

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

ALBERT CAMUS VE FYDOR M. DOSTOYEVSKİ ARASINDAKİ
DÜŞÜNSEL FARKLILIKLAR VE BU FARKLILIKLARIN
ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNDEKİ ETKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. M. Bilal ARIK

HAZIRLAYAN
Barış KILINÇ

ŞUBAT 2008

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	3
I. Problem	4
II. Amaç.....	4
III. Önem	4
IV. Varsayımlar	5
V. Sınırlılıklar.....	5
VI. Yöntem.....	5

BİRİNCİ BÖLÜM

ALBERT CAMUS VE FYDOR M. DOSTOYEVSKİ ARASINDAKİ

DÜŞÜNSEL FARKLILIKLAR.....	7
1.1. Albert Camus ve Uyumsuzluk.....	7
1.2. Albert Camus ve Başkaldırı Felsefesi	15
1.3. Fyodor M. Dostoyevski ve Varoluşçu Felsefesi	18
1.4. Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar	27

İKİNCİ BÖLÜM

METİNLERARASI İLİŞKİ BAĞLAMINDA

ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE CAMUS VE DOSTOYEVSKİ ETKİSİ

2.1. Metinlerarasılık ve Yöntemleri	31
2.2. Zeki Demirkubuz'un 'Yazgı' ve 'Masumiyet' Filmleri Örneğinde Karakter ve Öykü... Çözümlemesi	39
2.2.1. Masumiyet	49
2.2.2. Yazgı	62

SONUÇ.....	72
-------------------	-----------

KAYNAKÇA.....	75
----------------------	-----------

EK- 1	78
--------------------	-----------

EK- 2.....	95
-------------------	-----------

GİRİŞ

Bir sanat metni, ilk örnekleri şiir ve tiyatrodan bu yana, içinde bulunduğu çağın sosyo-ekonomik ve siyasal yaşantısını yansıtan, içinden çıktığı toplumsal yapının sorunlarını ve bu sorunlar karşısında gereksinimleri ortaya koyan önemli bir yaratıdır. Tiyatronun tarihsel gelişimine, romanın ortaya çıkış nedenine, ülke mimarilerinin dönemsel çeşitliliğine ve sinemanın diğerlerine göre çok daha kısa olan tarihsel gelişimine yakından bakıldığında, sanatın, sosyo-ekonomik ve siyasal ortam ile ilişkisi daha iyi anlaşılabilir. Örneğin Cevat Çapan'ın tiyatro hakkında söyledikleri tam da bu savı destekler niteliktedir. O, tiyatro sanatını sanatların en eskisi ve toplumsal olarak tanımlanmasından hareketle Shakespeare'e gönderme yaparak, tiyatronun eski bir sanat olarak adlandırılmasını geleneksel bir nitelik taşımasıyla, toplumsal olarak adlandırılmasını da, yansıttığı toplumla birlikte değişmesiyle açıklamaktadır(Çapan,1992:9). Hitler dönemi modern mimarisini anlamak için, büyük büyük meydanlar ve heykeller, muntazam düzenli caddeler ile aynı biçim ve ebattaki binaların, o dönemdeki işlevlerini anlamak için, önce faşist iktidar ve onun rasyonel tahakkümünün toplumsal yaşantıda yarattıklarını anlamak gerekir. Sinemanın kısacık tarihinde söyledikleri de, o kısa tarihin çalkantıları ile yakından ilgilidir. Musolini dönemi İtalya'sını anlamadan, 'İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni anlamak nasıl mümkün değilse, Amerikan ideolojisini anlamadan da western filmlerini anlamak mümkün değildir. Dolayısıyla, bir sanat metnini anlayabilmek ya da doğru okuyabilmek için, o metnin hem çağının toplumsal dinamikleri ile hem de o çağın koşullarını yaratan geçmiş çağların söyledikleri ile ilişkisine bakmak ve o metni, çağındaki ya da daha önceki çağlardaki benzerleri ile karşılaştırmak gerekir.

Bu çalışmada temelde, Zeki Demirkubuz'un felsefi söylemi nedir, diye sorulan bir soruya cevap aranmaktadır. Bu soruya cevap bulabilmek için, Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski araştırma konusu yapılmaktadır. Çünkü Zeki Demirkubuz filmlerini, bu iki isimden etkilenerek yapmıştır. Ancak, genel bir ifade ile Zeki Demirkubuz, adı geçen bu iki edebi ve felsefi kimlikten etkilenmektedir ya da bu iki edebi ve felsefi kimliğin eserlerini yaratırken etkiledikleri toplumsal çevre, Zeki Demirkubuz için de geçerlidir gibi genel tanımlamalar, yönetmenin filmlerini anlayabilmek için yeterli değildir. Bu eksikliği gidermek adına öncelikle yapılması gereken, adı geçen iki edebi ve felsefi kimlik arasındaki farklılığı ortaya koymaktır. Çünkü aksi bir durum, her iki yazar ve düşünürü, aynı düşünsel kalıp içinde değerlendirmek anlamına gelir ki bu hem yazılı bilgi birikimi

açısından mümkün değildir hem de böyle bir durum, Zeki Demirkubuz filmlerinin felsefi söylemini doğru çözümlenmeyi zorlaştırır. Bu nedenle, öncelikle adı geçen yazar ve düşünürler arasındaki farklılıklar dile getirilmektedir. Sonra ise bu farklılıklar temelinde, filmlerdeki göndergelere bakılmakta ve bu göndergeler yardımıyla Demirkubuz'un filmlerindeki felsefi düşüncesi ortaya konmaktadır.

I. Problem

Bu çalışma, Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski arasındaki düşünsel farklılıklar temelinde, Zeki Demirkubuz filmlerinin felsefi söylemini çözümlen ve yönetmenin felsefi duruşunu ortaya koyan bir çalışmadır.

II. Amaç

Bu tez, Zeki Demirkubuz'un filmlerinin felsefi söylemini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda şu sorulara cevap aranmaktadır:

1. Albert Camus açısından uyumsuzluk, uyumsuz buluşlar nedir, uyumsuz karakter kimdir?
2. Albert Camus için başkaldıran insan kimdir?
3. Fyodor M. Dostoyevski niçin bir varoluşçu olarak değerlendirilmektedir?
4. Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski arasındaki benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?
5. Bu benzerlik ve farklılıklar Zeki Demirkubuz filmlerine nasıl yansımaktadır?
6. Zeki Demirkubuz, filmlerinde hangi düşünürün felsefesini savunmaktadır?

III. Önem

Zeki Demirkubuz hakkında yapılan bu tez, Camus ve Dostoyevski arasındaki farklılıklar temelinde, yönetmenin filmlerini ayrıntılı bir şekilde çözümlenmektedir. Bu açıdan, Zeki Demirkubuz üzerine bir tez formatı içinde yapılan ilk çalışmadır.

IV. Varsayımlar

Fyodor M. Dostoyevski ve Albert Camus, benzer felsefi düşüncelere sahip olsalar da, bütüncül felsefi yaklaşımları açısından birbirinden tamamen farklıdır.

Zeki Demirkubuz, Dostoyevskici bir varoluşçudur.

V. Sınırlılıklar

Tezde, yönetmenin C Blok (1997), Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1999), Yazgı (2001), İtiraf (2001), Bekleme Odası (2003), Kader (2006) adlı yedi filminden, Yazgı ve Masumiyet adındaki iki filmi çözümlenmektedir. Bu çözümlenmeyi yapabilmek için, Albert Camus'nün ve Fyodor M. Dostoyevski'nin düşünsel yaklaşımları dikkate alınmaktadır.

VI. Yöntem

Bu tez, nitel araştırma yaklaşımını temel almaktadır. Bu doğrultuda:

Veri Toplama Araçları,

Tez için kullanılan gerekli veriler, var olan yazılı ve kayıtlı bilgi birikimine başvurularak toplandı. Bu kaynaklar, Zeki Demirkubuz filmleri, Zeki Demirkubuz hakkında yazılan makale ve kitaplar, Zeki Demirkubuz ile yapılan söyleşiler, Camus'nün ve Dostoyevski'nin kitapları ve bu isimler hakkında yazılmış kitaplardır.

Veri Analizinde,

Öncelikle Camus'nün ve Dostoyevski'nin felsefi yaklaşımları tek tek işlenmekte, daha sonra ise bu iki felsefi yaklaşım arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmaktadır.

İkinci olarak ise, Camus ve Dostoyevski arasındaki felsefi farklılıklar temelinde yönetmenin ele alınan iki filmi, 'Öykü Analizi' ve 'Karakter Analizi' yöntemi ile çözümlenmektedir. Bu analizlerde, filmler üzerindeki Camus ve Dostoyevski etkisini bulabilmek için 'metinlerarasılığın' karşılaştırma kriterleri kullanılmaktadır. Bu kriterler,

tarihsel ve toplumsal benzerlikler, yazarın-yönetmenin ekinse birikimi ve araştırmacının bakış açısı olarak sıralanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ALBERT CAMUS VE FYDOR M. DOSTOYEVSKİ ARASINDAKİ DÜŞÜNSEL FARKLILIKLAR

1.1. Albert Camus ve Uyumsuzluk

Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski arasındaki düşünsel benzerlikleri ve farklılıkları anlayabilmek için, bu iki edebi ve felsefi kimliğin düşünsel dünyalarını, ayrı ayrı incelemek gerekir. Camus, ilerleyen satırlarda daha geniş anlatılacağı üzere, kendini varoluşçulardan ve bir varoluşçu olarak adlandırdığı Dostoyevski'den farklı bir yere koymakta; tüm felsefi dünyasını bu fark üzerine inşa etmektedir. Ancak, Camus'nün varoluşçularla ve tabii ki Dostoyevski ile arasına koyduğu mesafe, benzer bir takım düşünsel keşifler ardından yapılanlar ile yakından ilgilidir. Bu yüzden öncelikle, Camus ile bir varoluşçu olarak nitelendirdiği Dostoyevski arasındaki benzerlikleri ortaya koymak gerekir ki ardından farklılaşmaları noktalar daha iyi anlaşılabilir.

Bu benzerliklerin en önemlisi, şüphesiz 'uyumsuzluk' kavramı ve bu kavramın açılımında saklıdır. Camus, Jasper, Heidegger, Kierkegaard ve Chestov gibi varoluşçuların ya da Husser gibi görüngübilimcilerden Scheler'e kadar birçok insanın, uyumsuzluk duygusundan, uyumsuzluk duygusunun keşfinden hareketle, kendi düşünsel dünyalarını oluşturduğunu (Camus,2006a:33) anlatır ve şüphesiz Dostoyevski de bu duyguyu keşfedenler ve bu duygudan hareketle kendi düşünce dünyasını oluşturanlar arasındadır. Bu yüzden öncelikle 'uyumsuzluk nedir?', sorusu cevaplandırılmalıdır. Camus, bu soruya iki eserinde yanıt aramaktadır. Bunlardan birincisi, 'Yabancı' adlı romanıdır. Bu romanda Camus, uyumsuzluk duygusunu somut bir takım verilerle duyumsatmaya çalışırken, ikinci eseri 'Sisifos Söyleni'nde uyumsuzluğu kavramlaştırarak tanımlamaya çalışır. Bu bağlamda öncelikle bu duygunun nasıl duyumsandığı anlatılmalı, ardından da tıpkı Camus'nün yaptığı gibi uyumsuzluk, bir kavram olarak tanımlanmalıdır.

Camus'a göre, uyumsuzluk duygusunu hissetmenin birçok ön koşulu vardır. Uyumsuzluk duygusu, bu önkoşullar gerçekleştikten sonra bir anda insanın yüreğinde kendini duyurmaktadır. Ali Osman Gündoğan 'Albert Camus ve Başkaldırı Felsefesi' adlı eserinde, bu önkoşulları kısaca şu şekilde sıralamaktadır:

1. “Hayatın monotonluğu ve mekanikliği insana hem kendinin hem de diğer varlıkların anlamını sordurur. Bu, uyumsuzun ilk habercisidir. Özellikle günümüz modern toplumunda yaşayan insanlar ve modern kentler bunun güzel bir örneğini oluşturur.
2. Zamanın geçmesi, onun öldürücü bir algılanması ve geleceği değiştiremez oluşumuzun bilincine varılması.
3. İnsanların bu dünyada tek başına olması kendine, dünyaya ve başkalarına karşı yabancı oluşu ve başkalarıyla ayrılığının keskin biçimde bilincine varılması.
4. Ölümün zorunlu ve kaçınılmaz bir son oluşunun ve ölümlerle birlikte her şeyin sona ereceğinin anlaşılması. (Gündoğan, 1995:64)”

Uyumsuzluk duygusunun keşfi öncesi yaşanan bu durumları, Camus ayrıntılarıyla anlatır. Onun için ‘monotonluk’, makinemsi bir yaşamın ardından ortaya çıkan bıkkınlıkla ilgili yakından ilgilidir. İnsan, “*yataktan kalkma, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı durum içinde salı, çarşamba, perşembe, cuma, cumartesi...*”(Camus, 2006a:24)” ile devam eden ardı ardına birçok günün aynılığı karşısında büyük bir ‘bulantı’ ile uyanır. Birden bu aynılığı sağlayan tüm dekorlar yıkılır. ‘Zamanın baskısı’ ve bu baskının farkına varılması ise başka bir keşif olarak karşımıza çıkmaktadır. Camus, bu baskıyı, “*geleceğe dayanarak yaşarsız: ‘yarın’, ‘ileride’, ‘iyi bir işim olunca’, ‘yaşlandıkça anlarsın’.* Bu tutarsızlığa hayran kalmamak elde değil, çünkü ne de olsa ölmek var işin içinde (Camus, 2006a:24)” diyerek anlatır. Ölüm gerçeğine rağmen gelecekteki idealler uğruna bugünün feda edilmesi ve insanın zamanın malı haline gelmesi büyük bir açmazdır. Camus’e göre, insan birçok kovalamacanın ardından birden, gerçekleştirilemeyen daha birçok plan ile birlikte, yaşlılıkla ve ölümlerle karşı karşıya kalır. Hayatın monotonluğunun ve zamanın aynılığının yaşattıkları, insanın kendine, ötekine ve dünyaya karşı yabancılaşmasının bir ön koşuludur. Camus’e göre ‘yabancılaşma’, insanın, kendince kavrayamayacak kadar büyük ve insan dışı olan dünyayı ve mekanik bir aygıt gibi çalışan diğer insanları, tıpkı aynadaki kendi gibi saçma bulmasıdır. Bunlardan birincisini, “*Dünyanın yoğun olduğunu fark etmek, bir taşın ne denli yabancı, bizce kavranılmaz olduğunu, doğanın, bir görünümünün bizi ne büyük bir güçle yok sayabileceğini sezinleme* (Camus, 2006a:25)”nin verdiği acizlik ile diğerini de, “*İnsanlar da, insan dışı bir şeyler salgılar. Kimi uyanıklık saatlerinde, devinimlerinin mekanik görünüşü, anlamdan yoksun pantomimleri, çevrelerindeki her şeyi saçmalaştırır* (Camus, 2006a:26)” diye tanımlamaktadır. Camus, son olarak ‘ölümlülük’ durumunun insan üzerinden yarattığı

baskıyı anlatarak, uyumsuz buluşları sonlandırır. İnsani deneyimlerden uzak olan ve tam da bu yüzden kavranılamaz olan bu durum, insanın er geç karşılaşacağı bir gerçeklik olmasına rağmen, kabul edilmesi fiziki açıdan neredeyse imkânsızdır. Tüm bu keşifler ardından; *“yazgının ölümcül ışığı altında, yararsızlık göz önüne serilir. Durumumuzu koşullandıran kanlı kesinlikler karşısında hiçbir ahlak, hiçbir çaba, deneyime dayanmayan bir düşünceyle haklı çıkarılamaz (Camus,2006a:26)”* diyerek Camus, uyumsuzluğu tanımlamaya çalışır. Çünkü ona göre, tüm bu keşifler uyumsuzun tanımlanabilir olması için, onu somutlaştıran durumlardır.

Camus, tüm bu keşifleri tek bir çatı altında toplayarak, insanın istekleri karşısında dünyanın kayıtsızlığını, ‘uyumsuzluk’ olarak adlandırır. Ussal ve bilimsel tüm çabalara rağmen, dünya, evren ya da tüm kâinat, insani algılamaların ya da anlamlandırmaların dışında kalmaktadır. Camus, ussal anlamdaki çabaların boşa çıkışını, *“Bir insan için dünyayı anlamak, onu insanlara indirgemek, ona damgasını basmaktır. Kendinin evreni, karıncaların evreni değildir. Her düşünce, insan biçimseldir gerçeğinin başka anlamı yok... İnsan evrenin de sevip, acı çekebileceğini benimseseydi, uzlaşmış olurdu (Camus,2006a:28)”* düşüncesiyle açıklarken; bilimsel çabaların boşa çıkışını, *“Bilim yoluyla olguları kavrayıp, sayabilirsem de dünyayı kavrayamam. Bütün engebeleri parmağımla izleyecek olsam, bundan fazlasını bilemezdim... O zaman dönüp dolaşp şiire geldiğinizi anlıyorum... Böylece bana her şeyi öğretmesi gereken bilim, varsayımla sona eriyor... (Camus,2006a:30)”* diyerek açıklamaktadır. İşte dünyanın bu anlaşılmazlığı ve insanın ölümlüğü karşısındaki kayıtsızlığı, ‘uyumsuzluk nedir?’ sorusuna önemli bir yanıtıdır. Ancak Camus, uyumsuzluğu, sadece tek bir nesneye yükleyerek; yani dünyanın anlaşılmazlığı olarak değil, aynı zamanda onun anlaşılmazlığı karşısındaki insani duruma gönderme yaparak tanımlamaktadır: Uyumsuzluk, insan ile onu anlamayan dünya arasındaki bir gerilime dayanır.

“En basitinden en karışığına kadar, tüm bu durumlarda uyumsuzluk, karşılaştırmanın terimleri arasındaki uzaklık büyüdüğü ölçüde büyük olacaktır. Uyumsuz evlenmeler vardır, uyumsuz meydan okumalar, kinler, susuşlar, savaşlar, hatta barışlar vardır. Bunların hepsinde de uyumsuzluk, bir karşılaştırmadan doğar. Öyleyse, uyumsuzluk duygusunun bir olay ya da bir izlenimin basit bir incelemesinden doğmadığını, bir durumla belirli bir gerçek arasındaki, bir eylemle onu aşan dünya arasındaki karşılaştırmadan fıskırdığını söyleyebilirim. Uyumsuzluk, her şeyden önce bir kopuştur. Karşılaştırılan öğelerin ne birinde, ne de öbüründedir. Karşılaştırılmalarından doğar (Camus,2006a:39)”

Camus'e göre, insan ile dünya arasındaki gerilime dayalı uyumsuz kopuş, yukarıda da sayılan tüm öncü koşulların sonrası, anlık bir duyustur. Camus, *“her sokağın dönemecinde, her adamın yüzüne çarpabilir (Camus,2006a:22)”* dediği bu duyuş ardından, yapılacakları sıralamakta, *“uyumsuz buluşlar değil beni ilgilendiren. Onların sonuçları (Camus,2006a:27)”* diyerek yapılacakların sınırlarını ortaya koymaktadır. Ona göre, yapılması gereken şey, yukarıda sıralanan uyumsuz buluşları sonuna kadar açık bir bilinçle götürmek, 'uyumsuz bir karakter' olarak yaşamaktır. Ancak, bu uyumsuz buluşlar ardından insanın önüne iki seçenek daha çıkmaktadır. Bunlardan birincisi 'ölüm' ya da diğer adıyla 'fiziki intihar', ikicisi ise 'umut' yani 'felsefi intihar'dır. Fiziki intihar yani ölüm, insanın ölümsüzlük isteği ve ölümlülük gerçekliği nedeniyle ya da hiçbir üst değer ve uyumsuzluğa anlam verecek hiçbir Tanrısal bir iradenin de olmadığını düşünerek, büyük bir umutsuzluk içinde kendini ortadan kaldırmasıdır. Camus için felsefi intihar ise, insanın uyumsuz buluşlar ardından, anlamlandıramadığı dünyayı, evreni ya da kâinatı Tanrı kavramı ile anlamlandırma, bu dünyayı ortadan kaldırıp, yerine ilahi bir sonsuzluğu içeren Tanrısal bir dünya koyma çabasıdır. İşte, tam da bu anlamlandırma çabası nedeniyle Camus, varoluşçulardan kendini ayırır ve farklılığını ortaya koymaya çalışır. Bu farklılığı daha iyi anlayabilmek için öncelikle, Camus'nün varoluşçularla benzer olan yanlarını anlatmaya devam etmek ve bu bağlamda, uyumsuz buluşlar ardından Camus'a göre ilk yapılması gereken şeyi; uyumsuz bir karakter olarak yaşama önerisini, açıklamak gerekir.

Camus, *“...niteliklerden ilki bölünmezliğidir. Terimlerden birini yıkmak onu bütünüyle yıkmak demektir. İnsan kafasının dışında uyumsuz olmaz. Uyumsuz da her şey gibi ölümle biter böylece. Ama bu dünyanın dışında da uyumsuz olamaz (Camus,2006a:40)”* diyerek, uyumsuzluk kavramının tanımında yer alan iki karşı unsura gönderme yapmaktadır. Bahsedilen iki karşı unsur, akıldışı dünya ve uyumsuz insandır. Fiziki intihar, insanı yok sayarken; felsefi intihar, bu dünyayı yok saymaktadır. Bu uyumsuzluğu oluşturan taraflardan birini, dolayısıyla uyumsuzu ortadan kaldırmaktadır. Yapılması gereken ise, her iki tarafı da dikkate alan bir yanıt aramaktır. Bu yanıt, uyumsuzluğu tüm açık bilinçlilikle sonuna kadar taşımak, uyumsuz bir karakter olarak yaşamaktır. Uyumsuz karakter kimdir, sorununun cevabı Camus'e göre, 'Yabancı'nın Mersault'unda aranmalıdır. Romanı Türkçe'ye çeviren Vedat Günyol, önsözde, 'Yabancı', *“Sevip sevmemek, evlenip evlenmemek, Tanrı'ya inanıp inanmamak, bir hiç yüzünden adam öldürüp elini kana bulamak gibi sorunları kendine dert edinmeyen, saçmalıkların içinde saçma bir yaşam düzeyine kendini kaptırmış bir insanlığın romanıdır (Camus,2006b:10)”* diyerek,

Camus'nün uyumsuz karakterini, somut eylemsel özellikleri ile tanımlamaya çalışmaktadır. Camus'e göre insanlar, ancak kılışsal olarak tanınır; insanları bilmenin yolu, davranışlarının ya da edimlerinin bütününe bakmak, bu davranışların ya da edimlerin sonuçlarını değerlendirmek ile mümkün olur. Aynı yöntem, insan gönlündeyken kavranamaz olan duygular için de söz konusudur. Duygular, insan gönlündeyken kavranamaz; ancak yarattığı eylemler o duyguları bir ölçüde açığa vurur. İşte, uyumsuz karakteri anlaşılır kılan şey, onun duygusal yaşantısını yansıtan davranışlardır (Camus,2006a:22-23). Dolayısıyla, 'uyumsuz karakter kimdir?' sorusunu yanıtlamak, ancak onun duygusal yaşantısını ortaya koyan davranış kalıplarını izlemek ile mümkün olur. Camus'e göre bu yöntem, uyumsuz karakteri tanımlayacak üç özelliği tanımlamayı gerektirir. Bunlardan birincisi, 'özgürlük'; ikincisi, 'tutku'; üçüncüsü ise, 'başkaldırı'dır.

Camus, özgürlüğü, metafizik bir anlamlandırma ile değil, sınırlı, somut ve kılışsal olarak kavranabilen bir anlamlandırma ile tanımlamaktadır. Metafizik bir anlamlandırmada özgürlük, beş duyunun algılamalarının dışında, bir efendinin ya da Tanrısal iradenin sağladığı bir özgürlük olarak algılanır ki bu, insanın kendine indirgeyerek duyumsayabildiği gerçeklikleriyle uyuşmayan bir durumdur ve tam bir uyumsuzluktur. Camus'e göre ele alınması gereken 'özgürlük', insani gerçekliklerin alanına çekilmesi gereken özgürlük anlayışıdır. Bu özgürlük, uyumsuz keşiflerden biri olan zamanın baskısı altında ve gelecek kaygısı ile yaşayan insanı, bu baskı ve kaygıdan kurtarması gereken bir özgürlük anlayışıdır. *"Benim bildiğim tek özgürlük, düşünce ve eylem özgürlüğü. Öyleyse, uyumsuz benim bütün ölümsüz özgürlük şanslarımı sıfıra indirirken, bana eylem özgürlüğümü verir, onun etkinliğini artırır. Bu umut ve gelecek yoksunluğu, insanın her şeye açık oluşunda bir artış anlamına gelir (Camus,2006a:63)"* diyen Camus için, eylemsel anlamda özgürlük bir diğer tanımıyla, toplumsal dayatmaların dışına çıkmak, bu dayatmaların insandan yapmasını istediği şeyleri ya da ödevleri yapmamaktır. Kısaca, bir aile babası olmaya ya da bir PTT memuru olarak yaşamaya zorunlu olmamaktır. Bu ödevleri yapmak ve bir adam olmayı kabul etmek, insanı yalnızca yaşlılıkla baş başa bırakır(Camus,2005:53). Sonuçta insan, bu uyumsuzlukla baş başa kaldığı anda aydınlanır. Gelecek umudu yok, yarın yok, özgürlüğün tüm dayanağı budur (Camus,2006a:65).

Eğer yarın yoksa, gelecek kaygısı ya da umut duymadan yaşanılması isteniyorsa, bugün içinde eylemek ve niceliksel bir ahlakı hayatın merkezine yerleştirmek gerekir. Bu, Tanrı'nın ya da eylemlerini olumlayacak ya da olumsuzlayacak hiçbir değer olmadığı

yerde insanın hayatına son vermesi yerine, yaşayabildiği kadar yaşaması anlamına gelir. Camus'e göre bu durum, en iyi yaşam anlamdan ne kadar yoksun olursa, o kadar iyi yaşanır (Camus,2006a:60), cümlesini değiştirmektedir. Kısaca asıl olan, hayatı, niteliksel bir şekilde tanımlamaya çalışmaktansa, niceliksel bir ahlakla yaşamak olarak tanımlamaktır. Niceliksel ahlak, insanın ölümlülüğü karşısında, anlamdan yoksun olan bu dünyayı hiçbir karşılık beklemeden sevmesi ve yaşamaya devam etmesidir. İşte ikinci özellik, 'tutku', uyumsuz insanı niceliksel ahlaka göre yaşamaya iten bir nedendir. Camus'e göre, insani özgürlük sınırlı bir yazgıda anlamlı ise, o zaman önemli olan en iyi yaşama değil, en fazla yaşama istemidir (Camus,2006a:66). Özgürce ve tutku ile yaşamak, uyumsuz insan için dünyanın akıldışı kayıtsızlığına karşı 'başkaldırı'dan başka bir şey değildir. Bu da, uyumsuz karakterin üçüncü özelliğidir:

“Bilinç ve başkaldırı, bu yadsımlar, vazgeçişin karşıtıdır. Tersine, insan yüreğinde indirgenemez ve tutkulu olan ne varsa, bunların yaşamıyla canlandırılır. Uzmanlaşmamış olarak ölmek söz konusudur. Gönüllü olarak değil, uzmanlaşmamış olarak ölmek söz konusudur. İntihar bir yanıldır. Uyumsuz insanın tüm yapabileceği, her şeyi tüketmektir, kendi kendini de tüketmektir. Uyumsuz, onun son noktasına varmış gerilimi, bir yalnız çabayla sürekli sürdürdüğü gerilimdir; çünkü bu bilinçte ve bu günü gününe başkaldırıda biricik gerçeğini ortaya koyduğunu bilir (Camus,2006a:62).”

Uyumsuz karakter, bu üç özelliği ile bir bütün halinde tanımlanabilir hale gelir. Özgürlük, tutku ve başkaldırı, akıldışı dünya karşısında uyumsuz karakterin yaptıklarının ya da yapması gerekenlerin sınırını çizen üç özelliktir. Bu üç özelliği anlaşır kıldıktan sonra, 'uyumsuz karakter kimdir?', sorusu net bir şekilde cevaplanabilir:

“Uyumsuz insan, Tanrısız insandır. Onun Tanrısız olması, umutsuz ve yarısız olmasıdır. Tanrısız olduğu için de suçsuzdur da. Çünkü onu suçlu bulacak bir efendisi yoktur. Kendisine ait, açık ve seçik doğruları vardır. Bu doğrular, ölümün bir son olduğunun bilinmesi, insan için tek gerçek ve hareket noktasının uyumsuz olduğunun farkına varılması, boyun eğilmemesi gereken bir alinyazısına sahip olunması, umutsuzluk ve kötülüktür. Bu doğruları kabul eden, uyumsuzu anlayan; ama alinyazısına da boyun eğmek istemeyen insan, uyumsuz insandır. Bütün bu olumsuzluklara rağmen, ölümü değil hayatı seven ve kendini başkaldırmada doğrulayan insan, uyumsuz insandır (Akt.Gündoğan,1995:91).”

Uyumsuz karakterin, özgürlük, tutku ve başkaldırı gibi özellikleri de içine alan tanımını yaptıktan sonra, Camus, gerçek hayattan dört uyumsuz karakter örneği verir. 'Don Juan', 'Oyuncu', 'Fatih' ve 'Sanatçı', Camus'nün gerçek hayattaki uyumsuz karakter örnekleridir. Camus, bu isimler için uyumsuzluk yakıştırmasının nedenlerini de söylemektedir. 'Don Juan'ın en önemli özelliği, umut ve önyargıların ördüğü sınırlar

içinde yaşayan, geleceğin tutsağı olan insanın, bir türlü itiraf edemediği ve sadece neslinin devamı için kullandığını söylediği çoğalma içgüdüsünü, sadece zevk için kullanma iradesidir. Onun için beden ve isteklerin doygunluğu önemlidir. O, usdışı olan ve insanı tutsak eden ahlak kurallarının ikiyüzlülüğünü ortaya çıkarırcasına, tamamen açık bir bilinçle, sadece istediği için kadınları sevmektedir. Ölümlülüğün umutsuzluğunu yaşama aşkına çeviren, ölümlülüğünün bilinciyle tutkularının ve içgüdülerinin doyurulmasını kendine en önemli öncelik olarak seçen, bayağı bir ayartıcı olsa da tüm bunları açık bir bilinçle yapan, toplumsal kurallara göre iyi olmaya çalışan biri değil, kendi için iyi olmaya çalışan biridir. Kısaca nicelik ahlakına göre yaşayan en önemli örnektir(Camus,2006a:80-81). Nicelik ahlakına göre yaşayan ‘Oyuncu’ ise, ikinci uyumsuz karakter örneğidir. Onu uyumsuz yapan şey, canlandırdığı karakterler sayesinde yaşamın anlamsızlığını defalarca deneyimlemesidir. Camus bu durumu, “*yalandan yapmak, kendi yaşamı olmayan yaşamların elden geldiğince ilerilerine gitmek onun sanatıdır. Çabanın sonunda, iç çağrısı aydınlanır; tüm yüreği ile hiçbir şey olmamaya ya da birçok şey olmaya çalışmak... Üç saat içinde bugün kendisinin olan yüzle ölecektir. Tüm bu olağan üstü yazgıyı... duyması ve göstermesi gerekir(Camus,2006a:87)*” cümleleriyle dile getirerek, ‘Oyuncu’yu övmektedir. Üçüncü uyumsuz karakter ise ‘Fatih’tir. ‘Fatih’, “*tarihin anlamsızlığını ve insan eyleminin en sonunda hiç olduğunu kabul eden ama gene de kendini tarihsel durumu içinde toplumsal ya da politik bir davaya adayan insan (Akt.Gündoğan,1995.106)*” olarak tanımlanabilir. Ancak, ‘Fatih’ “*kazanılmış davanın olmadığını(Camus,2006a:93)*”, yapabileceğinin en fazlasını yapsa bile, daha fazlasını yapamayacağını bilerek, ölümsüz fikirler ya da umut içeren öğretiler üzerinden değil; dokunabildikleri üzerinden fethe girer. Camus, bu dokunulabilirlikleri şöyle dile getirir: “*Gerilmiş yüzler, tehlikeye düşmüş kardeşlik, insanlar arasındaki alabildiğine güçlü, alabildiğine utangaç dostluk, bunlar geçici olduklarına göre, gerçek zenginliklerdir(Camus,2006a:96)*.” İşte ‘Fatih’ de, bu zenginlikler, bu dokunulabilir insani gerçeklikler için ve ölümlülük bilinci ile eyleyen kişidir. Camus’e göre, dördüncü ve son uyumsuz karakter ancak ‘Yaratıcı’ ya da diğer bir deyişle ‘Sanatçı’ olabilir. Çünkü ‘Sanatçı’, uyumsuzluk duygusunu yani akıldışı dünya ile uyumsuz insan arasındaki kopuşu, en iyi cisimleştiren ya da duyumsatabilen tek kişidir (Camus,2006a:105). O bunu yaparken, sanatını vazgeçilmez olarak görmemekte, yapıtını sadece uyumsuzluk duygusunu duyumsatabileceği bir araç olarak cisimleştirmektedir. Camus yapıt için “*bilincimizi ayakta tutmak ve onun serüvenlerini görüp göstermek için tek şansımızdır(Camus,2006a:102)*” derken, ‘Sanatçı’ için de, uyumsuz insanlığa duyumsatan ve bunu duyumsattığı oranda uyumsuzlaşan insan demektir.

“Gerçekte uyumsuz, bir oluşturu ve yalnızca betimlenmesi söz konusudur. Düşüncenin derdine bir çıkış yolu sağlanmaz. Tersine, bu derdi, bir insanın tüm düşüncesine yansıtan belirtilerden biridir. Ama ilk olarak, tinsel varlığı kendi içinden çıkarır ve başkasının karşısına koyar, orada silinsin diye değil, ona herkesin gittiği çıkışsız yolu kesin bir biçimde göstermek için. Uyumsuz uslamlama evresinde, yaratım, ilgisizlik ve buluşun ardından gelir. Uyumsuz tutkuların ileri atıldıkları ve uslamlamanın durduğu noktayı belirtir (Camus,2006a:103).”

Camus, ‘uyumsuzluk nedir?’, sorusuna verdiği cevaptan sonra, yaptığı akıl yürütme ile ‘uyumsuz kimdir?’, soruna cevap verir. Ardından, uyumsuz karakteri daha somut bir şekilde duyumsatabilmek için, gerçek hayattan örnekler verir. ‘Don Juan’, ‘Oyuncu’, ‘Fatih’ ve ‘Sanatçı’, Camus’nün nedenleriyle açıkladığı uyumsuz karakterlerdir. Temelde niceliksel ahlakı esas alarak yaşayan bu uyumsuz karakterler, ‘özgürlük’, ‘tutku’ ve ‘başkaldırı’ olarak tanımlanan üç özellik ile özdeşleşmektedir. Ancak Camus’e göre, niceliksel bir ahlak ile yaşayan, hiçbir üst değeri eylemlerinin sınıyıcısı yapmayan uyumsuz karakter, sonunda uyumsuzluğu ortadan kaldıracak bir aşamaya gelir. Bu aşama, tıpkı fiziki intiharda olduğu gibi, uyumsuzluk tanımında yer alan taraflardan birinin ortadan kaldırılması olarak açıklanabilir. Bu, insanın kendini öldürmekten vazgeçip, yaşama aşkıyla dolup kendi adına eyleyebildiği kadar eylemesi ile varılan bir başka akıl yürütme ile ilgilidir. Bu akıl yürütme, “*nicelik ahlakına göre, eylemler arasında bir fark yoktur (Gündoğan,1995:105)*” cümlesini temel alan bir akıl yürütmedir ve bu uyumsuz ortadan kaldıracak başka bir sorun ile insanı yüz yüze getirir. İşte ‘Öldürme’ fikri, bu akıl yürütmenin çözümlenmesi gereken bir çelişkisidir. Çünkü hiçbir üst değer olmadığını anlayan uyumsuz karakter için, öldürmek ile öldürmemek arasında niceliksel bir karşılaştırma yapmak mümkün değildir. İkisi de birer eylemdir ve bu eylemlerin iyi ya da kötü olduğunu sınavacak tüm üst değerler baştan reddedilmektedir. Bu durumda, öldürme eylemi yasal hale gelir ya da en azından öldürmeye göz yumulabilir. Dolayısıyla, uyumsuzun taraflarından biri olan insanın yok edilebilmesi, uyumsuzu da yok etmektedir:

“Bu düşünce şimdilik tek bir kavram sağlıyor bize, uyumsuzluk kavramını. Bu da bize cinayet konusunda bir çelişkiden başka bir şey getirmiyor. Uyumsuzluk duygusu, kendisinden bir eylem kuralı çıkartmaya kalktı mı, cinayeti en azından önemsiz kılar, bunun sonucu olarak da olanak sağlar ona. Hiçbir şeye inanılmıyorsa, hiçbir şeyin anlamı yoksa, hiçbir değere evet demiyorsak, her şey olanaklıdır, her şey önemsizdir. Ne evet kalır, ne hayır, katil ne haklıdır ne haksız. Kişi kendini cüzmalarının bakımına adayabileceği gibi, içinde insanlar yakılacak ateşleri de tutuşturabilir. Kötülük ve erdem de birer rastlantı ya da gelip geçici birer istektir (Camus,2004:13).”

Camus, uyumsuzluğun artık açık bir bilinçle yazgının sonuna dek götürülemeyeceğini, eğer götürülürse bunun cinayetlere yola açabileceğini söylemektedir. Bu nedenle Camus, uyumsuzluğun bir ahlak önermediğini, bir yargı getirmedeğini ve sadece bir yaşama yordamını betimlediğini(Camus,2006a:97) söyleyerek, kendi felsefesini içeren bir ahlak önerir. Bu ahlak, öldürmeyi haklı çıkaran ‘metafizik başkaldırı’ın akıl yürütmesini ve bu akıl yürütmeyi uygulamaya geçiren ‘tarihsel başkaldırı’ın öğretilerini eleştiren yeni bir başkaldırı yöntemidir. Bu başkaldırı yöntemini ya da ahlaki önerisini, ‘Başkaldıran İnsan’ adlı eserinde dile getiren Camus, kendi başkaldırısının daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle eleştirdiği, metafizik ve tarihsel başkaldırı kavramlarını açıklar ve ardından kendi başkaldırı felsefesini anlatır.

1.2. Albert Camus ve Başkaldırı Felsefesi

‘Metafizik başkaldırı’, uyumsuzluk bilincini sonuna kadar götürmenin yarattığı çelişkinin isimleşmiş halidir. Yukarıda da anlatıldığı üzere, niceliksel ahlakı temel alan yaşama biçimi içinde, aralarında hiçbir fark olmayan eylemlerin, sonunda öldürmeyi ya da cinayeti de haklı çıkarır ya da en azından göz yumulur hale getirmesidir(Camus,2004:16). Hiçbir üst değer olmadığı yerde insanların tek referans noktası, kendi istekleri ve içgüdüleridir. Bu durumda da iyilik ya da kötülük, rastlantısal birer tercih haline gelir. İnsan, öldürmeyi ya da sevmeyi kendi çıkarları ve istekleri doğrultusunda belirlerken, bu eylemleri için ne suçlanabilir ne de övülebilir. Çünkü ikisi de aynı şeydir ya da en azından kişisel bir değerlendirme içerir. Bu anlamda, Camus, metafizik başkaldırı öğretisinin kurucuları olarak üç isim üzerinde durur. Bu isimler, Sade, Dostoyevski ve Nietzsche’dir.

Metafizik başkaldırının yaratıcılarından biri olan Sade için, cinsel dürtülerin doyurulması amacıyla her şey yapılabilir. “*Bir tek arzumuz karşısında yeryüzünün bütün insanları nedir ki!(Camus,2004:47)*” diyen Sade’a göre, devlet denen şey, “*arzunun yorulmak bilmez yasası (Camus,2004:50)*”nı kendine kural edinmelidir. Sade, tüm savaşımın cinsel dürtülerin doyurulması adına gerekli olan güç istemine dayandığını, bunun olağan bir durum olduğunu ve devlet denen mekanizmanın buna göz yumması gerektiğini söylemektedir. Ona göre, cinsel arzuların gerçekleştirilmesi adına savaşım halinde olan iki güç kaynağından söz edilebilir. Bunlardan birincisi, kişinin doğum rastlantısına dayanarak, doğduğu çevre yoluyla edindiği güç; ikincisi ise, ezilenleri inançsız beyzadelerin konumuna yükselten ve kötülük zoruyla kazanılan güçtür. Bu güç kaynaklarını ellerinde

tutanlar, ayrıcalıklarından bir an için bile kuşku duyarsa sürünün dışına atılmayı göze almış, demektir. Dolayısıyla, bu güç sahibi soyluların örgütlenmelerinin nedeni, güçlerini cinsel arzuları doğrultusunda kullanmaktan başka bir şey değildir(Camus,2004:50).

Metafizik başkaldırının diğer yaratıcısı Dostoyevski ise, Tanrı'sız bir dünyada insanın eylemleri ile gideceği en son noktayı; yani cinayeti, 'Karamazov Kardeşler' adlı romanının kahramanlarından biri olan İvan ile örneklendirir. Camus'e göre, "*İvan, dinsel kurtuluşun yadsınmasını cisimleştirir(Camus,2004:64).*" İvan iki akıl yürütme geliştirir. Bunlardan birincisi, dünyada olup biten tüm adaletsizliklerden Tanrı'yı sorumlu tutmak ve yapılan tüm eylemlerin nedeni olarak Tanrı'yı göstermektir. Eğer tüm olanlardan Tanrı sorumlu ise, insan suçsuz demektir. Ancak, eğer Tanrı yok ise bu, tüm olanlardan insan sorumlu demektir. İvan, ikinci akıl yürütmesini seçerek kendini, insanlığın neden olduğu adaletsizlikleri gidermek için Tanrı ilan etmektedir. İşte bu durum, bir çelişkiyi de beraberinde getirir. "*Erdem yoksa, yasa da yok demektir: "Her şeye izin vardır(Akt.Camus,2004:65),"* gibi bir çıkarım, rastlantının belirleyiciliği anlamına gelir. Çünkü böyle bir durumda, insan adaletli bir dünya yaratmak isteyebileceği gibi, kişisel çıkarları doğrultusunda hareket edebilir. Sonuçta, adalet uğruna bile cinayet işlenebilir ki bu ahlaki açıdan bir adaletsizliktir. İvan, babasının öldürülmesine göz yumarak, bu adaletsizliği örneklendirir.

Nietzsche, metafizik başkaldırının üçüncü ismidir. O, Hıristiyanlığı ve Sosyalizmi, getirdiği ahlaki öneriler nedeniyle yok sayarken, "*benim düşmanlarım, yıkmak isteyenler, kendi kendilerini yaratmak isteyenler değil (Akt.Camus,2004:16)*" diyerek yeni bir öneri getirir. Bu öneri, insanın Tanrı'nın olmadığı gerçeğini iyice kabullenmesi (Akt.Camus,2004:78) ve yazgısına boyun eğmesi ile ilgilidir. İnsan, yazgısına boyun eğerse kurtuluşa ya da özgürlüğe erişilebilir. Ancak Camus'e göre böyle bir durum, büyük bir kabullenmeyi de beraberinde getirir. İnsanın yazgısına boyun eğmesi, kötülüğe de evet demesidir. "*Her şeye evet demek, öldürmeye evet demeyi de varsayar. Öldürmeyi kabul etmenin iki biçimi vardır. Köle her şeye evet diyorsa, efendinin varlığına ve kendi acısına da evet demektedir... Efendi her şeye evet diyorsa, köleliğe ve başkaldırının acısına da evet demektedir. İşte zorbanın ve öldürmenin yüceltilişi(Camus,2004:84).*"

Tüm bu anlatılan metafizik başkaldırı yöntemi, başka bir başkaldırı biçimine yön verir. 'Tarihsel başkaldırı', metafizik başkaldırının eyleme geçmiş halidir. Robert de Luppé'nin

deyimiyle, “*tarihsel başkaldırma, düşünmeden eyleme geçiştir; bu fikir metafizik başkaldırma(Akt.Gündoğan,1995:131)*”nın kendisindedir. Tanrı’nın öldürülmesi ile yerine geçmeye çalışan Sezar, adalet ile hükmetmek yerine zaman zaman kin ve nefret ile de hükmedebilir ve öldürmeye de yeltenebilir. Gerçek hayatta Hitler, bunun en iyi örneğidir. Rastlantı eseri ele geçen gücün, kullanılma biçimi de rastlantısallık içerir. Camus, ‘Caligula’ adlı tiyatro oyununda bu durumu örnek bir hükümdar üzerinden dile getirir. Caligula, anlam arayışına karşılık bulamayan, ölümlülüğün ve sonluluğun karşısında aciz kalmak yerine, elindeki tüm krallık yetisini, varolan değişmezliği değiştirmek için kullanan bir katildir(Camus,2006c:18-24).

Camus, uyumsuz buluşlar ardından uyumsuzluk halini sonuna kadar götürmek isteyen ve niceliksel ahlaki temel alan uyumsuz karakterin yol açacağı sorunları, metafizik ve tarihsel başkaldırı başlığı altında anlattıktan sonra, ‘Veba’ adlı romanında örneklendirdiği, kendi başkaldırı felsefesini önerir. Bu öneriyle de kendisini diğer varoluşçu düşünürlerden farklı bir yere yerleştirir. Camus, varoluşçu olarak nitelendirdiği isimlerin, uyumsuz buluşlar ardından yeni bir felsefe ortaya koyamayarak, rastlantısallığa dayalı anlaşılmazlıkları Tanrı ile açıklama girişimlerini eleştirir. Bu açıklama girişimleri, onlar ile kendi arasındaki farkın temelidir. Camus, tanımlayarak ve örneklendirerek içini doldurduğu bir başkaldırı felsefesi önerir. Bu durumda Camus’e göre ‘başkaldıran insan kimdir?’, sorusunun cevabı verilmelidir. Camus’e göre başkaldıran insan, tüm yaşamı her türlü emre evet dedikten sonra, birden bire kendisine bir eşit gibi davranılmasını isteyerek hayır diyen bir köle ya da bir köle değilse; başka birinin köleliğine, tüm insanlığı bağlayan ortak bir değer ya da doğa üstü bir değer oluşturabilmek adına hayır diyen kişidir(Camus,2004:21-24). Başkaldıran insan, ya hep ya hiç olunacağını (Camus,2002:225) bilen, tüm haksızlıklara karşı, bireysel de olsa insanlık adına hayır diyen ve çözüm arayan; ancak sadece dokunulabilen insani gerçeklikler üzerine mücadele eden bir kişidir. Veba romanının kahramanı Dr. Rieux’un vebaya tutulmuş kent sakinleri için yaptıkları, bu durumu örneklendirmektedir. Camus’e göre o, “*Kudretli bir Tanrı’ya inanmış olsa, insanları tedavi etmekten vazgeçer, bu işi ona bırakırdı(Camus,2002:129).*” Ancak o, Tanrı’ya inanıp inanmama derdiyle uğraşmaktan çok, insanları kurtarmanın derdiyle uğraşmaktadır. Dolayısıyla varolan düzen ile gücü yettiğince savaşıyor ve böylece “*başkaldırıyorum varız’, bilincine ulaşır (Gündoğan:1995:112)*”

Camus'nün, uyumsuz buluşların keşfi ve uyumsuz buluşlar sonrası tarif ettiği uyumsuz karakterler açısından benzediği varoluşçulardan ayrıldığı nokta, işte bu başkaldırı felsefesidir. Uyumsuz buluşlar ardından ortaya çıkan üç durum içinden Camus, fiziki ya da felsefi intihar yerine, uyumsuzluk bilincini sonuna kadar götürmeyi ve onunla ortaya çıkan cinayet çelişmesini de başkaldırı felsefesi ile gidermeyi önerir. Tezin konusu gereği, Camus'nün, felsefi intihara yönelmesi nedeni ile bir varoluşçu olarak değerlendirdiği Dostoyevski'den ayrıldığı noktaları daha iyi anlamak için, Dostoyevski'nin felsefi duruşunu da açıklamak gerekir.

1.3. Fyodor M. Dostoyevski ve Varoluşçu Felsefesi

Dostoyevski, bir yandan uyumsuz buluşları simgeleyen uyumsuz karakterler yaratırken diğer yandan da, uyumlu ve boyun eğen karakterler yaratmaktadır. Bu ikili ruh halinin uyumsuz buluşlar ardından yarattığı uyumsuz karakterler yerine, uyumlu karakterleri romanlarının başkahramanı yapmasının nedeni olarak birçok farklı yaklaşım öne sürülse de, sonuçlar temelde aynıdır: Dostoyevski Tanrı'yı aramakta ya da rastlantısallığın yarattığı açmazları ve anlamsızlıkları Tanrı ile gidermeye çalışmaktadır. Dostoyevski'nin Tanrı'ya yönelişini ve bu nedenle Camus tarafından bir varoluşçu olarak değerlendirilme nedenlerini daha iyi anlamak adına, Camus'nün dışında başka kaynaklar da dikkate alınmalıdır. Stefan Zweig'ın yaptığı felsefi ve edebi çözümleme, Georg Lukacs'ın yaptığı sosyolojik çözümleme ve en sonunda da Sigmund Freud'un yaptığı psikolojik çözümleme, Dostoyevski'nin Tanrı yönelişini anlamlandırabilmek ve Dostoyevski'nin felsefesini ortaya koymak adına gereklidir.

Stefan Zweig'a göre, Dostoyevski'yi anlamamanın yolu, eserleri ve hayatı arasında kurulan ilişkide gizlidir. Zweig, *"Bu anlam yüklü gaddarlık sayesinde Dostoyevski'nin hayatı sanat eserine, hayat hikayesi tragedya'ya dönüşür(Zweig,2007:98)"* diyerek, onun hayat mücadelesini anlamamanın, eserlerini anlama açısından da ne kadar önemli olduğunu gözler önüne sermektedir. Dostoyevski'nin uyumsuz karakterinin niçin Tanrı keşfine ihtiyaç duyduğu gerçekliği, eserlerindeki uyumsuz karakterlerin niçin Tanrı'ya ihtiyaç duyduğunu da göstermektedir. Zweig bunu, yoksulluk içinde başlayan hayatının, sefaletler, sürgünler ve hastalıklar ile devam etmesine bağlamaktadır: *"Dostoyevski bir yoksullar evinde doğar. Daha ilk anda onun hayatının yeri gösterilmiştir; toplumun dışında, hor görülen, hayatın dibine yakın bir yer ama insani kaderin tam ortasında acıya, ıstıraba ve ölüme komşu bir*

yer.(Zweig,2007:99)” Annesinin erken ölümü ile asker-doktor olan babasının köleleri tarafından öldürülmesi, onun dramının ve psikolojik yapısının en önemli parçalarıdır. İdam mahkûmiyetinin, kapalı gözleri önünde okunması ise, ölüm gerçekliğini ve hayatın anlamsızlığını keşfettiği en önemli andır. Yoksulluk ve kumar tutkusu, hayatının en önemli karşıtlıklarıdır. Acı, tutkuyla, tutku da Tanrı’yla karışır. Bunlar, uyumsuz Dostoyevski’nin inanca giden merdivenin basamaklarıdır. Yoksulluklar içinde gerçekleştirmeye çalıştığı tutkularının, uyumsuz duvarlar ya da rastlantısallığın yarattığı bulantının karşısında duyduğu iç çarpıntılardır. Bir Avrupa gezisi sırasında arkadaşına yazdığı şu satırlar onun iç çarpıntılarının en önemli kanıtıdır:

“Böyle bir zamanda nasıl yazabilirim? Enine boyuna geziyor, saçlarımı yoluyorum! Yoksulluğumu düşünüyorum, çılgına dönüyorum! Ve bekliyorum! Ah Tanrım! Yemin ederim ki, bugünkü yoksulluğumu ayrıntıları ile size anlatmama imkân yok. Bu durumdan yerin dibine giriyorum...Ve bütün bunlardan sonra bir de benden sanat yapıtları, duruluk, zorlamasız, öfkesiz bir şiir bekliyorlar. Turgenyev’le Gontçarov’u örnek gösteriyorlar bana! Hangi koşullar içinde çalıştığuma bir baksınlar!(Akt.Troyat,2004:324)”

Zweig’a göre, bir an durup dinlenmeden geçen hayatı, eski Ahit kahramanlarının hayatı gibidir. En güvendiği anlarda kendisini yere seren Tanrı’sı ile mücadelesi isyana dönüşürken, isyanı da birden umuda; Tanrı aşkına dönüşür. Tanrı iradesini her zaman üzerinde hisseden Dostoyevski, kaderine karşı koymaz ve Eyüp gibi onun önünde hep eğilir. Tanrı Dostoyevski’yi, mutluluktan gözleri kamaşıp onu unutmasın diye tekrar tekrar acının içine iterken, acıya isyanı, zihni ve inancı sayesinde diner (Zweig,2007:97). Dostoyevski, tüm bu acıların, onu keşfetmesi için yine Tanrı tarafından verilen ipuçları olduğunu sezer. İsyân ve inanç arasında kalan ömrü, kendi gibi yoksul ama inançlı ve tutkulu insanların ülkesi; Rusya sevgisi ile geçer. İşte bu yüzden eserleri, onun Rusya’sı ve bu Rusya’ya varmanın yolu olan Tanrı inancı ile biter. Bu inanç öncelikle, acı içinde geçen ömrünün ve tutkulu isteklerinin ardından keşfettiği uyumsuz keşiflerin bir gerekliliğidir. Büyük bir ihtiyaçtır. Tüm eziyetlerinin, inişli çıkışlı hayatının nedeni, aynı zamanda onun için bu eziyetleri bitirebilecek kaynaktır: “*Ebediyen parçalanmış olan birliğe kavuşmak ister, ebediyen kovalanan sığınılacak bir yer, ebediyen kovulmuş, tutkunun bütün hızlı akıntlarıyla sel gibi akana bir çıkış, bir huzur bir deniz gereklidir. Dostoyevski Tanrı’yi böyle hayal eder, bir sükûnet olarak ve onu sadece bir ateş olarak bulur.*(Zweig,2007:199)” Bu hayal kırıklığı, onun içsel karşıtlıklarının da kaynağı olur. Kurtuluş umudunun suya düşmesi, Dostoyevski için inanç ve uyumsuzluk arasındaki gidiş gelişin de nedenidir. Stravrogin’den ve Krilov’dan sonra Şatov’a yönelmesinin ya da

İvan'dan sonra Alyoşa'ya yönelmesinin nedeni içinde yaşadığı karşıtlıklar ile ilgilidir. Zweig Dostoyevski için, *“kendisi Tanrı ıstırapı çekerken, Tanrı'nın mutluluğuna erişmiş bir insanlık istiyor, inançsızlığın acısı içinde mutlu inananlar istiyor.(Zweig,2007:201)”* diyerek bu durumu özetlemektedir. Dostoyevski'ye göre, *“sallantıda olmak, inancın tedirginliği, bu vicdanı olan insanlar için öylesine ıstırap doludur ki, kendilerini assalar daha iyi ederler.(Zweig,2007:202)”* Dolayısıyla inanç gereklidir ve Dostoyevski, inanan insanlığa giden yolun Rus halkı ve onun Ortodoks inancı olduğunu düşünmektedir. Çünkü Katolik inancı, devlet dini ve Tanrı'ya rağmen Tanrı için bir din haline gelmiştir. Protestanlık ise, kapitalist çıkarın tekelindedir. O devrim putlarının Tanrısallaşmasının nedeni de, bu içi boşalmış mezheplerdir. Dolayısıyla insanlık, değersiz ve amaçsız bir cehennem içinde, yaşamak için mücadele etmektedir. İşte Rus halkı, bu cehenneme rağmen varlığını sürdürmekte ve içinde, evrensel insanlık ideası için Ortodoks inancı ile birlikte büyük bir güç gizlemektedir. Dostoyevski bu gücü, *“Biz kişiliklerin farklı ulusal kimliklerin bastırılması yoluyla serpilip büyüyeceğini, bunun tam tersine bütün ulusların en özgür ve bağımsız şekilde gelişmelerini sağlayacağımızı ve kardeşçe bir birlik içinde bunu yapmaya çalışacağımızı tüm dünyaya açıklayan ilk millet olacağız.(Akt.Zweig,2007:205)”* diyerek açıklamaktadır. Rus İsa'sı ise, bu güç için en büyük yol göstericidir. Karşıtlıklar içinde çarpınan Dostoyevski'ye göre Tanrı, evrensel insan idealine giden Rus halkı için büyük bir değerdir. İşte tam da bu yüzden, eserlerinde Mışkin, Şatov, Alyoşa ve Zosima Dede gibi karakterler ön plana geçmektedir. İvan'ın *“Seni seviyorum, Tanrım, çünkü hayat büyüktür.(Akt.Zweig,2007:214)”* cümlesi ile bir kenara itilerek Alyoşa'ya yol verilmesi ya da Zosima Dede'ye, *“Hayatı ve Tanrı'yı lanetleyenler kendilerini lanetler... Her şeyi seversen Tanrı'nın sırları her şeyde sana kendini gösterecektir. En sonunda da sen bütün dünyayı her şeyi saran sevgiyi kucaklayacaksın.(Akt.Zweig,2007:215)”* dedirtilmesi, bir Rus İsa'sı portresi çizilmek istenmesi ile ilgilidir. Tüm bunlar, Dostoyevski'nin düşünsel hayatının özetidir. Madem Tanrı'ya ihtiyaç var, o zaman bu ihtiyaç için İsa'nın Tanrı'sına boyun eğilmelidir. Dostoyevski, madem böyle bir Tanrı'ya boyun eğmekte, o zaman bu, ölümsüzlük vardır, demektir. Madem ölümsüzlük var, o zaman hayatı sonuna kadar sevmek gerekir. İşte Ruslar'ın en büyük özelliği de bu sevgidir. Tanrı vardır, o zaman hayat güzeldir. Camus ile farkı çok nettir. Çünkü Camus'e göre, madem ölümlülük var ve Tanrı yok, o zaman hayat çok daha güzeldir. Madem ölüm son durak, o zaman bu, umutsuzluğa değil, yaşama aşkına dönüşmelidir (Camus,2006a:80). Kısaca Camus, Dostoyevski'nin tersine, Tanrı yoktur, hayat çok daha güzeldir, demektir.

Dostoyevski'nin içsel bunalımının ya da başka bir deyişle uyumsuz buluşlar ardından felsefi intihara yönelerek Tanrı'ya gitmesinin nedeni olarak George Lukacs, dönemin Rus siyasal, kültürel ve ekonomik yapısını göstermektedir. Dostoyevski üzerine sosyolojik bir çözümleme yapma ihtiyacı hissedilen Lukacs'a göre, onun yaşantısının merkezinde yer alan bireyin içsel bunalımının sebebi, çağın toplumsal koşulları ve bu koşulların Rus yaşantısına etkisidir. İşte tam da bu etki nedeniyle, insanın Tanrı ihtiyacı kendini hissettirir. Dostoyevski'nin Tanrı arayışı burada gizlidir. Lukacs'a göre şiir ve romanın görevi, çağının insanları ve onların kaderleri ile ilgili doğru soruları sorabilmektir(Lukacs,2001:212). Dostoyevski, bu noktada oldukça başarılı bir isimdir. O, bir nesil öncenin sorduğu soruları tersine çevirerek, çağının toplumsal karmaşasını ve bu karmaşa içindeki sıradan insanın yaşantısını ortaya çıkarabilmektedir. Bir nesil öncesi denince, şüphesiz akla Napolyon çağı gelir. Napolyon, kendi çağının Avrupa kültürünü derin bir şekilde etkilemiştir. Onun bu başarısının nedeni, Emerson'a göre, yönettiği insanların da birer Napolyon gibi olmasıdır. Bunun anlamı, devrim ile birlikte toplumsal yaşantıda bireyin öncellenir hale gelmesidir. Kapitalist yaşamın gerekliliklerinin yerine getirilebilmesi, ancak yetenekli bireyler ile mümkün olabilir. Napolyon, bu yetenekli bireyler için iyi bir rol-modeldir. Bu çağın önemli romancıları Balzac ve Stendhal'in sorusu da burada anlamlı hale gelir. Bu soru, çağın kapitalist gerekliliklerini yansıtan ve burjuva yaşantısının önemli bir örneği olan Napolyon gibi bir yükselişin, sıradan insanlar için de mümkün olup olmadığı ile ilgilidir(Lukacs,2001:213). Napolyon çağının geride kalmasıyla birlikte, Napolyon'u rol-model alabilecek yetenekli bireylerin de sonu gelir. Dolayısıyla, Balzac ve Stendhal'in sorduğu soru, çağının toplumsal dinamiklerini sonuna kadar eleştirmeye yarasa da artık tek başına sorulduğunda yetersizdir. Napolyon bir ülkü uğruna giriştiği mücadele ve engelleri aşma biçimi ile çağının bireyi için bir örnektir. O çağın ülküleri ise: Özgürlük, adalet, zenginlik ve eşitliktir. Bu vaatler ortadan kalktığı ya da başka bir deyişle bu vaatlerin birey için ulaşılmazlığı anlaşıldığı anda, Balzac'ın ve Stendal'in sorusuna Dostoyevski'nin sorusu eklenir. Bu soru, her türlü manevi destekten ve değerli bir amaçtan yoksun Dostoyevski çağı insanının, "*Napolyon'un büyük amaçlar uğruna insanı çığneme yeteneği(Lukacs,2001:214)*"ne sahip olup olmadığı ile ilgilidir. Yani, "*Raskolnikov, Napolyon gibi olmak için gerekli manevi yeteneğe sahip midir yoksa sahip değil midir?(Lukacs,2001:214)*" Dostoyevski'ye göre, sıradan birey için yükselmenin mümkün olup olmadığı değil; sıradan birey, 'yükselmek için gerekli morale ya da motivasyona sahip midir?', sorusu ele alınması gereken önemli bir noktadır. Bu soru

aynı zamanda, çağın insanını anlamak için de gereklidir. Çünkü bireyin doğuşu ve kahramanlık çağı sona ererken, kalan değersizlik mirası ile ortaya çıkan boşluk, sıradan bireyi, amaçsızlık içinde eylemeye mecbur hale getirir. ‘Sıradan birey, bu boşluk içinde niçin ve nasıl eyleyecektir?’ sorusu, bilinmesi gereken önemli bir gerçekliktir. Goethe’ye göre, insanlar somut eylemleri ile kendini gerçekleştirir. Bu somut eylemler, bir ülküye ulaşma amacı taşıması açısından da önemlidir. İşte Dostoyevski, eyleme geçmek için hiçbir dışsal ve somut dayanak bulamayan bireyin, kendini gerçekleştirebilmek için başvurduğu yolu gösterir: İç dönüş bu dayanaksız ve amaçsız toplumda, bireyin, kendi eylemlerine bir dayanak bulması için bir çaredir(Lukacs,2001:215). Lukacs’a göre, Dostoyevski’nin ikircikli yaşamı, ruhu ile eylemleri arasındaki karşıtlıkları, inanç ile uyumsuz keşifler arasında gidip gelişi, bu noktada anlaşılır hale gelir:

“...Bu yalnızlık ve öznenin kendi içine gömülüğü ile benlik dipsizleşir. İşte burada ya Stavrogin’in anarşisi, tüm iç güdülerde yönüzlük ya da Raskolnikov’un fikri saplantısı çıkar ortaya. Bir duygu, bir amaç, bir ülkü insan ruhunun üzerinde, katkısız bir egemenlik kurar; ben, sen, bütün insanlar yok olurlar, silikleşip gölgeleşirler ancak bir fikir çevresinde vardırırlar... Bu en yüksek aşamada fazla zorlanan öznellik açık seçik bir şekilde karşıtına dönüşür; ‘fikrin’ kaskatı saplantısı katkısız bir boşluk olur.(Lukacs,2001:216)”

Eylemlerine dışsal bir dayanak bulamayan Dostoyevski’nin insanları için iç dönüş, bir gerçeklik olarak ortaya çıkmaktadır. Birey, eylemleri için dayanaklarını, kendi iç dünyasında bulmaktadır. Lukacs’a göre, önceleri bu dayanaklar çok önemlidir. Ancak bu dayanaklar, birçok kötülüğe de neden olurken; fikri saplantı, insanların gözleri önüne çekilen birer sis perdesi haline gelmektedir. ‘Ecinniler’in Stavrogin’inin gözleri önüne çekilen perde, saplantılı bir ruh halini yansıtmaktadır.

“Gücümü her yerde denedim. Bunu “kendimi tanımayı” öğrenmem için öğütlediniz bana...ama gücümü uygulamam için gerekli alanı seçemedim ve hâlâ seçmiş değilim...Her zaman olduğu gibi şimdi de iyi bir şey yapmayı isteyebilirim ve bu bana zevk veriyor. Bu arada kötü bir şey yapmak da istiyorum ve aynı zevki duyabiliyorum...(Akt.Lukacs,2001:216)”

Lukacs’a göre, Dostoyevski’nin deneyi, umutsuzlukla neticelenir. İnsanın eylemlerine kendi içinde bir dayanak bulma umudu, fikri saplantının çıkmazında kötülüğe de sebep olabilen bir sis perdesi haline gelir. İnsanlar, kendilerine rahat ve huzur veren bu içsel dayanağın, gözleri kör eden bir dürtü olabileceğini anladıkları an, kendi trajedilerinin de sonuna varır: Boşuna çaba. Fikri saplantının kör edici gücü anlaşılınca tüm dekorlar yıkılır. Bu, aynı zamanda büyük bir huzursuzluktur. Çünkü eylemleri için hiçbir dışsal dayanak bulamayan bireyin, kendi içsel yönelimleri de başarısızlık ile

sonuçlanır(Lukacs,2001:217). İşte, Lukacs'a göre, bireyin içsel bunalımının, dayanak arayan bireyin başarısız olmasının asıl nedeni, modern şehir yaşamının ve kapitalist üretim ilişkilerinin yaşattıklarıdır. Bu yaşam ve kapitalist üretim ilişkileri, sıradan bireyi ezmekte ve horlamaktadır. Sıradan bireyin sıra dışı davranışlarının temel nedeni de burada yatmaktadır. İşte Dostoyevski, sorduğu sorular ile bu açmazı anlatma çabasındadır. Başarısı, bu çabanın altında yatmaktadır. Karakterleri aracılığıyla anlattığı, kapitalist yaşamın ezdiği, modern şehrin sıradan insanının yalnızlığı, boşuna çabası, umutsuzluğu ve tüm bunlar sonrası çektiği acı, romanlarının esas konusudur. Karakterleri umutsuzdur; ama bu umutsuzluk, düzen diye dayatılan her şey ile bir kavgaya ve düzen diye dayatılan her şeye bir başkaldırıya neden olur(Lukacs,2001:219). Dostoyevski'deki karşıtlık, uyumsuzluk ile inanç arasındaki gidiş geliş, burada da yine yer bulur. Dostoyevski'ye göre, sıradan bireyin yaşadığı tüm bu umutsuzlukların nedeni, Batı'daki Tanrı'ya rağmen Tanrısallaştırılmış din ve bu dinin neden olduğu nihilist akımlardır. Bu yüzden önerisi, Rus İsa'sı ile sağlanabilecek evrensel insanlıktır. Umutsuzlukların ve bu umutsuzlukların neden olduğu acıların giderilmesi ancak böyle mümkün olur. Lukacs'a göre, Dostoyevski kapitalist üretim ilişkilerinin ve modern şehir yaşamının, sıradan insana yönelttiği tehdit için bir yandan Tanrı'yı öğütlerken; bir yandan da karakterleri aracılığıyla tehdiye başkaldırır. Ona göre, Dostoyevski'nin karakterleri aracılığıyla yaptığı, *“modern burjuva toplumunda sahte ve bozulmuş olan her şeye güçlü bir başkaldırı(Lukacs,2001:224)”*tır.

Dostoyevski'deki ikircikli ruh halinin nedeni olan rastlantısallığın yarattığı açmazlar hakkında Freud, 'Odipus Karmaşası' çerçevesinde bir çözümleme yapmaktadır. Freud'a göre, Dostoyevski'deki Tanrı inancı ile şekillenen ahlaki öğüt, baba korkusunun oluşturduğu baba katilliği ile ilgilidir. Buna, psikanalizin bir sanat metni üzerinde, o sanat metninin yaratıcısının hayatını dikkate alarak yapılan bir çözümleme de denilebilir. Freud'un 'Odipus Karmaşası' çerçevesinde yaptığı çözümleme, Dostoyevski'nin ahlaki sınırları zorlayan tutkuları ile ahlaki öğütlerinin uyuşmazlığı üzerine bir açıklama getirmesi açısından da oldukça önemlidir. Freud, bu çözümlemesi ile Dostoyevski'yi büyük bir sanatçı olarak nitelerken, onun büyük bir ahlakçı olamayacağını da göstermektedir. Ona göre, *“ahlaklı kimse, şeytana uyduğunu anlar anlamaz, direnen ve kendini kurtaran kimsedir. Bir yandan günah işleyen, öte yandan pişmanlık duyduğu zaman ahlaksal kurallar ortaya koyan bir kimse, işi kolayından alıyor demektir(Freud,2001:193).”* Bu ahlak karşısında gösterilen şey, uzlaşma kokan bir reflektir. Dostoyevski, bir yandan şeytana gönüllü boyun eğerken, bir yandan da işlediği ahlaki suçun cezasını çekmek

istemektedir. Tanrı inancı, burada devreye girmekte, ceza istemi, Tanrı sayesinde yerine gelmektedir. İsa'nın kaderine karşı boyun eğişine, Dostoyevski'nin duyduğu hayranlık, tamamen bununla ilgilidir. Freud'a göre, Dostoyevski'nin tutkuları ile ahlaki öğütleri arasında sıkışıp kalmasındaki temel neden, onun psişik durumu ile yakından ilgilidir: *“Dostoyevski, sevilme ihtiyacı ile yanıp tutuşan ve kimi zaman nefret etmesi gereken yerde yakınlık gösterip yardıma koşmasına yol açan (söz gelimi, karısına ve karısının aşığına karşı davranışında görüliyor bu) abartılmış şefkatle dolu bir kimsedir(Freud,2001:194).”* Freud'a göre, Dostoyevski ahlaki anlamda suçlu biridir. Çünkü sevgi ihtiyacına dayalı abartılı şefkat, bir suçluda görülmesi muhtemel bir duygu yönelimidir. Sevgi ihtiyacının giderilememesi, sınırsız bir bencillik ve yıkma isteği ile kendini gösterir. Dolayısıyla Dostoyevski'nin önce hayatı, sonra da eserlerinden anlaşılan bu iki ruhsal özellik, onun suçlu olduğunun anlaşılmasına yetmektedir. Freud, bu bencillik ve yıkma isteğinin ya da sadist eğilimlerin, mazoşist bir içe yönelim gösterdiğini, yapılan karşısında duyulan kabahatlilik duygusunun ise bir ceza istemine neden olduğunu söylemektedir. Ancak burada, Freud'a göre, önemli bir ayrımı da yapmak gerekir. Sevgi ihtiyacının giderilememesine bağlı her sado-mazoşist eğilim, nevrotik özellikler göstermeyebilir. Çünkü içe yönelik mazoşist eğilimlerin, bencilliğe dayalı sadist eğilimlere karşı bir savunma mekanizması olduğu, kabahatlilik duygusunun normal bir gelişim için gerekli olduğu da, unutulmaması gereken bir gerçekliktir. Ancak, ego'nun aşırı gerilmesi, sado-mazoşist eğilimlerin artık dizginlenemez hale gelmesi, nevrotik tepkilerin de doğmasını kolaylaştırabilmektedir. İşte, Dostoyevski'deki sara hastalığının temel nedeni de, egodaki bu gerilim ve artık dizginlenemez hale gelen sado-mazoşist eğilimlerdir(Freud,2001:195-196). Çünkü Freud'a göre, sara hastalığının patolojik özellikleri şu iki durum için de geçerlidir. Organik sara ve duygusal sara nevrozun önemli bir göstergesi olabilir: *“Birinci durumda, hastanın ruh hayatı, dıştan gelen yabancı bir bozukluğun etkisindeyken; ikinci durumda görülen bozukluk, kendi ruh hayatının dile gelişinden başka bir şey değildir(Freud,2001:197).”* Dostoyevski için, ikinci sara etkindir. Onun ruhsal yaşantısının yarattığı büyük gerilim, saranın boşalımı ile giderilmektedir.

Buradaki esas sorun, Dostoyevski'nin suçlu ilan edilmesinin ve ahlakçı olamayacağını öne süren önermenin nedenidir. Yani, Dostoyevski'nin nevrotik bir tepki geliştirmesini tetikleyen ruhsal bozuklukların nedeni nedir? Bu sorunun cevabını Freud, 'Odişus Karmaşası' kavramı çerçevesinde verir. Sevgisiz başlayan hayatın, sevgisiz ve sürekli duyulan sevgi ihtiyacı içinde tek başına geçmesi, Dostoyevski'nin ikircikli ruhsal

yaşantısının yarattığı gerginliğin temel nedenidir. Erken yaşta ölen annenin ardından, baskıcı asker-doktor babanın kölelerince öldürülmesi, onun ruhsal yaşantısı için etkisi göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir. Çünkü baba, Dostoyevski için erken kaybedilen anne ile birlikte açığa çıkan sevgi ihtiyacını, muhtevası gereği gidermenin aksine, nefret duygusuna bağlı büyük bir korkunun oluşumunu tetiklemiştir. Çocukluk yıllarına kadar uzanan ilk nevrotik nöbetlerinin, babasının ölümüyle birlikte sara şeklinde kendini göstermesi ve bu nöbetlerin giderek artmasının temel nedeni işte burada gizlidir. Çünkü babaya karşı duyulan nefret, bu korku ile birleşince, baba için bir ölüm isteğini de beraberinde getirir. İşte Dostoyevski, sevgi ihtiyacını gidermenin aksine, kendisinde büyük bir korku uyandıran babasına karşı bir nefret geliştirir. Dostoyevski bu nefreti, babasının ölümünü istemeye kadar ilerletir. Babasının köleleri tarafından katledilmesi ile birlikte doğan suçluluk duygusu, onda bir nevroz olarak kendini gösterir. Yani, sara hastalığı, suçluluk duygusu ile çırpınan ruhun rahatlama belirtisidir ya da başka bir deyişle Freud'a göre, suçluluk duygusuyla oluşan bu tepki, kendini cezalandırma biçimine çok iyi bir örnektir (Freud,2001:198-201). Dostoyevski, çocukluğu ile başlayan baba nefretinin ve bu nefrete bağlı baba ölümü beklentisinin suçluluk duygusu ile kendine yönelir. Kabahatlilik duygusu ve bu duyguya bağlı sado-mazoşist eğilimlerin gerginliği ile oluşan nevrotik tepkinin sara olarak ortaya çıkmasının nedeni, Dostoyevski'nin kendini cezalandırma isteğidir. Bu noktayı Freud yine 'Odipus Karmaşası' içinde geliştirerek, daha ayrıntılı açıklama gerekliliğini dile getirir. Babaya karşı duyulan nefret ile oluşan korku, babayla özdeşleşme tepkisiyle neticelenebilir. Babaya duyulan nefret, babanın bu nefretten haberdar olabileceği korkusunu da beraberinde getirir. Bu durumda vücut, bir savunma mekanizması geliştirir. Bu savunma mekanizması, korkunun, çaresizlik nedeniyle edilgen bir sevgiye dönüşmesi ile ilişkilidir. Çünkü nefret sonucu oluşan öldürme ya da baba ölümü isteği, bu istekten haberdar olabilecek babanın vereceği cezanın habercisidir. Bu ceza iğdiş edilmez. İğdiş edilmekten korkan çocuk edilgenleşir. Dolayısıyla nefret, yerini sevgiye bırakır. İşte bu durum, bir hayranlık itilimi ile sağlanan özdeşleşmenin ilk belirtisidir. Çocuk, ego'su yoluyla özdeşleşir. Ancak süper ego denilen egonun başka bir çeşidi, bu özdeşleşmeye bir karşılık geliştirir. Bu karşılık, özdeşleşilen babanın karakteri ile ilgilidir. Eğer baba sert, kaba ve taş yürekliyse, süper ego bunu egoya ters bir şekilde iletir. Kısaca ego, pasifleşir ve edilgenleşir. Edilgenleşen ego, kendini sınırsız bir cezalandırma isteği ile yiyip bitirir. Bu acı, ona büyük bir sevinç ve doyunluk verir. Alinyazısı karşısında boyun eğme davranışı gelişir(Freud,2001:201-202). İşte bu, Dostoyevski'nin baba nefreti ile ortaya çıkan suçluluk duygusunun ortaya çıkardığı bir

diğer gelişmedir. Freud'un ceza çekme ve bununla, büyük bir doygunluğa ulaşma isteğine Dostoyevski'den verdiği en önemli örnek, onun haksız Sibiryâ sürgününü ve idam cezasını kabullenişidir: "...*'Babamız' diye adlandırılan Çar'ın elinden çıkan bu haksız cezayı, Dostoyevski, gerçek babasına karşı işlemiş olduğu suçun cezası yerine geçen bir ceza olarak kabul etmişti(r). Kendini cezalandıracağı yerde babasının yerini tutan çar tarafından cezalandırılmış(tır).(Freud,2001:202)*" Dostoyevski'nin ruhsal yaşantısına bağlı ortaya çıkan kendini cezalandırma isteği, tüm Tanrı tanımaz söylemlerine rağmen Tanrı'yı öğütleyen bir ahlakçı gibi davranmasının da temel nedenidir. Freud'a göre, Dostoyevski'nin "*üstün zekâsı, inancın ortaya çıkardığı düşünce güçlüklerini görmezlikten gelememesine yol açmıştı(r).(Freud,2001:203)*" ve Dostoyevski "*Dünya tarihindeki gelişmenin bireyde yeniden ortaya çıkması yoluyla, İsa ideali içinde, suçluluktan kurtulup özgürlüğe kavuşmayı umut etti. (Freud,2001:203)*" Freud, hayatı üzerinden yaptığı psikanalitik çözümlemeye, Dostoyevski'nin eserlerinden de örnek verir. 'Karamazov Kardeşler'de, kardeşlerden biri baba katilidir. Dostoyevski, o suçluya kendi nevrozlu sara hastalığını yükleyerek kendi baba katilliğine gönderme yapmak ister gibidir. Ayrıca, Zosima Dede'nin Dimitri Karamazov karşısındaki davranışı da oldukça önemlidir. Çünkü bir Rus İsa'sı modeli olan Zosima Dede, baba katili olmaya hazırlanan Dimitri'nin niyetini anlayarak ayaklarına kapanır. Bu bir hayranlık belirtisi değildir. Hristiyan inancının gereği Zosima Dede, katilden tiksinen ve onu küçük gören eğiliminin önüne geçmek için kendini, muhtemel katil önünde küçük düşürmek istemiştir. Dolayısıyla, Dostoyevski, Tanrı inancının gerekliliğini burada da bir son nokta olarak göstermektedir(Freud,2001:205). Kısaca, Freud açısından Dostoyevski, büyük bir sanatçı olabilir; ancak o bu bilinen gerçekliğin ötesinde Dostoyevski'deki Tanrı inancının ve ahlaki çıkmazın nedenini psikanaliz açıdan inceleme gereği hissetmektedir.

Milan Kundela'ya göre roman, varoluş arayışının en önemli merkezidir. Dostoyevski'nin, romanlarındaki bu varoluşsal arayışı akıl bozukluğuna kadar götürmesi, içsel bunalımı tetikleyen nedenleri ortaya çıkarması açısından önemlidir(Kundela,2005:73). Karakterleri aracılığıyla giriştiği bu deneyi, neticelendirememenin ve anlatamadığı birçok şeyin eksikliğini de hissetmektedir. Bunu, "*çoğu zaman içim yanarak saptıyorum ki, sözün en gerçek anlamıyla, anlatmak istediğimin yirmide birini bile anlatamadım, belki de hiç anlatamadım. Beni kurtaran, bir gün Tanrı'nın bana bu kadar güç ve esin vereceği (Akt.Gide,1998:40)*"dir cümlesiyle dile getirmektedir. Bahtin'e göre "*Dostoyevski'de kahramanın kendi, içe bakışının nesnesi*

haline gelir(Bahtin,2004:98).” Bu yüzden Dostoyevski’de kahramanların söyledikleri, onun düşünsel gerçekliğini anlamak için oldukça önemlidir. İşte, romanlarından alınan şu iki örnek söylem, onun buraya kadar anlatılan tüm düşünsel gerçekliğini, ikircikli ruhsal halini ve seçimini ortaya koymak için yeterlidir. Birincisi, “*Aklım dünyasaldır. Tanrı’yu algılayamıyorum der ama yine de ona ulaşma çabasıdadır(Akt.Düz,2001:143)*” cümlesi; ikincisi ise, “*inanmada maddi olan hiçbir delilin faydası yoktur. Foma dirilen İsa’yu gördüğünden değil, daha önce inanmak istediğinden inanmıştı(Akt.Düz,2001:150)*” cümlesidir. Kısaca, Camus’nün deyişiyle, Dostoyevski’nin, uyumsuz buluşlarına, aklın inanç üzerine yaşadığı açmazlarına rağmen yine de Tanrı demesi, uyumsuz buluşları ortadan kaldırmaktadır.

1.4. Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar

Camus ve Dostoyevski arasındaki temel benzerlik, uyumsuz buluşlar ve bu buluşları cisimleştirmek adına yaratılan uyumsuz karakterlerdir. Kısaca belirtmek gerekirse uyumsuz buluşlar: Zamanın baskısı, hayatın monotonluğu, insanın kendine, ötekine ve dünyaya yabancılaşması ve ölüm gerçekliğidir. Uyumsuz karakterlere gerçek hayattan verilebilecek örnekler Camus’e göre, Don Juan, Oyuncu, Fatih ve Sanatçı’dır. Bu bağlamda her iki edebi ve felsefi kimliğin eserlerinde yarattıkları uyumsuz karakterlere örnek olarak şunlar verilebilir:

Fyodor M. Dostoyevski: Stravrogin ve Krilov (Ecinniler-Roman), İvan Karamazov (Karamazov Kardeşler-Roman), Raskalnikov (Suç ve Ceza-Roman)

Albert Camus: Mersault (Yabancı-Roman), Caligula (Caligula-Oyun), Krilov ve Stravrogin (Ecinniler-Oyun)

Camus ve Dostoyevski arasındaki temel farklılık ise: Camus, uyumsuz buluşlar ardından, önce uyumsuz bir karakter olarak yaşamayı, sonra ise niceliksel ahlakın cinayetle sonuçlanan ve uyumsuzluğu yok eden açmazlarını görerek başkaldırmayı öğütlerken; Dostoyevski, uyumsuz keşifler ardından ve yarattığı uyumsuz karakterler sonunda Tanrı’ya yönelerek, boyun eğen, uyumlu karakterleri öğütlemekte ya da başka bir deyişle felsefi intiharı öğütlemektedir. Camus ile varoluşçular ve Dostoyevski arasındaki farkın içeriğini, bu öğüt şekillendirmektedir. Camus’e göre, “*Varlık felsefeleriyle yetinmek gerekirse,*

ayraksız olarak hepsinin bana kaçış salık verdiklerini görüyorum. Tuhaf bir uslamlamayla, insanla sınırlı, kapalı bir evrende, usun yıkıntıları üzerinde uyumsuzluktan yola çıktıktan sonra kendilerini ezeni Tanrısallaştırıyor, ellerini boş bırakan şeyde bir umut nedeni buluyorlar. Bu zorlama umudun hepsi de, dinde'(dir) (Camus,2006a:41).”

Camus ile Dostoyevski arasındaki bu farkı daha iyi anlamak için, ‘Ecinniler’ eserine de bakmak gerekmektedir. Dostoyevski’nin 1870’li yılların başında yazdığı bu romanı, Camus 1959’da oyunlaştırarak Théâtre Antoine’de sahnelemiştir. Dostoyevski, romanını, ikinci eşi Anna Grigoriyevna ile yaptığı Avrupa gezisi sırasında şahit olduğu bir gerçeklik üzerine şekillendirir. Eşinin kardeşi Snitkin, üniversite okumak için geldiği Avrupa’da, ablasının yanında kalır. Bu sırada, o dönem Avrupa üniversitelerinde egemen olan nihilist akımları ve devrimsel düşünceleri, Dostoyevski’ye en ince ayrıntısına kadar aktarır: Naçayev adında nihilist ve devrimci bir genç, kendi değerleri ve düşünce sistemi içinde üniversitelerde oldukça etkin bir isimdir. Naçayev, tarihin belirleyiciliğinin hüküm sürdüğü bir ortamda, devrim - karşı devrim çarpışması içinde benimsenebilecek tek gerçekliğin, ölüm ya da diriliş olabileceğini öne sürmektedir. Ona göre bunun dışında her türlü değer, dostluk, kardeşlik, vb... her şey, bu tarihsel akış için feda edilebilir. O, bu düşüncesini daha da ileri götürerek devrimcileri kategorize bile etmiştir. Birinci kategoride olanlar, lider kadro gerektiğinde ikinci kategoride olanları, devrim için gözden çıkarabilme hakkına sahiptir. Naçayev’in devrim düşüncesi, ezilenleri dahi devrim için ezmeyi göze alabilmektedir. Bu bir ilktir. Naçayev’in bu düşünsel sistemine göre, bu sistemi eleştirme cüretini gösteren, devrimi bir araç olarak gören ve onu hümanist bir yaklaşımla ele alan İvanov, öldürülmelidir ve Naçayev’in emri ile de katledilir(Çalışlar,1994:8-10). İşte Dostoyevski’yi bu romanı yazmaya iten neden de, nihilizme ve devrim düşüncesine karşı muhalefetidir. Bu muhalefetin dayanağı olarak da, o, İvanov’un katlini gösterir. Romanı üzerine arkadaşına yazdığı bir mektupta Dostoyevski şunları dile getirir: *“Yazdığım şeyin gerçek bir amacı vardır. Düşüncelerimi ve duygularımı sertlikle açıklamak istiyorum. Ah! Batılılar ve nihilistler bana karşı cıyak cıyak bağıracaklar! Bana gerici diyecekler! Ama canları cehenneme, bütün düşündüklerimi söyleyeceğim!(Akt.Troyat,2004:328)”* Dostoyevski romandaki Şatov (gerçek hayattaki İvanov) karakteri ile devrim düşüncesine karşı muhalefetini ve asıl kurtuluşun *“İsa’nın yol göstericiliğinde yattığımı(Akt.Düz,2001:46)”* gösterir. Böylece, Camus’nün deyimiyle uyumsuz keşifler sonucu ortaya çıkan metafizik başkaldırı (gerçek hayattaki devrimci-Naçayev’in yaptıkları-kendini Tanrı ilan etmesi), Tanrı’yı gökten yere indirirken; Dostoyevski ise eserinde bunu

eleştirerek Tanrı'yı tekrar yerine gönderir. Çünkü Batı'da yaşananlar, gerçek Tanrı'nın yitirilmesi ile ilgili bir güç isteminde gizlidir: *“Batı İsa'yı yitirdi (Katolikliğin yanıtıyla) ve işte bu yüzden, sadece bu yüzden Batı ölmek üzeredir(Akt.Troyat,2004:331).”* Dostoyevski, romanında yarattığı Stavrogin ve Krilov gibi uyumsuz karakterler sonunda, Şatov ile İsa'yı; yani Tanrı'yı öğütlerken, Camus; bu iki uyumsuz karakter aracılığıyla kendi felsefesini anlatmak istemektedir: Krilov ve Stavrogin, inanma ve inanmama arasında, uyumsuz buluşlar ile yüzleşir. Uyumsuzluk duygusunun yarattığı sıkıntıları sonuna kadar çeken bu karakterler, saplantılı fikirlerinin hiçliğinde Tanrı ile karşılaşır. Ancak bu Tanrı, tüm bu anlamsızlık karşısında, onu anlamlandırmak için varolması gereken; ama olmayan bir Tanrı'dır. Eğer insan, Tanrı'yı yeryüzüne indiriyorsa (metafizik başkaldırı yoluyla insanın kendini Tanrı ilan etmesi) bu Tanrı, öldürmeye yol açan adaletsizlikleri de içinde barındıran ve yalanlar üzerine kurulan bir Tanrı'dır. O zaman insan Krilov, Tanrı olduysa, o bu yalanı ortaya çıkarmak ve adalet adına Tanrı-insanın yol açtığı adaletsizlikleri de ortadan kaldırmak için intihar etmelidir. Tanrı-insan ölmelidir ve insanlık tamamlanarak bu fikri saplantılardan (Tanrı olma isteği) kurtulmalıdır. Tam bir özgürlük için Krilov, kendini öldürmelidir(Çalışlar,1994:14). Camus, intihar ya da öldürme fikrine karşıdır. Ancak buradaki öldürme, diğer insanlara yol gösterme adınadır. Bir feda etme vardır ve bu feda etme diğer insanları özgür kılacaktır. Camus'nün, bu uyumsuz karakteri sevme nedeni, burada yatmaktadır. Dostoyevski, 'Ecinniler'de, uyumsuz keşifler ardından; yani Krilov'un ve Stavrogin'in ardından, Şatov ile pişmanlığını belirtip tövbe ederek Tanrı'ya dönerken; 'Karamazov Kardeşler'deki Ivan'dan sonra Alyoşa'yı ön plana çıkarması gibi, Camus, Tanrı'yı tamamen ortadan kaldırmak ve olanaklar alanı ile insanı baş başa bırakmak istemektedir. Başkaldırının esas hedefi, sadece ve sadece bu dünyadır. İşte, 'Ecinniler'in ortaya koyduğu fark, buradadır. Daha özel bir ayırım yapmak gerekirse, Camus ve Dostoyevski arasındaki temel fark, yarattıkları karakterler yoluyla şu şekilde sınıflandırılabilir.

Fyodor M. Dostoyevski ve Uyumlu Karakterleri: Şatov (Ecinniler-Roman), Alyoşa Karamazov ve Zosima Dede (Karamazov Kardeşler).

Albert Camus ve Başkaldıran Karakterleri: Dr. Rieux (Veba), Krilov (Ecinniler-Oyun)

Sonuç olarak, Camus ve Dostoyevski arasındaki temel benzerlik, uyumsuz buluşlar ve uyumsuz karakterlerdir. Farklılık ise, Camus için uyumsuz buluşlardan hareketle yaratılan

başkaldırı felsefesi; Dostoyevski için ise, uyumsuz buluşlardan hareketle yaratılan varoluşçu felsefedir.

İKİNCİ BÖLÜM

METİNLERARASI İLİŞKİ BAĞLAMINDA

ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE CAMUS VE DOSTOYEVSKİ ETKİSİ

2.1. Metinlerarasılık ve Yöntemleri

Son zamanlarda yoğun bir biçimde kullanılagelen ve yazınsal metinler ile sınırlı gibi gözükse de, tüm sanatsal metinleri, -buna sinema filmleri de dâhil- içine alan bir kavram olarak 'metinlerarasılık', konu 'Yazgı' ve 'Masumiyet' örneğinde Zeki Demirkubuz filmleri olduğunda, ele alınması gereken önemli bir kavram haline gelir. Bunun temel nedeni ise, metinlerarasılığın, Zeki Demirkubuz filmlerinde, Camus ve Dostoyevski etkisini ortaya çıkarmak adına bazı yöntemler öneriyor olmasıdır. Bu yöntemleri somut olarak ortaya koymanın yolu ise, metinlerarasılık kavramının bugüne kadar yapılan tanımlamalarına bakmaktır. Ancak öncelikle yapılması gereken, niçin metinlerarasılığın, öykü ve karakter analizinde bir karşılaştırma yöntemi olarak ele alındığını açıklamaktır.

'Yazgı', Camus'nün 'Yabancı' adlı romanından yapılan bir uyarlamadır. Birçok sinema kuramcısının belirttiği üzere, burada bahsedilmesi olanaksız birçok teknik sorunu içinde barındıran ve tabii ki birçok yöntemi de sınırlılıkları içinde taşıyan "uyarlama, bir diğer sanat dalından, örneğin roman, öykü, tiyatro oyunu vb. ürünü alıp, onun filme aktarılmasıdır(Akyürek,2004:103)." Ancak, burada önemli olan, belli bir amaç doğrultusunda yönetmen ya da yapımcı tarafından değerli olduğu bilinen klasik bir eserin birebir ya da birkaç yeri değiştirilerek sahne sahne sinemaya aktarılması değil; eserin, uyarlanmış fakat felsefi tartışmaları içinde barındıran ve bu anlamda birçok başka metne gönderme yapan yoğun bir metin olmasıdır. Çünkü yönetmen, uyarlamasının alt başlıklarından birinin içerisine mutlaka girecek olan değişikliği yaparken, bu uyarlamada, bu değişikliğin de nedeni¹ olan kendi felsefi yönelimini dikkate almaktadır. Bu felsefi yönelim ise, birçok başka metne gönderme yapmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, sinemanın kendine ait anlatım olanaklarını kullanarak yapılan bu uyarlama sonunda ortaya çıkan metin de, içerdiği felsefi tartışmalar nedeniyle 'metinlerarası'dır. J. Goodwin'nin Akira Kurosawa'nın filmlerini metinlerarası olarak değerlendirdiği kitabında söylediği, "edebi aslının içinde bulunan metinlerarasılıkla aynı doğrultuda bir metinlerarası ilişkiyi

¹ Yönetmen bu nedenleri, bu tezde de kullanılan ve S.Ruken Öztürk'ün editörlüğünde çıkan 'Kader' adlı kitabın içinde yer alan B. Karaca'nın 'İdeal İyiliğin Yolu Kötülüğü Anlamaktan Geçiyor' adlı söyleşisinde anlatmaktadır.

yaratan dikkate değer film uyarlamaları olsa da, sinemada metinlerarasılığın, edebi bir metnin filme uyarlanması sorununu tanımlama olarak ele alınması olanaksızdır(Goodwin,1991:13)” cümlesi, Zeki Demirkubuz’un bu filminin, bir uyarlama da olsa niçin metinlerarasılık kavramı içerisine girdiğini ortaya koymaktadır.

İkinci olarak ‘Masumiyet’ filmi, bir uyarlama değildir. ‘Yazgı’ filminde yer alan felsefi tartışmaları içinde barındıran ve bu anlamda birçok metne gönderme yaptığı için de, metinlerarasılık kavramıyla ele alınması uygun olan bir filmidir. Yönetmenin, ‘Yazgı’ filmini ‘Yabancı’ romanından uyarladığı ve bu uyarlamada romanın ikinci bölümünü değiştirdiği bir gerçektir. Bu değiştirme nedeni olarak da gösterdiği gerekçeler, ‘Masumiyet’ filminin de yapılış nedenidir. Çünkü yönetmen, filmlerinde kendi felsefi yönelimini konu olarak işlemekte ve bunu yaparken, kendi felsefi yönelimine uygun birçok metinden etkilenmektedir. Metinlerarasılık, hem bu filmde hem de ‘Yazgı’da işlenen konunun ilgili olduğu ya da gönderme yaptığı metinlerin izlerini keşfetme açısından birçok karşılaştırma yöntemi önermektedir. Önerilen bu yöntemler sayesinde de Zeki Demirkubuz’un felsefi yönelimi gösterilebilmektedir. Bu yüzden, bu yöntemleri ortaya koymak için, ‘metinlerarasılık nedir?’ sorusunun cevaplandırılması gerekir.

La Bruyère 1600’lü yıllarda yazdığı ‘Karakter’ adlı yapıtında, *“yedi bin yılı aşkın bir süreden beri insanlar düşündüklerini anlatmışlar, bu alanda bize söz bırakmamışlar (Bruyère,1998:21)”* diyerek metinlerarasılığın temel araştırma ya da inceleme alanını işaret etmektedir. Charles Grivel’in *“hiçbir metin tek başına tecrit içinde varolamaz, her metin, metinler evrenine bağlıdır (Akt.F.Plett,1991:17)”* cümlesi de, La Bruyère’nin tespitini desteklemektedir. Bugün, üzerinde oldukça fazla durulan bu kavramın teorisyenlerinden bazıları, Bahtin, Kristeva, Barthes ve Riffaterre’dir. Bu isimlerin yaptığı tanımlamalar, bir metnin niye metinlerarası olarak değerlendirildiğini ve o metnin metinlerarasılığını keşfetme yöntemlerini ayrıntılarıyla göstermektedir.

Mihail Bahtin, metinlerarasılığı, söyleşim ve söyleşimcilik kavramları ile açıklamaktadır. Bahtin, bir metnin ya da yapıtın anlaşılması için onun diğer metinler ile ilişkisinin göz önüne alınmasını istemekte; herhangi bir yapıt ya da metnin içerisinde varolan söylemsel çeşitliliğin ortaya çıkarılmasında, onun diğer metinler ile ilişkisinin yanı sıra, tarihsel ve toplumsal olgularla ilişkisi de önemlidir, demektedir(Aktulum,2000:25-26). Ona göre metinlerarasılık, birçok diğer eleştirmenin söylediği gibi yazınsallığın temelidir.

Metinlerarası ilişkiyi ortaya çıkarmanın yolu ise sözce ve söylem çeşitliliğinin dikkatle incelenmesi ile mümkün hale gelmektedir: “*yazına ait olsun ya da olmasın her sözce, onu derinden derine belirleyen toplumsal ve tarihsel bir bağlamda köklenmiştir*(Aktulum,2000:27).” Dolayısıyla sözcelerin oluşturduğu söylem için de aynı şey geçerlidir, “*ister güncel, ister sözbilimsel, ister bilimsel olsun –hiçbir yazınsal söylem ‘önceden söylenmiş’e, ‘bilinen’e, ‘ortak düşünce’ye vb. yönelmeden edemez*(Aktulum,,2000:26).” Bahtin, buna örnek olarak romanı vermektedir. Ona göre roman, kendinden önce yazılmış öteki metinleri özümlediği gibi, aynı zamanda onlara cevap niteliğinde bir çokseslilik içermektedir. Bu nedenle, onu dilbilimsel metotlarla sadece kendi sınırları içerisinde değerlendirerek anlamlandırmak çok mümkün değildir. Bahtin’e göre yapılması gereken, dilbilim-ötesi yeni bir inceleme metodunu içeren bilimin geliştirilmesidir. Bu amaçla, dilin söyleşimsel özelliğinin kullanılması gerekmektedir: “*her sözsel iletişim, her sözsel etkileşim bir sözce alışverişi yani bir söyleşim biçiminde gerçekleşir. Bu durumda söylem bireyler arası bir olgudur. Buna bağlı olarak, ister yazınsal olsun ister olmasın, her sözce, onu derinden derine belirleyen toplumsal bir bağlamda kökleşmiştir ve toplumsal bir çevreye yöneliktir*(Aktulum,2000:27).” Roman, bunun en iyi örneğidir. Çünkü roman, karşılıklı konuşmalar ile örülü ve başka metinlere hem toplumsal hem de tarihsel bağlamda gönderme yapan bir türdür. Daha ayrıntılı açıklamak gerekirse, “*romanın ister yazınsal olsun-şiiir, öykü vb.- ister olmasın – geleneksel incelemeleri, sözbilimsel, bilimsel, dini metinler vb.- ona benzemeyen farklı türlere de içerisinde yer vermesi, onun çoksesli ya da söyleşimci nitelikte bir yazın türü olduğunu kesinle(mektedir)(Aktulum,2000:29).*” Romanın çoksesliliğine bir başka örnek ise toplumsal dilin dönüşümüne yer vermesidir. Bunu, üretim biçimine paralel oluşan sınıfsal ayrımların örnekleriyle göstermektedir: “*romanda çokbiçimli türler, meslekler, toplumsal öbekler (soylu dili, çiftçi dili, satıcı dili, köylü dili vb.) yazınsal ya da düşünüyapısal görüngüler ve dillere yer verilebildiği gibi yönlü, sıradan dillerden (dedikodular, kibar çevre dedikoduları, hizmetçilerin konuşmaları, argo vb.) izlere de yoğun olarak rastlanabilir*(Aktulum,2000:30).” Bu anlatılanlara en iyi örnek olarak, alaycı romanın temsilcileri (Fielding, Sterne, Dickens) ile Dostoyevski verilmektedir. Özellikle Dostoyevski, yarattığı karakterleri, kendine ait söylemleri olan özerk birer taşıyıcı olarak değerlendirmekte ve bu yüzden kişileri ‘o’ zamiri ile değil, hiçbir çekincesi olmadan düşünen ve konuşan bir ‘sen’ zamiri ile nitelendirmektedir(Aktulum,2000:31). Onun karakterleri, kendi toplumsal çevresinin birer temsilcisidir ve yaratıcılarının yanında yer alabildikleri gibi aksine onu haksız da çıkarabilmektedir. Bu anlamda gerçekten biri

varmış, biri dinliyormuş ve söylenenleri yanıtlıyormuş düşüncesi içinde karakterler değerlendirilebilir ve dolayısıyla onun romanları ister yazarın kendisinin düşüncelerini, isterse de kendi düşüncelerini savunsun, karşılıklı bir söyleşimcilik olduğu için bir çokseslilik örneğidir(Aktulum,2000:32). Bahtin'e göre, bu özellikleri ile çoksesli olarak nitelendirilebilecek romanın, 'Sokrates Söyleşileri' ve 'Menipos Taşlamaları'nın da yer aldığı, güldürürken aynı zamanda ciddi iletiler veren türler ve daha da gerilere gidilirse 'Karnaval' geleneğinin çoksesliliği ile derin bağları göz ardı edilmemelidir(Aktulum,2000:32-33). Sonuç olarak Bahtin'e göre, söylem çeşitliliği bir metnin, metinlerarası olduğunu kanıtlayan en önemli özelliktir. Çünkü her söylem, bir tarihsel ve toplumsal bağlam içinde anlam kazanır. Söylemin taşıyıcısı, karakter ya da öykü, bir toplumsal sınıf ya da belli toplumsal koşullar içinde var olmaktadır. Dolayısıyla, öykü ve karakterlere bakılarak yapılan söylem analizi, o karakter ya da öykünün ilişkide olduğu tarihsel ve toplumsal bağlamı da ortaya çıkarmaktadır. Zeki Demirkbuz filmleri de bu çerçevede ele alınmaktadır ve böylece, filmlerin ve yararlandığı metinlerin tarihsel ve toplumsal bağları ve bunların aralarındaki benzerlik ve farklılık ortaya çıkarılmaktadır.

Postmodern eleştiri alanında, Bahtin'in söyleşimcilik kuramından hareketle kendi metinlerarası kuramını geliştiren Julia Kristeva, hem söyleyenin hem de dinleyenin ortak ürünü olan, hem çağdaşı hem de kendinden önceki sözcüğe gönderme yapan söylemin yerine metni koymakta ve metnin, diğer metinlerin kesiştiği noktada yer aldığını söylemektedir. Ona göre metin, belli bir işlevi yerine getiren önemli bir araçtır. Bu işlev, gösterenleri yeniden dağıtarak yeni bir metin üretmektir. Dolayısıyla metnin anlamını, dil yoluyla gösterenlerin yeniden düzenlenişinde ve dönüşümünde aramak gerekmektedir: *"metin gösterenleri yan yana ekler, onları bir bağlamdan alarak yeni bir bağlam içersine dönüştürerek sokar, böylelikle karşılıklı ilişkiler içersinde belli değişimler yaratır. Bu ilişkiler metinlerarası ilişkilerdir(Aktulum,2000:41)."* Kristeva'ya göre, *"Yazı, önceki sonsuz metinler alanından aldığı parçalardan hareketle, onları anlatsal sözdizimde çizgisel olarak bir bütün oluşturabilecek biçimde uç uca ekleyerek yeni bir metin ortaya çıkarır. Bu bakımdan, metinlerarası bir göndergeyi arayıp bulma durumu ortadan kalkar(Aktulum,2000:43)"*, dolayısıyla metinlerarasılıktan bahsetmek için ille de bir göndergenin bulunması gerekli değildir. Kristeva'nın metinlerarası gönderge ile metinlerarası ayrımı da bu tespitten hareketle ortaya konabilir: *"metinlerarası gönderge kolaylıkla saptanabilen, metinden çıkarılıp tanımlanabilen, oluşmuş, tamamlanmış bir nesnedir(Aktulum,2000:43)."* Oysa, *"metnin metinlerarası olmasının nedeni, onun*

alıntılanan ya da taklit edilen başka unsurları kapsamı değil; onu üreten yazının önceki metinleri bozup bir yeniden dağılım işleminden geçirmesindedir(Aktulum,2000:44).” Dolayısıyla burada ast olan, metnin diğer metinlerden aldığı gösterenleri, kendi amacı ve bütünlüğü çerçevesinde dönüştürmesi ya da eritmesidir (Zeki Demirkubuz’da diğer metinlerden yani Camus’den ve Dostoyevski’den aldığı gösterenleri sinemanın anlatım dili içerisinde ve kendi amacı çerçevesinde dönüştürmektedir). Dönüşüm sözcüğü, Kristeva’nın metinlerarasılık temelinde yaptığı çözümler için yararlandığı yöntemin ismi olması açısından önemlidir. Kristeva, Naom Chomsky’nin ‘dönüşümsel çözümler’ yöntemini, sadece eşsüremsel düzlemde; üstelik yalnızca İngilizce üzerinde yaptığı dilbilimsel yönelim nedeniyle eleştirmektedir. Belli bir düzenleniş ve çizgisel yapısı olan tümceler kuran sözcükler, yer değiştirerek yeni anlamlar üretebilir. Dönüşümsel yöntem, çizgisel tümce yapısını çözümlerken ve önceki olası yapısal gelişim aşamalarını dikkate almazken; Kristeva’nın yöntemi, eşsüremsel karşılaştırmanın yanı sıra artsüremsel karşılaştırmayı da içermektedir(Aktulum,2000:45,46). O, *“önce onu kapalı bir metin olarak görüp kendi içindeki dönüşümleri eşsüremli olarak inceler, ardından artsüremli bir çizgiye yerleştirerek, öteki metinler ile ilişkilerini, tarihsel ve toplumsal konumunu belirler(Aktulum,2000:46).”* Bu, içsel olarak incelenen metnin yeniden kurularak, daha önce içerisinden ayrıştırılamayan ve saptanamayan unsurlarının, eşsüremli ya da artsüremli metinler ile ilişkisi kurularak ayrıştırılır ve saptanır hale gelmesidir. Bu, Kristeva’ya göre, metnin ancak metinlerarasılık esasına göre üretilebileceğini kanıtlayan çok önemli bir yöntemdir. Bu yöntem kullanılarak, metnin hem kendi dönemi hem de daha önceki dönemlerdeki metinler ile içsel ilişkisi ortaya çıkarılırken, metinlerarasılık kavramının varlığı da kanıtlanmaktadır(Aktulum, 2000:47-48). Demirkubuz filmleri de bu yöntem çerçevesinde ele alınmakta, filmler Camus’nün ve Dostoyevski’nin metinleri ile karşılaştırılmakta ve bu isimlerin ve metinlerinin etkileri filmlerde saptanarak, filmlerin felsefi duruşu ve yeri ortaya konmaktadır.

Kapalı metin yerine açık metin kavramından söz ederek, metni özerk bir alan olarak gören, anlamın sadece ondan çıkarılabileceği düşüncesini eleştiren Roland Barthes de, metni tıpkı Kristeva gibi yapısal bir yaklaşımla dilbilimsel açıdan incelemeyi gerekli görmektedir. Bir metin, kendi bütünlüğü içinde eriyen, çağdaş ya da öncesi metinlerden gelen parçalardan, düzgülerden ve izlerden meydana gelmektedir. Bu, yeni metin ile eski metin arasında köklü bir ayrım anlamına gelir ve yeni metin artık kendine özgü bir metindir(Aktulum,2000:55). Barthes göre metinlerarasılık, metne bir dinamizm

kazandırmakta ve onun üretkenliğinin temelini oluşturmaktadır. Çünkü “*metinlerarası işlem, metnin eşsüremliliği kadar daha önce yazılmış yapıtlardan sözcükleri kendi içersinde eritip onu yeni bir anlamda donatmak; böylelikle yeni bir metin üretmektir*(Aktulum,,2000:56).” Barthes, dil olgusu temelinde bir metnin, göndermeleri çok kolay saptanamayan ve hatta anonim hale gelmiş dönüşümler sonucu, diğer metin veya metinler ile ilişki içinde var olabileceğini söylemektedir: “*Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanımlanabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntuların yeni bir örgüsüdür*(Akt.Aktulum,2000:56).” Barthes, kuramsal açıdan sadece dilsel bir olgu olarak baktığı metinlerarasılık kavramı için, yadsıdığı öznellik ya da başka bir deyişle yazar ve okuyucu etkisi üzerinde de durmakta ve öznellik boyutunu kuramına dahil etme gerekliliğini görmektedir. Bu anlamda okuma işi, metinlerarasılık kavramına öznellik boyutunu da getirmektedir. Farklı metinler arasında yapılan yakınlaştırmalar, okumanın zorunlu bir aşaması olarak görülmelidir. Yazarın, bir metni oluştururken zihninde canlandırdığı izlekler de, onun okuma ediminden ileri gelir; dolayısıyla bir metnin metinlerarasılık özelliği, yazarın okuma edimi dikkate alınarak incelenmelidir(Aktulum,2000:58). Barthes’in öznellik boyutu katarak tanımladığı metinlerarasılık, bir metnin metinlerarasılığını da kanıtlayan bir yaklaşım sunmaktadır. Bu bağlamda, Zeki Demirkubuz filmleri incelenirken, yönetmenin ekinsel birikimi ve filmleri yaparken etkilendiği metinler göz ardı edilmemelidir. Yönetmenin ekinsel birikimi ve okumalarına dikkatle bakıldığında ise, filmlerin metinlerarasılığını kanıtlayan, bu anlamda çözümlenmesini kolaylaştıran birçok metnin varlığı ortaya çıkmaktadır.

Diğer kuramcılardan, ‘okuru’ metinlerarası ilişkinin temeline yerleştirmesi nedeniyle ayrılan Michael Riffaterre, tanımlamasını, bir alımlama kuramı çerçevesinde yapmaktadır. Ona göre metinlerarasılığın keşfi, ancak okurun kendi birikimi ve algı düzeyi ile metinde onun varlığını görebilmesi ile ilgilidir. Dolayısıyla okur algılamadıkça metinlerarasılık gerçekleşmemektedir. Bu durumda “*metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndermesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması, öyleyse bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından birisidir*(Akt.Aktulum,2000:61).” Okurun keşfi ve algılamasında, metinlerarası göndermenin niteliği de çok önemlidir. Riffaterre’e göre gönderme iki düzeyde gerçekleşmektedir. Estetik düzeyde ast olan, metnin öteki metinlere göre yerinin belirlenmesi, onun belli bir türün ya da geleneğin içine yerleştirilmesidir.

Böylece, daha önce rastlanmış biçimsel özellikler, tanımlanmış hale gelmektedir. İkinci düzey ise, bilişsel düzeydir. Bu düzeyde, metnin sonsuz bir söyleme gönderme yaptığı düşünülerek, onun metinsel bir gerçeklikle ya da metin dışı bir gerçeklikle ilişki içinde görülmesi sözkonusu olmaktadır. Metinlerarasılıktan söz edilmesi demek, okurun bir ya da daha fazla metin arasında bir ilişki kurması demektir. Bu ilişkide esas olan, değişmez biçimsel ve anlamsal göndergelerin saptanabilmesidir(Aktulum,2000:62). Bu yönüyle Riffaterre, metinlerarasılık kavramını saptanamazlık ve bilinmezlik olarak tanımlayan Barthes'den ve Kristva'dan ayrılmaktadır. Ancak metinlerarasılığı, sadece saptanabilirlik ile de açıklamamaktadır. Çünkü böyle bir durumda gelecek yeni bir nesil artsüremsel bir birikime sahip değilse, metinlerarasılık ortadan kalkmaktadır(Aktulum,2000:63). Bu yüzden o, kuramında başka bir yöneme yer verme kararı alır. Bu yöneme göre, metinlerarası göndergeler metinlerde bazı izler bırakır. Bu izler, dilbilgisel aykırılıklar ya da yabancı kitle olarak tanımlanmaktadır: *“Dilbilgisel aykırılıklar okurun karşısına çıktığı andan başlayarak onun işini güçleştirir, kafasını kurcalar. Ama aynı zamanda bu güçlüğün çözümü olduğunu, bir kuralın, ölçütün bu aykırılıklara koştur yer aldığını hissettirirler(Aktulum,2000:63,64).”* Dolayısıyla tüm bunlardan, metinlerarası ilişkilerin saptanabilmesi açısından iki tür okuma ortaya çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, metinlerarası göndergelerin metinde kolayca saptanabilmesi için oldukça önemli bir artsüremsel ya da eşsüremsel birikimin okur için gerekli olduğu, bunun olmaması durumunda metinlerarasılığın keşfinde sorunların ortaya çıktığı ‘sıradan metinlerarası’dır. İkincisi ise, dilbilgisel aykırılıkların ya da yabancı kitlenin keşfine bağlı olarak, böyle bir durumda bu izin gözden kaçmayarak, zorunlu olarak okuru bir metinlerarasılığa başvurmak zorunda bırakacağını söyleyen ‘zorunlu metinlerarası’dır. Bu iki algılama biçimi ‘anlama’ ve ‘anlamlama’ olarak tanımlanan iki kavramı gündeme getirmektedir. Anlama, metnin sıradan bir okuma ile biçimsel ve anlamsal göndergelerin saptanmasına yarayan ‘mimetik okuma’ esnasında ortaya çıkan bir durumdur. Bu durum, ‘gösterge bilimsel okuma’nın yolunu Açmakta ve göndergelerin yüzeysel keşfi sırasında ortaya çıkan dilbilgisel aykırılıkların araştırılmasına artsüremsel düzlemde olanak sağlamaktadır. Böylece, keşfi yapılan göndergelerin izi, başka bir metin ya da metinlerde aranmaktadır. İşte Riffaterre göre bu metin ya da metinler ‘hayalet metin’ adı verilen metinlerdir ve keşfi yapılan, keşif sonrası ise okuyucuyu yönlendiren ‘yorumlayan gösterge’nin işaret ettiği metindir(Aktulum,2000:64-67). Riffaterre, okuyucu odaklı ve kişisel kriterleri temel alan kuramı için önerdiği metinlerarası yönteminin sonunda, iki tür okuyucunun var olduğunu belirtir. *“Birinci tür okurlar, metinlerarası bir iz’in varlığından haberdar olsa bile*

kökeninin nerede olduğunu bulması olanaksız olan sıradan okurlardır... İkincileri ise, Eizeweing'in değişiyle bilgin dahi, sonsuz bir ekinsel birikim sahibi okurlardır. Bu tip okurların bellekleri metinlerarası göndergelerin bulunmasında aşırı derecede önemli rol oynar(Aktulum,2000:68).” Bu kuramın filmlerden kullanılmasının nedeni, filmlerin ilişki de olduğu metinlerin keşfi açısından okura olanak tanınmasıdır. Filmleri anlamamanın bir yolu da açık ya da gizli filmlerde saklı olan göndergelerin keşfini film okuma sırasında yapmaktır. Bu bağlamda, ‘Yazgı’nın sıradan izleyici açısından seyri ile filmin ‘Yabancı’ romanından yapılan bir uyarılama olduğunu bilen ve Camus’ü ile daha önce ilgilenmiş olan bir okurun seyri arasında mutlak farklılıklar vardır. ‘Masumiyet’ filminde de, Yusuf, Otelci Mehmet ve Çilem adlı karakterlerin otel bekleme salonunda televizyon seyrettiği bir sahnede, televizyondan gelen sesin sorduğu ‘hayatın anlamı nedir?’ sorusuna, sıradan bir izleyicinin verdiği cevap ile varoluşsal bir tartışması içinde barındıran bu soruyu varoluşçularla ilişkilendirebilen bir izleyicinin verdiği cevap da farklı olacaktır. Dolayısıyla, metinlerarasılığın keşfi açısından, bu kuramın önerdiği yöntem yani okurun keşfi, bu filmlerin çözümlenebilmesinde de etkin bir yöntem olmaktadır.

Sonuç olarak, değişik kuramcılarının bazen benzer bazen de farklılaşan tanımlarından ortaya çıkan gerçeklerden biri, metin ile diğer metin ya da metinler arasında gerek artsüremsel, gerekse eşsüremsel bir etkileşimin ve ilişkinin ortaya çıkardığı, metinlerarasılık olarak tanımlanabilecek bir kavramın, bir metnin yazınsallığının ön koşulu olduğudur. Diğeri ise, herhangi bir metinde, metinlerarasılığı ortaya çıkarabilecek değişik yöntemlerin varlığıdır. Yapılacak öykü ve karakter analizinde kullanılacak bu yöntemler kısaca şunlardır:

1. Karşılaştırılan ana metin ile onu oluşturan diğer metin ya da metinler arasında, tarihsel ve toplumsal bağlamda kurulacak olan benzerliği esas alan metinlerarasılık.
2. Metni yaratan yaratıcının ekinsel birikimi esas alınarak kurulan metinlerarasılık.
3. Okurun ilk iki maddedeki zorunlulukları yerine getirerek kurduğu metinlerarasılık.

2.2. Zeki Demirkubuz'un 'Yazgı' ve 'Masumiyet' Filmleri Örneğinde Öykü ve Karakter Çözümlemesi

Öncelikle yapılması gereken, adı geçen filmlerin öykü ve karakterlerinin çözümlenmesinde izlenecek genel yolu ve bu yol için gerekli verileri sunmaktır. Metinlerarası ilişki üzerine yapılan tanımlamalarda ve bu tanımlamaların ortaya çıkarılmasında izlenen yöntemleri kısaca gözden geçirdiğimizde, ilk çalışmalarda, bir metni başka metinler ya da metin dışı dizgilerle ilişki içinde incelemek yerine, kendi içkin yapısını biçimsel olarak ortaya koyma çabası söz konusudur. Ardından yapılan çalışmalar, bir metnin biçimsel olarak kendinden önceki metinler ile karşılaştırılabileceği düşüncesi üstünedir. Böylece, metnin özgün yerinin belirleneceği düşünülür. Daha sonraları ise, metnin yazınsallığının temel ölçütü haline gelen metinlerarasılık kavramı için, bir metnin diğer metin, metinler ya da metin dışı dizgilerle (tarihsel yada toplumsal olgular ile) ilişkisi hem dilbilimsel, hem söylemsel hem de anlamsal açıdan olabileceği kabul edilir. Bu varlığın ortaya çıkarılmasında yazarın ve okurun önemi vurgulanır. Yapılan çözümlmelerde filmlerdeki metinlerarasılık, kavramın tanımlarından hareketle, ortaya çıkan yöntemler dikkate alınarak ortaya konulmaktadır. Bu metinlerarası yöntemlerin adı geçen filmler üzerindeki uygulanışında izlenen yollar şunlardır:

1. 'Yazgı' ve 'Masumiyet' filmlerinin ortaya çıktığı toplumsal ve tarihsel koşullar ortaya konmaktadır. Böylece, bu toplumsal ve tarihsel olgularla, gönderme yapılan metinlerin ilişkide olduğu tarihsel ve toplumsal koşullar arasındaki benzerlik, ortaya çıkmış olmaktadır.
2. Yönetmenin söylemi, onun ekinsel birikimini ortaya çıkarmak amacıyla incelenmektedir. Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski metinleriyle yönetmenin yakından ilgili olduğu, bu tezde de kullanılan birçok röportajda dile getirilmektedir.²
3. Bu ilişkilerin saptanmasında ve metinlerarasılık kavramının varlığının kanıtlanmasında okurun payı da vardır. Bu nedenle, adı geçen yönetmen, yazarlar ya da düşünürler ile ilgili edebiyat kitapları, felsefi metinler, sinema kitapları, röportajlar, biyografi kitapları ve filmler dikkate alınmaktadır.

² S. Ruken Öztürk'ün editörlüğünde hazırlanan 'Kader' adlı kitapta yer alan röportajlara bakınız.

Çözümleme öncesi varsayımlar temelinde hatırlatılması gereken önemli iki nokta vardır. Örnek filmlerdeki karakter çözümlerinde Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski etkisi bağlamında, yapıtlardaki metinlerarasılığın ortaya çıkarılmasında, Camus ve Dostoyevski arasındaki farklılıklar esas alınmaktadır. Bu farklılıklar dikkate alınarak adı geçen iki edebi ve felsefi ismin, ele alınan filmlerdeki etkiler, somut örneklerle kanıtlanmaktadır. İkinci nokta ise, öykü ve karakterler aracılığıyla yapılacak çözümlemede metinlerarasılık, filmlerin söylemi üzerinden ortaya konmaktadır.

Tarihsel ve toplumsal olgular ve yönetmenin ya da onun yaratıları olan filmlerinin ve karakterlerinin bu olgularla ilişkisi, filmlerin öykülerini ve karakterlerini anlama açısından göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir ve tarihsel ve toplumsal olgular ile kastedilen şeyin ne anlama geldiği açıklanmalıdır. İnsanın yalnızlaşması, şüphesiz kapitalist sürecin ve aşırı sanayileşmenin ya da kısaca bunların tümünü kapsayan modernlik ideolojisinin vaatleri ile çok yakından ilişkilidir. Makineleşmiş bir toplumda, tüm insani değerler para ile alınıp satılabilen bir meta haline gelmiş, insan niceliksel ölçümlere tabi tutularak giderek silikleştirilmiştir. Özellikle modernliğin cennet ve mutluluk vaatlerinin cehenneme dönüşmesi, her türlü değer boşa çıktığı gerçeği, insanlık için, çöküşten başka bir şey değildir. Bu çöküşün ilk sinyallerini on dokuzuncu yüzyılın en önemli yazarlarından Dostoyevski vermiş, kendi toplumunun üzerinde gezen karabulutların izlerini sürerek, tüm insanlığın karşı karşıya kalacağı cehennemi göstermek istemiş, bu cehennemden çıkış yolları üzerine çeşitli tartışmalar geliştirmiştir. Daha sonra yaşananlar, onun öngörüsünü haklı çıkartırken yeni birçok yazar ve felsefeci, yaşanan çöküşten çıkış yollarını roman ya da denemelerinde tartışma gereği hissetmiştir. Bu tartışmacılardan biri de şüphesiz on dokuzuncu yüzyılın önemli felsefecisi ve kendini uyumsuz olarak nitelendiren yazarı Camus'den başkası değildir. Camus, 'Sanatçı ve Çağ' adlı eserinde, bu çağın yaratıcısının eskilerden farklı, birçok gerekçeye sahip olduğunu ve bu gerekçeler dolayısıyla da, bu gerekçeleri duyumsatacak gerçeklikte eserler sunmaktan başka bir çaresi olmadığını anlatır. Tamamen gerçekçi olunamayacağını ve aynı zamanda belli bir ideolojin hâkimiyetine giren sanatın da gerçekçiliğinin, o ideolojinin hayalî gerçekçiliğinden başka bir şey olmayacağını söyleyen Camus için, bu çağın sanatçısının sarılabileceği gerçekçilik, çağının çöküntüsünü biraz da olsa duyumsatabilecek bir gerçekçiliktir. Nedir bu biraz da olsa duyumsatılabilecek gerçekçilik sorusunun cevabı ise, yine aynı eserde dile getirdiği şekilde, Batı'nın yaşadıklarında gizlidir: Birinci Dünya Savaşı, açlık, işsizlik, katliamlar,

İspanya İç Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, nükleer tehdit ile birlikte çöken insanlık. Dolayısıyla her iki yazarın da hem eserlerinden hem de denemelerinden çıkarılabilecek sonuç, eserlerine etki eden tarihsel ve toplumsal gerçekliklerin, onların felsefesi açısından belirleyici olduğudur (Camus,1965:17). Kısaca, Dostoyevski'nin Camus açısından varoluşçuluğu, Camus'un ise uyumsuzluktan çıkardığı başkaldırı felsefesi için dayanak noktası, yaşadıkları çağın tarihsel ve toplumsal gidişatı üzerine duydukları kaygı olur. O zaman, on dokuzuncu yüzyıl ve sonrası yaşanan süreç ile ilk adımları atılan ve "*İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'sında inancın çöküşü ve varoluşçuluğun yükselmesi*(Berry,2006:24)" arasında sıkı bir bağ vardır ve bu dönemin romanları ve romanlardaki karakterler üzerine yapılacak değerlendirmelerde yaşanan bu gerçekliğin payı hiçbir zaman göz ardı edilmemelidir.

Camus, uyumsuzluk kavramından hareketle ortaya koyduğu başkaldırı anlayışının, Batı düşüncesinde kesin bir anlam kazandığını söyleyerek, "*başkaldırı anlayışı ancak kurumsal eşitliğin büyük gerçek eşitsizlikleri örttüğü topluluklarda gerçekleşebilir*(Camus, 2004:27)" olduğunu, Doğu topluluklarının din eksenli kutsal yanıtlarının, uyumsuzluk için felsefi umut anlamına geldiğini savunur. Camus için felsefi umut, uyumsuzun taraflarından birini ortadan kaldırdığı için ona boyun eğiş anlamı taşır ve bu taraflardan biri ortadan kalkarsa uyumsuz da ortadan kalkacağı için başkaldırı sonuçsuz kalır. Kısaca, Camus için kendi felsefi duruşunun ve varoluşçuluğun çıkış noktası olan uyumsuzluk durumu, Batı'ya özgü bir durumdur. [*Uyumsuz buluşlar değil beni ilgilendiren. Onların sonuçları*(Camus,2006a:27)."] diyerek, sonuçlar bakımından Camus'nün varoluşçularla birinci bölümde ayrıntılı bir şekilde açıklanan ayrılıkları, aynı zamanda Camus'nün Dostoyevski ile somutlaştırılarak açıklanacak olan ayrılıklarıdır.] Bu durumdan hareketle, örnekleri alınan filmlerdeki karakterlerin hiçbir ahlaki değer temel alınarak açıklanamayan davranışlarının altında yatan uyumsuzluk ve varoluşçuluk ile ilgili kavramların, filmlerin ait olduğu toplum ve toplumun tarihsel gidişatı ile ilişkisi nasıl açıklanabilir sorusu cevaplanmalıdır. Şüphesiz Türk toplumu söz konusu olduğunda Camus'nün bahsettiği Doğu toplumlarına ait kutsal cevaplar, tüm yaşantıya hâkimken, özellikle Cumhuriyet'in hemen öncesi ve Cumhuriyet ile birlikte yaşanan gelişmeler, dini ve geleneksel alışkanlıklar, tümüyle olmasa da hayatın dışına atma girişimi olarak okunabilir. Modernleşme çabalarının, hayatın her alanında hâkim hale gelmesi, Batılı değerlerin başlangıçta yavaş da olsa toplumsal yapıya nüfuz etmeye başladığını göstermektedir. Özellikle dönemin romanları yakından incelendiğinde- örneğin 'Araba Sevdası' vb...-

görülebilecektir ki niceliksel ölçümler insani değerlerin önüne geçmeye, eski geleneksel ve dini alışkanlıkları bir kenara itmeye başlamaktadır. İşte, bu sürecin giderek hızlandığı ve kapitalist sürecin tamamen hâkim kılınmaya çalışıldığı 1980 ve sonrası ise, geleneksel ve dini değerlerin gerek dönüştürülerek –ki bu kapitalist süreçte Batı için de söz konusu olur-gerekse hayatın dışına itilerek ortaya konulan akılcılaştırma süreci, bir takım travmaları da beraberinde getirmektedir. Tam da bu aşamada geleneksel ve dini referansların, yaşanan insani travmaların nedenlerini açıklamadaki yetersizliği, Batı’dan yeni kavramların ithal edilmesine neden olmaktadır. İşte bu, Zeki Demirkubuz’un incelenen örnek filmlerinin öykülerinin ve karakterlerinin üzerinde yapılacak çözümlemede, uyumsuzluk ve varoluşçuluk kavramlarının etkisi ile Türk toplumunun tarihsel ve toplumsal gidişatı arasında kurulan ilişki zorunlu; ama kısıtlı bir ilişkidir. Dolayısıyla, filmlerdeki karakterin çözümlenmesinde, “*Türkiye’nin modernliğe çileli geçişi; Osmanlı İmparatorluğu’ndan modern bir Cumhuriyet’e, 1980’lere dek askeri darbelerin damgasını vurduğu inişli çıkışlı bir tarih zarfında dönüşüm yaşamak zorunda kalması*(Berry,2006:24)” önemli bir çerçeve olarak algılanabilir. Kısaca bu açıklamalardan iki sonuç çıkarılmalıdır. Birincisi Camus’nün ve Dostoyevski’nin felsefi tartışmalarının temelinde yatan, romanlarındaki karakterlerinin hiçbir yerleşik ahlaki değer ile açıklanamayan davranışlarının nedeni olarak gösterilebilecek toplumsal ve tarihsel gerçeklikle, Zeki Demirkubuz’un filmlerindeki öykülerin ve karakterlerin ilişkili olduğu gerçeklik, aynı kaynaktan beslenmektedir (modernlik ütopyası ve kapitalist süreç). İkincisi ise, tam da bu yüzden bu gerçeklik karşısında takındıkları tutumu açıklayan kavramların benzeşmesidir: Uyumsuzluk ve varoluşçuluk. Böylece, adı geçen örnek filmler ile Camus’nün ve Dostoyevski’nin metinleri arasındaki ilişki gözler önüne serilmektedir.³

Örnek olarak alınan filmlerdeki karakterler çözümlenirken üzerinde durulması gereken başka bir nokta ise, yönetmenin karakter yaratımındaki çıkış noktasıdır. Çünkü bu nokta yönetmenin filmlerinin hangi sinema anlayışı içinde değerlendirilmesi gerektiğini de gösterir. Bu noktanın açıklanmasının bir başka nedeni ise, yönetmenin filmleri üzerinde yapılagen yorumların ve çözümlemelerin daha net anlaşılması içindir. Örneğin, “*Zeki Demirkubuz’un karakter odaklı sineması*(Pösteki,2005:89)” gibi çeşitli çalışmacıların yorumları ya da yönetmenin bu doğrultudaki açıklamaları, uyumsuzluk üzerine kurulan

³ Dostoyevski ve Camus ile Zeki Demirkubuz filmleri arasında kurulan metinlerarası ilişkide, tarihsel ve toplumsal koşulların benzerliği konusunda dikkat edilmesi gereken nokta, bu benzerliğin çok kısıtlı olduğudur. Avrupa düşünce dünyasının gelişiminde, onun yaşadığı tarihsel ve toplumsal dönüşümlerle, Türkiye’nin yaşadığı tarihsel ve toplumsal dönüşümün tamamen benzer, hatta aynı olduğunu söylemek imkânsızdır. Bu anlamda, adı geçen benzerliğin kısıtlı olduğunu söylemek doğru olur.

başkaldırı felsefesinin ve varoluşçuluğun (varoluşçuluk da uyumsuz keşiflerden hareket eder) ilişkili olduğu gerçeklik düşünüldüğünde, daha ayrıntılı açıklanmalıdır. Çünkü Camus'nün söylediği gibi, uyumsuzluk kavramının çıkış noktası sadece insan değil, insan ile dünya arasındaki kopukluktur. Bu iki taraftan birinin olmaması durumunda, uyumsuzluk kavramından hareketle geliştirilen varoluşçu felsefe de başkaldırı da yoktur. Kısaca uyumsuzluk ve varoluşçuluk, toplumsal ve tarihsel bir gerçeklik ile ilgilidir ve karakterler bu kavramların; dolayısıyla da bu kavramların ilişkili olduğu gerçekliklerin temsilidir. Uyumsuz tiyatronun özellikleri sayılırken söylenenlerden biri de bu açıklamayı desteklemektedir: *“Saçma tiyatro, şu veya bu kişinin yaşam öyküsünü değil, sahnedeki çoğu silik kişinin ağzından kitlelerin yaşantılarından kesitler sunar(Acarlıoğlu,2003:18).”* Bu durumda, Demirkubuz filmleri, Avrupa sinema geleneği içinde değerlendirilmelidir. Çünkü temanın ve öykünün ön planda olduğu, bu öykülerin yarattığı karakterlerin ikinci planda olduğu Avrupa sineması geleneği denince, Aristoteles'in, *“tragedya kişilerin değil belli bir uzunluğu olan bir eylemin (öykü) taklididir ve bu eylem, eylem halindeki kişilerce temsil edilir(Aristoteles,2006:25)”*, açıklamasına uygun filmlerin, bütününe oluşturduğu bir gelenek anlaşılmalıdır. Sonuç olarak Demirkubuz, karakter değil öykü ya da bir tema üzerinden (varoluşçuluk, uyumsuzluk, başkaldırı) film yapmaktadır ve bu bağlamda onun sineması Avrupa sinema geleneği içinde yer almaktadır.

Örnek filmlerin karakterleri konusunda (özellikle ana karakterler seçilmiştir) açıklanması gereken bir diğer durum ise, karakterlerin iyi, kötü ya da hem iyi hem kötü olarak tanımlanıp tanımlanamayacağıdır. Karakter yaratımı konusunda tiyatro ile başlayan iyi-kötü karşıtlığı romana da sıçrarken, bu durum yerini zamanla; özellikle karakterin psikolojik boyutunun da araştırılmaya başlandığı naturalist, romantik ve simgeci çalışmalar ile iyi-kötü birlikteliğine bırakmaktadır [Stevenson'un Dr.Jekyll ile Mr.Hyde romanı buna çok iyi örnektir(Urgan,2004:1277)]. Bu süreç, Amerikan sinemasında da başlangıçta iyi-kötü karşıtlığı ile kendini yinelemektedirken, zamanla hem Amerikan hem de Avrupa sinemasında iyi-kötü birlikteliğini tek vücutta taşıyabilen daha gerçekçi karakterler ortaya konmuştur.

Zeki Demirkubuz filmlerinin, tema ve öykü öncelikli olmasına bağlı olarak, yönetmenin filmleri Avrupa sinema geleneğinin içinde yer almaktadır. Bu bağlamda, 'temayı somutlaştırma gayreti ile yaratılan karakterler nasıl değerlendirilmeli' sorusu oldukça önemli olmaktadır. *“Toplum eleştirisini karakterlerin üzerinden yapmayı tercih eden*

yönetmenin, asıl kurtuluşun kötülükle geleceği yönündeki felsefesini her filmde işlediğini görmekteyiz. Karakterler bir biçimde kötüdürler ve suçlarının nedeni ile vicdanları onları rahatsız etmektedir(Pösteği,2005:89,90)” tespiti yönetmenin söyledikleri dikkate alındığında, onun bakış açısıyla başlangıçta çelişir gibi görünmektedir. Bu yüzden bu tespiti Demirkubuz’un söyleşilerinden alıntılar yaparak daha anlaşılır hale getirmek gerekmektedir. Yönetmen, kötülüğün insanlarda bir üst bilinç oluşturmada oldukça önemli ölçütler sunması nedeni ile, dünyadaki tüm ideolojilerin ve dinlerin iyiliği hedeflemesine rağmen kötülüğü somutlaştıran örnekler verdiğiinden bahsetmektedir. Yönetmen, “İyilik, öyle bir maske ki, bugün bu ülkede her şey bir iyilik adına yapılıyor. Okul kapılarında bekletilen türbanlı kızlar da bir iyilik adına içeri alınmıyor, Kur’an kursunda sureyi ezberleyemeyen çocuk da iyilik adına dayak yiyor. Hiçbir polis kötülük adına işkence yapıyorum demiyor, iyilik adına işkence yapıyor. Bir sürü adı var iyiliğin(Akt.B.Karaca,2006:155)” diyerek, önce iyilik adına yapılan kötülüklerin hesabının verilmesi; yani insanların önce kendi suçlarının ve kötülüklerinin, daha sonra da tüm insanlık adına işlenen suçların ve kötülüklerin hesabını vermeleri gerektiğini savunmaktadır. “Kötülükle ilgilenmeyi sadece peygamberlerin, ermişlerin, düşünürlerin sırtına yükleyip zahmetsizce yaşam sürmenin de büyük kötülük olduğunu düşünüyorum(Akt.B.Karaca,2006:154)” demek, kısaca iyilik adına yapılan kötülüklerin, tüm sorumluluğunun insanlarda olduğunu söylemektir. Yönetmen, bu noktada daha da ileri giderek, “Eğer iyilik yarın gerçekleşmesi umulan bir istisna ise yalnızca ve kötülük bir kuralsa, bunun farkına varalım ve yaşadığımız gerçekliğin kötülükleri ile günahlarıyla yüzleşelim(Akt.B.Karaca,2006:154)” önerisini getirmektedir. Bu bakımdan baştaki Demirkubuz’la çelişen tespite dönersek, yönetmene göre, onun karakterleri ne tek başına iyi ne de tek başına kötüdür. Onlar bu iki kavramın her ikisini birden vücutlarında taşır. Onları hem Camus’nün başkaldırı felsefesinin hem de varoluşçuluğun çıkış noktası olan uyumsuzluk kavramının içine sokan ise, suçlarının ya da yaptıkları kötülüklerin farkına varmaları ve bunların sorumluluklarını taşımalarıdır. Ancak, Camus’e göre, uyumsuzluk için iyilik ya da kötülük diye bir şey yoktur. Çünkü uyumsuz insanın eylemleri, yerleşik değerlerin verileri esas alınarak yargılanamaz. O, umut etmeden yaşamayı göze almakta, hiçbir üst değeri kendi eylemleri için referans yapmamaktadır. Tüm özgürlüğü de buradadır. Yarının tutsağı değil, niceliksel ahlaka göre yaşayan şimdinin aşığdır. Ölüm varsa, yaşam daha yaşanması olur. Bu bağlamda, adı geçen filmlerdeki karakterleri iyi-kötü diye sınıflandırmak ya da hem iyiliği hem de kötülüğü içlerinde barındırdıklarını savunmak, hiçbir değeri kendine referans almayan uyumsuz kişi düşünüldüğünde, yanlıştır.

Uyumsuz buluşlar değil beni ilgilendiren, onların sonuçları diyen Camus, niceliksel ahlakın verilerine göre eyleyen uyumsuzun, tüm yaşantısı boyunca, bunu sürdürmesinin mümkün olmadığını da söylemektedir. Çünkü niceliksel ahlaka göre, önemli olan en çok yaşamak, en çok davranmaktır ve bu davranışların sonuçları açısından hiçbir farklılık yoktur. Kısaca, öldürmek ile öldürmemek aynı kapıya çıkmaktadır. Zeki Demirkubuz'un tavrı da işte bu noktada anlamlı olmaktadır. Onun tercihinin sonuçları açısından önemli olan bu nokta, Camus ve Dostoyevski arasındaki farkı da ortaya çıkarmaktadır. Yönetmen, *'kötülüğün bir ideal olarak savunulmasından bahsetmiyorum(Akt.B.Karaca,2006:154)'* diyerek kendi söylemini, Dostoyevski'nin söylemine dahil etmek istemektedir. Bu anlamda onun, uyumsuz keşiflerden hareketle Camus'den ayrıldığı söylenebilir. Ancak bu ayrılık anlaşılabilirliğinde, onun karakterleri daha iyi çözümlenebilmektedir.

Camus, birinci bölümde oldukça ayrıntılı bir şekilde ortaya konan açıklamalarında, Dostoyevski'yi metafizik başkaldırı başlığı altında eleştirmektedir. Çünkü Dostoyevski, iyilik adına yapılması gerekeni söylerken kötülüğe boyun eğmiştir. Camus'e göre İvan, Tanrı yoktur derken, dünyadaki tüm kötülüklerden insanı sorumlu tutmak istemektedir. O, *"bir çocuğun gözyaşına bile değmez o ebedi mutluluk(Dostoyevski,1999:265)"* cümlesi ile iyilik adına yapılan kötülüklerin sorumluluğunu, insandan başka bir şeye yüklemekten kaçınmaktadır. Tanrı yoktur ama adaletsizlik vardır. Tanrı olsa da bir şey değişmez, adaletsizlik yine vardır; ama İvan, iyilik ile özdeşleştirilen bir Tanrı'nın bunları yapmayacağını düşündüğü ya da eğer varsa tüm bu adaletsizliklerden Tanrı'yı sorumlu tuttuğu için, onu yok saymaktadır. Tanrı yoktur; dolayısıyla ölümsüzlük de yoktur. Tanrı'nın ve ölümsüzlüğün olmadığı yerde, ödül, ceza, iyi, kötü gibi hiçbir erdem de yoktur. O zaman *"erdem yoksa, yasa da yok demektir: Her şeye izin vardır(Akt.Camus,2004:65)."* Camus'e göre bu uslamlama sonucu, İvan'ın adaletsizlikle suçladığı Tanrı'ya yönelttiği öfkesi, Tanrı'yı yok sayması ile birlikte, adaletsizliğin sorumlusu olarak gördüğü insanlara yönelir. Tanrı-insan, hiçbir değer ve dolayısıyla yasanın olmadığı yerde, adalet uğruna cinayet işlemeyi ya da en azından ona göz yummayı bile hoşgörür hale gelmektedir. İvan, babasının cinayetini, bu uslamlama sonucu hoşgörecektir. Kısaca insan, iyilik adına tıpkı Tanrı gibi öldürebilmekte ve cinayet, kendine adalet adına yasal bir zemin edinmektedir. Öldüren Tanrı'nın adaletsizliğine karşı başkaldırı, öldüren Tanrı-insanın adaletsizliği ile yeniden şekillenmektedir. Bu, çıkış noktası ile çelişen bir akıl yürütmedir ve adalet istemi adaletsizlik ile son bulmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Demirkubuz'un söylemi ile Dostoyevski'nin söylemi arasındaki

paralellik ortaya çıkmaktadır. Yönetmen, Dostoyevskici bir tutum içinde ise, onun karakterleri de iyilik adına istemeseler de kötülük işlemektedir. Çünkü İvan'ın uslamlamasından hareket edilirse adalet, adaletsizlik haline gelmektedir ve cinayet yasal hale gelir ki bu durum Camus'e göre, tıpkı intiharda olduğu gibi, uyumsuzu oluşturan taraflardan birini (insanı) ortadan kaldırmaktır: Dolayısıyla taraflardan biri ortadan kalkarsa, uyumsuz da ortadan kalkacaktır. Demirkubuz, kötülüğü bir ideal olarak benimsemek yerine onu kabul etmekten, ondan insanın kendini sorumlu hissetmesinden, ondaki kendi payını itiraf etmesinden bahseder; bu sözler Dostoyevski'nin İvan'a söylediği şeylere benzemektedir. Ancak İvan'ın uslamlamasının doğurduğu çelişkiyi Dostoyevski, Alyoşa ile gidermek istemekte, iyilik adına yapılanların hiçbir işe yaramadığını; hatta kötülükle sonuçlandığını görünce, son çare olarak Tanrı'ya gitmektedir. Camus bu gidişi, iki kanıtlama ile dile getirir. Dostoyevski'nin intihar (bu da uyumsuz taraflardan birini tıpkı cinayet gibi ortadan kaldırmak anlamına gelir) fikrine yöneltilen eleştirilere karşı 'Günlük' adlı eserinde, *“ölümsüzlüğe inanç, insanoğluna gerekliyse, insanlığın doğal koşulu bu olduğu içindir. Bu böyle olduğuna göre, insan ruhunun ölümsüzlüğü hiç kuşkusuz gerçektir(Akt.Camus,2006:116)”* diye verdiği cevap bunlardan birincisidir. İkincisi ise, İvan'ın Tanrı'ya başkaldırısının sonunda ortaya çıkan çelişkiyi gideren Alyoşa ile ilgilidir: *“Alyoşa'ya sorarlar: 'Karamazof, dinin söylediği doğru mu, ölümler arasında dirilecek miyiz, birbirimizi yeniden göreceğiz miyiz?' ve Alyoşa yanıt verir: Elbette yeniden göreceğiz birbirimizi, tüm olup bitenleri birbirimize sevinçle anlatacağız(Akt.Camus,2006a:116)”* Camus'nün belirttiği bu iki durum da, Dostoyevski'nin varoluşçu bir romancı olduğunu kanıtlar niteliktedir; çünkü o, uyumsuz keşiflerin ardından giriştiği akıl yürütme sonucu içine düştüğü çelişkiyi, uyumsuz keşifleri Tanrı ile açıklamaya çabalayarak gidermektedir. Camus'e göre bu durum, varoluşçuların yaptığı gibi, uyumsuz uslamlamanın sonuna kadar götürülerek bir başkaldırı felsefesi oluşturulamaması anlamına gelmektedir. Farklılıkları dile getiren bu somut kanıtlamalardan sonra, kötülüğü bir ideal olarak benimsemeyen; ama insanların ondaki sorumluluklarını başka değerlere yüklemektense kendilerine ait olduğunu görüp, itiraf etmelerini isteyen Demirkubuz'un Dostoyevskici tutumu, Dostoyevski'nin akıl yürütmesine bağlı kalarak açıklanacak olursa, yönetimde de çelişkili bir durum yaratmaktadır. Çünkü iyilik adına yapılan kötülüklerin farkına varılması, bir üst bilinç oluşturmaktan çok, yeni adaletsizliklere ya da iyilik adına yapılan yeni kötülüklerle neden olmaktadır. İvan, akıl yürütmesi yüzünden düştüğü çelişki içinde yok olmaktadır. İşte bu noktada, bu istenmeyen sonuçlara yol açan uslamlama, tıpkı Dostoyevski'nin yaptığı gibi

bir kenara koyulmaktadır. Demirkubuz da çelişkileri gidermek adına kendine, örnek alınan filmlerde olduğu gibi bir Alyoşa bulmaktadır. Özellikle filmleri ile ilgili yapılan söyleşilerde söylediklerine daha yakından bakıldığında, yönetmenin, Dostoyevski'nin bakış açısı ile birebir örtüştüğü görülmektedir. *“Ben cevabını verememe pahasına da olsa sorgulamayı ve şüpheli önemiştir. Çünkü ele aldığım konular maneviyat ile ilgili ve bu konu neden ve sonuç ilişkileri ile anlaşılacak bir konu değil(AktB.Karaca,2006:156)”* cevabı, yönetmenin, ‘Yazgı’yı ‘Yabancı’dan farklılaştırılarak ayrıştırılmasının nedenini açıklarken gösterdiği Dostoyevskici tutumu ile yakından ilgilidir. Aynı söyleşide yönetmen, yine kendi tercihinin nedeni için, *“Camus’nün tavrı dünyalı bir tavr(Akt.B.Karaca,2006:156)”* diyerek Camus’ü eleştirmektedir. Başka bir söyleşisinde ise, *“Ben, insanlığın bütün hayat bilgisinin dinlerde olduğunu düşünüyorum(Akt.Çakmak,2006a:162)”* diyerek, rastlantısallığın yarattığı açmazları, Tanrı ile açıklama isteğini dile getirmektedir. Yönetmen, ‘Kader’ adlı filminin ismi üzerine sorulan soruyu, *“modern alanda iş yapan, Batılı gibi görünen birisi olmama rağmen, ben aksini ispatlayamayacağım, hiçbir şeyin varlığını inkâr etmeye çalışmadım. Katı bir Marksist olmaya çalışırken bile...(http://www.radikal.com.tr/haber)”* diyerek cevaplandırmakta ve belirsizliği Dostoyevski gibi Tanrısallık ile gidermeye çalışmaktadır.

Filmlerinde bu söylemi kanıtlayan unsurlar, daha ayrıntılı açıklanacak olsa da örnek filmlerden birkaç kanıt gösterilebilir. Musa -ki ismi zaten yönetmenin tutumu için yeteri kadar ipucu vermektedir.⁴ Musa'nın Mersault gibi cinayeti işlememesi, hapiste bir iftira yüzünden yatsa da, Tanrısal adaletin bir vicdan hesaplaşması sonunda yerini bulması sayesinde salıverilmesi ve hayatına kendisini aldatan bir kadın ve kendisine ait olmayan bir çocuk ile kaldığı yerden devam etmesi, Dostoyevski'nin Alyoşa'ya söylettirdiklerini hatırlatmaktadır: *“...Tüm olup bitenleri birbirimize sevinçle anlatacağız(Akt.Camus,2006a:116).”* İkinci örnek ise, tüm uyumsuz karakterlerin filmin sonunda ölmesine rağmen, sürekli ve tekrar tekrar, yaşama tutunması istenen Yusuf⁵ için de geçerlidir. Yusuf'tan, yazgısının onu götürdüğü yere kadar, bıkmadan, usanmadan sıradan bir insan gibi tevekkül etmesi istenmektedir. Bu tutum, *“yazgını seveceksin(Akt.Camus,2004:80)”* diye köleye seslenen Nietzsche'nin çileciliği ile aynı

⁴ Filmdeki Musa, Peygamber olan Hz. Musa'ya gönderme yapmaktadır. Peygamber olduğu günden itibaren, Firavun'a Tanrı'nın mesajı gereği başkaldıran Hz. Musa, kendi ve halkına vaat edilmiş topraklara ulaşma amacıyla tüm yaşamını, bu amaç uğruna harcamış; kendine verilen Tanrısal ceza gereği de, kaderine boyun eğmiş, bu topraklara varamadan ölmüştür. Bu anlamda hayatı, çile çeken İsa'nın hayatını andırır ya da bu İsa'ya tapan Dostoyevski'ninkini.

⁵ Yusuf isminin tercihi de oldukça ilginçtir. Bu isimde bir peygamber ismidir. Bu anlamda Hz. Yusuf'a gönderme yapılmaktadır.

şeydir. Nietzsche'nin İsa'yı sevmesinin nedeni, iyiliği öğütlemesinin yanı sıra, kötülüğe karşı tevekkül ile karşılık verilmesini öğütlemesidir. Bu öğüt, kadere boyun eğen insanın, yaratacağı üstün insan için özgürleşmesi anlamına gelmektedir(Camus,2004:76). Sonuç olarak, Dostoyevski'nin karakterleri gibi Demirkubuz'un karakterleri de en sonunda Tanrı'ya gitmektedir. Uyumsuz keşiflerin ardından, niceliksel ahlaka göre yaşayan insanın içine düştüğü çelişki, Tanrı'nın yardımı ile giderilmektedir. Bu çerçevede karakterler, hem iyi hem de kötü diye nitelendirilebilir. Çünkü onlar, hesap verecekleri ve hesap soracakları bir vaktin geleceğini bilir. Ancak Camus'e göre, bu tutum bir boyun eğişten başka bir şey değildir. Bu yüzden Camus uyumsuz bir yaratıcı, Dostoyevski de varoluşçudur. Buradan hareketle Demirkubuz da Dostoyevskici bir söylemi benimsediği için bir varoluşçudur.

Tüm bu anlatılanlar ışığında, okur açısından metinlerarasılık üzerine kanıtlamalara devam edildiğinde, yönetmenin ekinsel birikimine bağlı olarak yapılan değerlendirmeler göstermektedir ki, Demirkubuz, Camus'den ve Dostoyevski'den etkilenmektedir. Metinlerde keşfedilen açık ya da gizli izlekler ve göndergeler bu etkilenmeyi ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda bu kanıtlar, yönetmenin şimdiye kadar yapılan ve kavram kargaşası içinde somut olarak ortaya konamayan tercihini de gözler önüne sermektedir. [“*Yazgı, Yabancı'daki varoluşçu felsefeyi kendi anlam bütünlüğünden kopararak yüzeysel yönleriyle alır(Akt.Pösteki,2005:88)*”-‘Yabancı’ romanı ile varoluşçuluk yan yana konabilir mi?] Yukarı da ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı üzere Demirkubuz, uyumsuz keşiflerin varlığını daha iyi duyumsatmak için benzer bir söylem kullandığı Camus'den etkilenmektedir. Ancak uyumsuz keşiflerin ardından uyumsuz kişinin neyi tercih ettiği sorusuna, yönetmenin filmlerindeki cevabı, Dostoyevski'nin tutumu ile örtüşmektedir. Bu kanıtlamaları sürdürmek amacıyla, yönetmenin ‘Masumiyet’ ve ‘Yazgı’ adlı filmlerindeki karakterleri daha ayrıntılı çözümlenmek gerekir.

2.2.1. Masumiyet

Camus ve Dostoyevski etkisinin varlığını kanıtlamak ve iki yazar-düşünür arasındaki farklılığı da göz önüne alarak, yönetmenin tercihini somut verilerle ortaya koymak amacıyla yapılacak olan bir değerlendirme ya da çözümlene öncesi, filmin ana karakterlerini tanıtmak ve hikâyesini yazmak gerekir.

Filmin Künyesi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz, Nihal Koldaş.

Senaryo Yazarı: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Derya Alabora (Uğur), Haluk Bilginer (Bekir), Güven Kıraç (Yusuf),
Melis Tuna (Çilem)

Görüntü yönetmeni: Ali Utku

Kurgu: Mevlüt Koçak

Film Müzikleri: Cengiz Onural

Yapım Yılı, Ülkesi: 1997, Türkiye

Yapım Şirketi: Mavi Filmcilik

Süre: 110 dakika

Dil: Türkçe

Tür: Dram

Karakterler

Ana Karakterler

Bekir, Uğur, Yusuf, Çilem

Bekir

Fiziksel Görünüm

40 yaşlarında, boyu ve kilosuna normal, kahverengi gözlü, saçlarında ve kirli sakallarında aklar olan bir adam. Esmer, düzgün fizikli ama solgun, gözlerinin altı morarmış (alkol ve esrar içmekten), bıkkın ve yıpranmış (otel odalarında, pavyonlarda ve hep yolda geçen bir yaşamdan kaynaklı) bir görüntüye sahip. Ayrıca, deri bir ceket, elinden düşmeyen bir sigara, kafasında bir kasket, sol elinin yüzük parmağında taşlı bir yüzük ve belinde bir silah ile yaptığı işe uygun bir dış görüntüsü var. (Uğur'un koruması)

Sosyolojik Boyut

İstanbul'un Mevlanakapı mahallesinde oturmasına rağmen, (gecekondu mahallesi ve ortanın altında insanların yaşadığı bir mahalle) akranlarına oranla durumu oldukça iyidir. Babasının verdiği iki ticari taksi ve bir mobilya dükkânı ile esnaflık yapmaktadır. İstanbul doğumlu, çocukluğu okul ve ev arasında geçmiş, akranlarının aksine efendi bir yapıya sahiptir (kendi anlattığına göre, çocukluğunda ve gençliğinde akranları, kapkaç, hırsızlık gibi işlerle uğraşmaktadır).

Geleneksel değerlerin baskın olduğu bir ailesi var: babası hacı olarak çağrılan biri, esnaf ve oğlunun da kendisi gibi bir aile babası olmasını istediği için, (ona bırakacağı iyi bir birikime sahip) askere gidip geldikten sonra, tanıdık bir ailenin kızı ile evlendirilir. Bu da ataerkil aile yapısının göstergesidir. Bekir, başta kendinden istenen her şeyi yapar. Liseyi bitirir, askere gider ve münasip bir eş ile evlenir.

Sonraları ise tüm bunlardan ve baba baskısından kurtulup, kendi yolunu çizmeye karar verir (Buraya kadarki sosyolojik tasvir, Bekir'in bir konuşma sırasında kendi anlattıklarına göre yapılmıştır). Üçüncü sınıf otel odalarında yaşamaya, pavyonda çalışan sevdiği kadının fahişelik yapmasına göz yummaya, alkol ve esrar alışkanlıkları için bitirim bir hayat sürmeye ve bu hayata uygun hal ve tavırlar sergilemeye başlar. Kendisinin uymasını istedikleri hayat yerine, kendi kurallarını koyduğu bir hayat içinde yaşar ve eski alışkanlıklarının aksine, gelecek kaygısı olmadan günlük bir hayat sürer.

Psikolojik Boyut

Başlangıçta Uğur'a duyduğu tutku dolu aşk yüzünden tüm her şeyini, ailesini, işini, karısını, mahallesini bırakıp, hiçbir üzüntü ve kaygı duymaksızın Uğur'un peşinden gitse de, zamanla elde edemeyeceği bir kadının karşılıksız aşkı yüzünden büyük bir umutsuzluk hisseder; bıkkın, bunalmış, kayıtsız bir ruh hali içine girer. Durumuna uyum sağlasa da, uzun süre sonra amacını gerçekleştirememesi ya da başka bir deyişle başkaldırının bir işe yaramadığını görmesi yüzünden, alkole ve esrara sığınır. Sonunda da umutsuz yaşamaya dayanamayarak, başarısız olduğunu düşündüğü için intihar eder.

İntihar ettiği zamana kadar, hiçbir pişmanlığı olmadığı kendi konuşmalarından da anlaşılır. Ailesini karşısına almaktan, karısını bırakmaktan, onca malı mülkü heba etmekten hiçbir üzüntü duymaz. Buraya kadar tam bir uyumsuzdur. Tek üzüntüsü ya da kaygısı ki bu da onun kendini öldürmesine yol açar, kendi çizdiği yolun sonunu görememek ya da görmek istemesinde yatar. Uyumsuz keşifleri sonuna kadar götürme gücünü kendinde bulamaz, başlangıçta sadece yanında olmaya razı olduğu aşkı bile onu hayata bağlamaz, hiçbir amacı ve tutkusu olmadığı için yaşamakta değil de yaşamamakta karar kılar. İçmediği zamanlar etrafında uyandırdığı güçlü, hayat dolu her şeye rağmen yaşamayı seven insan, içtiği; özellikle esrar kullandığı zaman, tüm güçsüzlüğünü, bıkkınlığını ve acizliğini ortaya koyar ve böyle bir anda intihar eder.

Uğur

Fiziksel Görünüm

35'li yaşlarda normal boyda ve kiloda, beyaz tenli, kızıl, kıvrıkcık, uzun saçlara sahip, güzel ve bakımlı bir görünüme sahiptir. Bıkkın ve yorgun bir ifadesi olmasına rağmen, peşinde koştuğu amacı (Zagor'a kavuşmak) gerçekleştirmek için, canlı ve hareketli, ayakları yere basan bir kadın gibi görünmektedir.

Sosyolojik Boyut

İstanbul Mevlanakapı semtinde oturmaktadır. Ortalamanın altında bir gelir düzeyine sahiptir. Babası, zabıta emeklisi ve alkolik bir adamdır. Kısa bir süre sonra ölünce, yoksulluğun iyice arttığı bir aile ortamında, dul annesi ile mahallede tek başına kalır. Ezici hayat koşulları altında kadın başına dul annesi ile yaşamak, oldukça zordur. Birçok mahalleli genç ile birlikte olur ve daha birçoğu da onun peşinde koşar. Zagor adındaki (bu genç filmde hiç gözükmez, sadece anlatılanlar varlığını kanıtlar) mahalleli bir gence âşık olduğu için de hayatını ona adar ve onun ardından şehir şehir (Ceza evinde yattığı için) dolaşır. Fahişelik yapar, ucuz otellerde kalır, başka bir adam ile evlenir, ondan çocuğu olur ve çocuğunu da peşine takarak ölene kadar, Zagor'un peşinde koşar.

Psikolojik Boyut

Tüm amacı Zagor ile bir araya gelmektir. Bunun için, kendine verilene razı olmayarak, mahallede zengin bir gence yamanmak yerine, fahişelik yapmayı, şehir şehir dolaşarak sevdiği adamın peşinden gitmeyi göze alır. Amacı uğruna her şeyi yapan, kimseye aldırmayan, kendisine hesap sordurmayan, hiçbir şeyden korkmayan, hiçbir eyleminin ardından pişmanlık duymayan, geçmişi ile yaşamayan, kaderine tutsak olmayan ve istediğine ulaşana kadar savaşmayı göze alan, çok güçlü bir insandır.

Yusuf

Fiziksel Görünüm

30 yaşlarında, kısa boylu, yuvarlak hatlı, biraz kilolu, siyah saçlı, kahverengi gözlü, güçlü ve canlı bir görüntüye sahip. Gündüzleri, siyah deri ceketini ile kumaş pantolonu ile dolaşırken, geceleri asker içliği ile yatar. Konuşurken sakini ve genelde suskundur. Ezik, suskun ve efendi bir hali vardır.

Sosyolojik Boyut

Geleneksel değerlerin ağır bastığı doğu illerindeki bir köyde yaşarken, yine bu geleneksel değerler gereği ya da töre gereği üzerine düşen sorumluluklardan birini yerine getirir: Askerden döndüğü gün yakın arkadaşı ile kaçan evli ablasını öldürmek görevini ona verir. Ablasını yaralar, arkadaşını öldürür ve bu yüzden de uzun yıllar ceza evinde kalır. Cinayetten cezaevine düşmesine rağmen, orada herhangi bir suçla karışmaz, hiçbir aşırı tavır sergilemez. Sicili temiz olduğu için cezasında indirimde gidilir ve serbest bırakılır. Cezaevindeyken, eniştesi ile yaptığı bazı istisnai görüşmeler dışında ailesi ile tüm bağı kopar. Memleketinde yaşanan bir depremden sonra ailesinin tümünü; ablası ve eniştesi hariç kaybeder ve yalnızdır. Ceza evinden çıkarılır ve yalnız bir şekilde hayata tutunmaya çalışır.

Psikolojik Boyut

Uyumlu, sakini ve ürkek bir hali vardır. İşlediği cinayet ve ablasına yaptıkları için kendini suçlu bulan ve vicdan azabı çeken bir insandır. Aynı zamanda çektiği çileleri içselleştirerek kaderine boyun eğen bir insandır. Geçmişini hemen unutarak hayata tutunmaya çalışır. Uğur, onun hayatinde bir dönüm noktasıdır. Yusuf, ona âşık olur ve böylece dışarıdaki yaşama da hemen uymayı başarır. Ancak uyumsuz birine ayak uyduramayacağını anlar ve kendi umudunun peşinden gitme kararı alır. İyiliksever biri olduğu için, Uğur'un çocuğu Çilem ile baş başa kalır. Yenildiği her anda, kaderine boyun eğerek hayata tutunmaya çalışır.

Çilem

Fiziki Görünüm

Çilem 5 yaşlarında bir kız çocuğudur. Esmer, zayıf, uzun saçlı, sessiz ve sakin bir hali vardır. Annesinin hamileyken karnına aldığı bir darbe yüzünden, doğuştan duymamakta ve konuşmamaktadır.

Sosyolojik Boyut

Annesinin yanında üçüncü sınıf otellerin odalarında geçen, ilgiden ve şefkatten uzak bir hayatı vardır. Yaşıtı hiçbir arkadaşı yoktur. Annesi çalıştığı için, çoğu zamanını, ya tek başına ya da otel görevlisinin yanında, otel bekleme odasında doldurmaktadır. Engeli nedeniyle kimseyle konuşmadığı gibi, hiç kimse de onunla bir çocuk olduğunu hissettirecek şekilde bir diyalog kurmamaktadır. Bu yüzden iletişim kurabildiği tek şey televizyondur. Bir çocuk gibi değil de, yetişkin gibi yaşamaya maruz bırakılır. Oyuncaklara, arkadaşlara ya da normal bir aileye sahip olmayan bir çocuktur.

Psikolojik Boyut

Sessiz sakin, söylenenleri yapan, durumunu kabullenmiş, yaşıtı birçok çocuğun yaptığı gibi, daha zor şartlarda yaşamasına rağmen ağlamayan ya da sızlanmayan bir çocuktur. Annesinin ilgi ve şefkatinden uzak bir çocukluk yaşamaktadır.

Hikaye

Filmin geliştirim senaryosu Ek- 1’de sunulmuştur.

Değerlendirme

'Masumiyet', Bekir'in, Uğur'un ve Yusuf'un kesişen ama birbirinden farklı gibi görünen dünyalarını, varoluşsal bir tartışma haline getirmektedir. Bu tartışma, yönetmenin izleyiciyi götürmek istediği nokta için gereklidir. Çünkü bu birbirinden farklı gibi görünen dünyalar içinde ama aynı zaman ve mekânda yaşayan karakterler, zorunlu bir tercihi gözler önüne sermektedir. Yönetmen için bu zorunluluk, Tanrısal iradenin önünde boyun eğmek ya da belirsiz bir belirleyiciyi, rastlantısallığın yarattığı açmazları gidermek adına kabullenmektir. Yönetmenin zorunluluk dediği bu kabullenme, karakterlerin farklı gibi gözüken ama aynı olan dünyalarının sınırlarını çizen tek şeyin Tanrı ya da başka bir deyişle maddi varlığın dışında metafizik bir belirleyen olduğuna ilişkin bir kabullenmedir. Filmin öyküsü, bu tespit çerçevesinde çözümlendiğinde daha anlaşılır hale gelmektedir. Uğur, Bekir ve film öyküsü adına sadece sembolik bir anlam taşıyan ve hiç görünmeyen Zagor, İstanbul'un varoş diye tabir edilebilecek semti Mevlanakapı'da yaşayan üç karakterdir. Zagor kapkaççılık ve torbacılık yaparak hayatta kalmayı başarmakta, Uğur ise alkolik babasının ölümü ardından annesi ile fahişelik yaparak geçinmektedir. Bekir, yaşadığı semtin ekonomik koşullarına tezat, ticaret ile uğraşan orta sınıf bir ailenin çocuğu olduğu için hacı babasından kalma dükkân ve taksiler ile daha rahat bir yaşam sürmektedir. Bu üç karakter de, kendi seçtikleri değil kendilerine verilen hayatı yaşamaya, içine doğdukları toplumsal çevrenin ahlaki normlarına göre davranmaya mecburdur. Görünürde hiçbirinin başka bir seçeneği yoktur. Yönetmene göre, bu karakterler kendi öykülerini değil, kendileri için yazılmış öyküleri yaşamaktadır. Ancak tam da bu noktada, Uğur ve Bekir, Zagor'un yardımıyla ki bu yardım onu sembolik ve önemli kılmaktadır (Uğur'un Zagor'a duyduğu aşk filmin ana karakterlerini bir araya getirecek en önemli motivedir), kendilerine verilen hayatı ya da kendileri için yazılmış öyküleri yaşamayı reddetmektedir ve uyumsuzlukları da yani yönetmenin Camus'den etkilendiği noktada bu reddedişten gelmektedir. Zagor, cezaevine düşmektedir. Uğur ise, film boyunca hiç görünmeyen Zagor'un sevmekte ve ona duyduğu aşk yüzünden, Zagor'un peşinde her şeyi göze alarak şehir şehir dolaşmayı göze alabilmektedir. Hatta bu aşk için tesadüf eseri dünyaya gelen kızı Çilem'i dahi feda edebilmektedir. Uğur, kendine çizilen kaderi, Mevlanakapı semtinde, semtin erkekleri için bir fahişe olma görevini bir kenara itmekte, bu işi onlar için değil ama kendi aşkı için bilinçli bir şekilde yapmayı göze alabilmektedir (Uyumsuzluk için açık bilinç önemlidir). Bu bilinç onu uyumsuz hale getirmektedir ve kendine çizilene başkaldırısı bu bilinç ile başlamaktadır. Bekir ise Uğur'un aşkı ile kendine çizilen kaderine

başkaldırmakta, toplumsal ve ahlaki değerlerin ya da kaderinin kendisine öngördüğü hayatı reddetmektedir. Uğur'u peşinde şehir şehir dolaşmaktadır. Ancak hem Uğur hem de Bekir mutlu sona ulaşamamaktadır. Yönetmen kaderlerine başkaldıran bu karakterleri öldürmekte ve böylece uyumsuzluk ile başlayan başkaldırı, kişinin kendine çizilen kaderi karşısında hiçbir işe yaramamaktadır. Bekir'e ve Uğur'a, Tanrı'nın ya da metafizik belirleyin karşısında boyun eğdirilmektedir. Çünkü tüm yaşanılanların rastlantısal olması, yaşanılanların kendisinden daha büyük bir acıdır. Bu yüzden yaşadıkları her ne varsa, Tanrı'nın kontrolünde olmalıdır. Masumiyet ismi de bu kontrolün dışında bir şey yapılamayacağı için, insanlığın kutsanması gerektiği ile ilgilidir. Yusuf ise, Uğur ve Bekir ile kesişen hayat çizgilerine rağmen onlara benzemeyen, kendine toplumsal ve ahlaki anlamda yüklenen tüm görevleri kabul eden ve kaderine boyun eğen bir karakterdir. Onun yaşamı da, uyumsuzluk ile başkaldıran Uğur'un ki ve Bekir'in ki gibi Tanrısal olanın kontrolündedir. Yusuf'un diğerlerinden farkı ise başkaldırmaması ve bu nedenle daha az acı çekiyor olmasıdır. Çünkü Yusuf, Tanrısal iradeye boyun eğdiği için tüm çileli yaşantısına rağmen ayakta kalmaktadır. Yusuf, ablasını yaralaması ve en yakın arkadaşı olan ablasının aşğını öldürmesi ile başlayan ve kendi dışında gelişen hayatının akışını, itiraz etmeden kabullenmektedir. Bu durum, Dostoyevski'nin ahlaki öğüdünü onamakta, İsa gibi boyun eğmenin Tanrısal kurtuluşu sağlayacağını anlatmaktadır. Kısaca, filmin Uğur, Bekir ve Yusuf ile kurulan öyküsü, bir yanda uyumsuzluk ile başlayan başkaldırının bir örneğini sunarken; diğer yandan rastlantısal olanın anlamsızlığı ve açmazı karşısında duyulan boşluğun, Tanrısal olanla giderilebileceğini söylemektedir. Sonuç olarak, öyküsel bağlamda Demirkubuz, Dostoyevskici bir duruş ortaya koymaktadır.

Karakterler öykü analizi yoluyla ortaya konan tespiti yineleyen filmin diğer önemli unsurlarıdır. *“Bekir, kadın satıcısı bir insan görüntüsünün ardında aşkından mecnun olmuş birisidir aslında. Uğur, kötü kadın olarak görünse de yine aşk yüzünden yollara düşmüştür. Yusuf katildir ama hayattan korkmaktadır. Bu üç talihsiz ve mutsuz insan bir araya gelirler. Film, kötülüğün ve masumiyetin ne olduğu sorgusunu yapmaktadır(Pösteği,2005:71).”* Bu sorgu, yerleşik ahlaki kural ve değerlerin ezerek yok ettiği sıradan insanların, kaderlerine boyun eğmektense, onunla mücadele etmeyi göze almaları ile başlayan savaşlarının sonunda, verili değerlerin ışığında suçlu ilan edilmeleri ile yakından ilgilidir. Bu değerler ve kurallar, onları suçlu ilan etse de aslında hepsi, Nietzscheci anlamda masumdur. Nietzsche'ye göre, Hıristiyanlık, İsa (İsa çileciliği, kötülüğe karşı sabrı, inanca karşı iyiliği öğütleyerek, kaderin değiştirilmesine yönelik

ütopik beklentiler yaratan inanç tutsaklığını reddeder) öğretisini bir kenara itmiş; kendi inanç öğretileri ile temellendirdiği, bu dünyada oluşturulabilecek hayali bir cennet tasviri ile insanları yargılar hale gelmiştir. Oysa İsa, kaderin değiştirilemeyeceğinden hareketle, çileciliği öğütlemekte ve böylece, eylemlerin bu dünyada kurulacak bir cennetin yasal düzenlemeleri ile yargılanmasını reddetmektedir. İnsanların bu dünyanın kuralları ile iyi ya da kötü ilan edilip, ödül ya da ceza dağıtır hale gelmesi, saçmalaktan başka bir şey değildir. O zaman insanların tek yapması gereken, kaderlerine boyun eğmektir. Bu, Batı'nın kendi yarattığı putlarını ve Tanrı'sını öldüren Nietzsche'nin, gerçek Tanrı'nın (Doğa-Dünya) hükmüne bağlı kalan insanın özgürleşerek, üstün-insanı yaratacağını düşünmesi ile ilgilidir(Camus,2004:79-81). Nietzsche de Dostoyevski gibi, önce Tanrı'ya karşı savaş ilan etmekte; sonra uyumsuz keşiflerin ardında aradığı gizi, yine Tanrı'ya havale etmektedir. İşte, her şeyin havale edildiği bu gerçek Tanrı, eğer var ise, her şeyden sorumlu olan o olduğuna göre, karakterlerin hepsi masum ilan edilmelidir.

Yönetmenin, Camus'nün uyumsuz kişi olarak ilan ettiği karakterlerin tüm özelliklerini taşıyan Bekir ve Uğur yerine, uyumlu olarak nitelendirilebilecek Yusuf'u seçmesi, Dostoyevskici tavrını kanıtlamaktadır. Çünkü filmde Yusuf, kaderine ve verili olana başkaldıran Bekir (intihar) ve Uğur'un (cinayet) aksine öldürülmemiş, her defasında yeniden denemiş ve hep yeniden denemesi istenmiş bir karakterdir. Bu noktada ismi de oldukça önemlidir. Çünkü yönetmenin Yusuf ismini bu karaktere vermesi, dini bir göndermedir. Yusuf'un dışarı çıkmaktan korkuyor olması nedeniyle cezaevinde kalma isteği üzerine yazdığı dilekçesine karşılık cezaevi müdürünün "*Cumhurbaşkanının bile buna yetkisi yok...Daha dur bakalım, görmeden bilmeden, çıkıp bir dene(Demirkubuz,Masumiyet,1997)*" diyerek, verdiği cevap ile başlayan salık verme, yönetmenin, filmin sonunda Samuel Beckett'dan aldığı alıntıdan hareketle Yusuf'a verdiği son öğüt ile bitmiştir, "*Hep denedin. Hep yenildin. Olsun, gene dene. Gene yenil. Daha iyi yenil(Akt.Demirkubuz,Masumiyet,1997).*" Böylece, kaderine boyun eğen Yusuf temsilinde, Tanrı'nın varlığının ve sorumluluğunun kabul edilmesi mümkün hale gelirken, iyi ya da kötü tüm karakterlerin masumiyeti ilan edilir. Bu ilan, Dostoyevski'nin İvan ile başlattığı başkaldırısının, Alyoşa ile sona erdirmesi ile aynı şeydir. İvan kendi kendini yok ederken Alyoşa, her şeyin gülüp geçilerek anlatılacağı Tanrısal bir evrenin varlığını kesinleyerek herkesi (kendisine Tanrı var mı diyen çocukları) rahatlatmayı becerir. Yusuf da, Bekir'in ve Uğur'un başkaldırısına karşı, hiçbir şeyin Tanrısal kaderin akışını (ya da belirsizin belirleyiciliğini) değiştirmeyeceğini ve bu kadere karşı boyun eğmekten, çile çekmekten

başka çare olmadığını bilir. Bu insan elinin ulaşamayacağı, insan aklının alamayacağı bir varlığın hâkimiyetini kanıtladığı için, yönetmenin Camus'nün uyumsuz karakterlerinin yerine Dostoyevski'nin uyumunun; çileciliği seçen umut dolu varoluşçu karakterlerinin tercih edildiğini gösterir.

Burada Bekir'in ve Uğur'un uyumsuz bir karakter olarak nitelendirilmesinin nedenini, Camus'nün penceresinden kısaca aktarmak gerekir. Camus 'Sisifos Söyleni' adlı eserinde, 'Don Juan', 'Fatih', 'Oyuncu' ve 'Yaratıcı' olarak sıraladığı kişileri, uyumsuz karakterler olarak adlandırır. Bunların hepsinin ortak özelliği ise, özgür olmaları, niceliksel ahlaki temel olarak tutku ile yaşama bağlanmaları ve verili değerlere baş kaldırmalarıdır. Camus'un özgürlükten kastı, ölümlü olduğunu ve ölüme yaklaştığını bile bile paradoksal bir şekilde gelecek umudu içinde yaşamayı ve verili değerlerin öngördüğü kalıplar içinde yaşamayı reddederek, yarının tutsaklığından kurtulmak, ardı ardına eklenen şimdilerin içinde yaşamaktır. İnsan madem ölümlüdür, yaşama daha sıkı bağlanmalı, bu şimdilerin ardı sıralığında eyleyebildiği kadar eylemeli, yaşayabildiği kadar yaşamalıdır. İşte bu da niceliksel ahlakın tanımıdır. Bu ahlaka göre, madem ölümsüzlük ve Tanrı yoktur, eylemin uyacağı bir üst değer de yoktur; dolayısıyla burada önemli olan eylemlerin niteliği değil, sayıca fazlalığıdır. Çünkü hiçbir üst değer olmadığı yerde, eylemlerin sonuçları açısından sorgulanmak ya da yargılanmak anlamsızdır. Bu da öldürmek ile öldürmemek arasındaki farkı ortadan kaldırır. Önemli olan nicelikselliktir, niteliğin hiçbir önemi yoktur. Camus, uyumsuz karakterlerin özelliklerini saymadan önce ise, bu karakterlerin yaptığı uyumsuz keşifleri anlatmaktadır. Kısaca bunlar, alışkanlıkların yarattığı monotonlukların içinde, insanın içine düştüğü boşluk içinde ve kendi ölümlülüğüne aradığı cevapları yetersiz bulduğu anda, kendine, diğerlerine ve dünyaya karşı yabancılaşmasıdır. Tüm bunların ışığında Bekir de, Uğur da uyumsuzdur. Bekir, kendine babası tarafından tanınan kolaylıklar ve imkânlar içinde rahat bir hayat süren, sabah işe gidip akşam eve dönen biridir. Kendinden beklenen bu hayatı sürdürmesi, biri ile evlenmesi ve çocuk ya da çocuklara sahip olmasıdır. O da önceleri üstüne düşeni yerine getirmekte; önce askerliğini yapmakta, sonra da evlenmeye razı olup babasından aldığı iki taksit, bir dükkân ile hayata atılmaktadır. Bu durum, Camus'nün tutsaklık içinde yaşamaya mecbur kılınan insandan bahsederken söyledikleri ile aynıdır: *"Yaşamın bir amacı olduğunu düşlediği ölçüde, erişilebilecek bir amacın gereklerine uyuyor, özgürlüğünün tutsağı oluyordu. Böylece, olmaya hazırlandığım bir aile babasından (ya da bir mühendisten ya da PTT'de bir memur adayından) başka türlü davranamazdım(Camus,2006a:64)"* demek, verili değerlerin ya da

kuralların hâkimiyetine, evet demektir. Ama Bekir bir anda dükkânına gelip, kendisiyle işveleşen Uğur'u görmesiyle kendini çevreleyen uyumsuz duvarları keşfediverir. Bu 'Düşüş'teki, Jean Baptiste Clamence'nin bir gülüş ile keşfettiği aynı uyumsuz duvarların keşfidir (Camus,2003:30-38). Sonrası, tüm dekorları yıkılması, her şeyin göze alınıp, tıpkı uyumsuz bir karakter gibi başkaldırmasıdır. Bekir de her şeyi bırakıp, Uğur'un peşine takılarak kaderine başkaldırısını başlatır. Uzun bir süre görüşmediği Uğur'u Diyarbakır'da bulur. Bu gece ile ilgili anısını anlatırken "*O gece oturup düşündüm. Oğlum Bekir dedim kendi kendime. Yolu yok, çekeceksin. İsyân etmenin faydası yok. Kaderin böyle. Yol belli. Ey başını, usul usul yürü şimdi. O gün bugündür, usul usul yürüyorum*(Demirkubuz,Masumiyet,1997)" diyen Bekir için, ilk bakışta kaderine boyun eğdi denebilir; ancak Bekir, babasının (verili değerlerin) kendine hazırladığı hayatı değil, Uğur'un peşinde bir hayatı tercih ederek, kendi kaderini kendi çizmektedir.⁶ Dolayısıyla kendine çizilmiş kaderi, bir kenara itmektedir. Böylece diğer bir uyumsuz karakter, Uğur ile yolları kesişir. Uğur da kendine çizilen sınırlar içinde yaşayıp, evlenip çoluk çocuk sahibi olmaktansa, babası ölünce tek başına kalan yoksul annesini bırakıp film boyunca görünmeyen bir adamın (Zagor) peşinde şehir şehir dolaşıp, fahişelik yapmayı bile göze almış uyumsuz bir karakterdir. Hatta Zagor uğruna, çocuğunu (Çilem) otel odalarında sefil edebilmektedir. Bu durum bile, Uğur'un verili değerlere göre yargılanması ve suçlu ya da kötü ilan edilmesi için tek başına yeterlidir. Bekir, Uğur'un peşinde, Uğur, film boyunca görülmeyen aşkı Zagor'un peşinde kaderlerine boyun eğmemekte direnir ve hep mücadele verir. "*Yolculuk, benliğimizdeki bir tür iç 'dekor'u yıkar*(Camus,2005:77)" cümlesindeki yargıyı doğrular gibi, Bekir de Uğur da hayatlarını hep yollarda geçirir ve yine yollarda hayatlarına verilir (Yönetmen yani Tanrı tarafından). Tüm bunlar bir araya getirildiğinde Bekir ve Uğur, Demirkubuz'un uyumsuz karakterleridir. Ancak yönetmen, her iki karakteri de film bitmeden öldürmektir. Bekir, artık Uğur'un başka erkeklerle birlikte olmasını içine sindiremeyerek intihar ederken, bu intihara hiç üzülmeyen (bu durum da onun uyumsuz olduğunu gösterir) Uğur, hapishaneden kaçan Zagor ile birlikteyken, Zagor'un hasımlarınca öldürülür. Böylece yönetmenin tercihinin, Dostoyevski'den yana olduğu bir kez daha gözler önüne serilir. Eğer Bekir ya da Uğur verili olana tabi olup, kendi mahallelerinde yaşamayı tercih etmiş olsalardı, uzun yıllar yaşayamaya hak kazanabilir, diğerleri gibi yaşayıp giderdi. Çünkü diğerleri, yoksul veya zengin, iyi veya kötü, Mevlanakapı'da yaşamayı hep sürdürmektedir.

⁶ Yönetmenin, Yusuf ve Çilem tercihi ile anlatmak istediği yani Tanrısal kaderin dışında bir gerçekliğin olmadığı dikkate alındığında, Bekir, uyumsuz bir karakter ya da başkaldıran bir insan olabilir ama bu başkaldırısı da, Tanrısal kader gereğidir.

Değer tanımaz uyumsuzlar yerine, yönetmen, hep yeniden dene, yenil ama yeniden dene diyerek, umut ederek yaşamayı seçen, eylemlerinin ardından vicdan azabı çeken, çileciliğe mahkûm edilen, kadere boyun eğmesi istenen Yusuf'u önerir. Yusuf, *“karıncaların yuvasını bozarsanız bir yenisini yapmaya kalkarlar. Tekrar bozunuz, tekrar yapmaya koyulurlar. Kaç defa bozulursa bozulsun yılmadan bir yenisini inşa ederler (Dostoyevski, ?a:709)”* tespitini doğrularcasına, her yenilişinin ardından yeniden kurmaya çalıştığı hayatı ile tıpkı Alyoşa gibi tüm yaşanılanların geçeceğine, güzel günlerin geleceğini umarak yaşamının gerekliliğine inanan insanlar için iyi bir örnektir. Yusuf, en yakın arkadaşı ile kaçan evli ablasını ve arkadaşını öldürme kararı alan aile meclisinin verdiği emri ya da verili değerlerin gereğini yerine getirme konusunda tereddüt etmeyen, arkadaşını öldürürken ablasını sakat bırakarak cezaevine düşen, tüm bunlardan sonra cezaevinden çıkmak istememesine rağmen, yine cezaevinde tanıştığı arkadaşı Orhan'ın babasının yanında çalışabileceği umudunu taşıyarak korkularını bir kenara bırakan, çektiği vicdan azabı gereği üzüntü duyan bir adamdır. Kısaca, verili değerlere başkaldırmayan, düzene cezaevinde bile olsa uyum sağlayan, eylemlerinin sonunda kaygı duyan ya da kendini suçlu bulan, umut ederek her şeyin geçeceğini ve iyileşeceğini düşündüğü için de uyumsuz olamayan bir insandır. Dolayısıyla sıradandır. Sıradışı olma girişimleri sonuçsuz kalan bir insandır. Bekir öldükten sonra Bekir'in (bir uyumsuzun) tüm sorumluluklarını, onu tüm yönleriyle taklit ederek, aşığı olduğu Uğur'un yanında kalmak için alması da, Yusuf'u uyumsuz yapmamaktadır. Çünkü Yusuf, Uğur'un fahişelik yapmasına dayanamayarak onu kıskanmakta, bütün her şeyi geride bırakarak onu yeni, düzenli bir hayat kurmaya çağırılmaktadır. Uğur'un bu uyumlu olma çağrısını geri çevirmesi ile Yusuf, umut dolu hayatına kendi kaldığı yerden devam etme kararı almakta ve otelden ayrılmaktadır. Bir süre sonra otele geri dönse de, Yusuf tekrar Bekir gibi olmayı göze alamamaktadır. Çünkü kaybedecek hiçbir şeyi olmamasına rağmen, uyumsuz olamayacak kadar korkak bir insandır. O, yaşaması gerekeni ses çıkarmadan yaşamayı; ama yine de umut ederek hayatta kalmayı seçerek uyumsuz olmadığını kanıtlamakta, filmin sonuna kadar da ayakta kalmayı başarmaktadır.

Filmdeki tek çocuk olan Çilem'in varlığı ise, yönetmen ile Dostoyevski arasında kurulabilecek ilişkinin başka bir kanıtıdır. Çilem, annesinin ardında, annesinin yaşadıkları yüzünden çile çeken bir çocuktur. Daha en başta, anne karnındayken aldığı bir darbe yüzünden konuşamamaktadır. Hiçbir suçu yoktur; ama Tanrısal kader, Uğur gibi bir

anneninin çocuğu olmakla onu mükâfatlandırır. Mükâfatlandırır, çünkü bu kader onu, otel odalarında, şefkat ve ilgiden uzak, tek başına geçen bir hayata zorunlu bir şekilde bağlamakta; ancak tam da bu yaşadıkları yüzünden; babasız, annesiz ve otel bekleme salonlarında televizyon ile baş başa geçen hayatı yüzünden masum kılmaktadır. Dostoyevskici bir bağlamda Çilem, hiçbir suçu olmamasına rağmen onca eziyete katlanarak, Tanrı'nın mesajını insanlığa iletmekle görevlendirilen peygamber İsa'yı andırmakta ve çilesine boyun eğen güçsüz bir çocuk olmasına rağmen, en büyük ve güçlü olanla, peygamberlikle kutsanmaktadır: “Çocuklar İsa'nın görüntüsünün sembolüdür (Dostoyevski, ?b:80).” Dostoyevski için çocuklar, kutsallığın en büyük kanıtıdır. Çünkü onlar kendilerine sağlanan koşullar içinde yaşamaya çalışan, bu koşulların oluşumunda hiçbir etkisi olmayan ve tam da bu nedenle suçsuz ve masum olan yaratıklardır. Dostoyevski'nin çocukları böyle adlandırmasında, şüphesiz yoksulluk nedeniyle kaybettiği ilk çocuğu Sonya'nın etkisi çok fazladır. Uzun süre bu ölümün etkisinden kurtulamayan Dostoyevski için, en büyük ilaç yine kutsal olanda saklıdır. Her şeyde olduğu gibi, bu yaşadığının ardındaki güç de Tanrı'dır ve Dostoyevski'nin Tanrısı Zweig'ın dediği gibi, kendisini unutmasın diye ve kendisine tekrar tekrar boyun eğsin diye her şeyi yapmaktadır. Dostoyevski ise, Tanrı'sının mesajını alır ve bu mesaja yanıtını, yine aynı dönemde (1868) yayımlanmakta olan eseri 'Budala' aracılığıyla haykırır: “Ne doğru söz: Tanrı insanı cezalandırmak istese önce aklını başından almış (Dostoyevski, ?c:465).” Bu haykırışın hemen ardından, “hiçbir vakit unutamayacağım ve hiçbir vakit üzüntüm durmayacak. Hatta ikinci bir çocuğum olsa da onu nasıl sevebileceğimi bilmiyorum. Sevgiyi nereden bulacağım?(Akt.Düz,2001:42)” sözlerini unutturan Aimée adında bir kız çocuğu daha olur (1869) ve nereden bulacağını bilmediği sevgisinin kaynağını da bu çocuk buldurur: Tanrı. Dostoyevski'ye göre Tanrı, çocuklar yoluyla kendi cismini duyurur: “En yoldan çıkmış, bozulmuş insanların bile fark edebileceği, her adım başına öylesine güzel şeyler var ki! Gözlerinizi bir çocuğa çeviriniz; güneşin ilk ışıklarına, yeşeren otlara, sizi seven, sizi hayranlıkla seyreden gözlere bakınız (Dostoyevski, ?c:579).” Tüm bu anlatılanlar, Çilem ismi ile filme yerleştirilen kız çocuğunun yaşantısı ve Dostoyevski'nin çocuklar üzerine düşündükleri arasındaki bağlantıyı açıkça ortaya çıkarır. Kısaca Çilem, yönetmenin bu filmi ile Dostoyevski'nin düşünsel dünyası ve eserleri arasındaki ilişkinin önemli bir kanıtıdır.

Sonuç olarak Demirkubuz filmlerinde, Bekir ve Uğur'un uyumsuzluğunu değil, kadere ve verili olana boyun eğen Yusuf'u ve Çilem'i vurgulamaktadır. Çünkü yönetmen,

yokluğunu kanıtlayamadığı için var olduğunu düşündüğü bir varlığa, anlamsız ya da rastlantısal olanın sırrını açıklayabilecek tek şey olarak bakmaktadır. Kader diye bir şey varsa, işte bu rastlantısal olana değil, ona bağlıdır ve buna boyun etmekten başka çare kalmamaktadır. Bu örnek de Camus ve Dostoyevski etkisinin ayrı ayrı varlığını somut olarak kanıtlamakta, aradaki ayrımı ve bu ayrım çerçevesinde yönetmenin tercihini ortaya koymaktadır. Yönetmen, Dostoyevski söylemine bağlıdır ve bu anlamda bir varoluşçuluğu savunmaktadır.

2.2.2. Yazgı

Tıpkı masumiyette izlenen yol gereği, önce karakterlerin tanımlanması sonra ise hikâyenin yazılması, filmdeki Camus ve Dostoyevski etkisinin keşfi açısından ve bu keşif sonrası Demirkubuz'un Dostoyevski söylemini benimseyen tavrını ya da seçimini göstermek açısından oldukça önemlidir. Ancak, 'Yazgı'nın, Camus'un 'Yabancı' adlı romanından bir uyarlama olduğu dikkate alınır, yönetmenin bu uyarlama üzerindeki Dostoyevskici yorumu, romanın gidişatında yaptığı değişiklik ortaya çıkarıldığında çok daha iyi anlaşılır. Demirkubuz'un, bir söyleşi esnasında film ile ilgili bu değişikliğin sorulması üzerine verdiği yanıt da, yönetmenin Dostoyevskici tavrı konusundaki tespitini doğrulamaktadır. Tüm bu verileri daha iyi ortaya koymak için önce iki metin arasındaki benzerliklerin, sonra da farklılıkların gösterilmesi gereklidir.

YABANCI (Roman)

Karakterler

Ana Karakterler

Mersault (Yabancı).

Yardımcı Karakterler

İhtiyarlar Yurdundaki Annesi.
Sevgilisi, Marie.
İş Arkadaşı, Emmanuel.
Kapı Komşusu, Raymond Sintés.
Patronu.
Sorgu Savcısı ve Papaz.

Mersault

Fiziksel Görünüm

Roman birinci tekil şahıs ağzından yazıldığı için, anlatıcı ile ana karakter aynı kişidir. Bu yüzden romanda anlatıcı, kendi fiziksel görünümü ile ilgili ayrıntılı bilgi vermemektedir. Ancak romanın yazarının birinci bölümde de ayrıntılı anlatıldığı üzere, uyumsuzluk ve başkaldırı felsefesine dayalı eserler üretme çabası dikkate alınırsa, romanın ana karakterinin Camus ile benzerliği; hatta Camus'nün kendisi olma olasılığı çok fazladır. Özellikle, yazarın romanı 29 yaşında yazdığı düşünülürse ve ana karakterin cezaevinde söylediği, ha otuz yaşım da ölmüşüm ha yetmişim de (Camus,2006b:109), cümlesi dikkate alınırsa, aralarındaki benzerlik ya da aynı kişi olma olasılığı daha da artar. Bu bağlamda ana karakter:

Mersault, 30 yaşlarında, uzun boylu, esmer, saçlarını her daim geriye tarayan, alını geniş ve sigarasını ağzından hiç düşürmeyen bir adamdır.

Sosyolojik Boyut

Mersault, Akdeniz'e kıyısı olan bir Afrika ülkesinde; Cezayir'de yaşar. Orta halli bir gümrük memurudur. Annesinden kalma, altında dükkânlar olan, balkonlu küçük bir evde yaşar. Ev, annesinin yaşlılar yurduna gitmesinin ardından, iki bölüme ayrılır. Diğer bölümde kiracısı oturur. Parasal anlamda, sıkıntısı yoktur. Küçük bir çevresi ve sürekli gittiği belli mekânlar vardır. Öğle yemeklerini alışkanlığı gereği, Céleste adında bir adamın

lokantasında yer. Marie adında bir kız arkadaşı vardır, günlerinin çoğunu onunla denize girerek, sinema ya da tiyatroya giderek geçirir.

Psikolojik Boyut

Mersault, etrafındakilerin aksine, bilişsel düzeyi oldukça gelişmiş bir adamdır. Bu anlamda, yaşadığı toplumsal çevre ile ilgili, alışılmışın dışında fikirlere sahiptir. İş, ev, lokanta vb. alışkanlıklar sonunda, zamanın tinsel olarak geçtiğini hisseden, bu nedenle boğucu bir yalnızlık çeken ve hayatın kendi kontrolünün dışında bir çizgisi olduğunu keşfeden; ama bu keşfin adını koyamayan bir kişidir. Camus'nün değimiyle Mersault, uyumsuzluğu sonuna kadar fark eden bir karakterdir. Kendine, çevresine, dünyaya yabancılaşmış, bu yabancılaşmanın ardından tüm eylemlerin etkileri açısından aynı nitelikte olduğuna kara vermiş, ölümü bir gerçeklik olarak kabullenmiş ve tüm bu keşiflerin ardından, toplumsal değerler ile kişisel bir çatışma yaşar hale gelmiş bir kişidir. Dolayısıyla, diğerleri ile ilişkisi, her türlü hilenin ve toplumsal ahlakın belirlediği normların dışında gelişmekte, içgüdülerinin yap dediğini yapmakta, hiçbir zaman tereddüt etmemektedir. Annesinin ölümüne üzülmediğini kolaylıkla söylemekte, ölümün üstünden kısa bir süre geçse de hayatına kaldığı yerden aynen devam etmekte diğerleri gibi -miş-gibi yapmamakta, kız arkadaşı ile gezip tozmakta, cinsel ihtiyaçlarını karşılamaktadır.

Romanın Özeti (Yabancı)

Romanın özeti Ek-2'de 'Yazgı' filminin geliştirim senaryosu ile birlikte karşılaştırmalı bir şekilde sunulmaktadır.

YAZGI (Film)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Senaryo Yazarı Roman: Albert Camus (Yabancı)

Uyarlama: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Serdar Orçin (Musa), Zeynep Tokuş (Sinem), Engin Günaydın (Necati),
Demir Karahan (Ali)

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Film Müzikleri: Can Hakgüder

Yapım Yılı, Ülkesi: 2001, Türkiye

Yapım Şirketi: Mavi Film

Süre: 120 dakika

Dil: Türkçe

Tür: Dram

Renk: Renkli

Karakterler

Ana Karakterler

Musa

Yardımcı Karakterler

Sinem, Necati, Yavuz, Ali Bey, Annesi

Musa

Fiziksel Görünüm

25-30 yaşlarında, kısa boylu, zayıf, sürekli tıraşlı bir yüzü olan, saçları yandan ayrık ve sürekli taralı, mavi gözlü, donuk bakışlı, belirgin, uzun ve sert yüz hatlarına sahip, düzgün giyimli bir kişi.

Sosyolojik Boyut

Kentli, orta sınıf. Hukuk fakültesini yarıda bırakan, bir gümrük şirketinde muhasebeci olarak çalışan, yaşlı annesi ile yaşayan, durumu maddi olarak iyi olan bir kişi.

Psikolojik Boyut

Kaygısız, sakin, sınırları alınmış, yerleşik değerlerin aksini savunan, eylemlerinin arkasını düşünmeyen, düşünmeden eyleyen, kendine, etrafındakilere, dünyaya yabancılaşmış, verili değerler ışığında değerlendirildiğinde bencil, hiçbir amaç taşımayan, yarını düşünmeden günlük yaşayan biridir.

Hikaye (Yazgı)

Filmin geliştirim senaryosu 'Yabancı' romanının özeti ile birlikte karşılaştırmalı bir şekilde Ek- 2'de sunulmuştur.

Değerlendirme

'Yazgı' ve 'Yabancı' arasındaki benzerliklere ve farklılıklara, öykü analizi yaparak bakıldığında, Demirkubuz'un yaptığı uyarılmanın Dostoyevskici bir felsefi yaklaşım içerdiği ortaya çıkmaktadır. Çünkü yönetmen 'Yazgı'da Camus'nün 'Yabancı' adlı romanının ikinci bölümünü fazla dünyevi ya da politik bularak (Karaca,2006:156), farklılaştırmaktadır. Romandaki Mersault uyumsuz bir karakteri duyumsatmanın yanı sıra, Camus'nün politik başkaldırısının temellerini atmaktadır. Bu başkaldırı, toplumsal ya da ahlaki değerlerin ikiyüzlülüğü üzerinden şekillenmektedir. Mersault, bir Arap'ı öldürdüğü

için tutuklanmakta ama annesinin ölümü karşısında takındığı kayıtsız tutum gerekçe gösterilerek yargılanmakta ve cezalandırılmaktadır. Verilen idam cezası, Camus için toplumsal ve ahlaki normların tutarsızlığını gösterebilmek ve tüm insanlığı suçlayabilmek adına bir fırsattır. İdam ya da insan öldürmek, adalet adına girişilen ve Tanrısal olma adına atılan bir adımdır. Ancak, bir insanın başka bir insan üstünde adalet ya da özgülük adına egemenlik kurma isteği, ne kadar masum olursa olsun eğer ölüm ya da öldürme ile sonuçlanıyorsa, bu Camus için kabul edilemez bir durumdur. İşte Camus, romanın ikinci bölümünde Mersault'a işlettiği cinayet yardımı ile, bu kabul edilemez durumu anlatma amacı taşımaktadır. 'Yazgı'da ise, Demirkubuz, uyumsuz bir karakter yardımıyla varolan toplumsal ve ahlaki normları eleştirse de, filmin ana karakteri Musa'yı, iftira sonucu bir cinayetin faili haline getirmektedir. Musa da Mersault gibi annesinin ölümü karşısında kayıtsız kalmakta, bunu davranışlarıyla da göstermekte ve tam da bu nedenle, işlemediği bir cinayet ile suçlanmaktadır. Musa, tüm toplumsal ve ahlaki değerlerin karşısında konumlanmakta ve bu konum onun cinayete suçlanmasını kolaylaştırmaktadır. Bu yolla, yönetmen, Camus gibi toplumsal ve ahlaki açmazlıkları eleştirmektedir. Ancak, Musa atılan iftiradan, iftirayı atan patronunun yaşadığı vicdan hesaplaşması sonucu yaptığı itiraf ile kurtulmakta, yaşamına kendini aldatan, suçlayan ve yadırgayan eşi ve komşusu Necati ve onun eşi ile her şeyi kabullenerek devam etmektedir. Mersault uyumsuzluğu gereği sonuna kadar başkaldıran, başkaldırdığı için de idama mahkûm edilen ve hiçbir zaman boyun eğmeyen bir adam iken; Musa, uyumsuz ve başkaldıran ama Tanrısal kaderin çizdiği yoldan ya da rastlantısallığın belirleyiciliğinden de çıkılamayacağını anlayan ve buna hala uyumsuz gibi görünse de boyun eğen bir adamdır. Filmin sonunda Musa'nın iç sesi de bu tespiti kanıtlamaktadır. Hala uyumsuzdur ama hayatın kendi kontrolü dışında akıp gittiğini kabullenmektedir:

“Sonra yatıp seviştik. Sabaha karşı uyanıp kalktım. Pencereyi açıp sokağı seyrettim. Birden her şey artık sona eriyormuş gibi geldi ve uzun zamandan beri ilk defa annemi anımsadım. Bu uzun ve saçma yıllardan sonra, o gece ölüm o kadar yakinken neler hissetmişti acaba, aklımdan neler geçmişti, diye düşündüm. O an içinde bir şeyler kımıldanır gibi oldu. Heyecanlanıp dinledim ama ruhum hala bomboştu.”

Öyküde ki bu temel değişiklik, Demirkubuz'un, Dostoyevski gibi, hiçbir şeyin Tanrısal gidişatı değiştiremeyeceğini düşünmesi ya da maddi varoluşun metafizik bir nedeni olduğuna inanması ile ilgilidir.

İki metin arasında karakter analizleri yoluyla yapılacak bir karşılaştırma da, öykü analizi ile yapılan karşılaştırma sonucu elde edilen bilgileri onamakta, Demirkubuz'un felsefi yaklaşımı anlamayı kolaylaştırmaktadır.

Camus, sürekli tekrarlandığı üzere, 'Sisifos Söyleni'nde, önemli olan uyumsuz keşifler değil, onların sonuçlarıdır diyerek, tüm varoluşçuların aynı uyumsuz keşiflerden hareket ettiklerini; ancak sonunda açıklayamadıkları uyumsuzluğun nedeni olarak Tanrı'ya gittiklerini söylemektedir. Ancak Camus, böyle yapmadığı, başkaldırı felsefesini ortaya koyarak, uyumsuzun taraflarını sonuna kadar yaşattığı ve uyumsuzu boyun eğmediği için, kendini varoluşçulardan ayırmaktadır. Birinci bölümde ayrıntıları ile anlatıldığı gibi, Tanrı'nın varlığı, felsefi bir umut barındırmaktadır. Tüm her şeyin açıklandığı başka bir dünyanın olduğu ihtimali, bu dünyada yaşananları değersizleştirmektedir. Dolayısıyla, bu insanın somut olarak duyumsayabildiği dünyanın; kısaca uyumsuz taraflardan birinin ortadan kaldırılmasıdır ki bu, uyumsuzluk durumunu da ortadan kaldırmaktadır. Oysa ölüm vardır ve ölümsüzlük gibi insanın kendi duyu organları ile fiziki olarak algılayamadığı, akıl yürütmesi sonunda da, insani bir açıklamada bir araya getiremediği fizikötesi, belirsiz bir durumun, dünyanın ya da yaşantının varlığına inanarak, bu dünyanın doyasıya yaşanması engellenmektedir. Camus'e göre dünya anlamsızdır, eylemlerin uyacağı, hiçbir üst değer ve yasa yoktur, o zaman ölümden (intihar) başka çare yoktur diyenler yanılmaktadır; çünkü ölüm varsa hayat daha da yaşanması olur, olmalıdır. Önemli olan, bunu duyumsadıktan sonra yaşamak, yaşamak, daha fazla yaşamaktır. Mersault'un hapisteyken "*anladım ki dışarıda bir gün yaşamış olan bir insan, ceza evinde hiç sıkıntı çekmeden bin yıl yaşayabilirdi. Canı sıkılmayacak kadar anıları olacaktı. Bir bakıma bu da bir kazançtı(Camus,2006b:78)*" derken kastettiği şey, insanın özgürlüğünün şimdilerin ard arda sıralandığı bir hayatta, en çok eyleme isteminde ya da niceliksel ahlakın içinde yattığı, ölüm varsa yaşamın her anının daha kıymetli olduğudur. Tam da bu noktada 'Yabancı'nın, 'Yazgı'nın sonu ile ayrılan noktasının, Camus için ne anlama geldiğini açıklamak gerekmektedir. Ancak bu şekilde Demirkubuz'un romanı farklılaştırma amacı daha iyi anlaşılabilir. Camus, uyumsuz bir karakterin hayata karşı duruşunu somut olarak betimledikten sonra, romanın ikinci bölümünde karşı olsa da Mersault'a cinayet işletmektedir. Aslında karşı olduğu bir şeyi yaptırmadaki amacı, egemen olan tüm ahlaki değer ve kuralların ikiyüzlülüğünü ortaya koymaktır. Mesault, cinayet yüzünden değil de, annesinin ölümüne bile üzülmecek kadar yabancılaştığı değerlere uyum sağlamadığı için suçlu bulunmaktadır. Camus, metafizik başkaldırının Sade ile başlayan, Dostoyevski'nin İvan'ı ile devam eden ve

Nietzsche ile son bulan uslamasının, Tanrı'yı yok ederek yarattığı değersizliğin öldürmeyi haklı çıkarır hale geldiğini, bunun en iyi örneklerini ise tarihsel başkaldırının figürlerinin verdiğini söylemektedir. Hiçbir değer belirleyici olmadığı yerde, tarihin en büyük güç olduğunu söyleyen kuramların (Hegelci yaklaşım) büyüüne kapılan birçok kişinin, bu kuramların öngördüğü ütopyaları gerçekleştirmek adına, varolmayan; ama varolacağı vaat edilen bu ütopyalar adına koyulan kurallara ve ahlaki değerlere, uyanlar ya da uymayanlar diye sınıflandırıldıkları görülür. İnsan eylemlerinin referansı haline elen bu değer ve kurallara uymayanların, suçlu olarak ilan edilmesi de kaçınılmazdır. Bu ahlaki değer ve kurallar adına, cinayet işlenmesine bile göz yumulur ve hatta bu kural ve ahlaki değerler adına -ki bu kural ve ahlaki değerler adalet temelinde kurulacak özgür bir birliğin kuralları bile olsa- idam, bir yaptırım olur. Geleceği vaat edilen özgürlük ve adalet uğruna, insanların en büyük özgürlüğü olan yaşama hakkı elinden alınır. İşte Camus, Mersault'a cinayet işleterek bu ikiyüzlülüğü tartışmaktadır. Mersault, tüm egemen değerlere yabancısıdır. Üstelik ne olursa olsun, bu değer ve kurallara uymamakta da kararlıdır. Tüm suçlamalar da, bu durum esas alınarak yapılmaktadır. Hatta bu durum dışında hiçbir şey; işlediği cinayet dahi tartışılmamaktadır. Bu, geleceği varsayılan, adaleti ve özgürlüğü temel alan bir birliğin, değerlerine ve kurallarına şimdiden uyulmasının cinayeti bile görmemezlikten gelecek kadar önemli olduğunu göstermektedir. Ayrıca, Camus, Mersault'a işlettiği cinayet ile niceliksel ahlakı esas alan, uyumsuz bir karakterin eylemlerinin niteliğine değil de niceliğine önem vererek bir ömür boyu yaşamasının mümkün olmadığını da göstermekte ve kendi başkaldırı felsefesine zemin hazırlamaktadır. Çünkü niceliksel ahlak, en çok eylemeyi ve en çok yaşamayı öğütlemektedir. Ölümün varlığı karşısında insanın yapması gereken budur; ancak ölümsüzlüğün ve Tanrı'nın olmadığı bir yerde uyulması gereken bir yasa da yoksa eylemler, sonuçları açısından hep aynıdır. Öldürmek ile öldürmemek aynı kapıya çıkmaktadır. Uyumsuz bir uslamla ile gelen bu noktada, Camus'e göre, öldürme ya da intihar, uyumsuz taraflardan biri olan insanı ortadan kaldırdığı için uyumsuzu da ortadan kaldırır; oysa yapılması gereken bu keşifleri sonuna kadar taşımaktır. İşte ne yapılması gerektiğini anlatacak olan Camus için bu cinayet, bir çıkış noktası olmaktadır.

Demirkubuz, filminde romandaki gibi cinayet işleyen bir karakter yerine, iftiraya uğrayan bir karakteri kendine konu yapmaktadır. Burada sorulması gereken soru, niye başka bir hikaye ile değil de, 'Yabancı'dan esinlenerek bunu yaptığıdır. Bunun ilk sebebi, yönetmenin, uyumsuz bir karakterden yola çıkarak Camus'nün bahsettiği ahlaki değer ve

kuralların anlamsızlığını, ikiyüzlülüğünü ortaya koymayı amaçlamasıdır. Musa, cinayet işlemese de, cinayet işlediği söylenerek iftiraya uğramaktadır. Bu iftiranın yapılabilirliğini kolaylaştıran, Musa'nın annesinin ölümü karşısındaki tavrıdır. Bu tavır, verili değer ve kuralların karşısında konumlanmaktadır. Üstelik Musa, bunu açık sözlülükle dile getirmekten de sakınmamaktadır. Sistem, kendi değerlerine ve kurallarına uymayan birini hemen suçlu bulmaktadır. Yönetmen böylece, 'Yabancı' sayesinde, verili değerler karşısında konumlanan uyumsuz bir karakterin durumunu, somut bir örnekten yararlanarak sinemaya taşır. Burada açıklanması gereken esas nokta ise -ki bu nokta, Demirkubuz'un Camus'den farklılaşması ile ilgilidir- verili kural ve değerlerin karşısında konumlanan Musa'nın, çoğunluğun alışkanlıklarına uymadığı için kendini suçlu bulması, işlemediği bir cinayet uğruna hapiste yatmayı göze almasıdır. Musa, ben buyum demekte, uyumsuz biri olması nedeniyle de suçlanmasını kabul etmekte, yazgısının bu olduğunu düşünmektedir. Böylece, yönetmen, insanın kendi uslamaması sonucu duyu organları ile duyumsayamadığı bir varlığın, çizdiği varsayılan bir hayat çizgisini kabul etmektedir. Musa, uyumsuzluğundan vazgeçmediği gibi, bu nedenle suçlanmasına da göğüs germekte, Nietzsche'nin değimiyle İsa gibi gerçek kötülük karşısında boyun eğmektedir (Camus,2004:84) -ki Dostoyevski de bu İsa'ya boyun eğmeyi öğütlemektedir. Bu çileciliktir ve Tanrı'nın varlığının kabulüne yönelik bir kanıt içermektedir. Sonuç olarak yönetmen, 'Yabancı' sayesinde daha net bir şekilde betimleyebildiği uyumsuzluk durumu ile sistemin ikiyüzlülüğünü ve aldatmacalarını gözler önüne sererken, bunun bile bir yazgı olduğunu kabul ederek, Tanrı'nın varlığını kabul etmekte ve Dostoyevskici tutumunu yinelemektedir. Musa, isminin de çağrıştırdığı üzere ilahi olanı simgelemektedir. Filmin sonunda, Musa'nın iftiranın bir vicdan hesaplaşması sonucu ortaya çıkması ile hapisten kurtulması, eve dönerek kendini aldatan bir kadın ve kendinden olmayan bir çocuk ile hayatına devam etmesiyle, uyumsuz da olsa insanın yazgısına boyun eğmekten başka çaresi olmadığını söylemektedir. Sistem tüm yasa ve kuralları ile işlemekte, her ne olursa olsun 'ilahi' adalet kendini göstermekte, her şey kaldığı yerden devam etmektedir. Bir yandan sistem eleştirilmekte, bir yandan da Tanrı'nın (rastlantısallığın belirleyiciliği) varlığı kabul edilmektedir. Bu, Dostoyevski'nin Alyoşa ile somutlaştırdığı varoluşçu söylemi ile bire bire örtüşmektedir. Zaten yönetmenin bir söyleşisinde dile getirdiği üzere de Camus, ona göre fazla politik ve dünyevidir. Kendi ise maddi olmayanı da önemsemektedir:

“Kahramana cinayet işletmeyişimin iki sebebi var: Birincisi teknik bir şey. Tuhaf kaçabilir ama en sevdiğim romanlardan biri olmasına rağmen Yabancı'nın cinayetin gerçekleştirildiği yerden sonrasını zayıf bulmuşumdur hep. Derin bir anlama çabasına rağmen Camus'nün tavrı dünyalı bir

tavır. Önce komünist partiye, sonra daha hümanist mücadelelere girmiş, dünyanın verili durumları içinde adalet arayışı olmuş biri Camus. Böyle olunca da romanın birinci bölümünde ortaya koyduğu ruh halini, ikinci bölümde fikirlerini deklare etme adına dünyevileştirmiştir. Camus kahramanını idam cezasına mahkûm ederek onun mazlumluğuna yoğunlaşıyor; hatta idam cezasını bile sorgulamış oluyor böylelikle. Ama bu sefer o cezayı verenlerin ruhuna haksızlık oluyor bence... ben cevabını verememe pahasına bile olsa sorgulamayı ve şüpheyi önemsiyorum. Çünkü ele aldığım konular maneviyatla ilgili ve bu konu, neden sonuç ilişkileriyle anlaşılacak bir konu değil. İkinci sebebim ise, kahramanın annesinin ölümüne üzüntü duymaması hatta sevinç duyması meselesini ön plana çıkarmak istemem. Hayatımızı yönlendiren sistemin, büyük yasaların, hayat bilgisinin suçsuz bir insanın bir anlık hissedışı karşısında nasıl alabora olduğunu, nasıl darmadağın olduğunu gösterebilmem için bana imkân tanıyan bir duygu durumuydu bu(Karaca,2006,156,157).”

SONUÇ

Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski arasındaki düşünsel farklılıklar temel alınarak yapılan öykü ve karakter analizi, Zeki Demirkubuz'un uyumsuz karakterler yaratmak ve uyumsuzluk durumunu duyumsatabilmek amacıyla Camus'den yararlandığını; ancak uyumsuzluk durumunun ya da başkaldırının, Tanrı'nın ya da bilinmeyen bir belirleyicinin çizdiği sınırlar içerisinde olabileceğini gösteren karakterler yaratmak amacıyla da Dostoyevski'den yararlandığını göstermektedir. Zeki Demirkubuz için uyumsuzluk tıpkı diğer varoluşçular gibi bir çıkış noktasıdır; bu çıkış noktası üzerine geliştirilen felsefi yaklaşım, rastlantısallığın acısını gidermek adına Tanrı'nın ya da bilinmeyen belirleyiciliğine gönderme yapan Dostoyevski ile aynıdır. Bu tespitin verilerini ayrıntılı bir şekilde sıralamak gerekirse;

1. Camus, uyumsuzluk ardından bir başkaldırı felsefesi sunmaktadır. Bu başkaldırı felsefesi, hiçbir metafizik ya da Tanrısal kabulü içermez ve sadece somut insani gerçeklikler alanına aittir. İnsanın, tüm haksızlıklara ve adaletsizliklere karşı somut savaşımını dikkate alan bu başkaldırısı ile Camus, varoluşçu olarak adlandırdığı Dostoyevski'den ayrılır. Bu ayrılığı eserleriyle ortaya koymaktadır.

Uyumsuz Karakterler: Don Juan, Oyuncu, Fatih, Sanatçı (Gerçek Hayatta), Mersault (Yabancı-Roman), Caligula (Caligula-Oyun), Krilov ve Stravrogin (Ecinniler-Oyun).

Başkaldıran Karakterler: Dr. Rieux (Veba), Krilov (Ecinniler-Oyun).

2. Dostoyevski, uyumsuzluk ardından, rastlantısallığın belirleyici olduğu dair bir kabulün yarattığı açmazları taşıyamayarak, Tanrısal iradenin varlığını kendisine temel almaktadır. Uyumsuz keşifler ardından ortaya çıkan anlamsızlığı ve boşluğu, Tanrı ile doldurmakta, Camus'e göre felsefi intihara yönelerek varoluşçu bir tutum takınmaktadır. Bu tutumu eserlerinde ortaya koymaktadır.

Uyumsuz Karakterleri: İvan Karamazov (Karamazov Kardeşler-Roman), Raskalnikov (Suç ve Ceza-Roman), Krilov ve Stravrogin (Ecinniler-Roman).

Uyumlu Karakterleri: Alyoşa Karamazov (Karamazov Kardeşler-Roman), Zosima Dede (Karamazov Kardeşler), Raskalnikov (Suç ve Ceza-Roman-Romanın sonunda İncil okur ve vicdan azabı çeker), Şatov (Ecinniler-Roman)

3. Zeki Demirkubuz, uyumsuz karakterler yaratmakta ve bu karakterleri duyumsatmak adına 'Yazgı'da olduğu gibi, Camus'den yararlanmaktadır. Ancak, o da uyumsuz keşifler ardından Tanrısal bir anlam aramakta, karakterlerini de bu doğrultuda kullanmaktadır.

Uyumsuz Karakterleri: Bekir (Masumiyet), Uğur (Masumiyet), Musa (Yazgı)

Uyumlu Karakterleri: Yusuf (Masumiyet), Çilem (Masumiyet), Musa (Yazgı-Romanın sonunu değiştirme nedeni, Musa'yı uyumlu hale getirmek, Tanrısal irade varlığı hakkında şüphesini dile getirmektir.)

Tüm bunlardan anlaşıldığı üzere, Zeki Demirkubuz Dostoyevskici bir tutuma sahiptir. Dostoyevski'nin Tanrı dediği şey, inanma ihtiyacının ya da Camus'nün deşimiyle, ölümlülüğün acısıyla yanan insanoğlunun hayatına bir anlam arama çabasının ya da rastlantısallığın çaresizliğine derman bulma arayışının, soyut bir muhatabıdır. Dolayısıyla, Dostoyevski, varoluşsal buluşlar ardından, yani uyumsuz duvarların keşfi sonrası (ki bunlar, insanın kendine, dünyaya ve etrafındakilere yabancılaşması, zamanın kendi kontrolü dışında yol aldığı farkına varması ve kendini kontrol eden boğucu bir mekanizma olarak baskısını hissetmesi ve ölümlülüğün çaresizliğine katlanamasa da insanın sürekli gelecek tasarımı ile kendini tutsak ettiğini anlamasıdır) belirsiz bir belirleyiciye sığınmaktadır. Çünkü Dostoyevskici düşünce sistemine göre, yapılması gereken, açıklanamayan, üzerinde rasyonel bir akıl yürütmenin uygulanmadığı, bir tanımlamanın sınırlandırmalarından uzak ve insanca anlamlandırmaları aşan koşullarda, yapılması gereken, belirsizin önünde ya da Tanrı'nın önünde boyun eğmektir. İnsan başkaldırısında bile bir figürandır. Üzerine düşen rolü oynamaktadır. Dolayısıyla bu çaresizliğe boyun eğmekten başka bir yol yoktur. Başkaldırı bile ölümün acı yüzü ile karşı kaşıya kalacaktır ve ölüm, kaçınılmaz son, belirsizin ya da Tanrı'nın yazdığı bir sondur. O zaman, tüm anlamları kendi üstünde toplayan bu varlığa tapmaktan başka çıkar yol olmadığı gibi, insan ne kadar kötü olursa olsun, sonunda bu belirsiz boyuna eğişle kurtulur. Yönetmene göre de, insan doğasının varoluşsal bir belirleyeni vardır. Bu belirleyen, Tanrı olarak tanımlanmayabilir. Ancak, insan kaderi ismi her ne olursa olsun bu belirleyenin kontrolü altındadır. O zaman yapılması gereken ne kadar çabalarsan çabala, olanı engelleyemediğini görmek, kabullenmek ya da ona boyun eğmektir. Bekir'in başkaldırısının hiçbir işe yaramadığını görüp kabullenmesi de buna bir örnektir. Ancak, bunu kabullenememek de bir gerçekliktir. Bekir'in intihar etmesi, kendi dışında bir

belirleyenin olduğunu görüp, bunu kabullenememesi ile ilgilidir. Uğur'un kendini bekleyen sonu bilmesine rağmen, sevdiğinin peşinde şehir şehir dolaşması da, bir kabullenme biçimidir. Uğur, başkaldıran ama başkaldırısının hiçbir işe yaramadığını gören bir kişidir ki film bitmeden, kendine çizilenin sonuna gelmekte, ölmektedir. Yusuf ise, Tanrı'sına ya da belirsizin belirleyiciliğine baştan boyun eğen bir insandır. Tanrı'sı onun tıpkı Yusuf peygamber gibi çile çekmesinden yanadır bir de yanına, kutsallığın en mahrem yaratığını da katmaktadır. Bir tesadüf olsa bile, Çilem, annesinin çileli yaşamına zıt, hep bir koruma altındadır. Bilinmeyen bir güç, tüm olumsuzluklara rağmen, onu korumaktadır. Musa ise, ismi ile örtüşmeyen bir kibir ile bir yanda tüm verili değerlere başkaldırırken, bir yandan da işlemediği suçun cezasını çekerek (kaldı ki bu cezayı kabullenme filmde bir tür sistem eleştirisi için kullanılmış) idamı bile kabullenmişken, diğer yandan kendini feda ettiği insanlığın vicdan muhakemesi sonucu kurtulmakta, adalet yerini bulmakta, Musa eski hayatına kaldığı yerden devam etmektedir. Musa, yazgısı ne ise onu yaşamaya kararlıdır. Başkaldırısı da sadece bu cesaret kokan kabullenmeye alakalıdır. Zeki Demirkubuz, Dostoyevskici bir tutumla bir yandan başkaldırırken, diğer yandan belirsizin belirleyiciliğine inanmakta; şüphe ile inanç ki bu inanç teolojik bir anlam ifade etmeyebilir, arasında gidip gelmektedir. Filmleri, çözümlemelerden de anlaşıldığı üzere, bu felsefi söylemi ortaya çıkarmak için yeterli veri sunmaktadır. Özetle, çalışma sonunda elde ettiğimiz veriler doğrultusunda, Zeki Demirkubuz'un Camuşçu değil, Dostoyevskici bir varoluşçu olduğu net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Acarlıoğlu A (2003), Saçmanın Tiyatrosu, Mitos Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- Aktulum K (2000), Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Akyürek F (2004), Senaryo Yazarı Olmak, MediaCat Kitapları, İstanbul.
- Aristoteles (2006). Poetika, İsmail Tunalı (çev), Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Bahtin MM (2004). Dostoyevski Poetikasının Sorunları, Cem Soydemir (çev), MetisYayınları, İstanbul.
- Berry C (2006). “Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında”, Belma Baş (çev), Kader:Zeki Demirkubuz, S. Ruken Öztürk (edit.), ss.19-25, Dost Kitapevi, Ankara.
- Bruyere L (1998). Karakterler, Bedia Kösemihal (çev), Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Camus A (1965). Sanatçı ve Çağı, Yıldırım Keskin (çev), Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Camus - (2002). Veba, Çetin Toral (çev), ÜBL Yayınları, Ankara.
- Camus - (2003). Düşüş, Hüseyin Demirhan (çev), Can Yayınları, İstanbul.
- Camus - (2004). Başkaldıran İnsan (çev), Can Yayınları, İstanbul.
- Camus - (2005). Ters ve Yüzü, Tahsin Yücel (çev), Can Yayınları, İstanbul.
- Camus - (2006a). Sisifos Söyleni, Tahsin Yücel (çev), Can Yayınları, İstanbul.
- Camus - (2006b). Yabancı, Vedat Günyol (çev), Can Yayınları, İstanbul.
- Camus - (2006c). Caligula, Abdullah Rıza Ergüven (çev), Berfin Yayınları, İstanbul.
- Çakmak R (2006). “İki maddelik Bağımsızlık Manifestosu: Yazgı ve İtiraf / Söyleşi 7 (2001)”, Kader: Zeki Demirkubuz, S. Ruken Öztürk (edit), Dost Kitapevi, Ankara.
- Çalışlar A (1994). “Ecinniler’in ‘Ecinniler’i Üstüne”, Ecinniler, Albert Camus, Can Yayınları, İstanbul.
- Çapan C (1992). Değişen Tiyatro, Metis Yayınları, İstanbul.
- Dostoyevski FM (1999).Karamazov Kardeşler, A. Zübeyde Erol (çev), Morpa Kültür Yayınları, İstanbul.

- Dostoyevski FM (?a). Tatsız Bir Olay, Nihal Yalaza Taluy, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Dostoyevski FM (?b). Suç ve Ceza, Mehmet Ali Özman, Şûle Yayınları, İstanbul.
- Dostoyevski FM (?c). Budala, Mehmet Özgöl (çev), Can Yayınları, İstanbul.
- Düz O (2005), Dostoyevski, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- F.Plett H (1991). "Intertextualities", İntertextuality, Heinrich F.Plett (edit.), ss.3-9, Walter de Gruyter, New York.
- Freud S (2001). "Dostoyevski ve Baba Katilliği", Selahattin Hilav (çev), Dostoyevski, Orhan Düz (edit), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Goodwin J (1994), Akira Kurosowa and İntertextual Cinema, The Johns Hopkins Universty Press, London.
- Gide A (1998). Yaşam Öyküleri Dostoyevski, Bertan Onaran (çev), Payel Yayınevi, İstanbul.
- Gündoğan AO (1995). Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi, Birey Yayıncılık, Erzurum.
- Karaca NB (2006), "İdeal İyiliğin Yolu Kötölüğü Anlamaktan Geçiyor / Söyleşi 6 (2001)", Kader: Zeki Demirkubuz, S. Ruken Öztürk (edit.), Dost Kitapevi, Ankara.
- Kundela M (2005). Roman Sanatı, Aysel Bora (çev), Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- Lukacs G (2001). "Dostoyevski (1970)", İsmail İzgü (çev), Dostoyevski, Orhan Düz (edit), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Pöstecki N (2005). Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması, Es Yayınları, İstanbul
- Troyat H (2004). Dostoyevski, Leylâ Gürsel (çev), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Urgan M (2004). İngiliz Edebiyatı Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Zweig S (2007),Üç Büyük Usta (Balzac, Dickens, Dostoyevski), Nafer Ermiş (çev), Türkiye İş bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=20215&tarih=01/10/2006>

EK- 1

Geliştirim (Masumiyet)

Cezaevi müdürünün odasının önü. Aralık kapıdan odanın bir bölümü görülür. Yusuf, kahverengi pantolonu, gri kırçilli ceketi, beyaz gömleği ve beyaz spor ayakkabısı ile başını önüne eğmiş, ellerini göbeğini hemen altında birbirine kavuşturmuş ve çekingen bir şekilde oturur. Gri klasik takım elbisesi, güneşte kararan numaralı gözlüğü, önlerden biraz dökülmüş beyaz saçları ile cezaevi müdürü, aralık olan kapıya yaklaşır. Elinde ikiye katlanmış bir kâğıt vardır. Kapıyı inceler ve dikkati bir şekilde kapatır. Yusuf, oturduğu yerden cezaevi müdürüne bakar.

Cezaevi müdürünün odası. Müdür kapıyı kapar ve yerine yönelir. Yusuf sağındaki müdürü izler. Kapı, müdürün yerine yönelmesi ile birlikte kendiliğinden açılır. Yusuf açılan kapıya bakar ve sonra tam karşısında oturan müdüre bakar. Müdür katlı olan kâğıdı açarak okumaya başlar. Kâğıt, on yıldır değişik cezaevlerinde yattıktan sonra, tahliyesine üç kalan Yusuf'un, dışarıda hiçbir yakının kalmaması, yapacak hiçbir işinin ve zanaatının olmaması üzerine yazdığı ve tüm bu nedenlerden dolayı hayatı boyunca cezaevinde kalmayı büyüklerinden talep ettiği, aksi durumda bir suç işleyeceğini bildirdiği bir dilekçedir. Dilekçe okunurken, Yusuf arada bir başını kaldırarak, kaçamak ve ürkek bakışlarla müdüre bakar. Müdür, okumayı bitirdikten sonra, dilekçeyi masasına bırakır. Masadan siyah beyaz bir vesikalık fotoğraf alır. Biraz baktıktan sonra, Yusuf'a doğru senin fotoğrafını diyerek uzatır. Yusuf, oturduğu yerden kalkmadan öne doğru uzanarak uzatılan fotoğrafına bakar. Müdür ayağa kalkar, Yusuf'un sağındaki açık kapıya doğru gider ve biraz önce kendiliğinden açılan kapıyı kapatır. Yusuf müdüre bakar. Müdür yerine geçer ve kapı tekrar kendiliğinden açılır. Müdür arkasına yaslanarak kendinden emin bir şekilde oturur. Yusuf'a hasımlarının olup olmadığını sorar. Yusuf, dilekçede yazdıklarının dışında bir şey olmadığını söyler. Müdür, hiç mi kimsen yok dışarıda diye sorduğunda, Yusuf, bir ablası ile eniştesi olduğunu, depremden sonra onların da başka bir şehre göçtüğünü söyler. Müdür, hiç mi haberleşmiyorsunuz diye sorduğunda, Yusuf, eniştesinin arada bir para yolladığını, birkaç kez de ziyaretine geldiğini söyler. Müdür hiç mi başka yolu yok bunun diye sorduğunda, Yusuf, Malatya'da cezaevinde Orhan diye bir arkadaşının olduğunu, Orhan'ın kendisine İstanbul'da yaşayan babasının kahvehanesinde çalışabileceğini, söylediğini anlatır. Müdür adres var mı, diye sorar. Yusuf, var ama Orhan'ı başka cezaevine sürdüler, bir daha da haber alamadım, aradan çok zaman geçti, diye cevaplandırır. Müdür isteğini yapmazsak suç mu işleyeceksin, diye sorar. Yusuf, başı önünde, ürkek, mahcup ve umutsuz bir yüz ifadesi ile sandalyesinde otururken, soru üzerine kaçamak bir bakış ile müdüre bakar. Müdür, ne suç işleyeceğine de karar verip vermediğini sorar ve cevap beklemeden konuşur. Dilekçeyi okuduktan sonra merak edip tüm dosyasını incelediğini, siciline bakıp soruşturduğunu, sessiz bir mahkûmiyet geçirmiş olduğunu, disiplin suçunun olmadığını, gardiyanlardan içene kapanık ve sessiz bir çocuk olduğunu ve geçimsiz bir çocuk olmadığını öğrendiğini, yaşının daha

genç olduğunu, korkmasının normal ama bundan dolayı ömür boyu hapiste kalmak istemesinin abes olduğunu anlatır. Hayati bir tehlike ya da başka bir şey durumunda yardım edebileceklerini aksi halde istediğinin gerçekleştirilmesinin mümkün olmadığını, cumhurbaşkanının bile buna yetkisinin olmadığını söyler. Suç işleyerek kalma isteğinin, infazını yakacağını ve daha fazla ceza alarak ömür boyu hapis yatmak zorunda bırakacağını, ekler ve bilmeden, görmeden korkmaması gerektiğini, bir kere denemekte yarar olduğunu, olmazsa bildiğini yapmakta serbest olduğunu söyler. Yusuf, baş önünde, ellerini birbirine kavuşturmuş, üzgün, umutsuz ve ürkek bir şekilde oturur. Müdür, söylediklerinde haksız olup olmadığını sorması üzerine, Yusuf, başını kaldırır. İsteğine hayır cevabını almanın verdiği karamsarlık içinde, mecburen haklısınız der gibi uzun uzun müdüre bakar.

Cezaevinin çıkış kapısının açılırken ve kapanırken çıkardığı sesler duyulur...

Bir yolcu otobüsünün içi. Ön dördü koltuğun arasından ön cam ve yol görülür. Yusuf arka koltuklardan birinden koridor tarafında oturur. Kafasını biraz sağa doğru eğerek, üzgün ve tedirgin bir yüz ifadesi ile ön camdan yolu izler. Otobüs biraz sonra durur. Biri kadın diğeri erkek iki yolcuyu alır. Yolcular, Yusuf'un hemen yanındaki boş iki koltuğa oturur.

Uğur, yüzünde ağır makyajı, kabarık yapılı kızıl saçları, büyük altın küpeleri ve elinde küçük valizi ile cam kenarına oturur. Bekir, kirli sakalları, solgun ve yorgun görünen yüzü, donuk bakışları, başında fötr şapkası, içindeki beyaz atleti görülecek şekilde düğmeleri açılmış renkli gömleği ve deri ceketi ile koridor tarafına oturur. Derin derin öksürür. Sağ cebinden bir sigara çıkarır. Sigarayı yakar, koltuğunu arkaya yaslar ve kendi de arkaya doğru yaslanır. Sigarasından keyifli keyifli birkaç nefes çeker. Yusuf yanında oturan bu ikiliye, şaşkın şaşkın bakar. Bir süre sonra otobüsü polis durdurur. Bir sivil polis içeri girer. Doğru Bekir'in ve Uğur'un yanına gider ve onları karakola götürmek için otobüsten indirir. Otobüs yoluna devam eder.

Otobüs durur. Üzerinde İzmir yazar. Yusuf araçtan iner. Muavin bagajını verir. Bir süre yolda dikilir. Üzerinde kahverengi deri bir mont, boyunlu gri bir kazak, kahverengi kumaş bir pantolon ve beyaz bir spor ayakkabı, elinde de küçük siyah bir çanta vardır. Bir süre etrafına bakınır. Yürümeye başlar. Yanından, içinde Uğur ve Bekir'in olduğu beyaz, Renault marka, sivil bir polis otosu geçer. Yusuf meraklı gözlerle geçen otoyola bakar.

Üçüncü sınıf otellerin olduğu bir sokak. Yusuf, bir sağa bir sola bakarak kendine kalacak bir otel arar. Az katlı, eski birçok bina ve ıslık ıslık yanan levhalar arasında bir otel bulur. Birkaç basamağı olan merdivenlerinden çıkarak otele girer. İçeriden televizyonun sesi gelir.

Kartal Tibet ve Hale Soygazi'nin oynadığı siyah beyaz bir Türk filminden diyaloglar duyulur...

Otel. Yusuf içeri girerken kapıda takılı zil kapının açılıp kapanmasıyla çalar. Yusuf, şaşkın şaşkın etrafına bakınırken, uzaktan, içeri girip oturmasını söyleyen bir ses duyar. İçeri geçer, otel bekleme salonunda, birbirinden uzakta oturma yerleri, bir akvaryum, büyük yapraklı bir saksı çiçeği, ortada kovalı bir soba, sobanın hemen yanında bir koltuk ve bu koltuğun hemen karşısında bir televizyon vardır. Yusuf, sobanın diğer yanında bir yere oturur. Biraz önce sesi duyulan diyaloglar, bu televizyonda oynayan siyah beyaz bir Türk filmine aittir. Sobanın yanındaki koltukta küçük, esmer, uzun saçlı bir kız çocuğu (Çilem) uyur. Yusuf bir televizyona bir bu kız çocuğuna bakar. Kıza doğru yaklaşır. Eğilir, çocuğun başını okşar, elini alınına koyar. Endişeli bir şekilde terini kontrol eder.

Merdivenlerden aşağı, kafasının iki yanında ve arkasında kalan beyaz saçları, siyah yeleği, mavi gömleği, kahverengi kadife pantolonu ile sakın sakın konuşarak, elinde bir tanir aletiyle biraz önce sesi duyulan otel görevlisi iner. Yusuf'a bakmadan hoşgeldin, der. Yusuf, çocuğun yanından kalkar, otel görevlisine doğru yürür. Otel görevlisi, otel sorunları ile ilgili konuşurken, Yusuf, endişeli bir hal ile çocuğun hasta olduğunu söyler. Otel görevlisi sakın bir şekilde ailesinin birzandan geleceğini söyler. Yusuf, doktora götürülmesi gerek derken, otel görevlisi, Yusuf'a bir form uzatır. Kimliğini ister. Geldiği ve gideceği yeri, kalacağı gün sayısını vb... şeyleri sorar. Ücretleri ve odaların durumunu anlatır. Yusuf ücreti uygun olduğu için, bir başkası ile iki kişilik bir odada kalmayı uygun bulur. Otel görevlisi Yusuf'u odasına götürür.

Oda. Görevli, Yusuf'u odada bırakır. Açık sarı ve çatlamış duvarların çevrelediği odada, karşılıklı duvarlara dayalı, iki demir karyola, karyolaların ayak kısımlarının baktığı duvarın yanında bir sandalye ve bir masa vardır. Yusuf, etrafını inceleyerek, yavaş adımlarla, ürkek bir şekilde yatağına yürür ve oturur. Hemen arkasında duvara yaslanmış, boğaz manzaralı bir İstanbul posteridir. Yusuf karşısındaki duvara ve yatağına bakar. Karşı duvarda, Yılmaz Güney'in ve Müslüm Gürses'in bir posteridir ile duvara asılı giysiler vardır. Yatakta, yorganın içine gömülü biri yatar. Karyolanın altında, bir çift siyah bot ve iki çuval vardır. Karyolanın hemen baş kısmında üstünde bir kolonya şişesi, bir bardak ve sigara paketi bulunan bir küçük dolap ve dolabın dayalı olduğu duvarda, Yılmaz Güney'in başka bir posteridir daha vardır. Yusuf, bakışlarını kendi yatağına ve yatağın üzerindeki çantasına çevirir. Arkasında duran, boğaz manzaralı İstanbul posteridir dikkatini çeker. Dokunur. Birbiri arkasına sıralı birçok posterin olduğunu anlar. Teker teker hepsine bakar. Otel görevlisi odaya girer. Çocuğun kötüye gittiğini, ailesinin henüz gelmediğini söyler. Yusuf, hareketlenir. Beraber, çocuğun yanına aşağıya inerler.

Yusuf, çocuğun baygın yattığı koltuğa doğru eğilir. Otel görevlisi de eğilir. Yusuf, endişeli bir ifade ile çocuğun elini tutarak, alnını okşar. Doktora götürmeye karar verilir. Otel görevlisi araba çağırmak üzere, telefona yönelir.

Hastane koridoru. Birkaç insan ayaktadır. Yusuf, kucağında çocuk telaşlı bir şekilde etrafından yardım ister. Kimse ilgilenmez. Bir odanın önündeki görevli adama, çocuğun çok kötü olduğunu söyler. Adam, içerisi dolu diyerek karşı bankı gösterir. Orada oturmasını söyler. Yusuf, bir genç kızın oturduğu iki kişilik banka, kucağında çocuk ile oturur.

Otel. Yusuf, karanlık bir odanın kapısını açar. Işığı açar. Kapının tam karşısındaki karyolaya yönelir. Yatağı hazırlamaya başlar. Arkadan, kucağında çocuk ile otel görevlisi gelir. Hazırlanan yatağa çocuğu yatırır. Üstünü örtmeye çalışırlar. Görevli, bir battaniye daha almak için odadan ayrılır. Yusuf, çocuğun üstüne dikkatli bir şekilde örter. Yatağın hemen yanındaki üzerinde kolye vb. takıların olduğu dolabın üstüne ilaç torbasını atar. Etrafını incelemeye başlar. Hemen sağındaki giysi dolabının üstünde asılı olan etekler ve kol çantası dikkatini çeker. Dokunarak onları inceler. Dolabın en üst rafında, sutyenlerin arasında bir kadın ile erkeğin birbirine sarılmış halde çekilmiş fotoğrafı vardır.

Bir öksürük sesi duyulur...

Yusuf öksürüğün geldiği noktaya doğru yönelir. Otel görevlisi elinde bir battaniye ile içeri girer. Battaniyeyi çocuğa dikkatli bir şekilde örterler. Bu sırada, görevli çocuğun ailesinin hiç bu kadar geç kalmadığını, en azından haber verdiklerini ve meraklanmaya başladığını söyler. Yusuf'a, sen de çok yoruldu, der ve ışığı kapatır. Odadan çıkarlar.

Sabah. Yusuf yatmaktadır. Yorgan ve battaniye boynuna kadar örtülüdür. Gözleri bir noktaya dikili, düşünür.

Koridorda, lavabonun önü. Yusuf, uyuduğu asker içliği ile lavaboya eğilmiş yüzünü yıkar. Çeşmenin üstünde asılı olan aynaya bakarak yüzünü omzunda asılı olan mavi havlusu ile kurulamaya başlar. Elini yüzünü kurularak odasına doğru yönelir. Ayaklarında spor ayakkabıları vardır. Üstüne basılı olduğu için apış apış yürüyerek, odasına gider.

Caddeler. Yusuf, etrafına bakınarak yürür. Bir süre sonra otobüs terminaline gelir. Bir yazıhaneden içeriye girer. Masada oturan adama, Hasan Adalı adında bir adamı sorar. Başka bir görevli yanına yaklaşır. Ona ismi tekrar eder. Görevli, yanından ayrılır. Kapıyı açar, aranan adamı çağırır. Adam, yavaşça Yusuf'a yaklaşır, onu tanımaz. Buyurun diyerek, bir süre Yusuf'a bakar. Yusuf, enişte der. Adam şaşırır, Yusuf'a "bitti ha" der. Yusuf, bitti diye cevap verince, kucaklaşırlar.

Yıkık dökük merdivenlerden aşağı elinde bir poşet ile eniştesi iner. Yusuf, ürkek adımlarla eniştesini takip eder. Enişte kapıyı hızlı hızlı çalar. Ablası kapıyı açar. Yusuf'u görünce sevgi ve

korku dolu bakışlarla, hiç konuşmadan ona bakar. Yusuf, donakalır ve ablasına bakar. Enişte, Yusuf'u iteleyerek eve sokar.

Bodrum katı. İç içe geçmiş iki odadan oluşan bir daire. Diğer odanın ve tuvaletin kapısı, mutfak oda karışımı salona açılır. Salonda üstü üste yığılı eşyalar, çamaşır makinesi, çeyiz sandığı üzerinde bir televizyon vardır. Salonun bir kısmı mutfak olarak kullanılmakta, mutfak tezgâhının hemen arkasında, yemek masası olduğu anlaşılan eski bir masa vardır. Masa duvara yaslıdır. Diğer kısımlarında ise üç sandalye vardır. Yusuf sandalyenin birinde ablasına dönük, ellerini önünde kavuşmuş bir şekilde oturur. Abla, tezgâhın başında bir şeyler hazırlar. Salonun tam ortasında yer de 5-6 yaşlarında bir erkek çocuk, gözlerini hiç ayırmadan televizyona bakar. Abla, sofrayı kurar ve salondan ayrılır. Enişte ellerini kurularak tuvaletten çıkar. Ayağı ile yerde oturan çocuğunu dürterek, dayısına hoş geldin demesini ister. Çocuk kalkar, Yusuf'un elini öper ve yerine geri döner. Enişte masaya oturur. Sofraya kurulur, Yusuf'u yemeğe başlaması için uyarır. Tezgâhtaki rakı şişesini almak için yerinden kalkar. Ardından rakıyı çok sevdiğini söyleyerek yerine oturur. Kadehleri doldurur. Kadehleri tokuştururlar. Yusuf utangaç bir şekilde birkaç lokma alır. Enişte, çocuğu yemeğe çağırır. Yerinden kımıldamadan televizyon seyreden çocuğa bağırarak uyarır. Masadan kalkar. Çocuğun yanına gelir ve onu sürüyerek masaya götürür. Çocuk masaya oturur ama ağlamaya başlar. Yusuf çekinken gözlerle bir ağlayan çocuğa bir eniştesine bakar. Enişte ağlayan çocuğu küfrederek masadan kovar. Çocuk eski yerine giderek oturur. Enişte, Yusuf'a ablası ve yeğenini şikâyet eder. Kendini sevmediklerinden, karısının kendisi ile hiç ilgilenmediğinden bahseder. Konuşma aralarında salona açılan diğer odanın camından görünen karısına küfeder. Yusuf, yapma diyerek arada bir eniştesini uyarır. Depremde çok sefalet çektiklerini, karısı yüzünden kimsenin yüzüne bile bakamadığı için buralara göçtüğü anlatır. Yusuf'a dönerek arada bir yemeğini yemesini söyler. Daha yüksek sesle, küfrederek bağırmaya başlar. Ayağa kalkar. Salonun ortasına giderek, cama doğru küfürlerine devam eder. Belinden kemerini çıkarır. Diğer odaya yönelir. Bağırarak karısını kemerle dövmeye başlar. Yusuf gördüklerine dayanamaz, korkar, hızlıca sofradan kalkar, ayakkabılarını giyer, çantasını alarak evden çıkar.

Otellerin olduğu sokak. Aynı otelin önü. Yusuf, umutsuz bir şekilde ayaklarını sürüye sürüye otele girer.

Oda. Yusuf odasına girer. İçerisi karanlıktır. Kapıyı kapatır. Yatağına oturur. Kapı kendiliğinden açılır. Kapının çapraz karşısında olan yatağın üzerinde oturan Yusuf'un yüzü aydınlanır. Yusuf, gözünü kapıya doğru dikmiş, hüzünlü ve umutsuz bir yüz ifadesi ile düşünür.

Sabah. Yusuf, boğazına kadar çektiği yorganının içinde gözlerini açmış, kapıya doğru bakarak, düşünmektedir.

Koridor. Yusuf, yüzünü kurulayarak lavabodan odasına doğru gelir. Odasına girer. Kapıyı kapatırken, karşı odanın kapısı açılır. Biraz sonra, kapı çalınır. Yusuf kapıyı açar. Bekir, otobüsteki kıyafetleri, gülümseyen ve dinlenmiş görünen yüz ifadesi ile iyi sabahlar diler, çocukla ilgilenmiş olduğunu otelciden öğrendiğini söyleyerek, teşekkür eder. Çocuğun iyileşmiş olduğunu, isterse gelip görebileceğini söyler ve çocuğun odasına doğru gider. Yusuf, omzunda havlusu kapısını çeker ve Bekir'i takip eder. Bekir, çocuğun olduğu odanın kapısını açar. Kapıdan çocuğa bakarlar. Çocuk, önünde bir tepsi, yatakta çorba içer. Yusuf, çocuğa geçmiş olsun, der. Çocuk cevap vermeden, çorbasını içmeye devam eder. Bekir, aşağıya çorba içmeye gideceğini söyleyerek Yusuf'u da davet eder. Kapıyı kapatarak arkasını döner.

Çorba salonu. Bekir ve Yusuf karşılıklı çorbalarını içerler. Bekir bir elinde yanan sigarası ile iştahlı iştahlı çorbayı kaşıklar. Çorbasına biraz pul biber eker. Yusuf ağır ağır, çekingen bir tavırla çorbasını içer. Bekir, otelciden, Adana'dan gelip, İstanbul'a gideceğini öğrendiğini söyler. Bekir, İstanbul'da ne yapacağını sorar. Yusuf, iş için gittiğini söyler. Ne iş yaparsın diye sorduğunda, Yusuf, bakacağını söyler. Bekir, Adana'da ne yaptığını, sorar. Yusuf, içerde olduğunu, oraları çok bilmediğini, otelci sorduğu için söylediğini anlatır. Bekir, kaç yıl kaldığını sorar. Yusuf, on yıl kadar kaldığını söyler. Bekir, uzun zaman ama iyi görünüyorsun, der. Burada ne yapıyorsun diye sorduğunda, Yusuf, ablamı ziyarete geldim diye, yanıtlar. Bekir, otelde niye kaldığını sorar. Yusuf, boynunu büker, üzgün bakışlarla Bekir'i süzer. Yusuf, siz diye, sorar. Bekir, biraz karışık diye, yanıtlar. Bekir, ne yapıyorsun diye, sorar. Yusuf, hiç dolaşıyorum diye, cevaplar. Bekir, yabancı bir şehirde ne yapar insan, der. Yusuf, onları geçen gece otobüste gördüğünü söyler. Bekir, ekstradan dönerken, bir ihbar üzerine tutuklandıklarını söyler ve bir çorba daha ister. Yusuf, ne iş yaparsın diye sorar. Bekir, pavyon bozuntusu bir yer var, saz falan program yapıyoruz, der. Yusuf'un oda arkadaşı, elinde posterler ile içeri girer. Çorba ve su ister. Bekir ve Yusuf adamı izler. Adam masadaki ekmekleri yemeye başlar. Bekir, çorba isteğini yineler.

Çorba salonunun önü. Bekir hemen kapıdaki kasada hesabı öder. Bir yandan da sigarasını içer. Dışarı çıkarlar. Bekir, çok işi olduğunu, gelmesini istediğini ama canının sıkılabileceğini söyleyerek, Yusuf'u, akşama pavyona davet eder. Ayrırlılar. Bekir hemen geri söner ve ismini bilmediğini söyler. Yusuf ismini söyler, ardında da Bekir ismini söyler. Akşam görüşmek üzere ayrı ayrı yönlerine giderler.

Cadde ve sokaklar. Yusuf, hızlı hızlı cadde ve sokaklarda avare avare dolaşır. Bir sokağın başında Uğur'u görür. Uğur elinde poşetler, gözünde güneş gözlüğü ve uzun, yeşil bir pardösü ile yürümektedir. Yusuf, Uğur'u takip eder. Uzun bir takip sonunda, Uğur'un bir cezaevine girdiğini görür. Şaşkın şaşkın, arkasından bakakalır.

Pavyon. Bekir ve Yusuf sahnenin tam önündeki masada oturur. Bekir, garsondan rakı ister. Yusuf, koyu gri takım elbiseleri içinde ellerini önünde kavuşturmuş, sahnede şarkı söyleyen Uğur'u izler. Uğur, şarkısını bitirir. On dakika ara olduğunu söyleyerek sahneden iner. Bekir'in ve Yusuf'un olduğu masaya gider. Yusuf ayağa kalkar. Uğur, hoş geldin diyerek, Yusuf'un elini sıkar. Çocuğa yaptıkları için teşekkür eder. Yusuf, mütevazı bir şekilde, yaptıklarının önemli olmadığını söyler. Uğur, siz eğlenmenize bakın, benim biraz işim var diyerek, sahnenin diğer yanındaki karşı masaya gider. Masadaki adamlar, Uğur'un gelmesi üzerine ayağa kalkar. Tokalaşırlar. Uğur, adamların masasına oturur. Bekir elinde sigarası rakısını yudumlar. Bir yandan Yusuf'a sorular sorarken, diğer yandan aklının kaldığı Uğur'a ve gittiği masaya dik dik bakar. Uğur'un karşı masada oturmasını içine sindiremeyerek, Yusuf'a seninle hiç ilgilenmemişler diyerek, masadan kalkar. Uğur karşı masada kendine açtırılan şampanyaya bakarak, kahkahalar atar.

Otel. Uğur, elinde çantası ile otel kapısından sinirli ve hızlı bir şekilde girer ve doğru merdivenlerden yukarı çıkar. Arkadan Bekir, elinde tespihi sakın sakın içeri girer. Bekir'in hemen arkasından telaşlı bir şekilde Yusuf girer. Bekir ve Yusuf, bekleme salonuna doğru ilerler. Sobanın etrafındaki koltuklara, aralarında her zaman çocuğun oturduğu koltuk boş kalacak şekilde otururlar. Arkada iki adam, oturmuş, televizyondaki yabancı filmi setretmektedir. Hemen yanlarındaki bir masada, Yusuf'un oda arkadaşı bir teypte, satmak için hazırladığı kasetleri dener. Bekir bir yandan tespihini çeker, bir yandan da cebinden bir sigara çıkarıp yakar. Yusuf, tedirgindir. Bekir, Yusuf'dan olanlardan dolayı af diler. Yusuf, insanlık hali deyip geçiştirir. Otelci, merdivenlerden aşağıya elinde boş çay bardakları ile iner. Bekir'in halini hatırlını, çay içip içmeyeceğini sorar. Bekir sakın bir şekilde sorulanları cevaplar, çay ister. Otelci çay koymak için mutfağa yönelir. Otelden içeri iki iri yarı adam girer. Otelci elinde çaylar, mutfaktan çıkar. Otelciye doğru ilerlerler. Adamlardan biri Uğur'u sorar. Otelci, Uğur'un yukarıda olduğunu, isterlerse haber verebileceğini söyler. Adamlar, Uğur'un haberi olduğunu bekleyecekleri söyleyerek koltuklara doğru ilerler. Otelci, çay içip içmeyeceklerini sorar. Adamlar iyi olur, der. Bekir ve Yusuf, otelcinin getirdiği çayları alır. Bekir bir yandan çayını karıştırıp, bir yandan gelen adamlara arkasını dönüp dönüp bakar. Yusuf'un oda arkadaşı, yüksek sesle bir kaseti dener. Herkes aniden çıkan yüksek ses nedeniyle, adama sert sert bakar. Adam hemen teybi kapatır. Uğur, hazırlanmış bir şekilde aşağıya iner. Adamlar ve Bekir aniden yerinden kalkıp Uğur'a yönelir. Bekir, Uğur'un kolundan tutarak "gitmeyeceksin", der. Uğur, "Bekir, çekil yolumdan, senin gelmene gerek yok", der. Bekir bağırır, "gitmeyeceksin ulan". Adamlar, Bekir'in üstüne yürür. Uğur adamları arabada beklemeleri için uyarır. Adamlar dışarı çıkar. Bekir, yalnız göndermem o pezevenklerle diye, bağırır. Uğur, yolunda çekilmesini söyleyerek, kapıya yönelir. Bekir, Uğur'u tutarak kendine çeker, yakasından tutar ve bağırır: "Beni harcama Uğur, pişman ederim, gitmeyeceksin." Uğur, et ulan et diyerek sesini yükseltir. Bekir, pişman edeceğini tekrar eder. Uğur, et ulan pezevenk, der. Bekir, Uğur'a bir tokat atar. Kendinden geçer, Yusuf ve otelci, Bekir'i tutar. Bekir, hayatımı mahvettin diyerek bağırır. Uğur, üstüne başına çeki düzen verip, düşen çantasını yerden alır ve kapıya yönelir. Bekir,

Yusuf ve otelciden kendini kurtarır. Belinden tabancasını çeker ve Uğur'a doğrultur. Uğur, Bekir'e döner. Dışarıda bekleyen adamlar içeri girer. Uğur adamları çıkmaları için uyarır. Adamlar çıkar. Uğur yavaş yavaş Bekir'e yaklaşır. Silah göğsüne dayanana kadar Bekir'e yaklaşır. "Sık ulan puşt" diye bağırır. Birkaç kez daha aynı şekilde bağırır. Bekir, kendinden geçmiş bir şekilde, cevap vermeden Uğur'a bakar. Uğur, sana söylediğim saatte burada olurum diyerek, arkasını döner ve gider. Bekir eli havada donakalır.

Televizyondaki filmin sesi...

Bekir'in odası. Yusuf kapıyı açar. İçerisi karanlıktır. Işığı açar. Koluna girdiği Bekir'i yatağına götürür. Bekir, şoktan çıkamamış bir şekilde donuk donuk bakar. Kendine ne söylenirse yapar. Otelci de gelir. Su ve sakinleştirici ilaç getirir. Bekir'e uzatır, içmesini sağlar. Yavaşça yatağına yatmasına sağlarlar. Otelci, belinden Bekir'in tabancasını çıkarır. Yastığın altına koyar. Bekir'in omzuna dokunarak, bir isteği olursa çağırmasını ister. Işığı kapatarak odadan çıkarlar.

Otel bekleme salonu. Otelci, Yusuf ve birkaç adam daha bir Türk filmi seyrediyor. Filmde bir genç intihar etmiş, ölmek üzeredir. Yusuf ve otelci üzgün bir ifade ile filmi seyrediyor. Filmdeki genç ölür. Otelci üzüntüsünü dile getirerek kalkar. Yusuf, bunun ağlatmak için yalandan yapılan bir film olduğunu söyleyerek, otelciyi teselli etmeye çalışır. Otelci, film hakkında söylenerek merdivenlerden yukarı çıkar. Az sonra Yusuf da yerinden kalkarak olduğu yerde dolanır. Mutfağın kapalı kapısının önüne gelir. Kapının camından içeri görmeye çalışırken, camda, merdivenlerde dikilen çocuğun yansımasını görür. Arkasını döner ve çocuğa bakar. Çocukta Yusuf'a bakar. Yusuf, iyileştin mi diye sorar ama çocuk hiç duymamış gibi kafasını çevirerek televizyonun karşısındaki her zaman oturduğu koltuğa doğru gider ve oturur. Yusuf, oturan çocuğa arkadan yaklaşır ve adını sorar. Otelci merdivenlerden aşağı inerken, Çilem diye, cevaplandırır. Çocuğun onu duymayacağını, sağır ve dilsiz olduğunu söyler. Yusuf, irkilir. Yavaş yavaş çocuğun yanına doğru gelir, ona şefkat dolu gözlerle bakarak, yanındaki koltuğa oturur.

Sabah. Yusuf, yatakta gözleri açık uzanır. Bekir, kapıyı çalmadan içeri girer. Yusuf'u çorba zamanı diyerek kaldırır. Yusuf apar topar kalkar. Bekir, gezmeye gideceklerini söyler. Yusuf hızlı hızlı giyinmeye başlar. Bekir, karşıdaki karyolaya yaklaşır, çömelir, yatağın üstündeki posterleri inceler. Yusuf nereye gideceklerini sorar. Bekir, saklı cennet adında, çok güzel bir yere, der. Bir yandan posterleri incelerken, diğer yandan da Yusuf'un oda arkadaşından şüphelendiğini, onun istihbaratçı olduğunu söyler. Yusuf, benim gibi gariban diyerek itiraz eder. Bekir, çömeldiği yerden, İstanbul işi ne oldu, der. Yusuf, karar vermediğini söyler. Bekir, buralarda takılıp kalmamasını söyler. Ayağa kalkar. Odadan hızlıca çıkar. Yusuf, masadan montunu alır, giyinerek hızlıca ardından çıkar. Bekir, Çilem'i almaya, karşı odaya girer. Yusuf, koridorda onları bekler. İçeriden Uğur'un nasihat

eden sesi gelir. Kapıdan çıkarlar, Uğur, onları uğurlamak için kapının eşiğinde bekler. Yusuf'a, günaydın, der ve Çilem'e göz kulak olmasını ister.

Saklı Cennet. Bekir ve Yusuf bağdaş kurmuş yeşil bir alanda oturur. İkisinin ortasında rakı ve mezeler vardır. Çilem Yusuf'un sol tarafında, onlardan biraz uzakta bir ağacık yanında, oynar. Bekir, biraz uzağa yerleştirdiği rakı şişesine nişan alıp ateş eder. Bir türlü vuramaz. Yusuf bağdaş kurmuş, ellerini önünde kavuşturmuş, Bekir'i seyrederek Bekir'in haline güler. Bekir, tabancanın bozuk olmasını bahane eder. Ateş etmesi için silahı Yusuf'a uzatır. Yusuf, irkilir, yüzünü buruşturur ve silahı almak istemez. Bekir ısrar eder. Yusuf almaz. Bekir, on yıllık hapis cezasını hatırlatarak, silahı almama nedenini öğrenmeye çalışır. Yusuf'da, askerden döndükleri gün, en yakın arkadaşı ile kaçan evli ablasını vurduğunu, arkadaşını öldürdüğü, ablasının ise ağzına gelen kurşun nedeniyle konuşamaz halde bıraktığını anlatır. Bekir, cebinden bir esrar çıkarır. Yakar. İçmeye başlar. Yusuf, Çilem'in konuşamama nedenini sorar. Bekir, Çilem'in konuşamama sebebini anlatırken, konu Uğur'un hapishanede ziyaret ettiği adama ve Bekir'in durumuna gelir. Bekir anlatır. Yusuf pür dikkat Bekir'i dinler. Arada bir sol tarafından, biraz da uzakta oynayan Çilem'i kontrol eder. Bekir, "Bu kaltakla aynı mahallede büyüdük. Mevlana kapıda. Babası zabıtaydı. Alkolik, hasta bir adamdı rahmetli. Erkenden de gitti zaten. Bu anasıyla yoksul perişan. Bizim tuzumuz kuruydu. Hacı babam yapmış bir şeyler. Bir de zagor vardı. Bizim eski evin kiracısının oğluydu. Babası filmciydi Yeşilçam'da. Cepçilik, arpacılık her yol vardı ibnede ama sevimli yakışıklı oğlandı. Bizimkini aşık etmiş kendine. Ben efendi oğlanım, okul mokul takılıyorum o zaman. Öylece büyüüp gittik işte. Ne bok varsa hep askerliği beklerdim. Dört sene kaldı, üç sene kaldı. Sonunda o da geldi, gittik. Bizde de herkes onu bekliyormuş. Gelir gelmez yapıştılar yakama. Ev düzüldü, kız bulundu, çeyiz falan filan. Nikâhlandık. İki taksit, bir dükkân verdi peder. Dükkânda koktuk moltuk satardım. Bir gün bu orospu çıkageldi. Hiç unutmam görür görmez cız etti içim. Böyle basma bir etek, dizine kadar, çorap yok. Üstünde açık bir bluz. Saçlar maçlar. Pırlanta anlayacağıın. Şunun bunun fiyatını sordu, dalga geçti benimle. Kanıma girdi o gün. Tabi taktım bunu ben kafaya. Ertesi gün bir soruşturma, dediklerine göre yemeyen kalmamış mahallede ama o, Zagor'a kesikmiş. Zagor'da kaftiden içerde o sıra. Bir gün süslenmiş püslenmiş zırt geçti dükkânın önünden. Takıldım peşine, tuhafiyeciye girdi, pastaneden çıktı. Minibüs, otobüs geldik sağmancılara. Benim içimde bir sıkıntı. İşi anladım tabi. Zagor'u ziyarete gidiyor. Bir tuhaf oldum, piçi de kıskandım. Uzatmayalım, çaresiz evlendim ötekiyle. O ara Zagor içerden çıktı. Sonra bir duydum kaçmış bunlar. Altı ay mı, bir sene mi kayıp. Hep rüyalarımın girdi orospu. O gün dükkâna gelişini hiç unutamadım. Benimkine bile dokunamaz oldum. Sonra bir daha duyduk ki iki kişiyi deşmiş Zagor. Biri polis, ikisinin de gırtlığını kesmiş...Ankara'da oluyor bunlar. Bizimki bir gün çıkageldi. Zagor içeride en iyisinden müebbet. Bir sabah dükkâna geldim. Baktım, bu oturmuş. Önce tanıyamadım. Anlayınca içim cız etti. Cız etti ne, tornavida yemiş gibi oldum. Çökmüş, zayıflamış, bembeyaz bir surat ama bu sefer başka bir güzel orospu. Orhan'ın şarkıları gibi. Kalktı böyle dimdik konuşmaya başladı. Dedi para lazım, çok para. Zagor'a avukat tutacakmış. İleride

öderim dedi. Esnafız ya biz de nasıl diye sormuş bulunduk. Orospuluk yaparım. İstersen metresin olurum. İçime bir şey oturdu ağlamaya başladım ama ne ağlamak. İşte o gün bir inandım orospuya. Tam yirmi yıl geçti. Uzatmayalım Zagor'a müebbet verdiler. Ama rahat durmaz ki piç. Ha birini şişledi, ha firara teşebbüs. O şehir senin, bu şehir benim cezaevlerini gezip durdu. Orospu da peşinden. Sonunda dayanamadım ben de onun peşinden. Önce dükkan gitti, ardından taksiler. Karı terk etti, peder kapıları kapadı. Yunus gibi aşk uğruna düştük yollara. İş bilmem, zanaat yok. Bu tınmıyor hiç. İlk yıllar ufak tefek kahpeliklere başladı, sonra alıştı. Gözünü yumup yatıyor, milletin altına. Gel dönelim diye çok yalvardım. Evlenelim. Pederi kandırırım. Zagor'a bakarız. Yok, kancık köpek gibi izini sürüyor itin. Ne yaptı buna anlamadım. Kaç defa dönüp gittim İstanbul'a. Doktorla hocalar kar etmedi. Her seferinde yine peşinde buldum kendimi. Bir keresinde döndüm. Bu biriyle evlenmiş, hamile. Beni abisiyim diye yutturduk herife. Nedense rahatladım. Oh dedim, kurtuluyorum. Bu da akıllanmış görünüyordu. Yüzü gözü düzelmiş. Çocuk diyor, başka bir şey demiyor. Ben de döndüm İstanbul'a. Doğumuna yakın, Zagor bir isyana karışıyor yine. Hemen paketleyip, Diyarbakır cezaevine postılıyorlar. Çok geçmeden bizim ki depreşiyor yine. O haliyle sen kalk git Diyarbakır'a, üç gün ortadan kaybol. Herif kafayı yiyiyor tabi. Dönünce bir dayak buna, eşek sudan gelinceye kadar. Kızın sakatlığı bu yüzden. Sonra çocuğu doğuruyor. Durum hem anlaşılmamış. Ortaya çıkınca, bir gece esrarı çekip, takıyor herife bıçağı. Çocuğu alıp, ver elini Diyarbakır'a, Zagor'un peşine. Allahtan herif delikanlı çıkıyor da, şikâyet etmiyor. Ben o ara, İstanbul'da taksiden yolumu buluyorum. Epey bir zaman böyle geçti. Yine her gece rüyalarımda bu. Zagor'un Diyarbakır cezaevinde olduğunu duymuştum o sıra. Bir gece bir büyükle eve geldim. Hepsini içtim, zurnayım tabi. Bir ara gözümü açıp, baktım, karlı sağlar geçiyor. Bir de açtım, başımda bir çocuk, kalk abi diyor, Diyarbakır'a geldik. Baktım sahiden Diyarbakır'dayım. Bir soruşturma. Kale mahallesi vardır orada. Bir gece konduda buldum. Ben malımı bilmez miyim! Görünce hiç şaşırmadı. Hiç bir şey demedik. O gece oturup, düşündüm. Oğlum Bekir dedim kendi kendime, yolu yok çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok, kaderin böyle. Yol belli. Eğ başını, usul usul yürü şimdi. O gün, bu gün usul usul yürüyorum işte.”

Minibüs. Çilem, Yusuf'un kucağında uyur. Bekir, cam kenarında dışarıyı seyreder. Yusuf, ön camdan yola bakar.

Otel. Otelci, Yusuf, Çilem, televizyonun tam karşısında film seyreder. Çilem uyuya kalır. Otelci kalkar. Yusuf da kalkar. Uyuyan Çilem'i kucağına alır. Odasına çıkarır. Otelci, Çilem'i yatırdıktan sonra çay içmeye çağırır.

Sabah. Yusuf, yatağında uyur. Otelci, içeri girer. Yusuf uyanır. Otelci, Uğur hanıma uğraması gerektiğini söyler. Odadan çıkar. Yusuf kalkar.

Uğur'un odası. Yusuf kapıyı çalar. Günlük kıyafetleri içinde Uğur, kapıyı açar. Kapıdaki Yusuf'u içeri davet eder. Yusuf içeri girer. Çilem'in uyuduğu yatağın ucuna oturur. Uğur karşısında, makyaj masasının önündeki sandalyede oturur. Çantasını hazırlar. Yusuf'a döner. Bekir'i kaldıramadığı içini, kendi ile Aydın'a gelmesini ister. Yusuf, biraz tereddüt ederek kabul eder. Hemen çıkarlar.

Otobüs. Ön dörtlü koltuğun arasında ön cam ve yol görünür. Yusuf, koridor tarafında, Uğur cam kenarında oturur. Uğur camdan dışarı bakar. Yusuf, kafasını arkasında dayar, endişeli gözlerle etrafına bakınır.

Cadde. Yusuf ve Uğur hızlı bir şekilde yan yana yürür. Uğur'un gözlerinde gözlük vardır, uzun yeşil pardösüsünün önü sıkı sıkı kapalıdır.

Aydın'da bir otelin içi. Otelin kapısının önünde Yusuf ve Uğur vardır. Uğur, Yusuf'a bir şeyler söyler ve içeri girer. Yusuf dışarıda bekler.

Otelin önü. Yusuf, Uğur'u bekler. Uğur içeride, kapının hemen girişinde otelci ile görüşür. Otelci dışarı çıkar, uzaklaşır. Uğur içeriden Yusuf'a bakar. Yusuf endişeli bir yüz ifadesi ile gülümser. Otelci başka bir adamla gelir. Kendi uzaklaşır. Diğer adam Uğur'un elini sıkar. Masanın arkasına geçer. Uğur çantasından bir paket çıkarır. Adama verir. Adam pakete bakar. Tokalaşırlar. Uğur otelden çıkar. Yusuf'a yürü dercesine bir işaret yapar. Yusuf, Uğur'u takip eder.

Akşam. İzmir'deki otel. Otelci, masasında oturur. Yusuf ile Uğur otele girer. Otelci içeri giren Uğur'a bakar. Bekir'in çok sinirlendiğini, dağıttığını, tutamadıklarını, çok içtiğini anlatır. Uğur sakindir. Çilem'i sorar. Yukarıda olduğunu öğrenir. Yusuf'u hiçbir şey söylememesi konusunda uyarır. Yukarı çıkar. Yusuf, içeri geçer. Televizyon açıktır. Karşısına oturur. Ellerini bir birine kavuşturup, öne arkaya sallanır. Yüzünde tedirgin bir hal vardır. Otelin kapısı açılır. Bekir içeri girer. Otelcinin masaya yaslanır. Yusuf ayağa fırlar, hızlı hızlı nefes alır. Korku dolu gözlerle olduğu yerde Bekir'e bakar. Bekir, kayak gözler ile Yusuf'a bakar ve merdivenlere yönelir. Sallanır. Birinci basamakta takılıp düşer. Yusuf, kaldırmak için koşar. Bekir, küfrederek kalkmaya çalışır. Otelci de yardıma gelir. Bekir, Yusuf'a küfreder. Otelci ile Yusuf, Bekir'i zar zor yukarı çıkarır. Bekir, Uğur'un odasının önünde, onlardan kurtulur. Uğur'un kapısını tekmeleyerek küfreder. Uğur sakın bir şekilde dışarı çıkar. Otelciye gitmesini söyler. Yusuf, Bekir'i tutmaya çalışır. Uğur da diğer kolunda tutar. Odasına götürürler. Bekir var gücüyle küfrederek bağırır. Yatağına yatırılırken, Uğur'u da yanına çekip, öpmeye çalışır. Uğur, kurtulmaya çalışır. Bekir küfreder. Yusuf, olduğu yerde, hiçbir şey yapmadan boğuşan Bekir ile Uğur'a bakabilir. Uğur kurtulur. Odadan çıkar. Arkasından gitmeye çalışan Bekir yere düşer. Yusuf, kaldırmaya çalışır. Bekir küfretmeye devam eder. Uğur az sonra elinde bir silahla gelir, Bekir'e doğrultur. Yusuf, yerdeki Bekir'i bırakır. Uğur'u tutmaya çalışır. Bekir ve Uğur küfrederek birbirlerine bağırırken,

Uğur'u tutmaya çalışan Yusuf, ağlamaya başlar. Yusuf ile Uğur yere yuvarlanır. Bekir, yavaş yavaş sakinleşir. Uğur durur. Yusuf, hüngür hüngür ağlar.

Yusuf ve Uğur, Bekir'i yatağına yatırır. Uğur üstünü örter. Odadan ışığı kapatıp, çıkarlar.

Uğur'un odası. Yusuf, başı önünde Çilem'in yattığı yatağın ayakucuna oturur. Başı önünde, karşısında, makyaj masasının önündeki sandalyede, Bekir hakkında konuşan Uğur'u dinler. Uğur, esrar sarar. Yakar. Bir nefes alır. Yusuf'a da uzatır. Yusuf istemez. Yusuf'tan tutulan omuzlarını ovmasını ister. Yusuf'un yanına oturur. Yusuf, omuzlarını ovar. Az sonra Uğur kalkar. Yorulduk diyerek, Yusuf'u uğurlar. Yusuf odadan çıkar. Uğur, Çilem'in yanına ayaklarını uzatarak oturur.

Yusuf odasının kapısını açar. Tam odaya girerken, karşı odaya doğru yönelir. Karşı odanın kapısını dinler. Emin bir şekilde geri döner, odasına girer. Kapıyı kapatır. Uzanır. Bir el silah sesi duyar. Yataktan fırlar.

Bekir'in odası. Uğur, Bekir'in yatağının önünde, Bekir'e doğru bakarak oturur. Odanın kapısı açıktır. Yusuf, odaya koşarak girer. Odaya girer girmez, Bekir'i görünce durur. Otelci gelir. O da yatağa doğru bakarak, yavaş adımlarla içeri gelir. Bekir, elinde silah kanlar içinde yatar.

Otel bekleme salonu. Yusuf, takım elbisesi ile televizyonun karşısında oturur. Elinde tespih vardır. Çilem, Yusuf'un salladığı tespihe bakar. Yusuf, pür dikkat televizyondaki filmi seyrederek. Otelciyi de çağırır. Otelci elinde çaylar gelir. Oturur. Çayın birini Yusuf'a verir. Merdivenlerden aşağı, Uğur iner. Televizyon seyreden Çilem'e doğru gelir. Çilem'i öper. Yusuf hemen ağaya kalkar. Uğur, Yusuf'a geç kaldıklarını söyler ve çıkarlar.

Pavyon. Yusuf, sahnenin hemen yanındaki masada, bir elinde tespih, diğer elinde rakı kadehi, kasıla kasıla, sahnede şarkı söyleyen Uğur'u seyrederek.

Sabaha karşı. Pavyon boştur. Bir görevli yerleri süpürür. İki adam ayakta bekler. Yusuf, elindeki tespihi sallayarak bir aşağı bir yukarı gezinir. Adamlar Yusuf'a bakar. Yusuf da adamlara bakar. Uğur gelir. Yusuf'a otele gitmesini, kendisini sonra geleceğini söyler. Yusuf konuşmaz, adamlarla giden Uğur'un arkasından, sinirli sinirli bakar. Uğur, pavyonun önünden adamların özel aracına biner. Yusuf, arkalarından bakar.

Bekir'in odası. Yusuf, içeri girer. Işığı açar. Ellerini ceplerine sokar. Düşünceli bir şekilde, daha önce Bekir'in yattığı yatağa doğru gelir. Yatağın ucuna oturur. Yüzünü ovuşturur. Otelci odaya girer. O yokken, eniştesinin geldiğini söyler. Yusuf dinler. Otelci çıkar. Tekrar geri girer. Aşağıya

film seyretmeye ve çay içmeye çağırır. Yusuf keyifsiz olduğunu söyleyerek reddeder. Otelci çıkar. Yusuf, başı önünde oturur.

Caddeler. Yusuf, başka bir ceket, yeni bir kazak ve pantolon ile elleri cebinde hızlı hızlı yürür.

Ablasının kapısının önü. Kapıyı çalar. Abla kapıyı açar. Birbirlerine bakarlar.

Yusuf, mutfak masasının yanındaki sandalyede, başı önünde oturur. Ablası, içerideki odada oturur. Yusuf, salona açılan camdan gördüğü ablasının yanına gider. Başında dikilir. Abla, der. Cevap gelmez.

Bir park. Yusuf, ayak ayak üstüne atmış, arkasına yaslanmış, tespihini sallayarak bir bankta oturur. Bir çocuk yaklaşır, para ister. Yusuf vermez.

Bekir'in eski, Yusuf'un yeni odası. Uğur kapıyı açar. İçerisi karanlıktır. Yusuf'a hazır olduğunu söyler. Yusuf, elleri ceplerinde yatağının ucunda oturur. Yusuf, isteksizce kalkar. Çıkarlar.

Pavyon. Uğur sahneye çıkar. Şarkı söylemeye başlar. Sahnenin hemen önündeki masada oturan Yusuf, düşünceli ve kızgın bir halde rakısını yudumlar. Tespih, hep elindedir. Birden ayağa kalkar. Dışarı yönelir. Kapıda polisler, arama yapar. Yusuf'u görünce yakalarlar. Üstünü arayıp, ekip arabasına koyarlar. Ardından, Uğur da getirilir.

Karakol. Yusuf, gözaltına alınan iki adamın arasında oturur. İçeriden gelen seslerden, Uğur'un sorgulandığı anlaşılır. Soldaki kapalı kapı kendiliğinden açılır. Uğur oturmuş, bir polis de ayaktadır. Polis açılan kapıya doğru gelir. Kapatır. Az sonra kapı tekrar açılır.

Nezarethane. Yusuf, duvara dayanmış çömelmiş vaziyette oturur.

Cadde. Uğur ve Yusuf yan yana hızlıca yürür.

Çorba salonu. Uğur ve Yusuf çorba içerler. Yusuf, tutuklanmalarına sebep olarak Uğur'u suçlar. Uğur reddeder. Aralarında bir tartışma çıkar. Uğur tartışmanın sonunda kendisine karışılmasını istemez ve istemiyorsan çek git diyerek rest çeker.

Otel bekleme salonu. Yusuf, Çilem ve Otelci, televizyondaki Türk filmini izler. Yusuf'un üzerinde hapisneden çıktığında üstünde olan elbisesi vardır. Filmin bir sahnesine hep beraber gülerler. Yusuf, ellerini önüne kavuşturmuş oturur.

Uğur, makyaj masasının önündeki sandalyede oturur. Yusuf, kucagında Çilem'i getirir. Uğur ayağa kalkar, yatağı açar. Yusuf, Çilem'i yatırır. Uğur üstünü örter. Yusuf hemen odadan çıkar. Uğur kapıya kadar onu izler. Ardından bakarak, gülümser.

Yusuf, odasına girer. Kapıyı kapar. Oda karanlıktır. Uğur arkasından odaya girer. Işığı açar. Yusuf yatağının ucunda oturur. Uğur, Yusuf'a birkaç defa neyi olduğunu sorar. Yusuf, bir şeyi olmadığını tekrarlayınca, odadan çıkmak ister. Yusuf durudur. Buralardan gitmeleri gerektiğini, nedeni olarak da sevdiğini söyleyince Uğur sinirden çıldırır. Arkasını döner ve odadan çıkmak ister. Yusuf, tutmaya çalışır. Tutamaz. Az sonra, daha sinirli bir halde geri gelir. Kapıda dikilen Yusuf'u tartaklar. Yatağında doğru gider. Oturur. Küfrederek yanında çağırır. Ayağa kalkar, eteğinin altından kilodunu çıkarır. Yusuf, yapmaması için yalvarır. Uğur tekrar, Yusuf'un üstüne atılır. Küfrederek tartaklar. Yusuf sevmek suç mu diye serzenişine karşı suç diyerek cevap verir ve iyice sinirlenir. "Bekir niye kıydı lan canına? Yirmi senedir, bok kokulu otel odalarında, adımı bile bilmediğim şehirlerin siktirik yollarında ne arıyorum lan ben? Karılarını bile düzemeyen ibnelerin altında ne işim var lan benim? Parmak kadar çocuk neyin çilesini çekiyor lan?.. Neyine güveniyorsun lan sen. Ortada artık adamları düzüyorlar haberin var mı? Üç kuruş için hepsi sıraya girmiş veren verene. Orospu sadece ben miyim sandın lan...Ceza derler oğlum buna ceza. Hâkim kimin kalemini kırar düşündün mü hiç, kimi falakaya yıkarlar, kimi orospu yapıp, kimi aç öldürürler, kim gözünü kırpmadan, beynine sıkar kurşunu, koyun gibi kesilmeyi bekleyen şerefsizler mi? Beş paralık düzenleri için, hayatlarını peşkeş çeken pezevenkler mi söyle lan kim?" Uğur biraz sakinleşir. Yusuf'un yakasını bırakır. Yusuf duvara yapışmış, hiç kımıldamadan ağlar. Uğur sakin bir şekilde, ya benim dediğim gibi çalışırsın ya da çek git diyerek uyarır. Odadan çıkar. Yusuf olduğu yerde ağlamaya devam eder.

Sabah. Otelci masasında oturur. Yusuf elinde valizi yaklaşır. Otelci gidiyorsun demek diyerek, ayağa kalkar ve Yusuf'a sarılır. Yusuf hiç konuşmadan otelden ayrılır. Otelci yerine geçer. Aydındaki otelin sahibi içeri girer. Uğur'u sorar. Otelci haber vermek için yukarı çıkar.

Terminal. Yusuf, bir köşe çömelmiş, çalışmakta olan eniştesini seyrederek.

Otel. Akşam. Yusuf, elinde valizi otele girer. Otelci, içeride televizyon seyrederek. Yusuf'u görünce hiç şaşırılmaz, Uğur hanımın onu beklediğini söyler. Sonra da çay içelim diye çağırır.

Uğur makyaj masasının önünde oturmuş esrar çeker. Yusuf, yatağın ucunda oturur. Başı önünde Uğur'u dinler. Uğur bir yandan Aydın'a gitmeleri gerektiğinden bahseder, bir yandan da esrar çeker. Yusuf'a da uzatır. Yusuf alır, içer. Birkaç kez, esrar döner. Uğur, Yusuf'un Bekir'e benzetir. Kızsa da, söylediklerinin hoşuna gittiği söyler. Uzanır, Yusuf'un elini tutar. Dudağından öper.

Yusuf, hiç konuşmaz, Uğur'un isteklerini onaylar. Yusuf, konuşma bitiminde odadan çıkar. Uğur, sandalyesinde kalır.

Gündüz, Lunapark. Yusuf, Çilem ile dolaşır. Üzerinde yine yeni elbiseleri vardır. Çilem'i bir atlıkarıncaya bindirir.

Otel bekleme salonu. Otelci, Yusuf ve Çilem film seyrediyor. Çilem uyuya kalır. Saatin geç olması nedeniyle Yusuf endişelenir.

Uğur'un odası. Yusuf kucağında Çilem ile odaya girer. Onu yatağına yatırır. Üstüne dikkatle örter. Başını okşar ve odadan hızlıca çıkar.

Yusuf yatağında uyur. Paldur küldür içeri polisler girer. Oda karanlıktır. Yusuf'u yatağında tartaklarlar. Yusuf, korkudan bağırarak ağlamaya başlar. Yaka paça götürürler.

Karakol. Polisler, Yusuf'u falakaya yatırmış döver. Yusuf, feryat ederek ağlar.

Yusuf zar zar yürüyerek otelden içeri girer. Bekleme salonuna yönelir. Bir koltuğa kendini atar. Her yeri kan içindedir.

Yusuf yatağında uzanmaktadır. Otelci içeri girer. Yusuf toparlanmaya çalışır. Otelci sarılı ayaklarına bakıp, sağlığını sorar. Ayakucuna oturur. Uğur'un mesajını iletir. Çocukla beraber, birkaç gün sonra Aydın'daki otele gitmeleri gerektiğini, Uğur'un kendilerine ulaşacağını söyler.

Ablasının evi. Odada ablası oturur. Yusuf ayaktadır. Üzerinde yine hapis haneden çıktığı gün üzerinde olan elbiseleri vardır. Sesi titreyerek abla, der. Ablası ürkek ve hüznü gözlerle Yusuf'a bakar. Yusuf, ablasına önüne çöker. Ağlayarak ellerini öper. Ablası ağlamaklı bakar.

Yusuf elinde çantası, odasını kontrol eder. Kapıyı çeker ve çıkar. Çilem'i odasından alır. Telaşlı bir şekilde otelden çıkarlar.

Otobüs. Ön camdan yol görülür. Çilem cam kenarında, Yusuf koridor tarafında oturur. İkisi de pencereden bakar.

Küçük, dar bir sokak. Yusuf, Çilem'in elinden tutar. Hızlı hızlı yürürler.

Ayındaki Otel. Kadınla erkekli birçok kişi televizyona bakar. Yusuf ve Çilem içeri girer. Az sonra, otelci gelir. Yusuf oda ister. Otelci kimlik ister ve formu doldurur. Odaya çıkarlar.

Yusuf, odada uyur. Kapının sesine uyanır. Hızla kapıya doğru gider. Açar ve kimse olmadığını görür. İçeri baktığında Çilem'in yatağında olmadığını görür ve telaşlı bir şekilde aşağı iner.

Otel bekleme salonunda Çilem televizyon seyrediyor. Yusuf, sakinleşir ve yanında oturur. Beraber televizyon seyrediyorlar. Telefon çalar. Otelci açar. Yusuf'u çağırır. Yusuf telefona koşar. Hiç konuşmaz, bir kâğıda not alır. Kafasını sallar. Telefonu kapar ve elindeki kâğıda bakarak, yerine oturur.

Ankara terminali.

Amıt'ın önü. Yusuf ve Çilem yürür.

Dar bir sokak. Yusuf birden sokağın ortasında durur. Cebinden kâğıdı çıkarır. Önce kâğıda sonra karşıya bakar. Yavaş yavaş bir gece kulübüne doğru yaklaşırlar. Yusuf, kapıyı çalar. Kapı mühürlüdür. Karşı duvarın yanında beklerler. Bir adam gelir. Pavyonun önünde durur. Kapıya yaslanarak çömelir. Bir sigara yakar. Yusuf, Çilem ile adamın yanına gelir. Yusuf, aradıkları adamı sorar. Adam, aradıkları kişinin, Uğur'un kocası Zagor tarafından bir gece önce öldürüldüğünü, kardeşlerinin Uğur ve Zagor'u aradığını, eğer Çilem'in Uğur'un çocuğu olduğunu anlarsa öldürülebileceğini ve kaçmaları gerektiğini söyler. Yusuf, şaşkın bir şekilde adama bakar.

Otobüs. Ön camdan yol görünür. Uzun bir yolculuktan sonra mola yerinde durur. Yusuf ve Çilem otobüsten iner.

Lokanta. Yusuf ve Çilem sırada yemek alır. Çilem'in gözü içerideki televizyona takılır. Bir masaya otururlar. Yusuf Çilem'e yemek yedirir. Çilem. Televizyon seyrediyor. Haberler vardır. Bir cinayet haberi sırasında, Uğur'un ve bir başka adamın fotoğrafı gösterilir. Çilem irkilir. Yusuf, televizyona bakar ama haber o bakana kadar değişir.

Otobüs. Çilem, Yusuf'un kucagında uyur.

Esenler terminali İstanbul. Yusuf ve Çilem araçtan iner.

Terminal. Bir kahvede, başlarını masalara dayamış uyurlar.

Taksim meydanı. Yusuf ve Çilem, İstiklal caddesine doğru yürür.

Dar bir sokak, Bir kahvenin önü. Yusuf ve Çilem kahveye girer.

Kahve. Birçok kişi okey oynar. Yusuf, ırağa kahvenin sahibini sorar. ıracak okey onamakta olan kahvenin sahibine gider. Kahvenin sahibi eliyle Yusuf'u çağırır. Yusuf adamın yanına gider. Hapishane arkadaşı Orhan'ın babasının sorar. Kahvenin sahibi yıllar önce, kahveyi kendilerine devredip, mahalleden taşındığını söyler ve Yeşilçam'da filmciler sokağında nerede olduğunu öğrenebileceğini salık verir. Yusuf ve ilem kahveden çıkar.

Yıkık dökük bir apartmanın önü. Yusuf ve ilem içeri girerler.

Apartmanın içi. Merdivenlerden ıkarlar. Ufak, parmaklıklı bir gözden içerişi görülebilen demirden bir kapının önünde dururlar. Yusuf, gözden içeri bakar.

Apartmanın önü. Çilem, çantanın üstünde oturur. Yusuf, duvara dayanmış dikilir. Etrafına bakınır. Hava kararır. Yusuf yere çömelir, ilem ona dayanarak uyur.

Bir otel. Bekleme salonunda birkaç adam, Yusuf ve ilem televizyon seyredir.

Bir oda. Yusuf, kucağında uyuyan ilem'i odaya getirir. Yatağına yatırır. Camdan dışarıda gelen sese doğru bakar. Dört çocuk bir ateşin etrafında oturur.

Aynı apartman. Demir kapının önü, kapı kapalıdır.

Sokak. Yusuf ve ilem, bir film marketin önünden geçer.

Taksim meydanı. Yusuf ve ilem durmuş etrafa bakınır. Bir yere oturur.

Apartman. Demir kapı açıktır. Yusuf kapıyı alar. Yaşlı bir amca gelir. Yusuf, Orhan'ın hapishane arkadaşı olduğunu söyler. Yaşlı adam, Orhan diyerek, Yusuf'a sarılır. İçeri girer. Yusuf gülümser. Çilem ile içeri girer. Ev çok dağınık ve pistir. Yaşlı adamın girdiği odaya girerler. Hepsi yerde, kefene sarılı ölüye bakar. Yusuf donup kalır. Yaşlı adam, ağlar. Dışarı bakan camın kenarında bir fotoğraf vardır. Bu fotoğraf ile cinayet haberinde gösterilen adamın fotoğrafı aynıdır.

“Hep denedin Hep yenildin. Olsun. Gene dene. Gene yenil. Daha iyi yenil.” S. Beckett.

SON.

EK - 2

YABANCI (Roman özeti)

Mersault, Cezayir'den seksen kilometre uzakta Marengo adlı köyde bir ihtiyarlar yurdunda kalan annesinin ölümünü haber alır. Patronundan iki günlük izin ister, patronun istemeyerek izin verir. Patronun bu gönülsüzlüğüne karşın Mersault, "bunda benim bir suçum yok" der. Sonra da patronunun aslında ona baş sağlığı dilemesi gerektiğini düşünür ve annesi gömülünce her şeyin yoluna gireceğine inanır.

Mersault, otobüse binmeden önce Celesté'nin lokantasına uğrar. Yemek yer. Herkesin kendi adına üzüldüğünü görür. Herkes onu teselli eder. Birkaç ay önce amcasını kaybeden sevgilisi Emmanuel'in evine uğrayıp, ondan cenazede takılan siyah boyunbağı ve kol şeridini alır. Otobüse yetişmek için acele eder.

Otobüse biner. Yorgunluktan yol boyu uyur. Yanında oturan bir askerın üzerine abanmış şekilde uyanır. Köyde iner. İhtiyarlar yurdu, köyün iki kilometre uzağında olduğu için oraya kadar yürür.

Yurda vardığında hemen annesini görmek ister. Kendisini karşılayan kapıyı müdürü beklemesini ister. Biraz bekledikten sonra müdür odasında Mersault'u kabul eder. Müdür ufak tefek, göğsünde lejyoner nişanı taşıyan bir adamdır. Uzun süre Mersault'un elini sıkarak ve annesinin üç yıldır, bakacak kimsesi olmadığı için burada kaldığını anlatır. Mersault, müdürün kendisini suçladığını düşünerek, konuşmaya

YAZGI (Geliştirim)

Ev. Salonda biri pencere kenarında biri televizyonun tam karşısında duvar kenarında iki kanepeler var. Kanepelerin hemen önünde iki sehpa, sehplarında üzerlerinde çekirdek ile çöplerinin bulunduğu iki kâse ve çekirdek çöpleri var. Pencere kenarındaki kanepede, Musa'nın annesi başını kanepeye yaslamış, oturur vaziyette uyuklar. Musa ise üzerinde eşofmanları önündeki sehpaye doğru eğilmiş, bir yandan hızlı hızlı çekirdek yerken, diğer yandan da donuk bakışlarla televizyon seyrediyor. Az sonra annesine yine aynı bakışlarla bakar. Ayağa kalkar. Televizyona doğru gider, onu kapatır. Annesinin başına dikilir. Annesini dırter ve seslenerek uyandırır. Annesi uyanır. Musa, gidip yatağına yatmasını söyler. Annesi baş ağrısı ve bel ağrısından şikâyet ederek ayağa kalkar. Odasına doğru sekerek ve yavaş adımlarla giderken eli belindedir. Tuvalete girer. Musa odasına girer. Annesi tuvaletten çıkar. Odasına gider. Kapısını kapar. Musa odasında çıkarak tuvalete gider. Tuvaletten çıkarak odasına gider. Işıklar her iki odada da kapanır.

Sabah. Musa yatağında uyurken inşaat seslerine gözlerini açar. Salona doğru elinde havlusu yüzünü kurulayarak gelir. Salondaki masaya bakar. Masa boştur. Annesinin odasına gider. Annesine seslenerek kapıyı çalar. Cevap gelmez, odaya girer. Annesi arkası yarı dönük gözleri kapalı yatmaktadır.

Musa mutfakta yumurta yapar.

çalışır. Müdür sözünü keser, annesinin dosyasını incelediğini, kendisini suçlu hissetmemesi gerektiğini, gereksinimlerini karşılayamamanın bir suç nedeni olmadığı, annesinin burada da çok mutlu olduğunu söyler.

Mersault, annesi kendisinin yanındayken hiç konuşmadıklarını, ilk zamanlar yurttan sırf alışkanlık yüzünden ağlasa da sonradan oraya alıştığını, oradan da ayrılrsa sırf alışkanlık yüzünden ağlayabileceğini düşünür. Son bir yılda yanına hiç gitmemiştir. Nedeni ise, bu ağlamaları, yolun uzunluğu, yürüme zahmeti ve masraflardır.

Müdür konuşmaya devam eder. Mersault artık onu dinlememektedir. Annesini görmek isteyeceğini düşünerek, müdür Mersault'u küçük morga götürmek ister. Giderken, avludan geçerler. Birkaç ihtiyar kendi aralarında konuşmaktadır. Yanlarından geçerken hepsi susar. Müdür, morgun önünde, Mersault'u bırakır ve odasına geri döner. Gitmeden, annesinin dinsel törenle gömülmek istediğini, cenazenin ertesi sabah onda kalkacağını, gerekeni de kendisinin yapacağını söyler.

Mersault annesinin dinsiz olmasa da sağlığında dini hiç aklına getirmedeğini düşünür.

Morga girer. Tabutun yanında başı örtülü Arap bir hastabakıcı durur. Kapıcı içeri girer. Annesini görmek isterse tabutu açabileceğini söyler. Mersault sonradan pişman olsa da bunu istemez. Kapıcı niçin diye sorduğunda bilmediğini söyler. Kapıcı, bıyığını burkarak ve yüzüne bakmadan anlıyorum der ve bir iskemle

Salona mutfaktan yumurtayı ardından çayını getirir. Masaya oturur. Çayını doldurur. Şekeri koyar, karıştırır. Masaya bir göz atar ve hemen kalkar. Mutfağa doğru gider.

Mutfakta ekmek dolabının içine bakar, birkaç küçük parça dışında ekmek yoktur.

Durak. Musa, bir elinde simit durağa gelir. Üzerinde lacivert keten bir pantolon, boyuna ve enine siyah çizgili sarı bir gömlek, kahverengi ince bir mont vardır. Hemen bir otobüs gelir ve Musa biner.

Gümrük ofisi. Ofis iç içe geçmiş kısımlardan oluşur. Hemen kapı girişinde çalışanların yer aldığı büyük bir oda, evrakların yer aldığı bir depo ve mutfak, bu odanın hemen yanında cam bölme ile ayrılmış küçük bir oda vardır. Büyük oda da üç masa yer alır. Bu masaların birinde Musa'nın iş arkadaşı Yavuz, diğerinde ise yine iş arkadaşı Sinem oturur. Cam bölme ile ayrılmış odada patron oturur. Patron, iş anlaşmazlığı çıkan bir kişi ile telefonda tartışarak konuşur. Sinem ve Yavuz içeride çalışır. Musa, ofise girer. Montunu hemen girişteki ayaklı askıya asar. Yerine oturur. Sinem ayağa kalkar. Topallayarak depoya doğru gider. Elinde bir dolu dosya ile gelir. Dosyaları Musa'nın masasına bırakır. Musa, dosyalara, ardında da hala telefonla konuşan patronuna doğru bakar. Patronunun odasına gider. Patronun el işareti ile dışarı çıkar. Elinde bir dolu dosya ile geri gelir. Patron sinirle telefonu kapatır. Musa'ya hatırını sorar. Musa tek kelime ile cevap verir. Biraz düşündükten sonra, patron bazı talimatlar verir. Musa odadan çıkar. Masasına oturur. Dosyalardan birini

verir. Mersault oturur. Tam arkasına da kapıcı oturur. Hastabakıcı gider. Kapıcı, sizi yalnız bırakayım der ama arkasında dikilir. Mersault bir süre sonra kapıcıca çoktan beridir burada mısınız diye sorar, kapıcı hemen beş yıldan beri diye cevap verir. Sonra bir sürü gevezelik eder. Hayatını ve nasıl oraya geldiğini anlatır.

Konuşurlarken hastabakıcı içeri girer. Gece olmuştur. Kapıcı ışığı açar. Mersault'u yemeğe davet eder. Mersault açılmamıştır. Kapıcı sütlü kahve önerir. Mersault çok sevdiği için kabul eder. Kapıcı biraz sonra kahveyi getirir. Mersault hemen içer. Canı sigara ister. Önce orada içilip içilmeyeceği konusunda tereddüt eder. Sonra kapıcıya da bir tane uzatır ve karşılıklı içerler.

Kapıcı, sigara sonrası, annesinin arkadaşlarının da tabutun yanında beklemek için geleceğini söyler. Mersault gözlerini alan ışığı kapamasını ister. Kapıcı kapanmayacağını söyleyerek iskemleleri gelecek kişilere göre düzenler. Mersault ılık havanında etkisiyle biraz uyuklar.

Uyandığında annesinin on kişi kadar olan arkadaşları içeri girmeye başlar. Kadınların şişman, erkeklerin ise sıska olduğunu fark eder. Hepsi karşısına oturur. Uyuklar gibi, başları öne düşerek otururlar. Mersault önce kendisini selamladıklarını düşünse de, bir süre sonra kendisi ile alay ederek, karşısındakilerin kendisini yargılamak için oturduğunu düşünür.

Biraz sonra kadınlardan biri ağlamaya başlar. Ötekiler onu duymuyor gibi hareket eder. Kapıcı kadını uyarır. Kadın susmaz. Kapıcı

önüne alır. İncelemeye başlar, diğer yandan da kalan simidini yer.

Lokanta. Sinem, Yavuz ve Musa yemek yerler. Yavuz yemeğinin kalan kısmını arkadaşlarını teklif eder. Musa alır. Yavuz, büyük bir iştahla yemek yiyen Musa'ya sabah kahvaltısı yapmadın mı, der. Musa, bir yandan yemek yerken, bir yandan da hayır diye cevap verir. Yavuz sigara yakar. Sinem, annen seni nasıl bıraktı öyle, der. Musa annesinin uyuya kaldığını söyler. Sonra donuk bakışlarla uzun uzun masaya doğru bakar. Sinem, gidip bakmasını önerir. Musa, işlerin çok olduğunu söyleyerek bu öneriyi reddeder.

Ofis. Herkes çalışır. Telefon çalar. Sinem açar ve patrona bağlar. Patron sabahki telefon tartışmasına neden olan adam ile hiçbir şey olmamış gibi, kibar bir dille konuşur. Yavuz arkadaşlarına bakarak güler. Patron telefon konuşmasından sonra odadan çıkar. Odanın ortasında Sinem'e bazı talimatlar verir. Ardında Musa'ya yetişmesi gereken bir işi söyler. Musa yetişip yetişmeyeceğinden emin olmadığını söyleyince, patron kibar bir dille işin yetişmesi gerektiğini söyleyerek odadan çıkar. Musa iş çıkış saatinde masasında çalışmaktadır. Yavuz ve Sinem, Musa'ya da çıkmasını söylerler. Musa çalışacağını söyleyerek kalır. Diğerleri çıkarlar.

Caddeler. Gece geç saatte Musa işten çıkar ve durağa doğru gider. Eli cebinde yoğun bir caddede karşıya geçer. Karşıdaki durakta bekler.

Ev. Musa, kapıdan girer. İçerisi sessiz ve

Mersault'un yanına gelir ve annesinin çok yakın bir arkadaşı olduğunu söyler. Kadın uzun süre ağlar, bir süre sonra burnunu çeke çeke susar. Bir süre, sonra yaşlılar ağızlarından garip şapırtılar çıkara çıkara uyur. Bu ses Mersault'a huzursuzluk verir. Orta yatan ölünün onlar için hiçbir şey ifade etmediğini düşünür ama sonraları bu düşüncenin yanlış olduğunu anlar.

Kapıcı kahve getirir. Hepsi kahvelerini içer. Gece çabuk geçer ama bir ara Mersault gözlerini açtığında yaşlıların birbirleri üstüne abanmış uyukladığını görür. Yalnız bir tanesi gözlerini Mersault'a diker ve uyumaz. Mersault bir süre daha uyuduktan sonra, bel ağrısına uyanır. İhtiyarlardan biri daha öksürerek uyanır, onun öksürüğü tüm diğer yaşlıları da uyandırır. Hepsi kalkar ve Mersault'un elini sıkarak çıkar. Mersault, şaşırır, bu sessiz gecenin aralarında gizli bağ oluşturduğunu düşünür.

Kapıcı yorgun haldeki Mersault'u odasına götürür. Mersault orda elini yüzünü yıkar, bir sütlü kahve içer. Dışarı çıkar, hava iyice ağarmıştır. Dışarı çok güzeldir ve Mersault annesi ölmeseydi kim bilir ne güzel gezip eğlenirdim diye düşünür. Avluda bir çınar ağacının yanında bekler. Uykusu iyice dağılır. Bürodaki arkadaşlarını düşünür. Kapıcı gelir, müdürün çağırdığını söyler. Müdürün bürosuna gider. Müdür, Mersault'a birkaç kitap imzalatır. Cenaze memurunun geldiğini söyler ve cenaze kaldırılmadan annesini son bir kez görmeyi isteyip istemediğini sorar. Mersault hayır diye cevap verir.

karanlıktır. Işığı açar. Etrafa bakınır. Annesinin odasına gider. Kapıyı açar. Oda karanlıktır. Işığı açar. Yatağın başında dikilir. Annesine seslenir. Cevap gelmez. Eğilir ve eliyle yüzüne dokunur. Doğrulur.

Mutfak. Musa sütlü kahve yapar.

Salon. Elinde fincan salona gelir. Televizyonu açar ve karşısına oturur. Oturduğu yerden annesinin odasına doğru bakar. Odanın ışığı ve kapısı açıktır. Kalkar, odaya doğru gider. İçeri bakar, ışığı ve kapıyı kapatıp geri gelir. Oturur ve kahvesini yudumlar. Annesinin oturduğu kanepeye bakar. Kanepenin üzerinde bir hırka vardır. Sehpanın üzerinde bir gece öncesinden kalma, çekirdek kâseleri ve çöpleri durur. Televizyondan müzik ve diyalog sesleri gelir. Musa, tekrar annesinin odasına doğru bakar. Ardından salondaki masaya bakar. Sabah hazırladığı kahvaltılıklar masada durmaktadır.

Sabah. Musa oturduğu kanepede, üstü ile uyumaktadır. İnşaat sesine uyanır. Kalkar. Annesinin odasına gider. Kapıyı açar ve kapıdan annesine bakar.

Ofis. Sinem ve Yavuz çalışmaktadır. Musa ofise girer. Direk, patronun odasına gelir. Patron Musa'ya bakar. Musa odaya girer. Patron, sinirli bir ses tonuyla nerde kaldığını sorunca, Musa, gayet sakin bir şekilde annesinin öldüğünü söyler. Patron inanmaz ve sert sert Musa'ya bakarak, ne zaman olduğunu sorar. Musa, belirsiz cevaplar verir. Patron inanmayan bir ifade ile Musa'ya bakar. Musa, kendi suçu olmadığını söyler. Patron kalkar, Musa'ya yaklaşır ve özür dileyerek, böyle

Beraber, aşıya inerler. Yurdun önünde bir papaz, iki koro çocuğu vardır. Papaz, Mersault'a oğlum diyerek seslenir ve morga girer. Ardından Mersault'da morga girer. Tabutun başında dört adam vardır. Bir süre sonra tabut dışarıdaki arabaya taşınır. Arabanın yanında ufak tefek adım T. Perez olan bir adam vardır. Arabanın önünde papaz, arabanın yanlarında dört adam, arkada ise müdür, Mersault ve en arkada ise hastabakıcı ve T. Perez, cenaze konvoyu bir hayli bekledikten sonra ilerler. Hava çok sıcaktır. Araba hızlandıkça, topallayan Perez'in arkada kaldığı görülür. Cenaze köye geldiğinde herkes kan ter içinde kalır. Mersault, son hatırladığı şeyin, otobüsünün Cezayir'e girişi ve yatağında geçireceği 12 saatin sevincidir.

Ertesi gün uyanır. Günlerden cumartesidir. Mersault, patronunun iki günlük izin isteyince niçin kızdığını günlerden cumartesi olduğu için anlar. İşin içine cumartesi ve pazar da girince izni dört güne çıkmıştır ve patronunun bunu dikkate alarak iki günlük iznine kızdığını düşünür. Daha sonra ise annesinin cumartesi değil, bir önceki gün gömüldüğünü ve onun o gün izin istediği, nasıl olsa cumartesi- pazarın kendi için hak edilmiş iki tatil günü olduğunu düşünür ama patronuna yine de hak verir.

Kalkmakta bir hayli güçlük çekse de, kalkar ve tıraş olur. Sonra deniz hamamına gider, orada, eskiden çalıştığı dairenin daktilocusu olan Marie'yi görür. O zamanlar, onu çok arzulamış olduğunu, onun da kendisini arzuladığını düşünür. Onun bir şamandıra üstüne çıkmasına yardım eder, bu sırada elleri memelerine

durumlarda insanın şaşırıldığını söyler. Musa, cenaze için yardım ister. Patronunda, ölüm zamanlarında ne yapılacağını yöneticiye sormak için odadan çıkar. Musa, odadan çıkan patrona ve iş arkadaşlarına donuk donuk bakar. Martı sesleri duyar. Pencereye yönelir. Dışarıya uçuşan martılara bakar.

Evin önü. Musa pencereden gelip geçmekte olanlara ve kapının önünde oynayan çocuklara bakar. Necati, elini tutmuş telaşlı telaşlı apartmandan içeri girer. Biraz sonra zil çalar.

Evin içi. Musa kapıyı açar. Necati kanayan elinin üzerindeki çaputu düzeltmeye çalışarak, Musa'dan gazlı bez ister. Musa bakmak için içeri gider. Kapı yavaş yavaş rüzgârdan kapanır. Necati kapıyı eliyle ittirir. Kanayan eline bakar ve her yer battı diyerek, elini yıkamak için karşı daireye geçer ve Musa'ya da oraya gelmesini söyler. Musa, az sonra elinde gazlı bez, karşı daireye geçer.

Necati'nin dairesi. Akşam. Ev çok dağınıktır. Salonda koltuklar ve duvarda biri Rambo'nun ve Rocky'nin resminin bulunduğu bir çerçeve ve deniz manzaralı bir tablo vardır. Koltukların önünde büyük bir sehpa vardır. Sehpanın üzerinde ağzına kadar dolu küllükler ve boş şarap şişeleri vardır. Musa, salon camından dışarıda top oynayan çocukları izler. Necati içeriden, kahveyi nasıl içersin diyerek bağıırır. Musa sütlü ister. Necati az sonra elinde iki fincan, gelir. Musa'nın oturduğu ikili koltuğun hemen yanında yer alan tekli koltuğa oturur. Fincanları sehpa bırakır. Musa'nın elindeki keşiğin nedenini sorması üzerine, Necati otobüste bir adamla kavga ettiğini adamın

dokunur. Mersault sudayken, Maria yüzükoyun şamandıraya uzanır. Mersault'a doğru döner. Gülümseyerek ona bakar. Mersault şamandıraya çıkar. Başını Maria'nın karnına koyar. Maria sesini çıkarmaz. Yarı uyur vaziyette uzun süre öyle kalırlar. Güneş yakınca Maria suya atlar, Mersault'ta arkasından suya dalar. Sudan çıkarlar, kurulanırken, Mersault akşam sinemaya davet eder. Maria gülümser. Giyinirken, Maria siyah boyun bağı görür, "yasta mısın?", diye sorar. Mersault dün annem öldü dediğinde, Maria şaşırır. Mersault içinden ama benim suçum değil demek ister, sonra patronuna da aynı tepkiyi verdiğini anımsar ve bunun hiçbir anlamı yok, insan az da olsa suçludur diye düşünür ve vazgeçer.

Akşam Maria'nın her şeyi unuttuğunu görür. Film saçmadır ama yer yer de eğlencelidir. Maria bacağına Mersault'un bacağına dayar. Mersault elleriyle Maria'nın memelerini okşar. Seans sonunda onu öper. Beraber eve giderler.

Sabah uyandığında Maria yoktur. Günlerden pazardır. Maria'nın teyzesini ziyarete gideceğini hatırlar. Uzun süre yatakta oyalanır. Canı sıkılır. Sonra saat ona kadar uyur. Öğleye kadar yattığı yerde sigara içer. Öğlen her zaman gittiği Céleste'nin lokantasına yemek yemeye gitmek ister ama Céleste'nin bir sürü soru soracağını düşünerek, evde kendine yumurta yapar. Ekmek yoktur, ekmeğe almaya da üşenir. Sahanda yumurta ekmeğe almaya da üşenir. Odada gezinir. Annesini düşünür. Gazete okur ve balkona çıkar. Sokağı seyredir. Sokak önce kalabalıktır. Sonra tenhalaşır. Akşam saatlerine kadar, sokakta olup bitenleri

çektığı bıçağın elini kestığı söyler. Cebinden bir esrar çıkarır. Musa'dan izin ister ve yakar. Musa, kahvesine şeker koyar ve karıştırır. Necati, elindeki kesik ile ilgili başından geçen olayları anlatır. Kendisini aldatan bir kadından alamadığı öfkesini almak için Musa'dan yardım ister. Musa, Necati'yi haklı bularak kadını kandırarak Necati'ye gelmesini sağlayacak mektubu yazmayı kabul eder. Necati bu mektup sayesinde eve gelmesini sağlayacağı kadın ile beraber olacak, beraberliğin tam ortasında, hakaret edip kapı dışarı edecektir. Musa'ya kâğıt ve kalem getirmek için kalkar. Musa, Necati gelene kadar etrafına bakınır.

Necati, camın yanında camdan dışarı bakar. Musa, tekli koltuğa oturmuş, mektup yazar. Necati, camın yanından ayrılır. Sehpanın üzerindeki şişeleri ve küllükleri alarak mutfağa gider. Elinde dolu bir şarap şişesi ve bardak ile döner. Ağzında küllü düşmek üzere olan bir sigara vardır. Camın yanında dikilir. Bardağı doldurur ve içer.

Gece geç saatler. Musa oturduğu koltukta mayışmış, esrar çeker. Necati mektubu okur. Bitirdikten sonra iç çekerek mektubu sehpa üzerine bırakır. Yazılanları çok beğendiğini söyleyerek Musa'yı över. Musa, hiç tepki vermez. Esrardan çeker. Necati başı önünde, sırttır bir ifade ile bir süre oturur. Musa, saatin geç olduğunu söyler. Necati, Musa'yı annesi ile ilgili teselli etmeye çalışır. Musa Necati'ye bakar. Hiç tepki vermeden kafasını geri çevirir. Kapıya çıkarlar. Kapıda tokalaşırken, Necati Musa'ya onu tanıdığı için çok memnun olduğunu söyler. Musa iyi geceler dileyerek dairesine geçerken,

izler. Aşağıya inip, makarna ve ekme  alır. Pişirip yer. Sonra sigara içmek için pencereye çıkar. Hava serindir. Üşür ve içeri girer. Bir pazar gününün daha her zaman ki gibi geçtiğini, toprak altında yatan annesini, yine işinin başına döneceğini ve her şeyin eskisi gibi devam edip gideceğini düşünür.

Ertesi sabah büroda yoğun bir şekilde çalışır. Patronunun keyfi yerindedir. Annesinin kaç yaşında olduğunu sorar. Mersault önce biraz düşünür, sonra atmışında vardı, der. Patronun bunu duyunca, olaya kapanmış bir konu olarak bakar ve biraz ferahlar. Öğlen iş arkadaşı Emmanuel ile birlikte Céleste'nin lokantasına yemek yemeye giderler. Mersault yemekten sonra eve gider. Biraz uyur. Uyanır, sigara içer. İşe geç kalmamak için, koşturarak tramvaya yetişir. Tüm öğleden sonra yoğun bir şekilde çalışır. Büro çok sıcaktır. Akşam ritimden yürüyerek eve gelir. Çok mutludur.

Karanlık merdivenlerden çıkarken kapı komşusu Salamano'ya çarpar. Salamano'nun bir köpeği vardır. Deri rahatsızlığı olan bu köpekle Salamano sekiz yıldır birlikte. Mersault artık birbirlerine çok benzediklerini düşünür. Köpeği çok hırpalayan Salamano yine onu azarlamaktadır. O sırada diğer komşuları Raymond Sintés gelir. Kimsenin sevmediği Sintés ile sık sık görüşmektedir. Sintés ufak tefek, düzgün giyimli geniş omuzlu, burnu boksör gibi olan bir adamdır. Beraber yukarı çıkarlarken, Sintés Mersault'u evde sucuk ve şarap içmeye davet eder. Mersault, yemek pişirme derdinden kurtulurum düşüncesi ile kabul eder. Ev kir pas içindedir. Duvarda birkaç

dışarıda kapı önündeki çöpi karıştıran çocuklara bakar.

Ofis. Musa bir kâğıdı buruşturarak, masasının altındaki çöpe atar. Ayağa kalkar, kapının yanındaki ayaklı askının yanında gider. Montunu alır ve giyerken, Yavuz yanına gelir. Ceketini alır. Giyerken, Musa'yı sinemaya oradan da Beyoğlu'na eğlenmeye davet eder. Musa kabul eder. Yavuz, içeride çalışan patronuna doğru gider. İyi hafta sonları diler. Sinem'e döner. Onu da davet eder. Sinem işi olduğunu söyler. Musa ile Yavuz beraber çıkarlar.

Cadde. Musa ile Yavuz yan yana yürür. Caddeyi geçer. Musa durur. Gitmekten vazgeçtiğini, eve gidip dinleneceğini söyler. Yavuz şaşırır, ısrar eder. Musa arkasını döner ve görüşürüz diyerek ayrılır. Caddelerde eli cebinde dolaşır. İşlek bir caddenin kaldırımında yürürken bir araba durur. Arabada, Sinem ve patron tartışır. Musa onları görmeden yanlarından geçer. Sinem arabadan sinirli bir şekilde çıkar. Üstünde kırmızı bir ceket ve kısa yırtmaçlı bir etek vardır. Kapıyı çarpar. Araba gider. Sinem Musa'nın gittiği yöne doğru yürümeye başlar. Başka bir caddede, Musa karşıdan karşıya geçerken Sinem arkasındaki kaldırımında yürür. Karşılıklı kaldırımlarda aynı yöne doğru yürürler.

Ev. Musa eve girer. Işığı açar. Bir süre kapı yanında etrafına bakar. Dışarı çıkar.

Musa, birçok dükkânın olduğu işlek bir cadde elle ceplerinde dolaşır. Değişik tür müzik sesleri birbirine karışmış şekilde duyulur.

çıplak kadın resmi ve karyolasının üst tarafında bir melek heykelciği vardır. Sintés ocağı yakmaya çalışır. O sıra cebinden bir sargı bezi çıkarır ve elini sarar. Mersault ne olduğunu sorar. Sintés tramvayda adamın birinin kendine sırnaştığını, kavga etmek için aşağıya indirdiğini ve adamı bir güzel dövdüğü anlatır. Kendi kabahati olmadığını ve böyle bir durumda kendisini ancak hayatı bilen bir adam olarak Mersault'un anlayacağını söyleyerek, tam da bu konu ile ilgili kendisine danışmak istediği şeyler olduğunu söyler. Kendisi ile dost olma isteğini de dile getirir. Mersault, benim için hepsi bir diyerek karşılık verir. Sintés o sırada sofrayı hazırlar. Yemeye oturlar. Sintés danışmak istediği olayı anlatmaya başlar. Kendisinin hakkında yapılan dedikoduların aksine bir ambar memuru olduğunu, bir metresi olduğunu, kavga ettiği adamın da metresinin kardeşi olduğunu, kadının tüm masraflarını karşılamasına rağmen kendisini aldattığını ve dövse de içindeki intikamını tam olarak alamadığını söyler. İntikam için aklına gelen şey ise, kadını bir otele çağırıp, tam iş ortasında rezalet çıkarıp, ahlak zabıtasına bastırıp, eline vesika verdirmeştir. Bunun içinde bir mektup yazıp, kadına kendini acındırıp buluşmak ister. Bunu kendisinin yapamayacağı için de Mersault'dan yardım istemektedir. Mersault kabul eder.

Masayı apar topar toplayan Sintés bir kağıt ile kalem getirir. Mersault hoşnut etmemek için bir neden olmadığını düşünerek, Sintés'in istediği şekilde bir mektup yazar. Sintés buna çok sevinir, artık sen benim sahici arkadaşısın, der. Mersault benim için fark etmez diye

Kalabalıktır. Musa, önünden geçtiği her dükkânın vitrinini yakından inceler. Bir sinemanın önünde durur. İçeri girer. Sinem arkasından bağırır. Sinem'e döner. Sinem beklediği arkadaşlarının gelmediğini söyleyerek, beraber sinemaya girmeyi önerir. Musa kabul eder.

Sinemanın tuvaleti. Musa tuvalete girer. Yavuz'da ordadır. Musa onu görmez. Yavuz dik dik Musa'ya bakar ve tuvaletten çıkar. Musa, ellerini yıkar, saçlarını düzeltir ve çıkar.

Sinema salonu. Musa ve Sinem yan yana oturur. Sinem elindeki poşetleri, Musa'nın yanındaki boş koltuğa eğilerek koyar. Yavuz iki sıra arkada, Musa ile Sinem'e bakar. Film başlar. Musa, Sinem'in bacaklarını okşamaya başlar. Sinem öncesinde engellemeye çalışır. Musa ısrarla devam eder. Sinem ses çıkarmaz.

Ev. Sinem ve Musa eve girer. Musa ışığı açmaz ve kapıyı kapatır kapatmaz Sinem'i öpmeye başlar. Sinem engellemeye çalışır. Musa, Sinem'i odasına doğru götürür. Yatakta boğuşurlar. Musa durur. Sinem'in üstünden iner. Yanına uzanır ve donuk gözlerle tavana bakar. Sinem toparlanır ve Musa'ya kızıp kızmadığını sorar. Musa, senin bileceğin iş diyerek cevap verir. Karşılıklı birkaç diyalog sonunda Sinem, Musa'nın kayıtsızlık içeren cevapları karşısında şaşırır.

Sabah. Musa'nın odası. Sinem, perdesi kapalı pencereye doğru bakarak, kahvaltı hazır ama ekmek yok, der. Musa tamam der ve Sinem odadan çıkar. Musa yatakta uzanmış, pencereye doğru donuk donuk bakar.

karşılık verir. Şaraplarını bitirdikten sonra, uykuları gelir. Mersault evine gitmek için ayağa kalkar. Sintés büyük bir memnuniyetle elini kuvvetlice sıkar. Sonra, annesinin ölümü ile ilgili, kafasına takmamasını, er geç nasıl olsa olacaktı, der. Mersault'da içinden ben de öyle düşünüyordum diye geçirir. Eve gider.

Mersault, bütün hafta çok yoğun çalışır. Sintés mektubu yollar. Emmanuel ile iki kez sinemaya gider. Cumartesi günü sözleştikleri gibi Maria ile buluşur. Uzak ve kimsenin bilmediği bir koya giderler. Denize girip, oyun oynarlar ve bir süre sonra bir an önce yatağa girmek için koşturarak eve giderler. Ertesi sabah uyandığında Maria da hala ordadır. Kahvaltılık bir şeyler almak için aşağıya iner. Yukarı çıkarken, Salamano'yu köpeği ile birlikte görür. Mersault kapıyı açtığında pijamaları için de Maria'yı görür. Maria, "beni seviyor musun?" diye sorunca, Mersault, "bu anlamsız bir şey, ama sanırım sevmiyorum" diye cevaplandırır. Maria üzülür. Sintés'in evinden kadın çığlıkları gelmektedir. Sintés bağırır: "kazığı attın bana kazığı! Bana oyun etmek neymiş göstereceğim sana!" Maria ile Mersault dışarı çıkar. Merdiven boşluğu kalabalıktır. Maria polis çağırmasını ister. Mersault polislerden hoşlanmadığını söyler. Az sonra bir polis çıkagelir. İçeride bir sessizlik vardır. Polis kapıyı hızlı bir şekilde vurur, az sonra bir kadın ağlaması gelir. Sintés kapıya çıkar, ağzında sigarası yılışık yılışık durur. Kadın da kendini dışarı atar ve polislere Sintés'in kendisini dövdüğünü söyler. Polis adını sorar, Sintés cevaplandırır. Polis kendisi ile konuşulurken ağzındaki sigarasını atmasını söyler. Sintés,

Musa, elinde ekmek torbası ile apartmandan içeri girer. Necati'nin daireden kadın çığlıkları ve küfür sesleri gelir. Musa, oraya doğru bakar ve dairesine girer.

Salon. Masada, Sinem ve Musa kahvaltı yapar. Sinem, çayları koyar. Musa iştahla kahvaltı eder. Sinem önce ev, sonra da annesinin ölümüne üzülüp üzülmediği ile ilgili Musa'ya sorular sorar. Musa, evin bakıma ihtiyacı olduğunu söyler. Annesinin ölümü için ise, çok üzülmediğini, hatta her insanın bir yakınının ölümüne, bu annesi bile olsa sevinebileceğini söyler. Sinem şaşırır. Necati'nin daireden gelen sesler giderek yükselir. Sinem ne olduğunu sorunca, Musa sakın bir şekilde, Necati'nin metresini cezalandırdığını söyler. Sinem şaşırır. Musa sakindir. Gürültüler artınca, Sinem kapıya yönelir. Kapıyı açar. Dışarıda, Necati yarı çıplak bir kadını döverek kapının dışına atar. Sinem korkar. Musa'ya polis çağırmasını söyler. Musa, kayıtsızdır, polislerden hoşlanmadığını söyler ve kahvaltısına devam eder. Sinem, Musa'ya bağırır.

Salon. Sinem üstünü giyinerek salona gelir. Masada oturan Musa'nın omzuna dokunarak, dün gece soracağı sorusunu hatırlatır. Musa, ilgisiz soruyu sormasını bekler. Sinem, kapıya yönelir. Kapıyı açar. Arkadan Musa gelir. Kapıda dururlar.

Kapının önü. Sinem, Musa'ya benden hoşlanıyor musun diye sorar. Musa, bilmiyorum der. Ardından da, galiba hoşlanmıyorum, diye ekler. Sinem, Musa'yı yanağından öper ve gider. Musa, donuk bakışlarla Sinem'in arkasından bakar. Kapıdan Sinem çıkarken, iki polis ve Necati'nin döverek dışarı attığı kadın

Mersault'a bakar ve sigarasını atmaz. Polis bir tokat atar. Sigara yere fırlar. Sintés'in suratı allak bullak olur. Polis, karakoldan çağrılana kadar, dışarı çıkmamasını ister. Herkes dağılır. Maria öğle yemeğinden sonra gider.

Saat üçe doğru kapı vurulur. İçeri Sintés girer. Mersault yatağından kalkmaz. Sintés intikamını aldığı söyler ama polisten yediği tokat dolayısıyla rahatsızdır. Mersault'a karşılık vermesini bekleyip beklemediği sorar. Mersault hiçbir şey beklemiyordum, polislerden de çok hoşlanmam dediğinde, Sintés'in yüzü güler ve rahatlar. Sintés dışarı gezmeye çağırır ve kendisine şahitlik etmesi gerekeceğini söyler. Mersault kabul eder.

Dışarı çıkarlar. Önce konyak içip, sonra bilardo oynarlar. Sintés bir geneleve gitmek ister. Mersault kabul etmez ve beraber eve dönerler. Kapıda Salamano telaşlı bir şekilde beklemektedir. Köpeği kaybolmuştur. Sintés döner dolaşır gelir, der. Biraz daha konuşurlar. Sonra evlere dağılırlar. Yandan ağlayan, Salamano'nun sesi gelir. Mersault evde annesini düşünür. Ertesi gün işe gideceği için uyur.

Sintés büroya telefon eder. Arkadaşlarından birinin Cezayir yakınlarındaki kulübesinde pazar gününü geçirmek üzere davet eder. Mersault bir kadın arkadaşına sözü olduğunu söyleyince buyursun o da gelsin, der. Dışardan çalışanlarına telefon gelmesini sevmeyen patron Mersault'u çağırır. Mersault kendisine kızacağını düşünür ama patronu yeni yeni fırsatları olan bir iş teklif eder. İş Paris'tedir ve

girer. Musa, onlara bakar. Polislerde Musa'ya bakar. Kadın Necati'nin daireyi gösterir. Polisler birkaç kez ve sert bir şekilde kapıyı çaldıktan sonra, ağzında sigarası ile Necati kapıyı açar. Üzerinde önü açık çiçekli mavi bir gömlek vardır. Necati, polislerin sorduğu soruları kabadayı bir eda ile cevaplandırır. Polis, ağzından sigarayı atmasını ister. Necati, Musa'ya bakar. Sigarayı atmaz. Polis, bir tokat atar. Sigara düşer. Necati bembeyaz olmuş bir suratla Musa'ya bakar. Sigarasını yerden alır. Kadın bağırır. Polisler kadını uyarır. Necati kadını tehdit eder. Polisler, Necati'ye bağırır. Necati kapıdan ceketine uzanır, giyer ve polislerle gider.

Musa, televizyonun karşısında mayışmış oturur. Kapı çalınır. Musa kapıyı açar. Necati kapıdadır. Musa içeri davet eder. İçeri girerler. Musa, aynı şekilde kanepesinde oturur. Necati, öne eğilmiş bıyıkları ile oynayarak televizyon seyrederek, Musa, ne olduğunu sorunca, Necati, geçen gece konuştuklarını aynen uyguladığını, gerisini de bildiğini söyler. Musa, kadının cezasını bulduğunu söyler ve polisin bir şey yapıp yapmadığını sorar. Necati, kadımla meselesini hallettikten sonra, polisin yaptıklarının önemli olmadığını söyler. Musa, kanepeye başını dayamış ve mayışmış bir şekilde mırıl mırıl bir sesle konuşurken, Necati dizlerine dirseklerini dayamış bir eli bıyığında, televizyon seyrederek ve arada bir Musa'ya dönerek laubali bir şekilde konuşur. Necati, Musa'ya polisin tokadına karşılık vermeme bekledin mi diye sorunca, Musa, hiçbir şey beklemediğini, zaten polisleri sevmediğini, söyler. Necati, tokata karşılık vermek istediğini ama mevzunun uzayabileceğinden korktuğu

ekler: “Hayatınızda bir değişiklik hoşunuza gitmez mi?”, Mersault, “İnsan, hayatını hiç değiştiremez ki. Zaten herkesin hayatı birbirinin aynıdır. Buradaki hayatımı hiç beğenmiyor da değilim”, diye karşılık verir.

Akşam eve, Maria gelir. Mersault’a kendisi ile evlenip evlenmeyeceği sorar. Mersault, “bence bir ama istersen evleniriz”, der. Bunun üzerine Maria kendisini sevip sevmediğini sorar. Mersault, “bunun bir anlamı yok, ama herhalde sevmiyordumdur”, diye karşılık verir. Maria, “Öyleyse niçin benimle evleneceksin”, diye sorar. Mersault bunun bir önemi yok, istersen evleniriz, zaten bunu seni istediği diye cevap verir. Maria, evliliğin ciddi bir şey olduğunu söyler, Mersault değildir diye karşılık verir. Sonra Maria, aynı teklifi bir başkası yapsa, kabul eder miydin, diye sorunca, Mersault, ederdim diye cevap verir. Maria, “ben seni seviyor muyum?” acaba diye sorunca, Mersault hiç düşünmediğini söyler. Maria, Mersault’a tuhaf bir adam olduğunu, bu yüzden kendisini sevdiğini söyler ve “seninle evlenmek istiyorum”, der. Mersault, ne zaman isterse evlenebileceklerini söyler.

Sonra bir süre, sokaklarda dolaşırlar. Tam ayrılmak üzereyken, Maria, kendisinin ne iş yaptığını bilmek isteyip istemeyeceğini sorar. Mersault, hiç aklına gelmediğini söyleyince alınır ve sonra öperek ondan ayrılır.

Mersault akşam yemeğini Céleste’de yer. Eve döner. Kapının önünde Salamano’ya rastlar. Salamano, köpeğini bulamadığı için üzgündür. Beraber evine çıkarlar. Salamano hayat

için yapmadığını söyler ve Musa’ya dışarı çıkıp dolaşmayı teklif eder. Musa, hiç halinin olmadığını söyleyerek teklifi geri çevirir. Necati de eve gitmeye karar verir. Ayağa kalkar, Musa uğurlamak için hareketlenir, Necati gerek olmadığını söyler. Musa, kalkmaz. Necati kapıya yönelir, bir an durur ve kendisine mahkemede kadının zorla eve girmeye çalıştığı yönünde bir şahitlik yapıp yapamayacağını sorar. Musa, fark etmez der ve kabul eder. Necati çıkar.

Ofis. Musa, Sinem, Yavuz ve içerde odasında patron çalışır. Telefon çalar. Sinem açar. Patronu bağlar. Patron, telefonu açar. Telefon kesilir. Patron, Sinem’e bağırır. Sinem, sinirli bir şekilde kendisi ile ilgili olmadığını, gidip tamirci çağırması gerektiğini söyler. Patron, avizeyi yerine koyar. Başını sağa sola sallar ve Sinem’e ters ters bakar.

Akşam. Yavuz masasından kalkar. Kapı yanındaki ayaklı askılığa doğru gider, askılıktan ceketini alır, giyer. Patronun odasına doğru gelir ve iyi akşamlar diler. Patron da iyi akşamlar diler ve Sinem’in çıkmadan kendisine uğramasını ister. Yavuz, evrak deposundan gelmekte olan Sinem’e, patronun dediklerini iletir. Kapıya yönelir. Kapı kenarından tuvaletteki Musa’ya gelmiyor musun, der ve çıkar. Sinem, patronun odasına gelir. Ayakta durur. Patron oturmasını ister. Oturmaz. Musa, tuvaletten çıkar ve patronun odasına doğru gelir. Kâğıt havlunun bittiğini söyler. Patron şaşırır ve ben ne yapayım, diye cevap verince, Musa, yenisini alın, der ve iyi akşamlar dileyerek çıkar. Patron kafasını sağa sola çevirir. Sinem’e tekrar oturmasını sert bir dille

hikayesini anlatır. Sözü annesinin ölümüne ve ihtiyarlar yurduna gönderilmesine getirir. Annesinin ölümüne üzümlüp üzülmeydiğini sorar. Mersault sessiz kalır. Kendisini yadırgadıkları söyler. Mersault annesine bakacak parası olmadığı için onu yurda bırakmasının doğal olduğunu söyler. Mersault'un uykusu gelir. Adam anlar ve gider.

söyler. Sinem oturur. Patron ayağa kalkar, elleri ceplerinde tam arkasındaki raflara bakar. Ardından, Sinem'in etrafında elleri cebinde dolaşır. Sinem'in önüne gelir. Sinem başı önünde sinirli sinirli oturur. Patron, Sinem'e "bana bak" der. Sinem bakmaz. Patron, Sinem'in çenesinden tutar, başını kaldırmaya çalışır. Sinem direnir. Patron yere çöker. Sinem'in yüzüne bakarak, onu sevdiğini söyler. Sinem, çok sinirlenir, yalancı olduğunu söyleyerek hakaretler eder. Patron, sevdiğini tekrar söyler, karısının hasta olduğunu ve bilerek ayrılmadığını anlatır. Sinem, "yalancı..." diye bağırarak, ayağa kalkar. Koşarak kapıya gider. Patron arkasından gelir. Sinem'i yakalar, kollarından tutar, duvara savurur. Öpmeye başlar. Sinem ağlar.

Musa, apartmana girer. Işığı açar. Merdivenlerde oturmakta olan Sinem'i görür. Şaşırır. Kapıyı açar. Sinem, üzgün başı önünde ayağa kalkar. Kapıya doğru gelir. Musa içeri girer. Sinem kapıda bekler. Musa, ceketini çıkarır, salondan kapıya doğru bakar, "girmiyor musun", der. Sinem, hareketlenir. Tam kapı girişinde, biraz bekler ve içeri girer. Musa kapıyı kapatmaya gelir. Necati, karşı daireden çıkar. Üzerinde bernoza vardır. Musa'ya "iyi akşamlar, kaç saattir arkadaşın bekliyor, içeri davet ettim gelmedi, nerelerdesin", der. Musa, "biraz dolaştım" diye cevap verince, Necati, "neyse geldiğine göre ben sizi tutmayayım, iyi akşamlar" der ve kapıyı kapar. Musa da kapıyı kapar.

Salon. Musa ve Sinem, karşılıklı kanepelerde otururlar. Sinem'in başı önünde, tırnaklarıyla oynar. Musa, donuk donuk televizyona bakar.

Sinem, yan gözlerle Musa'yı süzer ve "benimle evlenmek ister misin?" diye sorar. Musa, "benim için fark etmez, eğer sen istiyorsan evleniriz" der. Sinem, "beni seviyor musun?" diye sorar. Musa, "bilmiyorum" der. Sinem, "öyleyse benimle niçin evleneceksin" diye sorar. Musa, "bunun bir önemi yok, istiyorsan evleniriz" der. Sinem, başı önünde daha üzgün ve şaşkın bir halde Musa'ya, "bu teklifi başka bir kadın yapsaydı, evlenir miydin?" diye sorar. Musa, Sinem'e hiç bakmadan, "evlenirdim herhalde" der. Sinem, "peki, sence ben seni seviyor muyum" diye sorunca, Musa önce Sinem'e bakar, ardından televizyona bakarak, "bunu hiç düşünmedim" diye cevaplandırır. Sinem bir süre başı önünde oturur ve sonrasında, "seninle evlenmek istiyorum" der. Musa Sinem'e bakar, "ne zaman istersen" der. Sinem, "benim gitmem lazım" diyerek, kalkar ve kapıya yönelir. Musa da ardından gider. Kapı açılır. Kapı önünde, Sinem durur ve Musa'ya, "bu saatte nereye gideceğimi, merak etmiyor musun" diye sorar. Musa, Sinem'e hayır der gibi bakar. Sinem, Musa'yı öper ve gider.

Sabah. Musa, salonda yemek masasında oturur. İnşaat sesleri gelir. İçinde yumurta artıkları olan tavaya sigarasını söndürür. Tavada bir izmarit daha vardır. Donuk donuk pencereye doğru bakar.

Ofis. Musa masasında çalışır. Çaycı elinde çay tepsisi içeri girer. Tepside bir çay bir de fincanda kahve vardır. Kahveyi Musa'ya bırakır. Çayı da Yavuz'un masasına götürür. Ofisten çıkar. Yavuz elleri ıslak, tuvaletten gelir. Masasına geçer. Musa'ya Patron ve

Sinem'in nerede kaldıklarını sorar. Musa, umursamaz bir tavırla, gülümseyerek Yavuz'a bakar. Patronun karısı Nermin içeri girer. Yavuz, ayağa kalkıp buyur eder. Kadın, patronun akşam eve gelmediğini söyler. Yavuz, içeri davet eder. Patronun odasına gidilir. Nermin oturur. Yavuz, bir şeyler içip içmeyeceğini sorar. Kadın bir şey içmek istemez. Yavuz masasına geri döner. Kadın bir sigara yakar. Musa, ara ara Nermin'e bakar.

Lokanta. Yavuz ve Musa yemek yer. Yavuz patronun zamparalığında bahsedip, dedikodusunu yapar. Musa tepkisizdir. Sinem, telaşlı telaşlı içeri girer. Selam verir. Yavuz karşılık verir. Musa, büyük bir iştahla yemek yemeye devam eder. Sinem, kaçamak gözlerle Musa'ya bakarak, babasının rahatsızlanması nedeniyle geç kaldığını anlatır. Ofise girdiğinde patron ile karısının kavga ederken gördüğünü söyler. Yavuz, Sinem'in konuşmalarına karşılık verir. Musa, hiç ilgilenmez. Sinem Musa'ya hal hatır sorar. Musa, "iyi" diye cevap verir.

Cadde. Musa elleri ceplerinde önde, Sinem ise topallayarak arkada yürür. Karşıya geçme için dururlar. Sinem, bağırarak Musa'ya, "bir şey mi var?" diye sorar. Musa, Sinem'e bakar, "niye?" diye cevap verir. Sinem sinirlenir ve bağırarak, "soruya soruyla karşılık verme" der.

Musa önde, Sinem arkada apartmandan içeri girerler. Dairenin önünde Musa kapıyı açarken, "niye yokmuşum gibi davranıyorsun?" diye sorar. Musa, Sinem'e bakar, "nasıl?" diye sorar. Sinem öfkeli ve üzgün bir ifade ile "yapma bunu" der. Musa, "neyi?" diye sorar. Sinem, "suçlar gibi davranıyorsun, söylemek istediğin

bir şey varsa söyle” der. Musa, baştan aşağı Sinem’i süzer ve “çok güzelsin” der. Sinem çok şaşırır ve bakakalır. Musa içeri girer. Sinem bekler. Musa, içeriden “gelmiyor musun” diye bağırır. Sinem biraz daha kapıda bekler ve içeri girer.

Salon. Aynı kanepede Sinem ve Musa yan yana düğün fotoğraflarına bakar. Fotoğraflardaki kişilerle ilgili Sinem, çeşitli yorumlar yapar. Musa, fotoğraflarda çok donuktur. Sinem ise çok neşelidir. Düşün şahitleri, patron Naim ve Yavuz’dur. Kapı çalar. Musa, kapıyı açmaya gider. Kapıdaki, elinde bir hediye paketi, yakaları ceketinin üstüne çıkmış haki yeşili parlak gömleği ve taralı saçları ile Necati’dir. Birkaç gündür, ortalıkta olmadığı için evliliklerini duymadığını ve hayırlı olsuna geldiği söyler. Sinem de kapıya gelir. İçeri davet edilir. Necati utana sıkıla içeri girer. Hediyeyi, Sinem’e verir. Sinem, mutfığa gider. Necati ile Musa, salona geçer. Necati, elleri dizlerinde bir kanepenin ucuna oturur. Musa, yan kanepeye arkasına yaslanarak oturur. Sinem, ne içeceklerini sorar. Kahve istenir. Musa, Necati’ye neler yaptığını sorar. Necati, dövdüğü karının kardeşleri ile başının dertte olduğunu ve bu yüzden Şile’de balıkçı bir arkadaşının yanında saklandığını, adamlardan değil, hapis yatmaktan korktuğu için saklandığını anlatır. Yoksa hazırlıklıydım diyerek, ceketinin altındaki silahı Musa’ya gösterir. Musa, meraklı gözlerle silaha bakar ve markasını sorar. Necati cevaplandırır ve belinden silahı çıkararak Musa’ya verir. Musa silahı heyecanlı gözlerle inceler. Necati, gerine gerine bıyıklarını burarak Musa’yı seyreder.

Caddeler. Musa elinde bir iş çantası yürür. Bir pasajdan içeri girer.

Bir ofis. Musa, masasının karşısında, bir adamın ödeme dokümanlarını hesaplamasını izler. Adam parayı ancak akşama tedarik edebileceğini söyler ve diğer işlerini hallettikten sonra akşam uğramasını ister. Musa, tüm işlerinin bittiğini söyleyince, adam sinirli bir şekilde “ne yapalım, o zaman siz söyleyin” der.

Caddeler. Musa elinde çantası dolaşır.

Apartmanın önü. Musa, bir taksiden iner. Apartmana girer.

Musa, kapıyı çalar. Açan olmaz. Anahtarı ile kapıyı açar. Ayakkabılarını çıkarır. Etrafına bakınır. Çantasını salon masasına bırakır. Mutfağa gider. Su içer. Mutfaktan çıkar, yatak odasına yönelir. Banyodan su sesi geldiğini duyar. Banyoya doğru gelir. Kapıyı dinler. Yatak odasına yönelir. Kapıyı açar. Yarı çıplak halde Sinem’i uyurken görür. Hemen odadan çıkar. Çantasını alır. Ayakkabısını giyerken, bir çift ayakkabıya gözü takılır. Evden çıkar.

Sokak. Musa, elinde iş çantası hızlı hızlı yürür. Necati arkadan bağırır. Musa durur. Necati kahveye doğru gittiğini söyler ve Musa’ya işi yoksa takılıp bilardo oynamayı önerir. Musa kabul eder.

Kahve. Musa ve Necati bilardo oynar. Kahveye iki adam girer. Necati adamları gösterir ve dövdüğü kadının kardeşleri olduğunu anlatır. Musa’ya evli olduğu için, başının derde girmesini istemediğini ve isterse gidebileceğini

söyler. Musa, reddeder. Bir süre sonra kahveden çıkarlar.

Sokak. Musa ve Necati, Necati'nin gösterdiği bir yöne doğru yürürler. Necati, adamların artık takip etmediğini sanır ve bir köşede ne yapacaklarını konuşmak için dururlar. Necati adamların geldiğini görür. Bir kaldırıma oturup beklerler. Adamlar karşı kaldırımda ayakta sigara içerler. Necati, ne olacaksa olsun siyerek ayağa kalkar ve adamlara ana avrat söver. Adamlardan bir gelmeye çalışır ama diğer tutar. Necati, oturur. Adamlardan biri teke tek dövüşmeyi teklif eder. Necati kabul edip ayağa kalkar. Musa da ayağa kalkar ve yanlış bir şey olması durumunda kullanmak üzere tabancayı ister. Necati gizlice silahı verir. Adamlar gelir. Necati tam adama küfrederken adam elindeki jiletle Necati'nin yüzünü çizer. Necati yere düşer. Musa, belinden tabancayı çıkarır. Adamlar kaçmaya başlar. Tabanca tutukluk yapar, sonra düzelir ve Musa defalarca arkalarında adamlara ateş eder.

Apartmandan içeri Necati önce Musa arakada girer. Necati kapısını açar ve dönerek Musa'ya teşekkür eder. Musa tepkisiz dairesine yönelir. Kapıyı çalar. Kapı açılır, içerden gelen ışık Necati'nin yüzüne vurur. Necati'nin sol yanağı sarılıdır. Kapı kapanır. Necati de içeri girer.

Yatak odası. Musa arkası dönük yorganın içinde uyur. Sinem, ışığı kapar ve yanına yatar. Musa'ya dokunur. Musa uyur. Sinem de uyur.

Ofis. Yeni sekreter telefonla konuşur. Musa masasında çalışır. Yavuz, Musa'nın başında Musa'ya bir şeyler anlatır. Yavuz yerine geçer.

Ertesi gün uyanamaz. Maria zorla uyandırır. Hazırlanıp çıkarlar. Sintés'i çağırırlar. Giderken iki Arap'ın kendilerini takip etmesi üzerine, Sintés Mersault'a adamları gösterir. Adamlardan birinin belalı olduğu söyler. Maria bir şey anlamaz. Sintés gitmekte acele eder. Otobüs durağına geldiklerinde Sintés adamların peşlerinden gelmediğini söyler. Mersault arkasına bakar, adamların sabit bir yerden kendilerine baktıklarını görür. Rahatlayan Sintés yol boyunca, Maria'ya takılır. Mersault, onun Maria'ya asıldığını düşünür ama Maria hiç yüz vermez. Otobüsten inerler. Bir süre yürüdüktan sonra, Sintés'in

Patron içeride çalışır. Ayağa kalkar, elinde bir dosya ile Yavuz'un yanına gelir. Dosya ile ilgili birkaç talimat verir. Yavuz'u beklerken Musa'ya nasılsın der ve Sinem'i sorar. Musa, "iyi" diyerek cevap verir. Yavuz, işi bitirir. Patron, Musa'ya Sinem'in işe dönmesi ile ilgili sorular sorarak, tuvalete gider. Musa, önünden geçen patronun ayaklarına bakar. Patronun ayaklarında terlik vardır. Patron tuvalete girer girmez, bir boyacı çocuk elinde bir çift ayakkabı ile kapıda belirir. Orada bekler. Patron tuvaletten çıkar. Ayakkabıları alır. Giymeye çalışır. Musa, dikkatli bir şekilde ayakkabılara bakar. Boyacı çocuk gider. Patron odasına yönelir. Musa ayakkabılara bakmayı sürdürür. Patron bunu görür, "beğendiysen sana da alalım" der. Musa, "evet, çok güzel" der ve gülümser. Patron şüpheli şüpheli Musa'ya bakarak yerine geçer. Yavuz, Musa'ya Sinem'i sorar. Musa bilgisayarına bakarak Yavuz'a, Sinem'in iyi olduğunu söyler. Yavuz akşama Musa'lara Sinem'i de görmek için kahve içmeye gitmek ister. Musa kabul eder.

Yavuz ağzında kürdan ofise girer. Patron içeriden bağırarak Yavuz'u yanına çağırır. Yavuz koşarak yanına gider. Patron, Yavuz'a bilgisayardan anlayıp anlamadığını, sorar. Yavuz anladığını ama Musa'nın daha iyi olduğunu söyler. Patron, oğluna yeni bir bilgisayar aldıklarını ama çalıştıramadıklarını, bu yüzden bilgisayardan anlayan birinin lazım olduğunu söyler ve Musa'nın geldiğinde kendisine uğraması ister. Yavuz, odadan çıkar, ceketini asmak için kapı yanındaki askılığa doğru gider. Musa ve yeni sekreter içeri girer. Montlarını çıkarırlarken, Yavuz, Musa'ya patronun isteğini iletir. Musa, patronun odasına

Mason adlı arkadaşının evine varırlar. Mason ve karısı misafirleri beklemektedirler. Burası deniz kenarında bir kulübedir. Biraz yüzdükten sonra yemek yerler. Ardında kadınlar ortalığı toplarken erkekler gezintiye çıkar. Bir süre dolaştıktan sonra, kendilerini otobüse binmeden önce takip eden iki Arap ile karşılaşır. Sintés önce onlara küfreder. Mersault, adam ile teke tek dövüşmesini ister. Mersault, Sintés'deki silahı bir durum olursa kullanırım diye ister. Sintés verir. Kavga edilmeden eve geri dönülür. Ancak, Mersault tek başına sahilde gezme, kararı alır. Sintés bir aksilik çıkınca kullanır diye, Mersault'a silahı tekrar verir. Mersault gezintiye çıkar. Uzun bir yürüyüş sonrası, adamlardan bir tanesi ile karşılaşır. Önce aldırılmaz ama sonrasında güneşin ve sıcaklığın da etkisiyle adamlardan birini vurur ve hatta yer da yatan cesede dört el daha ateş eder.

Tutuklandıktan sonra birkaç kez kısa ve önemsiz sorgulamalara tabi olur. Sekiz gün sonra, sorgu yargıcı, yüzüne merakla bakıp, kim olduğuna dair sorular sorar. Avukat isteyip istemediğini sorar. Mersault istemez. Nedenini sorduğunda, Mersault benim davam önemsiz, der. Yargıç, yasa gereği istemese de bir avukat atanacağını söyler.

Ertesi gün bir avukat cezaevine gelir. Kendisine yardımcı olursa başarılı olacaklarını anlatır. Annesinin öldüğü gün davranışlarındaki rahatlığın davada sakıncalı bir hal yaratacağını, o yüzden gerçeği kendisine anlatması gerektiğini söyler ve o gün duygularımızı kontrol ettiğinizi söyleyebilir miyiz, diye sorar. Mersault bunun doğru olmadığını, annesini

gider. Patron, Musa'dan eve gidip bilgisayarını çalıştırmasını ister.

Musa kapıyı çalar. Patronun karısı Nermin kapıyı açar. Musa'yı içeri davet eder.

Musa ile patronun oğlu bir masada oturur. Musa bilgisayar ile uğraşır. Çocuk Musa'yı izler. Nermin sütlü kahve getirir ve ara verip soğutmadan içmelerini söyler.

Nermin çalan telefon sesine doğru salona gelir. Salonda koltuğun birinde bir kız çocuğu oynar. Nermin sehpanın üstündeki telsiz telefonu alır ve açar. Telefondaki kocasıdır. Konuşarak odadan çıkar.

Musa, bilgisayarını çalıştırır. Çalışma şeklini çocuğa gösterir ve kendi gösterdiği şekilde çocuktan tekrar çalıştırmasını ister ve masadan kalkar.

Koridor. Musa etrafına bakınarak yürür. Nermin'in ağlamaklı sesi gelir. Musa, bir odanın önünden geçerken, arkası dönük oturan Nermin'i görür. Nermin, telefonda kocası ile tartışır. Musa, bir sonraki kapıdan içeri girer.

Tuvalet. Musa, klozette oturur ve karşıdan bir noktaya donuk donuk bakarak düşünür. Nermin'in ağlamaklı sesi gelir. Musa, lavaboda elini yüzünü yıkar. Ellerini kurularken aynada kendine bakar.

Bir dönerci dükkânın önü. Musa, dışarıdan kendisine döner kesmekte olan ustayı izler. Usta, Musa'nın talimatlarına göre, ekmek arasına birkaç şey daha koyarak hazırladığı

sevdiğini ama bütün insanların yakınlarının ölümünü biraz istemeleri gibi kendisinin de annesinin ölümünü biraz istediğini anlatır. Avukat telaşlanır. Bunları sorgu yargıcının önünde söylememesini ister. Mersault, o gün biraz yorgundum, bu yüzden ne olup bittiğini anlamadım dese de, avukat pek hoşnut olmaz. Bu durumun mahkemede başına dert açabileceğini söyler. Biraz alınarak yanından ayrılır. Mersault ayrılırken kendisinin de herkes gibi olduğunu söylemek ister ama vazgeçer.

Bir süre sonra sorgu yargıcının odasına götürülür. Sorgu yargıcı yine meraklı ve gülen gözlerle Mersault'u izler ve davranışlarını anlamadığını söyler. Mersault gayet basit diye karşılık verir. Kendisine tüm anlattıklarını; Sintés'i, kumsalı vb anlatır. Her cümle sonunda güzel güzel diye cevap veren yargıç sıra yerdeki cesede gelince çok iyi onaylar. Mersault o zamana kadar hiç bu kadar fazla konuşmadığını düşünür. Yargıç bir süre sonra ayağa kalkar, kendisine yardım etmek istediğini söyler ve sorular sormaya başlar. Annesini sevip sevmediğini, yerde yatan cesede niçin ateş ettiğini, Tanrı'ya inanıp inanmadığını sorar ve Tanrı adına kendisine yardım etmek istediğini söyler. Mersault, annesini herkes gibi sevdiğini ve Tanrı'ya inanmadığını söylese de yerde yatan cesede niçin ateş ettiğini söylemez. Aslında söylemek ister ama yargıcın güneşin kendisini çok fazla yakması nedeniyle ateş ettiğini söylemesine inanmayacağını düşünür ve vazgeçer. Yargıç, Mersault'un kayıtsızlığı karşısında bir süre sonra yorulur ve oturur. Tanrı ve acı motifi karşısında herkesin en acımasız suçluların dahi çark ettiğini söyleyerek

ekmeyi Musa'ya uzatır. Musa parasını verir. Ekmekten birkaç ısırık alır ve olduğu yerde etrafına bakınır.

Musa, işlek bir cadde kenarındaki bir kaldırımında yürür. Birden durur. Soluna doğru uzun uzun bakar. Baktığı yöne doğru yürür. Deniz kenarına gelir. Denize ve deniz kenarında oyalanan diğer insanlara uzun uzun bakar.

Akşam. Musa, Necati ile daha önce gitmiş oldukları mahalle kahvesine gelir. İçeri girer. Etrafa bakınır. İçeride Necati ile kavga ettikleri adamlar vardır. Onları görünce kahvenin diğer kapısından çıkar. Adamlar arkasından bakarlar.

Musa apartmana girer. Necati'nin kapısını bir kere çalar. Açan olmaz. Kendi dairesine yönelir. Kapısını açarken, bir sivil polis aracı, apartmanın önünde durur. İçinden inen sivil polisler, ellerinde telsizler ile hızlı hızlı apartmana girer. Musa'yı yakalayıp, yaka paça götürürler. Sinem, kapıya çıkar. Ağlamaklı halde, arkasından Musa'ya bakar.

Karakol. Telsiz seslerinin geldiği boş bir odada, gözleri siyah bir bantla bağlanmış Musa, masada oturur. Sivil bir polis masaya doğru gelir. Musa'nın gözlerini çözer. Masada durmakta olan büyük boy fotoğrafları eline alır. Ayakta dolaşır. Musa'nın tam karşısına, masanın diğer tarafına oturur. Musa'ya önüne bakmasını söyler. Fotoğrafları Musa'nın önüne atar. Bakmasını ister. Musa bakar. Polis, masada duran ve yanmakta olan sigarayı alır. İçmeye başlar. Musa'ya fotoğraftakileri tanıyıp tanımadığını sorar. Musa tekrar fotoğraflara bakar. Fotoğraflarda, patronun karısının ve iki

şaşkınlığını ifade eder. Sorgu biter.

Sorgular bir süre daha devam eder ama artık sorgu yargıcı, Mersault ile eskisi gibi ilgilenmez. Dava olağan süreci ile devam eder. Mersault, sorgu sırasında artık bir aile gibi olduklarını düşünmeye başlar. Sorgu bitiminde yargıcın buraya kadar bay deccal demesi kendisine çok büyük haz verir.

Cezaevindeyken zamanın nasıl geçtiğini anlamaz. Bir süre sonra Maria ziyarete gelir. Görüşme sırasında Mersault biraz yakasını açmasını ister. Konuşurlar. Hal hatır ve teselli cümlelerinin ardından Maria gider. Bir gün gardiyan beş aydır buradasın dediğinde Mersault çok şaşırır.

Mahkeme günü gelir. Dava çok popüler olduğu için bütün basın ordadır. Dava'da Arap'ı öldürmesinden dolayı değil de, annesinin ölümü sonrası sergilediği kayıtsız davranışlar ve verili değerler karşısındaki umursamazlıdır. Tüm dava bu durumu üzerinden sürdürülür ve tüm suçlamaların dayanağı bu durumudur. Mahkeme de bu durumu dikkate alarak ve gerekçe göstererek onu idama mahkum eder. İdam gününe kadar, Mersault tüm hayatını tekrar gözden geçirir. Yaşamın ne kadar kıymetli olduğunu, ölümün varlığı karşısında, hapiste dahi olsa insanın yaşabildiği kadar yaşaması gerektiğini düşünür. Ama sonra hayatın kıymeti ve ölüm korkusu karşısındaki acizliğini üstünden atar. Rahatlar, yaşamın ha şimdi ha sonra bitmesi artık onun için sorun değildir önemli olan yaşadığı andır. Bir süre sonra bu fikir ile rahatlar. Artık zamanın ya da

çocuğunun cesetleri vardır. Polis, fotoğraflara bakan Musa'ya "hadi anlat bakalım ne bunlar", der.

Savcının odası. Savcı, arkasına yaslanmış, sandalyesinin kendi sağına doğru çevirmiş, elindeki mavi kapaklı dosyayı dikkati bir şekilde inceler. Musa, savcının tam karşısında, masanın diğer tarafında yer alan üçgen bir şekilde yerleştirilmiş sandalyelerin ortasında, arkasına yaslı ve rahat bir şekilde oturur. Savcı, başını dosyadan kaldırım yan gözlerle, Musa'ya bakarak, avukat tutup tutmadığını sorar. Musa hayır diye cevap verince, yasa gereği devletin kendisine bir avukat tayin edeceğini hatırlatır. Musa, etsin o zaman, der. Savcı, bir yandan dosyanın sayfalarını çevirirken, bir yandan da incelediği dosyanın içeriğine göre, Musa'ya bakarak, eşi, arkadaşları, patronu, eşi ile patronlarının arasındaki ilişki, annesinin ölümü ile ilgili ve verilen ifadeler çerçevesinde sorular sorar. Musa, kayıtsız ve durumunu umursamayan bir tavırla sorulara cevap verir. Savcı, sorulara verdiği cevaplar karşısında şaşırır ve Musa'yı gençliğinde okuduğu bir Fransız romanın kahramanına benzetir. Bir sigara yakar. Musa, her insanın yakınlarının ölümüne biraz sevinebileceğini, annesinin ölümü karşısında sevinç diye açıklayamadığı ama üzüntü de diyemeyeceği bir duygu hissettiğini, Tanrı'ya inanmadığını, patronu ile karısının ilişkisinden şüphelense de, bunu sorgulamaya gerek duymadığını anlatır. Hayat karşısında takınılan bu kayıtsızlık karşısında savcı çok şaşırır. Musa, patronun eşi ve çocuklarının ölümü ile ilgili cinayet suçlamalarını reddetmez.

bir başkasının ne önemi vardır. Maria dudaklarını başka bir Mersault'a vermiş ne çıkar diye düşünür. Tüm olanaklarının farkındadır.

Son gün yanına gelen papazın ardından artık direnci kalmaz. Kendini yatağa atar. Uyur. Uyandığında yüzüne yıldızların dolduğunu, kır seslerinin kulağına kadar geldiğini düşünür. Yazın sevinci içine dolar. Dışardan vapur düdüklarını sesi gelir. Artık onların hiçbirini göremeyeceğini bilir. Annesi aklına gelir. Annesinin ölümün kıyısındaiken bile yaşam tutunup kendisine yeni yeni arkadaşlar ve bir nişanlı edinmesini daha iyi anlar. Annesinin bu yaşama aşkı karşısında yas tutmanın anlamsızlığını duyumsar. Her şeyi kendi de yeni baştan yaşamaya hazır bir yaşama aşkı ile dolar. Ölümün umutsuzluğu yaşama aşkının umudu ile dolar. Dünyayı kendine eş bir nesne olarak algılar. Artık mutlu olduğunu anlar. Tek kalan şey, idam günü kendini lanetleyen izleyiciler ile bu mutluluğun tamama ermesidir.

SON.

Nezarethane. Bir avukat ile Musa bir masada karşılıklı konuşur. Avukat, Musa'nın dosyasının ilginçliği nedeniyle davayı gönüllü olarak kabul ettiğini, karakolda, sorgu hâkimliğinde ve savcılıkta vermiş olduğu ifadelerin inanılmaz olduğunu, bir daha böyle ifadeler vermemesi gerektiğini, annesinin ölümü karşısında üzülmemesinin ve Tanrı'ya inanmamasının kendisi için bir dezavantaj olduğunu söyler ve suçluların yaptıkları eylemler nedeniyle suçlandığını ama yaptıkları eylemlerin ahlaki ve toplumsal anlamları yüzünden cezalandırıldıklarını, annesinin ölümüne üzülmemiş olmasının bu cinayet eylemleri için verilecek cezanın toplumsal ve ahlaksal temelini oluşturacağını ve bir daha böyle şeyler söylememesi gerektiğini anlatır.

Hapishane. İki gardiyan Musa'yı demir parmaklı kapılardan sırayla geçirerek koğuşuna götürür.

Koğuş. Musa, yatağında oturur. Ayağa kalkar, dolaşır, terliklerini giyer. Yerde bir gazete parçası bulur. Alır ve yatağına oturarak, gazeteyi okur.

İki gardiyan Musa'yı demir parmaklı kapılardan geçirerek görüş salonuna götürür. Musa bir tel örgünün arkasında bekler. Sinem gelir. Konuşurlar. Konuşma sırasında Musa, Sinem'in göğüslerine doğru bakar. Sinem'den yakasını biraz daha açmasını ister. Sinem şaşırır. Yavaş yavaş yakasını açar. Musa, bakmaya devam eder.

Musa, birçok asker ile birlikte cezaevi nakil aracı ile mahkemeye götürülür. Araç durur, Musa indirilir.

Mahkeme. Musa, tutukluların için ayrılmış bekleme salonuna askerler arasında getirilir. İki yanında birer asker otururlar. Askerler sigara yakar. Musa'ya da uzatır. Musa sigara içer. Aralarındaki konuşmadan karar günü olduğu anlaşılır. Musa, tepesindeki pencereye doğru bakar. Güvercin sesleri gelir.

Amasya cezaevi, savcısının odası. Bir gardiyan savcıya Musa'nın getirildiğini haber verir. Savcı içeri getirmelerini söyler. Musa içeri girer. Savcı kibar bir dille oturmasını söyler. Kapanan kapı kendiliğinden açılır. Musa, savcının masasının tam karşısında duvara dayalı sandalyelerden birine oturur. Savcı, Musa'ya dosyasını okuduğunu söyleyerek hal hatır sorar. Musa cevaplar. Savcı açılan kapıya doğru gider. Kapıyı kapar. Musa savcıyı izler. Savcı yerine oturur. Masadan, Musa için gelmiş olan bir kararın tebligatını alır. Savcı Musa'ya, patronunun geçen hafta vermiş olduğu, karısını ve çocuklarını kendinin öldürdüğü itiraf eden ifadenin ardından alınan kararı okur. Karar, Musa'nın serbest bırakıldığını bildirir. Musa'nın kayıtsızlığı karşısında şaşırır. İdam cezasından dönen, dört yıldır mahkûmiyet çeken bir mahkûmun sevinmesi gerektiğini ve niçin suçu kabul etmiş olduğunu merak ettiğini söyler. Kapı kendiliğinden tekrar açılır. Savcı kapıya doğru gider. Musa savcıyı izler. Savcı kapıdan, dışarıya kapının tamir edilmesi emrini verir. Kapıyı kapatır ve yerine geçer. Patronun yazmış olduğu ve gazetelerde yayımlanmış olan itiraf mektubunu okuyup okumadığını Musa'ya sorar. Musa olumsuz yanıt verince kendi okumak ister. Tamirci gelir. Kapıyı tamir etmeye başar. Bir yandan da itirafı okuyan savcıya bakar. Musa, savcı itirafı okurken

kayıtsız etrafı inceler. İtirafta, patronu çektiği vicdan azabını ve mutsuzluğunu anlatır ve Sinem ile Musa'dan af diler. İtiraf mektubu biter. Kapıcı kapıyı tamir eder ve izin isteyerek çıkar. Savcı, Musa'nın tüm dava sürecini izlediğini, merak edip sormak istediği şeylerin var olduğunu söyler ve Musa'dan izin isteyerek bazı sorular sorar. Bu sorular, aralarında Tanrı'nın var olup olmadığı, hayatın bir anlamının olup olmadığı konusunda bir tartışma başlatır. Musa, Tanrı'nın olmadığını, hayatın hiçbir anlamının da olmadığını ve hayatı idare ettirmek için isteklerin belirleyici olduğunu savunur. Savcı ise, Tanrı'nın var olduğunu ve hayatın anlamını belirleyen tek şeyin bu olduğunu, aksi halde insan ruhunun bomboş kalacağını ve böyle bir ruh için dua etmekten başka bir çare olmadığını savunur. Tartışma biter. Musa boş gözlerle savcıya bakar.

Otobüs. Musa, Amasya'dan İstanbul'a gider.

Apartmanın önü. Bir taksi gelir. Musa iner. Apartmana doğru bakar. Kendi ve Necati'nin dairesinin ışıkları yanar. Musa apartmana girer.

Kapıyı çalar. Sinem başında yazması, uzun basma eteği, bluz ve hırkası ile kapıyı açar. Birbirlerine bakarlar. Sinem kapıdan çekilir. Musa içeri girer.

Ev. Sinem Musa'nın elindeki çantayı alır. Bir kenara koyar. Musa salona doğru gider. Her zaman oturduğu kanepesine oturur. Televizyona bakmaya başlar. Sinem yanına gelir. Ayakta utangaç bir ifade ile Musa'ya karnının aç olup olmadığı sorar. Musa bir şey istemez. Sinem, bir şeyler içmek ister misin diye sorar. Musa,

uzun uzun Sinem'e bakar ve sütlü kahve ister. Sinem mutfağa doğru gider. Koridorda bir yaşlarında bir erkek çocuk oynar. Sinem, mutfağa girer. Musa çocuğa bakar. Kanepenin üstünde kumandayı alır, televizyona bakarak kanalları değiştirir. Kapı çalar. Sinem, kapıyı açar. Karşı dairenin kapısı açıktır. Necatinin döverek kapı dışarı ettiği, yarı çıplak kadın şimdi, yazması başında, uzun basma eteği ile iki yumurta ister. Necati'nin rahatsızlığını anlatır. Sinem yumurtaları getirmek için mutfağa gider. Kadın arkasına bakar. İçeride Necati bornozu ile dolaşır. Kadın Necati'ye bağırır. Sinem yumurtaları getirir. Kapıyı kapatır. Mutfağa gider. Elinde üzerinde bir fincanın olduğu tepsi ile salona gelir. Fincanı Musa'ya uzatır. Musa alır. Sinem elindeki boş tepsiyi masaya koyar. Musa'nın yanına oturur. Basma eteği açılır. Bacakları görünür. Musa, Sinem'in açılan bacaklarına bakar. Sonra uzun uzun televizyon seyrederek.

Kararma üstüne Musa'nın konuşması duyulur, "sonra yatıp seviştik. Sabaha karşı uyanıp kalktım. Pencereyi açıp sokağı seyrettim. Birden her şey artık sona eriyormuş gibi geldi ve uzun zamandan beri ilk defa annemi anımsadım. Bu uzun ve saçma yıllardan sonra, o gece ölüm o kadar yakınken neler hissetmişti acaba, aklımdan neler geçmişti, diye düşündüm. O an içimde bir şeyler kımıldanır gibi oldu. Heyecanlanıp dinledim ama ruhum hala bomboştur."

SON.

