

Yol Kenarı: Kafkaesk Bir Sinema

Yavuz Akyıldız¹

Özet

Tayfun Pirselimioğlu, Türk Sinemasının önemli auteurslerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sinemamızı uluslararası alanda başarı ile temsil eden yönetmen, prestijli uluslararası ve ulusal festivallerde en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni dahil olmak üzere birçok ödülün sahibi olmuştur. Sinema filmleri ile beraber, öykü kitapları, romanlar ve resim eserleri de üreten yönetmenimiz bütünlüklü bir sanat insanı olarak icra ettiği sanatlar ile felsefe ve edebiyat arasında güçlü bir yapı kurmaktadır. Özellikle *Rıza* (2006) filmiyle başlayan bu sanatsal yapılanma *Pus* (2009), *Saç* (2010), *Ben O Değilim* (2013), *Yol kenarı* (2017) ve *Kerr* (2022) filmleriyle, sinema sanatı açısından oldukça yetkin ve güçlü bir ustalık aşamasına ulaşmıştır. Pirselimioğlu'nun sineması estetik ve düşünsel açıdan dönemsel değişimler geçirmekle birlikte önemli ortak kodlara sahiptir. İzolasyon, baskı, insan doğasının karanlık tarafları, ideolojik unsurlar, bürokrasi, cinayet, saplantı, varoluş kaygısı, insanın absürt durumu, yabancılaşma, suç, insanın ölümlü bir canlı olması gibi temaları neredeyse bütün filmlerinde imajlar aracılığıyla göstermektedir. Pirselimioğlu sinemasındaki bu temalar, varoluşçuluk felsefesinden beslenen temalardır. Özellikle varoluşçuluk felsefesinin önemli bir bileşeni olan Kafkaesk estetik yönetmenin sinemasında atmosferi dolayısıyla da sinematografiyi belirleyen temel estetik öğe olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmada varoluşçu felsefe ve Kafkaesk estetik tartışıldıktan sonra bu yapıların Tayfun Pirselimioğlu sinemasındaki etkisi *Yol Kenarı* filmi üzerinden incelenecektir. *Yol Kenarı* filminde ortaya çıkan felsefi alt yapı, diyalog, olay örgüsü, sinematografi ile varoluşçuluk felsefesi ve Kafkaesk estetik arasındaki bağlar kurularak analiz edilecektir. Çalışmada yönetmenin son filmi olan *Kerr* filmine de Kafkaesk estetik bağlamında çok kısa olarak değinilecektir.

1. Giriş: Tayfun Pirselimioğlu ve Sinemasının Temel Özellikleri

Tayfun Pirselimioğlu 1959 yılı Trabzon doğumludur. Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde Metalurji Mühendisliği eğitimi aldıktan sonra, kısa bir süre

1 Doktor Öğretim Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Orcid: [0000-0001-6976-2300](https://orcid.org/0000-0001-6976-2300)

bu alanda çalışmıştır. Ancak bu süre içerisinde mühendis olmaktan vazgeçerek Viyana Uygulamalı Sanatlar Akademisine (Hochschule für Angewandte) resim ve gravür okumaya gitmiştir. Zira, Pirseliimoğlu için resim sanatı adeta bir tutkudur. Henüz Trabzon'da lise okuduğu yıllarda ilk resim sergisini açmıştır. Pirseliimoğlu Viyana'daki eğitiminin ardından resim sanatının yanında sinema ve edebiyatla da yakından ilgilenmiştir ve bu sanat dallarında da eserler ortaya koymaya başlamıştır. Sinema sektörüne senaryo yazarak başlayan Pirseliimoğlu yönetmenlik serüvenine 1999 yılında *Dayım* isimli filmiyle giriş yapmıştır.

Dayım filmi on dört dakikalık kısa süresine karşılık oldukça yetkin bir anlatım gücüne, sinematografiye, felsefi ve estetik alt yapıya sahiptir. Yaşamdaki boşluk ve rutini bazı eylemlere tutkuyla bağlanmak yoluyla kırmaya çalışan bir adamın hikayesi, yeğenin gözünden aktarılır. Bu tutkuların en büyüğü olan uçma tutkusunu günün birinde başaran ana karakterin, kırk iki yıl sonra bir çölde ölmüş halde bulunması ile sonlanan öykü, hayatın kendisine dayattıklarını kabul etmeyen insanların, diğer insanların gözünde iki ana kategoride toplandığını göstermektedir. Bunlardan ilki *deli* diğeri ise *çocuktur*. *Dayım* filmi yetişkinlerin genellikle küçümseyerek baktıkları bu iki kategoriye adeta saygı duruşu niteliğindedir. Filmin anlatım gücü, sinematografik ve rejisel özellikleri birçok kısa filmin çok üzerindedir. Bu nedenle de *Dayım* filmi başta Venedik Film Festivali olmak üzere birçok uluslararası festivale seçilmiş ve ödüller almıştır. Henüz ilk filmiyle sinemasının felsefi temellerini örmeye başlayan Pirseliimoğlu, 2002 yılında *Hiçbir yerde* filmiyle ilk uzun metraj filminin yönetmenliğini gerçekleştirmiştir. Politik içerikli bir film olan *Hiçbir yerde* 40'lı yaşlardaki Şükran'ının hikayesine odaklanmaktadır. Haydarpaşa tren garının genişinde çalışan Şükran'ın kocası siyasi hareketler içerisinde bulunmuş bir kişidir. Şükran ise bir fabrikada çalışan oğlu Veysel'i siyasi yapılardan uzak tutmaya çalışır. Ancak bir gün Veysel kaybolur ve film izleyiciye Şükran'ın Veysel'i ümitsizce araması üzerinden politik içeriğe sahip bir izlek sunar.²

Pirseliimoğlu sinema yolculuğuna 2007 yılında çektiği *Rıza* filmi ile devam eder. Film, geçimini kamyon şoförlüğü yaparak sağlayan Rıza'nın hikayesini anlatır. Bir yolculuk sırasında Rıza'nın kamyonu bozulur ve Rıza şehir merkezindeki bir otelde mahsur kalır. Bu noktadan sonra Rıza kendisini vahşi bir suç işlemeye iten bir dizi olayın içinde bulur. Tamir için para bulmakta çaresiz kalan Rıza, sınırlarını zorlar ve geniş kapsamlı sonuçları olan seçimler yapmak zorunda kalır. Film, yoksulluk, çaresizlik ve insanların hayatta kalmak için yapabilecekleri şeylerin sınırlarını tartışmaktadır. Ayrıca

2 https://www.imdb.com/title/tt0315957/?ref_=nm_filmg_t_9_wr

Rıza filmi izolasyonun psikolojik etkilerini ve toplumsal baskıların bireyler üzerindeki tahribatını da araştırır. Ayrıca başrol oyuncusu Rıza Akın, karakterinin duygusal çalkantılarını yakalayan güçlü bir performans sergileyerek filmin gücünü artırmaktadır.³ Yönetmenin üçüncü uzun metraj filmi 2009 yapımı *Pus* filmidir. Film, korsan bir DVD dükkânında çalışan, içine kapanık ve asosyal bir hayat süren Reşat'ın öyküsünü konu almaktadır. Reşat, komşu kızına karşı duygularını bastırır ve küçük hırsızlıklarla hayatına heyecan katmaya çalışır. Reşat'ın patronunun arkadaşı olan karanlık Celal, bir paketi dükkâna bırakır bırakmaz vurulunca ve Reşat, paketin içinde bulunduğu fotoğrafı anlamlandırmak zorunda kalınca filmin gerilim tonu oldukça yükselir. *Pus* filmi, Pirselimoglu'nun neredeyse bütün filmlerinde ele aldığı konular olan izolasyon, baskı ve hayatta anlam bulma mücadelesi temalarını araştırmaktadır. Aynı zamanda suç ve yolsuzluk da dahil olmak üzere toplumun karanlık tarafını da inceler.⁴

Tayfun Pirselimoglu'nun kariyer başarısı açısından en önemli filminin 2010 yılı yapı *Saç* filmi olduğu söylenebilir. *Saç* filmi, Lacorno Uluslararası Film Festivali'nin ana yarışması olan Altın Leopar bölümünde Dünya prömiyerini gerçekleştirdikten sonra İstanbul Film Festivali'nde Ulusal yarışmada en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi kadın oyuncu ödülleri yanında SİYAD en iyi film ödülünü de almıştır. Ayrıca film birçok ulusal ve uluslararası festivalde gösterilmiştir. *Saç* filmi, İstanbul'da bir perukçu olan ve ölümcül kanser teşhisi konulan Hamdi'nin hikayesini anlatmaktadır. Hamdi, güzel uzun saçlarını satmak isteyen Meryem adında bir kadına takıntılı hale gelir. Kader ikisini bir araya getirir ve Meryem'in saçına sahip olmak için giderek daha çaresiz hale gelen Hamdi'nin saplantısı karanlık bir hal alır. Film takıntı, ölümlülük ve insanlık durumu temalarını araştırmaktadır. *Saç* filmi İnsan doğasının oldukça karanlık yönlerini ve insanların arzularını yerine getirmek için gidecekleri mesafenin sınırlarını göstermektedir.⁵

Pirselimoglu 2013 yılında çektiği *Ben O Değişim* filmiyle özellikle festival ödülleri konusundaki çıkış trendini devam ettirmiştir. İstanbul Film Festivali'nden üç büyük ödülle dönen film, ulusal ve uluslararası birçok festivalde yarışmış ve gösterilmiştir. *Ben O Değişim* filmi bir hastane kafeteryasında içine kapanık bir çalışan olan Nihat'ın, bulaşıkçı olarak çalışmaya yeni başlayan gizemli Ayşe'ye âşık olmasının öyküsünü konu almaktadır. Kocasının hapiste olduğuna dair söylentilere rağmen Ayşe'ye âşık olan Nihat, kendini

3 <https://www.imdb.com/title/tt0969325/> ve <https://mubi.com/films/riza>

4 <https://www.cinematerial.com/movies/pus-i1789885/info> ve <https://www.beyazperde.com/filmler/film-186594/>

5 <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/hair-film-review-29881/> <https://www.imdb.com/title/tt1720215/>

tehlikeli bir tutku ve kıskançlık ağının içinde bulur. Film, Pirselimoglu sinemasının çekirdeğini oluşturan temaları tekrar ele almaktadır. Yönetmen, takıntı, arzu ve insan doğasının karanlık yönleri temalarını bu kez duygusal ilişkilerin karmaşıklığı ve kişinin dürtülerine teslim olmasının sonuçları üzerinden tartışmaktadır. Başrol oyuncular Ercan Kesal ve Maryam Zaree, karakterlerinin duygusal karmaşasını oldukça etkili bir biçimde beyaz perdeye aktarmışlardır.⁶

Tayfun Pirselimoglu'nun 2017 yılı yapımı *Yol Kenarı* filmi çalışma içerisinde ayrıntılı biçimde analiz edilecek ve 2021 yılı yapımı *Kerr* filmine de kısaca değinilecektir. Pirselimoglu sinemasını hem içerik açısından hem de estetik açıdan ana damarı olan ve birbiriyle ilişkili iki temel yapı bulunmaktadır. Bu yapılardan ilki varoluşçuluk felsefesi diğeri ise yine varoluşçuluk felsefesi içerisinde yer alan Kafkaesk estetik ve formdur. Bu nedenle çalışmaya varoluşçuluk felsefesinin ana hatlarının tanımlanması üzerinden devam etmek, analiz bölümlerinin daha derinlikli tartışılması açısından faydalı olacaktır.

2. Varoluşçuluk Felsefesi ve Tarihsel Süreci

Varoluşçuluk felsefesi, 19. ve 20. yüzyıllarda ortaya çıkan felsefi bir harekettir. Bireysel varoluşu merkeze alan bu felsefi yaklaşım, insanın yaşamda anlam arayışı mücadelesi üzerinden yapılandırılmıştır. Varoluşçu felsefe, 19. yüzyılın sonlarında pozitivizm, idealizm ve rasyonalizm de dahil olmak üzere zamanın baskın felsefi hareketlerine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Hareket, Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard ve Martin Heidegger gibi filozofların eserlerinden etkilenmiştir. Bu filozoflar, nesnel hakikatin ve evrensel değerlerin akıl ve bilim yoluyla keşfedilebileceği fikrini genel olarak reddeden düşünürlerdir. Bu filozoflar sıklıkla bireyin öznel deneyimini ve kişisel tercih ve sorumluluğun önemini vurgulamaktadırlar. Varoluşçu felsefe, 20. yüzyılın ortalarında, özellikle zamanın edebi ve sanatsal hareketleriyle ilişkilendirilen Fransa'da popülerlik kazanmıştır. Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir ve Albert Camus gibi varoluşçu düşünürler, edebi eserlerinin yanı sıra felsefi yazılarıyla da varoluşçu felsefeyi önemli ölçüde beslemiştir. Ayrıca varoluşçu felsefe, varoluşçu psikoterapi ve varoluşçu feminizm gibi yeni düşünce okullarının ortaya çıkmasıyla 20. yüzyılın ikinci yarısında gelişmeye devam etmiştir. Bu hareketler varoluşçu fikirleri psikoloji, sosyoloji ve edebiyat dahil olmak üzere felsefenin farklı alanlara uygulanmasında da oldukça etkili olmuştur. 20. Yüzyıla ait bir felsefe olan varoluşçuluğun kökenleri Antik Yunan felsefesine kadar dayanmaktadır (Cevizci, 2017: s. 1141-1143).

6 <https://variety.com/2013/film/reviews/im-not-him-review-1200871415/> v <https://www.allmovie.com/movie/im-not-him-v1008128303>

Antik Yunan felsefesinin en önemli filozofu olarak görülen Sokrates, MÖ 5. yüzyılda Atina'da yaşamıştır. Sokrates bireylerin kendi hakikat ve bilgi anlayışlarına ulaşmalarına yardımcı olmayı amaçlayan diyalektik yöntemiyle⁷ tanınır. Sokrates, bireylerin anlamlı bir yaşam sürdürebilmeleri için kendi inançlarını ve değerlerini sorgulamaları gerektiğini savunarak, kendini tanımanın ve insanın sürdürdüğü yaşamı sorgulamasının önemine vurgu yapar (Platon, 1998, s. 25). “Sorgulanmayan hayat yaşanmaya değmez” (Platon, 2015: s. 38a) sözü Sokrates’in genel felsefesinin çekirdeğini tanımlayan cümledir. Sokrates’in insanın kendini tanıması ve yaşamı sorgulaması gerektiğine dair temel felsefi görüşleri, bireysel seçimin ve yaşamda anlam arayışının önemini vurgulayarak varoluşçuluğun temellerini atmıştır. Sokrates’in *diyalektik yöntemi*, bireyleri başkalarının inançlarını kabul etmek yerine kendileri için düşünmeye ve kendi hakikat anlayışına ulaşmaya teşvik etmektedir. Bireysel seçime yapılan bu vurgu ve hayatta anlam arayışı varoluşçuluğun da ana temasıdır. Sokrates’in öğrencisi olan MÖ 4. yüzyılda Atina'da yaşayan Platon genellikle ana karakter olarak Sokrates’in yer aldığı diyaloglarıyla tanınır. Platon’un felsefesi, aklın ve hakikat arayışının önemini vurgulamaktadır. Maddi dünyanın, yalnızca akıl yoluyla kavranabilecek idealar dünyasının yalnızca bir gölgesi olduğunu savunur. Bu doğrultuda felsefi yaklaşımı idealar kuramı olarak anılmaktadır (Platon, 2001: s. 79b). Platon’un akla ve hakikat arayışına yaptığı vurgu, bireysel seçimin ve hayatta anlam arayışının önemine dair bir bilinç yaratarak varoluşçu felsefenin kökenlerini oluşturmuştur denilebilir. Platon’un felsefesi, bireyleri kendi inanç ve değerlerini sorgulamaya ve akıl yoluyla hakikati aramaya teşvik etmiştir. Aristoteles ise Platon’un öğrencisi ve MÖ 4. yüzyılda Atina'da yaşayan eski bir Yunan filozofudur. Ahlak, siyaset ve metafizik üzerine çalışmalarıyla tanınır. Aristoteles’in felsefesi, hayatta iyi seçimler yapmayı içeren pratik bilgeliğin veya phronesis’in⁸ önemini vurgular. Bireylerin iyi bir yaşam sürmek için cesaret, adalet ve dostluk gibi erdemleri geliştirmeleri gerektiğini savunmuştur (Arslan, 2020: s. 3-11). Aristoteles’in pratik bilgelige ve erdemlerin geliştirilmesine yaptığı vurgu, bireysel seçimin ve hayatta anlam arayışının önemini vurgulayarak varoluşçuluğun önemli yapılarından birine arka plan oluşturmuştur. Aristoteles’in felsefesi, bireyleri hayatta iyi seçimler yapmaya ve iyi bir hayat yaşamalarına

7 Bu yönetime farklı kaynaklarda farklı isimler verilmektedir. Diyalektik yöntemini kullanarak Sokrates, insanlara bildiklerini zannettikleri şeyler üzerine sorular sorar ve sonuç olarak o şeyi bilmediklerini kanıtlar. İnsanların her şeyi sorgulaması gerektiğini göstermek için icat ettiği bir düşünme yöntemidir.

8 Phronesis, belirli durumlarda pratik eylemle ilgili bir tür bilgelik veya zekadır. Hem iyi muhakeme hem de karakter ve alışkanlıkların mükemmelliğini ima eder ve eski Yunan felsefesinde yaygın bir tartışma konusudur. Bu konudaki klasik eserler günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Aristoteles etiğinde kavram, pratik karakterinden dolayı bilgelik ve entelektüel erdemler için episteme ve sophia gibi diğer kelimelerden ayrılmıştır.

yardımcı olacak erdemleri geliştirmeye teşvik eder. Bireysel seçime yapılan bu vurgu ve hayatta anlam arayışı varoluşçuluğun ana temasıdır.

Roma felsefesi de varoluşçuluk üzerinde önemli etkilere sahiptir. Özellikle Cicero, Seneca ve Marcus Aurelius'un varoluşçu felsefe ile ilişkilendirilebilecek felsefi yaklaşımları bulunmaktadır. Cicero, MÖ 1. yüzyılda yaşamış Romalı bir filozof, politikacı ve hukukçuydu. Retorik, siyaset ve etik üzerine çalışmalarıyla tanınır. Cicero'nun felsefesi, aklın önemini ve hakikat arayışını vurgulamaktadır. Bireylerin gerçeği ayırt etmek ve erdemli bir hayat yaşamak için akıllarını kullanmaları gerektiğini savunur (Cicero, 2019: s. 12). Cicero'nun akla ve hakikat arayışına yaptığı vurgu, bireysel seçimin ve hayatta anlam arayışının önemini ön plana çıkarır. Seneca, MS 1. yüzyılda yaşamış Romalı filozof, devlet adamı ve oyun yazarıdır. Kendini tanımanın önemini düşüncelerinin merkezine aldığı ve insan yaşamının anlamını sorguladığı etik üzerine çalışmalarıyla tanınır. Seneca, bireylerin anlamlı bir yaşam sürdürebilmeleri için kendi inançlarını ve değerlerini sorgulamaları gerektiğini belirtir. Ayrıca ölümü hayatın doğal bir parçası olarak kabul etmenin önemini vurgular (Seneca, 1968: s. 221; Seneca, 2010: s. 134-135). Seneca'nın kendini tanıma ve sorgulanan yaşam vurgusu, bireysel seçimin ve yaşamda anlam arayışının önemini merkeze almaktadır. Marcus Aurelius ise MS 2. yüzyılda yaşamış Roma imparatoru ve filozofudur. Stoa felsefesini yansıtan kişisel yazılardan oluşan bir koleksiyon olan *Düşünceler* adlı eseriyle tanınır. Marcus Aurelius doğaya uygun yaşamın ve değiştiremeyecek şeyleri kabul etmenin gerekliliğini belirtir. Kendini tanımanın ve yaşamı sorgulamanın önemini de vurgulamaktadır (Aurelius, 2016, s. 91). Romalı filozoflar Cicero, Seneca ve Marcus Aurelius, bireysel seçimin, kendini tanımanın ve hayatta anlam arayışının önemini ortaya koymuşlardır. Bu Romalı filozofların fikirleri, varoluşçuluğun çağdaş tartışmalarıyla günümüzde dahi ilişkilidir ve felsefeye katkıları, insan deneyimi anlayışımızı şekillendirmeye devam etmektedir.

Ortaçağ, genel olarak Dünya tarihinin en karanlık çağı olarak bilinir. Ancak karanlık dönemler insan ruhunun kötücül yanlarını ortaya çıkarttığı ve insanın inanç arayışını beslediği için felsefi anlamda verimli dönemler olduğu söylenebilir. Ortaçağ filozoflarından Augustine ve Aquinas Ortaçağ felsefesini varoluşçu felsefe bağlamında zenginleştiren önemli filozoflardır. Augustine, MS 4. ve 5. yüzyıllarda yaşamış bir Hıristiyan filozof ve ilahiyatçıdır. Teoloji, ahlâk ve metafizik alanındaki çalışmalarıyla tanınmaktadır. Augustine'in felsefesi, kendini tanımanın ve Tanrı'yı aramanın önemini vurgular. Bireylerin Tanrı'yı tanımak için kendilerini bilmeleri gerektiğini ve Tanrı arayışının yaşamda bir anlam arayışı olduğunu belirten Augustinus'un

kendini tanıma ve Tanrı arayışına yaptığı vurgu, bireysel seçimin ve hayata anlam arayışının önemini insan yaşamında merkezi bir noktada durduğunun altını çizmektedir. Augustine'in felsefesi, bireyleri Tanrı'yı tanımak için kendilerini tanımaya ve Tanrı'yı arayarak yaşamda anlam aramaya teşvik eder (Cevizci, 2017. s. 195-202). Aquinas, MS 13. yüzyılda yaşamış bir Hıristiyan filozof ve ilahiyatçıdır. Teoloji, metafizik ve ahlak üzerine yaptığı çalışmalarla tanınır. Aquinas'ın felsefesi, aklın önemini ve hakikat arayışını ön plana çıkarmaktadır. Bireylerin gerçeği ayırt etmek ve erdemli bir hayat yaşamak için akıllarını kullanmaları gerektiğini savunur (Akdağ, 1947: s. 238-239). Aquinas, ayrıca özgür iradenin önemini ve onunla birlikte gelen sorumluluğu vurgular. Aquinas'a göre insan özgür iradeye sahip olduğu oranda sorumluluğa da sahip olur. Ahlaklı bir insanın bu sorumlulukları yerine getirmesi gerekir (Aquinas, 1947: s. I, 44, 3).

Varoluşçu felsefeyi besleyen önemli damarlardan biri de Aydınlanma Felsefesidir. Özellikle Immanuel Kant ve Jean-Jacques Rousseau'un düşünceleri varoluşçu felsefe açısından önemlidir. Immanuel Kant, 18. yüzyılda yaşamış Alman filozoftur. Epistemoloji, metafizik ve etik alanındaki çalışmalarıyla tanınır. Kant'ın felsefesi, akıl ve hakikat arayışı problemleri üzerinedir. Kant'ın bireyin öznel deneyimine ve insan bilgisinin sınırlarına yaptığı vurgunun 19. ve 20. yüzyıllarda varoluşçu düşüncenin gelişmesine zemin hazırladığını söylenebilir. Kant felsefesinin varoluşçuluğun gelişimini etkileyen temel kavramlarından biri, bireysel özgürlüğün önemidir. Kant, bireylerin özerk davranmak ve kendi değerlerini ve hedeflerini belirlemek için akıllarını kullanmak gibi ahlaki bir görevi olduğunu söyler (West, 2016: s. 28). Bireysel özgürlüğe yapılan bu vurgu, bireysel özerkliğe ve genellikle anlamsız görülen bir dünyada anlam arayışına büyük değer veren varoluşçu düşüncenin gelişmesine zemin hazırladığı söylenebilir. Varoluşçuluğun gelişimini etkileyen Kantçı felsefenin bir başka anahtar kavramı da rasyonalitenin sınırlarıdır. Kant, insanların dünyayı nesnel olarak bilme yeteneklerinin sınırlı olduğunu ve bilgimizin her zaman öznel deneyimlerimiz tarafından şekillendirildiğini savunur. İnsan bilgisinin sınırlarına yapılan bu vurgu, gerçekliğin öznel doğasını ve anlamı belirlemede bireysel deneyimin önemini vurgulayan varoluşçu düşünce ile yakından ilişkilidir (Orman, 2017: s. 138). Son olarak, Kant'ın gerçekliğin öznel doğasına yaptığı vurgu, varoluşçu düşüncenin gelişimini etkilediği söylenebilir. Kant, gerçekliğin öznel deneyimlerimiz tarafından şekillendirildiğini ve dünya algılarımızın her zaman kendi bilincimiz aracılığıyla filtrelendiğini savunmuştur Kant, (2008: s. 51). Gerçekliğin öznel doğasına yapılan bu vurgu, genellikle anlamsız olarak görülen bir dünyada bireysel deneyimin ve anlam arayışının önemini sorgulayan varoluşçu düşüncenin anahtar kavramlarından bir diğeridir. Jean-Jacques Rousseau da

18. yüzyılda yaşamış Fransız filozoftur. Rousseau'nun bireyin öznel deneyimlerini ön plana çıkarması ve toplumsal normları reddetmesi, 19. ve 20. yüzyıllarda varoluşçu düşüncenin gelişmesine zemin hazırlamıştır. Rousseau'nun özellikle *İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı* (2010a) ve *Toplumsal Sözleşme* (2010b) eserleri incelendiğinde bu yaklaşım rahatlıkla görülebilmektedir. Rousseau felsefesinin varoluşçuluğun gelişimini etkileyen anahtar kavramlarından biri bireysel özgürlüğün önemidir. Rousseau, bireylerin doğal bir özgürlük hakkına sahip olduğunu ve toplumun bu özgürlüğü koruyacak şekilde örgütlenmesi gerektiğini savunmaktadır (Rousseau, 2010: s. 30-31). Ayrıca Rousseau, toplumun genellikle bireylere doğal özgürlüklerini ve yaratıcılıklarını bastıran normlar ve gelenekler dayattığını belirtmektedir ve bireylerin bu toplumsal normları reddetmeleri ve bunun yerine kendi içgüdülerini ve arzularını takip etmeleri gerektiğine inanmaktadır (Rousseau, 2010b: s. 124-135). Varoluşçu felsefe açısından normların reddi kilit kavramlardan birisidir. Görüldüğü gibi Aydınlanma felsefesinin iki önemli filozofunun varoluşçuluğu ciddi anlamda beslediği görülmektedir.

19. yüzyıla gelindiğinde ise literatür anlamında varoluşçu felsefenin içerisinde değerlendirilen filozoflar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu bağlamda Søren Kierkegaard “varoluşçuluğun kurucusu” olarak kabul edilir. MS 19. yüzyılda yaşamış Danimarkalı bir filozoftur. Felsefesi, bireysel öznel deneyimin önemini ve genellikle anlamsız olarak görülen bir dünyada anlam arayışını tartışır. Kierkegaard'ın varoluşçuluk felsefesi bireye yüksek bir değer verir. Her insanın benzersiz olduğuna ve dünyaya dair kendi öznel deneyimine sahip olduğuna inanmaktadır. Bireye yapılan bu vurgu, Kierkegaard'ın bireylerin yaşamlarında anlam bulmaları için gerekli olduğuna inandığı “inanç sıçraması” kavramına da yansımıştır. Kierkegaard'a göre inanç sıçraması, akıl veya mantıkla açıklanamayan veya gerekçelendirilemeyen öznel bir deneyimdir. Bu, belirli bir inanca veya fikre yoğun bir kişisel bağlılık anıdır ve bu bağlılık aracılığıyla bireylerin hayatlarında anlam bulabilmesidir. Kierkegaard'ın varoluşçuluk felsefesi de varoluşun doğasını vurgular. Varoluşun kaygı ve umutsuzlukla karakterize edildiğine ve bireylerin yaşamlarında anlam bulmak için bu kaygı ve umutsuzlukla yüzleşmeleri gerektiğini söylemektedir. Kierkegaard, bireylerin kendi varlıklarının sorumluluğunu almaları ve bireyselliklerini yansıtan seçimler yapmaları gerektiğini savunmuştur. Bireyin kendi varlığına yönelik sorumluluğuna yapılan bu vurgu, Kierkegaard'ın bireylerin yaşamlarında anlam bulmaları için gerekli olduğuna inandığı “otantiklik” kavramına da yansımıştır. Kierkegaard'a göre özgünlük, toplumsal normlara veya beklentilere uymak yerine kişinin kendi değer ve inançlarına göre yaşamasını içerir. Ayrıca, Kierkegaard'ın varoluşçuluk felsefesinin anlam arayışına atıfta bulunduğu görülmektedir. Bireylerin varoluşun anlamsızlığıyla yüzleş-

meleri ve tatmin ve mutluluk bulmak için kendi anlamlarını yaratmaları gerektiğine inanmaktadır. Kierkegaard, anlam arayışının dış güçler tarafından dayatılmayan öznel bir deneyim olduğunu söyler. Bireylerin hayatta kendi yollarını bulmaları, seçimleri ve eylemleriyle kendi anlamlarını yaratmaları gerektiğinin altını çizer. Sonuç olarak, Søren Kierkegaard'ın varoluşçuluk felsefesi, bireysel öznel deneyimin önemini ve genellikle anlamsız olarak görülen bir dünyada anlam arayışını öne çıkarmıştır (West: 2016: s. 194-209).

Friedrich Nietzsche, yaygın olarak varoluşçuluğun kurucularından biri olarak kabul edilen Alman filozoftur. Felsefesi, bireysel, öznel deneyimin önemini ve geleneksel değer ve inançların reddi üzerine kurulmuştur. Nietzsche'nin varoluşçuluk felsefesi bireye yüksek bir değer verir. Her insanın benzersiz olduğuna ve dünyaya dair kendi öznel deneyimine sahip olması gerektiğine inanmaktadır. Bireye yapılan bu vurgu, Nietzsche'nin "*Übermensch*" veya "üst insan" kavramına ortaya çıkarmasını sağlamıştır. Nietzsche'ye göre üst insan, geleneksel değer ve inançları aşmış, kendi değer ve inançlarını yaratmış kişidir. *Übermensch*, kendine hakim olma durumuna ulaşmış ve kendi kaderini yaratma gücüne sahip bir kişidir. Varoluşun sürekli bir güç mücadelesi ile karakterize edildiğine ve bireylerin hayatlarında anlam bulmak için bu mücadeleye göğüs germeleri gerektiğini felsefesinde merkezi bir noktaya yerleştirir. Nietzsche, bireylerin kendi varlıklarının sorumluluğunu almaları ve kendi değer ve inançlarını yaratmaları gerektiğini söyler. Bireyin kendi varoluşu için sorumluluğuna yapılan bu vurgu, Nietzsche'nin tüm insan eylemlerinin arkasındaki itici güç olduğuna inandığı "güç iradesi" kavramına yansır. Nietzsche'nin varoluşçuluk felsefesi anlam arayışını vurgular. Bireylerin varoluşun anlamsızlığıyla yüzleşmeleri ve tatmin ve mutluluk bulmak için kendi anlamlarını yaratmaları gerektiğini belirtir. Nietzsche, amaç ve yön duygusunu kaybetmiş bir dünyada geleneksel değer ve inançların artık geçerli olmadığını, bireylerin kendini keşfetme ve kendini yaratma süreci yoluyla kendi değerlerini ve inançlarını yaratmaları gerektiğini düşünmektedir. Sonuç olarak, Friedrich Nietzsche'nin varoluşçuluk felsefesi, bireysel öznel deneyimin önemini ve geleneksel değer ve inançların reddini vurgular. Bireye, varoluşun doğasına ve anlam arayışına büyük değer veren felsefesi, çağdaş felsefe ve kültür üzerinde derin bir etkiye sahip olmuştur. Nietzsche'nin, bireyin kendi varoluşu için sorumluluğuna, *Übermensch*'in önemine ve güç iradesine yaptığı vurgu, bireylere yaşamlarında anlam bulmaları ve varoluşu karakterize eden güç mücadelesiyle yüzleşmeleri için ilham vermeye devam etmektedir (Nietzsche, 2010 ve 1972: s. 26-27).

Martin Heidegger, 20. yüzyılda yaşamış, varoluşçuluğun gelişimindeki en önemli figürlerden biri olarak kabul edilen Alman filozoftur. Felsefesi, birey-

sel öznel deneyimin önemini ve genellikle anlamsız olarak görülen bir dünyada anlam arayışını tartışmaktadır. Heidegger insanın dünyadaki varlığını tanımlamak için “*Dasien*” kelimesini icat etmiştir. Heidegger’e göre *Dasien*, kendi varoluşu üzerine düşünebilen, bireyselliğini davranışlarına yansıtabilen ve seçimler yapma yeteneği olan yeryüzünde yegâne canlıdır. Dünyadaki diğer canlılar *Dasien* ile birçok ortak özelliğe sahiptirler, ancak sözü edilen özelliklerden yoksundurlar. Heidegger’in varoluşçuluk felsefesi de varoluşun doğasını vurgulamaktadır. Varoluşun kaygı ve ölüm korkusuyla karakterize edildiğini ve bireylerin yaşamlarında anlam bulmak için bu kaygıyla yüzleşmeleri gerektiğini belirtmektedir. Heidegger, bireylerin kendi varlıklarının sorumluluğunu almaları ve bireyselliklerini yansıtan seçimler yapmaları gerektiğini savunur. Heidegger felsefesinde diğer bir önemli kavram da *kaçış* kavramıdır. Heidegger’in kaçış kavramı, bireylerin genellikle bir fantezi veya yanılsama dünyasına çekilerek modern yaşamın zorluklarından ve karmaşıklıklarından kaçmaya çalıştıkları fikrine dayanmaktadır. Bu kaçış, din, sanat ve teknoloji dahil olmak üzere birçok biçimde olabilir. Heidegger’e göre bu kaçma arzusu, insan varoluşunun temel bir yönüdür ve hayatımızın anlamı ve amacına dair derin kaygılarımızı yansıtır. Heidegger de birçok varoluşçu filozof gibi yaşamın kendine içkin bir anlamı olmadığını, her bireyin kendi anlamını kendisi yaratmak zorunda olduğunu düşünmektedir (Heidegger, 2008, 2017).

Jean-Paul Sartre, varoluşun absütlüğü ve anlamsızlığı karşısında bireysel özgürlüğü ve seçim kavramlarını öne çıkaran, felsefi bir hareket olan varoluşçuluğun gelişmesinde önemli rol oynayan Fransız filozof ve yazardır. Bir filozof olarak bile aykırı bir karaktere sahip olan Sartre, 1905-1980 yılları arasında yaşamış modern döneme damga vurmuş, 1964 yılında Nobel Edebiyat Ödülüne layık görülmesine karşın ödülü reddetmiş ikonik bir figürdür. Sartre’ın varoluşçuluk felsefesi, geleneksel metafizik ve dini sistemlerin reddedilmesi ve bireyin dünyayla ilgili öznel deneyimine odaklanmasıyla karakterize edilir. Sartre’ın varoluşçuluk felsefesinin özünde, insanın temelde özgür olduğu ve kendi hayatından sorumlu olduğu fikri yer alır. Sartre’a göre varoluşun özünde bir anlam ya da amaç yoktur ve bireyler seçimleri ve eylemleri yoluyla kendi anlamlarını yaratmak zorundadırlar. Bireysel özgürlük ve sorumluluğa yapılan bu vurgu, Sartre’ın ünlü “*varoluş özden önce gelir*” (Sartre, 2013: s. 63) sözüne en özlü formuna ulaşmıştır denilebilir. Sartre için, bireyin dünyaya ilişkin öznel deneyimi, anlam ve değer birincil kaynağıdır. Öznelliğe yapılan bu vurgu, Sartre’ın görüşüne göre temelde anlamsız olan bir evrene, nesnel anlam empoze etme girişimleri olarak gördüğü geleneksel metafizik ve dini sistemleri reddetmesine yansımıştır (Sartre, 2013: s. 30-75).

Sartre'in varoluşçuluk felsefesinde, endişe ve korku kavramları oldukça kilit konumda durmaktadır. Sartre'a göre, kişinin kendi özgürlüğünün ve sorumluluğunun farkında olması *bunaltıcı* olabilir ve kaygı, korku duygularına yol açabilir (Sartre, 2012: s.11). Bu konuyla ilgili filozofun *Bunaltı (2019)* isimli edebi eseri dünya klasikleri arasında baş yapıt olarak değerlendirilmektedir. Sartre bunaltı duygusunun insan deneyiminin önemli bir parçası olduğuna ve kendini gerçekleştirme süreciyle bu duygunun üstesinden gelinebileceğine inanmaktadır. Sartre'ın varoluşçuluk felsefesinin bir başka önemli yönü de özgünlüğün önemine yaptığı vurgudur. Sartre'a göre bireylerin otantik bir yaşam sürdürebilmeleri için kendilerine ve kendi değerlerine sadık olmaları gerekir. Otantikliğe yapılan bu vurgu, Sartre'ın bireyin dışından anlam ve değer empoze etme girişimleri olarak gördüğü uygunluk ve sosyal normları reddetmesi olarak karşılık bulmuştur (Reneaux, 1994: s. 15). Nobel Edebiyat Ödülünü reddetmesi de bu bağlamda değerlendirilmiştir. Sartre'ın varoluşçuluk felsefesi, felsefe, edebiyat, psikoloji ve sosyoloji dahil olmak üzere çok çeşitli alanlar üzerinde derin bir etkiye sahip olmuştur. Bireysel özgürlük ve sorumluluk üzerine kurduğu felsefesi ve geleneksel metafizik sistemleri reddetmesi, çağdaş izleyicilerde yankı uyandırmaya devam etmektedir.

Albert Camus, varoluşçu felsefenin gelişmesinde önemli rol oynayan modern dönem Fransız filozof, yazar ve gazetecidir. Felsefesi, bireysel özgürlük ve seçimin önemi üzerinden inşa edilmiştir ve geleneksel normlara ve metafizik sistemlere meydan okur. Camus'nün varoluşçuluk felsefesinin özünde, bireylerin temelde özgür oldukları ve kendi hayatlarından sorumlu oldukları düşüncesi yer alır. Jean-Paul Sartre ve Simone de Beauvoir gibi, Camus da geleneksel normlara ve metafizik sistemleri reddetmektedir. Dolayısıyla anlam ve değer yaratmada öznel deneyimin öneminin altını çizmektedir. Ancak Camus'nün felsefesi, absürt deneyime odaklanması bakımından Sartre ve De Beauvoir'inkinden farklıdır. Camus'ya göre, insan deneyimi absürt kavramıyla karakterize edilir. Camus felsefesindeki en önemli kavram yaşamın absürtlüğüdür. Bu saçma kavramı, insanın yaşamdaki anlam ve amaç arzusu ile evrenin içkin anlamsızlığı ve kayıtsızlığı arasındaki gerilimden kaynaklanmaktadır. Camus, bu gerilimin geleneksel normlarla veya metafizik sistemlerle çözülemeyeceğini, bireylerin varoluşun absürtlüğüne cesaret ve kararlılıkla göğüs germesi gerektiğini savunmaktadır (Özdemir, 2012: s. 6 ve Colette, 2006: s. 25). Camus'nün varoluşçuluk felsefesinde bir diğer önemli kavram da başkaldırıdır. Camus'ya göre başkaldırı, varoluşun saçmalığına gerekli bir tepkidir. İsyân, statükonun reddini ve daha adil ve anlamlı bir dünya yaratma taahhüdünü içerir. Ancak Camus, başkaldırmanın sınırlarını da kabul etmektedir ve insanlık durumunun doğasında var olan sınırlamaları ka-

bul etmenin önemini vurgulamaktadır (Bayraktar, 2011: s. 82). Camus'nun özellikle *Yabancı* (2021) romanı, edebi bir eser olmasına karşın, felsefi-edebi bir metin olarak görülmektedir. Camus'nun felsefesini önemli ölçüde yansıtan bu roman, sade bir hayat yaşayan Fransız-Cezayirli Meursault'nun öyküsünü anlatmaktadır. Roman, Meursault'nun bir kopukluk ve kayıtsızlık duygusuyla birlikte yaşadığı annesinin ölümüyle başlar. Annesinin ölümü sonrasında gelişen bir dizi olay sonrasında Meursault'nun duygu eksikliği ve sosyal normlara ve beklentilere uyum sağlayamaması, onu toplumun dışında biri yapar. Roman, Meursault'nun kaderini kabul etmesi ve hayatın nihayetinde anlamsız olduğunu anlaması ile sona erer. Romanın bireysel özgürlük ve sorumluluk, absürt deneyim ve insan faniliğinin sınırlamaları temalarını tartışması, onu varoluşçu edebiyatın bir klasiği haline getirmiştir.

Görüldüğü gibi varoluşçuluk felsefesi, Antik Yunan felsefesinden günümüze kadar yaklaşık iki bin beş yüz yıl boyunca güçlü bir felsefi bir arka plan oluşturmuş ve 20. yüzyılla birlikte modern felsefenin en önemli felsefi disiplinlerinden biri haline dönüşmüştür. Yapılan çalışmada incelenecek filmlerin tamamen varoluşçuluk felsefesinden etkilenecek çekilmiş filmler olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu anlamda varoluşçuluk felsefesinin başlıca temalarını kısaca açıklamak analiz edilecek filmleri derinlikli biçimde tartışmak açısından faydalı olacaktır.

2.1. Varoluşçu Felsefenin Başlıca Özellikleri

Varoluşçu felsefe, bireyin öznel deneyimini, özgürlüğünü ve sorumluluğunu vurgulayan felsefi bir harekettir. 20. yüzyılda Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan anlam ve amaç krizine bir yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Varoluşçu felsefe çalışma içerisinde görüldüğü gibi benzer ana temalar üzerinden tanımlanmaktadır. Bu ana temalar çalışmada şu şekilde özetlenmiştir:

- **İnsan Durumu:** Varoluşçu felsefenin özünde, insanların ölüm, ıstırap ve anlamsızlık da dahil olmak üzere varoluşun temel gerçekleriyle karşı karşıya olduğunun kabulü vardır. Varoluşçular, bu gerçeklerin göz ardı edilemeyeceğini veya kaçınılmayacağını, ancak bu durumlarla cesaret ve kararlılıkla yüzleşmeleri gerektiğini savunurlar. İnsanlık durumu, yalnızca bireyin öznel deneyimi yoluyla üstesinden gelinebilecek kaygı, umutsuzluk ve yabancılaşma duyguları ile birlikte değerlendirilir.
- **Saçma Deneyimi:** Varoluşçular, hayattaki anlam ve amaç arzumuz ile evrenin içsel anlamsızlığı ve kayıtsızlığı arasındaki gerilimden kaynaklanan absürt deneyimi vurgularlar. *Saçma*, hayatın temelde irrasyonel

olduğunun ve varoluşun özünde hiçbir anlam ya da amacın bulunmadığının kabul edilmesidir. Bununla birlikte, varoluşçular, bireyleri geleneksel normların kısıtlamalarından kurtardığı için, absürdün bir kurtuluş kaynağı olabileceğini de kabul ederler.

- **Varoluş özden önce gelir:** Bu, bireylerin önceden belirlenmiş bir amaç veya öz ile doğmaktan ziyade, yaşamda kendi anlamlarını, seçimleri ve eylemleri aracılığıyla oluşturdukları düşüncesidir.
- **Bireysel Özgürlük ve Sorumluluk:** Varoluşçular bireysel özgürlük ve sorumluluğun önemini vurgularlar. Bireylerin temelde özgür ve kendi yaşamlarından sorumlu olduklarını, kendi öznel deneyimlerine dayanarak seçimler yapmaları ve eylemlerde bulunmaları gerektiğini savunurlar.
- **İnsan varlığının sınırlulukları:** Varoluşçular ayrıca insanın bir canlı olarak sınırlarını da kabul ederler. Bireylerin, insan vücudunun sınırlamaları, ölümün kaçınılmazlığı ve evrenin içkin rastlantısallığı dahil olmak üzere, varoluşun temel gerçekleri tarafından kısıtlandığını iddia ederler. Bununla birlikte varoluşçular, bireylerin otantik bir yaşam sürme taahhütleri yoluyla bu sınırlamaları aşma kapasitelerine sahip olduklarını da belirtirler.
- **Özgürlük ve sorumluluk:** Varoluşçular, kişinin hayatını şekillendirmede kişisel özgürlük ve sorumluluğun önemini vurgular. Determinizm fikrini reddederler ve bireyin seçim yapma ve eylemlerinin sorumluluğunu alma gücünün altını çizerler.
- **Endişe ve korku:** Varoluşçular, kişinin kendi ölümlülüğünün ve geleceğin belirsizliğinin farkına varmasıyla birlikte gelen içsel kaygı ve korkuyu kabul eder. Bu kaygının insan deneyiminin gerekli bir parçası olduğunu ve bireyleri yaşamlarında anlam yaratmaya motive etmek için kullanılabileceğini savunurlar.
- **Özgünlük (Otantiklik):** Varoluşçular, bireylerin kendilerine ve değerlerine sadık olduğu özgün bir hayat yaşamının önemini vurgularlar. Uyum sağlamayı ve toplumsal normlara ve beklentilere uyma baskısını reddederler.

Sonuç olarak, varoluşçu felsefenin ana temaları, bireyin öznel deneyimine, özgürlüğüne ve sorumluluğuna vurgu yapmaktadır. Varoluşçuluk, insan durumunu, saçma deneyimi ve insanın faniliğini merkeze almaktadır. Varoluşçu felsefenin, psikoloji, edebiyat ve sosyoloji gibi diğer alanlar üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Günümüzde en popüler ve yaşamın içerisinde

olan felsefe varoluşçu felsefe olarak görülmektedir. Dolayısıyla varoluşçuluk çağdaş düşünce ve kültürü etkilemeye güçlü bir şekilde devam etmektedir.

2.2. Kafka ve Kafkaesk Yapı

Franz Kafka, 1883'te Prag, Bohemya'da (şimdiki Çekya) doğan, orta sınıf Yahudi bir ailenin altı çocuğundan en büyüğüdür. Kafka'nın babası, oğlunun kendi izinden gitmesini bekleyen başarılı ve otoriter bir iş adamıydı. Kafka'nın eserlerinde baba ve otorite temaları bu nedenle sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Kafka, zamanını okuyarak ve yazarak geçirmeyi tercih eden utangaç ve içine kapanık bir çocuktur. Prag'daki Alman okullarına gitti ve daha sonra Prag Üniversitesi'nde hukuk okudu. Kafka, hukuk derecesini tamamladıktan sonra bir sigorta şirketinde çalışmaya başladı ve yetişkinlik hayatının büyük bir bölümünde bu işi yaptı. İş dünyasındaki başarısına rağmen Kafka'nın gerçek tutkusu yazmaktı. Boş zamanlarında kısa öyküler ve romanlar yazmaya başladı ve çalışmalarını sonunda edebiyat dergilerinde yayınladı (Wagenbach, 1997). Kafka'nın yazıları, gerçeküstü, absürt izler taşıyan, karanlık ve genellikle kâbusvari olarak nitelendirilmiştir. Kafka'nın işlediği tekrar eden temalar edebiyatının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bürokrasi, otorite baskısı, doğrudan baba veya babayı temsil eden bir otorite, yabancılaşma, kaygı ve kimlik mücadelesi temalarını ele almıştır (Löwy, 2018: s. 134). Kafka'nın en ünlü eserleri arasında *Dava* (2007) ve *Şato* (2018) romanlarının yanı sıra *Dönüşüm* (2016) adlı novellası yer alır. Bu eserler günümüzde dahi geniş çapta okunan, sinemaya ve tiyatroya uyarlanan, üzerine akademik çalışmalar yapılan başyapıtlar olarak kabul edilmektedir. Kafka'nın edebi mirası o kadar güçlüdür ki modern edebiyatı hatta Kıta Avrupası felsefesini etkilemiştir. Kafka'nın kişisel yaşamına yalnızlık ve izolasyon hakimdir. Hayatı boyunca birkaç kadınla nişanlanmış ama hiç evlenmemiştir. Ayrıca, 1924'te 40 yaşında ölümüne yol açan tüberküloz da dahil olmak üzere sağlık sorunları yaşamıştır. Nispeten kısa hayatına rağmen, 20. yüzyılın en önemli yazarlarından biri olarak kabul edilmektedir (Wagenbach, 1997). Özellikle sinema sanatını Kafka hem içerik olarak hem de estetik anlamda çok fazla etkilemiştir.

Franz Kafka'nın romanlarında oluşturduğu atmosfer ve anlatım dili o kadar etkili olmuştur ki Kafkaesk estetik olarak nitelendirilen bir estetik isimlendirme yapılmıştır. Kafka'nın *Dönüşüm*, *Dava* ve *Şato* romanları Kafkaesk estetiği ortaya çıkartan temel eserler olarak görülmektedir (Oralış, s. 13). Kafka'nın eserleri modernitenin kaygılarını ve belirsizliklerini yansıtır. Yabancılaşma ve yönelim bozukluğu duygularına yol açan hızlı sosyal değişim ve teknolojik ilerleme çağında insanlık durumu edebiyatının çekirdeğinde bulunmaktadır. Kafkaesk estetikte, yabancılaşma, saçmalık ve bürokrasi temalarıyla karakterize edilir (Çiçek, 2012: s. 54-56). Kafka'nın yapıtlarında genellikle toplumdan soyutlanmış ve yaşamlarında anlam bulmaya çalışan karakterler yer alır.

Dönüşüm (2016) kitabında böceğe dönüşen bireyi anlatırken, *Dava* (2007) romanında bilinmeyen bir suçtan tutuklanmak gibi saçma durumlarla karşı karşıya kalan bir kişiyi anlatır. Kafka'nın çalışmaları, genellikle bireylerin yaşamalarını kontrol eden meçhul ve baskıcı bir güç olarak tasvir edilen bürokrasi temasını etrafında şekillenmektedir (Şener, 2020: s. 15).

Kafka'nın kendine özgü edebi üslubu da Kafkaesk estetiğin bir özelliğidir. Sık sık, okuyucu ile karakterler arasında bir mesafe hissi yaratan, seyrek ve bağımsız bir anlatım tarzı kullanır. Çalışmaları da genellikle muğlak ve yoruma açıktır. Bu da okuyucuların metnin anlamı hakkında kendi sonuçlarını çıkarmalarına olanak tanımaktadır. Başka bir ifade ile Kafkaesk estetik, klasik anlatının tersine açık uçlu bir estetikdir (Sayın, 1999: s. 196; Kars, 1984: s. 74; Ecevit, 2001: s. 45). Kafkaesk estetik yabancılaşma, bürokrasi ve absürtlük gibi yapılarla tanımlanır ve modern toplum ve onun baskıcı sistemlerine yönelik eleştiriyi yansıtır. Kafkaesk estetiğin anahtar yapılarından biri yabancılaşmadır. Kafka'nın yapıtlarında genellikle toplumdan soyutlanmış ve yaşamlarında anlam bulmaya çalışan karakterler yer alır. Bu tema, ana karakterin bir sabah uyandığında dev bir böceğe dönüşmüş olduğunu gördüğü *Dönüşüm'de* örneklenmiştir. Bu dönüşüm onu ailesinden ve toplumdan uzaklaştırır, onlarla iletişim kuramaz ve dünyada kendisine yer bulamaz. Kafkaesk estetiğin bir başka temel kurgusu da bürokrasidir. Kafka'nın çalışmaları genellikle, bireylerin hayatlarını kontrol eden meçhul ve baskıcı bir güç olarak tasvir edilen bürokrasi temasını araştırır. Bu tema, kahramanın bilinmeyen bir suçtan tutuklandığı ve anlaşılmasız ve mantıksız bir bürokratik hukuk sistemine tabi tutulduğu *Dava'da* örneklenmiştir.

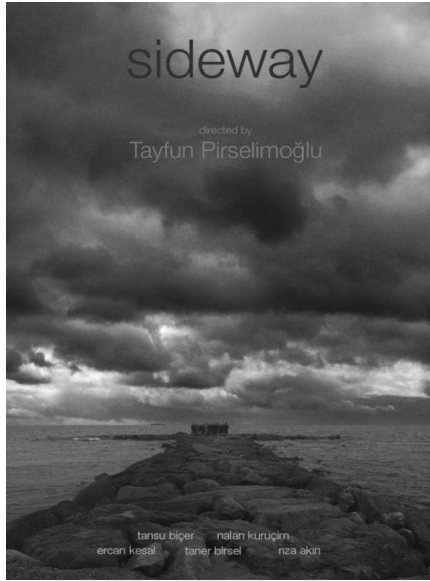
Kafkaesk estetiğin üçüncü temel kurgusu ise absürt kavramıdır. Kafka'nın sözü edilen eserlerinde bir böceğe dönüşmek ya da bilinmeyen bir suçtan tutuklanmak gibi absürt durumlar bulunmaktadır (Gündüz, 2011: s. 84). Yazarın *Şato* (2018) romanında ise ana karakterin yaşadığı absürt durum daha da belirginleşir. *Şato* romanı, köyün yukarıdaki şatoda oturan ve Kont için çalışmak üzere bir köye çağrılan K. adlı bir kadastrocu anlatmaktadır. Ancak K., bir türlü şatonun içerisine giremez ve köyü yöneten gizemli yetkililer tarafından sürekli engellenir. Roman ilerledikçe okuyucu açısından ana karakterin anlatisına duyulan güven de sarsılmaya başlar çünkü sözü edilen şatonun gerçekten var olup olmadığı belirsizleşir. Okuyucular sanrılara sahip bir anlatıcının hikayesini mi takip etmektedirler, yoksa gerçekten betimlenen olaylar gerçekleşmekte midir, ikilemini yaşarlar. Kafkaesk estetiğin belki de en önemli özelliği de budur. Roman içerisinde ana karakterlerin yaşadıkları belirsizlik, okuyucunun yaşadığı belirsizlikle keşişir hatta üst üste biner denilebilir. Dolayısıyla okuyucu dolaylı bir tecrübe yaşamak durumunda bırakılır. Bu, absürde özgü bir kafa karışıklığı ve mantıksızlık duygusu yaratır. Roman aynı zamanda, absürt edebiyatın bir başka ortak teması olan, bireyin baskıcı bir sis-

teme karşı mücadelesi temasını da araştırır. K.'nın kaleye ulaşma girişimleri, otoriteye uymaya ve itaat etmeye değer veren bir toplumda bireyin özerklik ve özgürlük kazanma mücadelesinin simgesidir.

Görüldüğü gibi Kafkaesk estetik ile varoluşçuluk felsefesi arasında ayrılmaz bir bağ bulunmaktadır. Çalışmanın kuramsal bölümünde tanımlanan bu kavramsal çerçeve Tayfun Pirselimoglu'nun analiz edilecek filmleri olan *Yol Kenarı* filmi üzerinden tartışılacaktır.

3. Yol Kenarı ve Kerr Filmlerinin İncelenmesi

3.1. Yol Kenarı Filmi



Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Yazan: Tayfun Pirselimoglu

Oyuncular: Anders Danielsen Lie_(Phillip), Espen Klouman Hoiner (Erik), Viktoria Winge (Teddy)

Yapımcı: Mitra Filmcilik

Yapım Yılı: 2017

Süre: 119 dakika

Ülke: Türkiye

3.2. Filmin Sinopsisi, Katıldığı Festivaller ve Olay Örgüsü

Yol Kenarı filmi Tayfun Pirselimoğlu'nun yönettiği 2017 Türkiye-Yunanistan yapımı dram-gerilim-sürrealist bir filmidir. Film, fırtınalı bir deniz ile uğursuz bir orman arasında yer alan küçük bir kasabada geçmektedir. Kasaba halkı, kasabada birbiri ardına beliren alametlerin kıyamet alametleri olduğuna inanmaktadırlar. Bu kıyamet alametleri, kasaba halkında kurtarıcı bir mehdinin gelmesi beklentisini artırmaktadır. Hikâye, kasabanın artan huzursuzluk ve paranoya duygusuna katkıda bulunan birbiri ardına işlenen cinayetlerle dozunu artırmaktadır. İzolasyon, korku ve insan ruhu temalarını araştıran film, gerilim tonu ivmeli bir şekilde artarak açık uçlu bir final ile son bulur.⁹

Yol Kenarı filminin Prömiyeri 2017 yılında Varşova Film Festivali ana yarışmasında yapıldı. Genel olarak büyük beğeni ve övgüler film, Toronto Film Festivalinde de gösterildi. İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde ulusal yarışmada en iyi yönetmen ve en iyi erkek oyuncu ödüllerini alan film, Ankara Uluslararası Film Festivali'nde en iyi sanat yönetimi, SİYAD ödüllerinde de en iyi sinematografi ödüllerinin sahibi olmuştur.

3.2. Yol Kenarı Filminin Analizi

Yol Kenarı filmi, bir tarafta denizin diğer tarafta tekinsiz bir ormanın olduğu sıkışmış bir kasabada geçmektedir. Kasabanın sahiline yakın bir noktada demirlemiş bir gemiden kıyametvari bir tını oluşturan sesler gelmektedir. Bu sesin fon oluşturacağı birçok olayın yaşanması kasabadaki tekinsizliği doruk noktasına taşır. Bu olaylardan bazıları ismi bilinmeyen bir devlet bürokratinin bir türlü kente gelmemesi ve bu nedenle mağduriyetlerin yaşanması, birçok kişinin faili meçhul olarak öldürülmesi, farklı yerlerde çıkan yangınlar, elektriklerin ritmik olarak kesilmesi gibi tuhaf ve gizemli olaylardır.

9 <https://mubi.com/films/sideway>

https://www.imdb.com/title/tt6749796/plotsummary?ref_=tt_stry_pl

<https://www.tiff.net/tiff/sideway/>

Görsel 1. Yol Kenarı filminde kıyıya demir atmış gemi ve ondan gelen tuhaf sesleri dinleyen kasaba halkı.



Yol Kenarı filminin diğer karakterler gibi isimsiz olan ana karakter, kasabaya dışarıdan iş bulmak için gelmiştir. Kıyamet öncesinde (veya hemen sonrasında) geldiği için bu karakter kasabalılar tarafından kurtarıcı mehdi olarak görülme eğilimindedir. Ancak kesin olarak mehdi olduğu düşünülmektedir ve film içerisindeki diğer birçok unsur gibi bu durumda sürekli şüpheli bir salınımına sahiptir. Bu karakterin özellikle sırtında olduğu söylenen ancak seyirciye hiç gösterilmeyen iz ise onun mehdi olduğunun en önemli emaresi olarak okunmaktadır. Kasabalı bu genç insandan kurtuluş beklemektedir ancak bu genç etrafında olan bitene sürekli anlam verme çabasındadır. Filmin bir noktasında ise kendisi dahi mehdi olup olmadığından şüphelenir, kendisine getirilen bir hasta bir çocuğu iyileştirmek için onun başını tutar ancak çocuk iyileşmek yerine ölür.

Görsel 2. Hasta olan çocuğu iyileştirmeye çalışan ana karakter.



Görsel 3. Çocuğun ölmesi.



Kafkaesk hikayelerde de bulunan bu kara komedi, absürt sayılabilecek sahne, insanların zor zamanlarda bir kurtarıcı beklemesine karşı getirilmiş hicivli bir eleştiri olarak okunabilir. Kafka'nın Dönüşüm öyküsünde de ana karakter bir böceğe dönüşmüş olmasına karşın, toplum onu gündelik görevlerini yapmadığı için yadırgamaktadır. Bu iki durumda da toplum, karakterleri olmadığı kişi olmaya zorlamaktadır, ancak bu beyhude bir çabadır. Filmin son bölümünde, kasaba halkını tedirgin eden gemi kaybolur, filmde Deccal olarak konumlandırılabilen karakter, ana karakter tarafından bıçaklanarak öldürülür, filmin orta bölümlerinde denizden gelen, kasabada öldürülen, ardından tekrar dirilen karakter denize döner ve film bu şekilde sonlanır (Arık, 2020: s. 522). Görüldüğü gibi *Yol Kenarı* filmi yapılmaya çalışılan en doğrusal olay örgüsünde dahi, olaylar izleği üzerinden konuyu takip edebilmek oldukça zor görünmektedir. Pirselimoglu da verdiği röportajda filmin kurgusuyla ilgili şunları söylemektedir: *Bu hikâye aslında lineer bir hikâye değil ve bu biçim olarak da, nasıl üslubu biraz aykırı duruyorsa biçim olarak da, bu hikayenin beni zorladığı bir şey var, ifade etme biçimi var* (2018, s. 212). Bu çalışmada da yönetmenin bu sözünden hareketle ve filmin izleyici ile kurduğu estetik yapı merkeze alarak filmdeki episodik yapıdaki bazı sahneler incelenecektir.

Yol Kenarı filmi, kasabalının gemiyi rıhtımdan izlediği sahne ile açılır. Hermen ardından gelen ilk diyaloglu bölümde ise önemli bir mevkide bulunan bir devlet yetkilisinin, kendisinden de daha büyük bir mevkide bulunan üstüyle kasabadaki genel durum hakkında konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede telefondaki kişiyle gerçekleştirilen görüşme şu şekildedir:

Görsel 3. Bir bürokratin kendisinden daha yüksek mevkideki diğer bir bürokrat ile görüşmesi.



Bürokrat: *Şimdi şöyle efendim, daha önce izah ettiğim gibi garip bir uğultu var. Uğultu...evet, evet...bilmiyoruz efendim...bilemiyoruz...gemiden söz etmiştim size daha önce...evet...evet...aynen...böyle oluyor efendim... yangınlarda var...daha önce belirtmiştim efendim...hastane yanmıştı... bizim binada yandı, o yüzden geçici olarak başka bir yere taşınmak zorunda kaldık...çok zor durumdayız, çok tedirginiz efendim. Kasabalı da çok tedirgin efendim, çoğu terk etti zaten burayı, bu yüzden eleman sıkıntımız da var. Elimizden geleni yapıyoruz tabi, ama eleman yok maalesef. Evet, evet, baklısınız efendim, efendim sadece şeyi arz edecektim, ziyaretle ilgi bir gelişme oldu mu acaba. Yok, hayır hayır; acaba bir hazırlığımız olur muydu diye acaba... alo, alo...alo.*

Bu sahne Kafka'nın romanlarının merkezinde duran bürokrasi kavramının, *Yol Kenarı* filmi açısından nasıl konumlandırıldığını tamamiyle göstermektedir. Bürokrasinin bir kıyamet senaryosunda dahi her şeyi kontrol etme çabasının beyhudeliği absürt bir durumun ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bürokratik açıdan tüm ast üst ilişkilerinin önemini kaybedileceği bir aşamada dahi, bürokrasi adeta insanlardan bağımsız bir organizma gibi kendi varlığını yürütmeye çalışmaktadır. Tıpkı Kafka'nın öykülerinde olduğu *Yol Kenarı* filminde de bürokrasi insanları kendi sadık kölesi haline dönüştürmüş durumdadır ve insanlık durumu açısından neden-sonuç arasındaki zincir kırılmıştır. Gerçek otorite sahibinin telefonda olması, bir vücudunun hatta sesinin dahi olmaması ise, bürokratik otoritenin artık insanların içine işlediği, görünmez, duyulmaz, etki edilemez vasıflara sahip olduğunun altını çizmektedir. Bürokratik otoritenin bir biçimi ve sesi olmaması onu anonimleştirir, her yerde ve her şeye nüfuz edebilir hale dönüştürür. Bu anlamda Kafka'nın Şato ve Dava romanlarındaki bürokratik otorite figürüyle, filmdeki bürokra-

tik otorite figürü neredeyse tamamen örtüşür. Bu bürokrasinin sahnelediği mekânın çürümüş, dökük ve izbe olması ise bürokrasiye yapılan doğrudan bir sinematografik betimlemedir. Film bürokrasiyi ve dolayısıyla onun şekillendirdiği tüm kasabayı izbe, yıpranmış, sıvaları dökülen şekilde göstererek, bu kavramın insanlığı çürüttüğüne dair bir tasvir yapmaktadır. Bu anlamda Yol Kenarı filminin içerik açısından olduğu gibi görsel estetik açısından da Kafkaesk estetiği hemen filmin başında inşa etmeye başladığı söylenebilir.

Görsel 3. Bürokrasi farklı mekanizmasının çeşitli kademelerinde görev yapan dört erkek memur konuşmaktadır.



Yol Kenarı filmi çeşitli cansız objeleri gösterdikten sonra ilk diyalog sahnesinde bürokrasinin çeşitli kademelerinde çalışan kişilerin arasındaki gündelik monologla devam eder. Bu monologda şunlar söylenir:

Memur: *Dün gece bir rüya gördüm. Uzun zamandır bir rüya görmüyordum, dün gece gördüm. Ava çıkmışım, bir denizin kıyısındayım, gece olmuş, orada uyuyorum, tüfeğimde yanımda, birden bir sese uyanıyorum, birden bir şey çıkıyor, bir şey bana doğru geliyor, adam gibi ama belki de kadın, böyle anlayamıyorum, denizin ortasından yanıma doğru yaklaşıyor. Bana şey diyor yakında, yakında. Tüfeğimi alıp ateş ediyorum, vuramıyorum, kayboluyor.*

Bu sekansta anlatılan sahne film içerisinde izleyiciye de gösterilmektedir. Bu bağlamda belki de karakterlerle izleyici arasında doğrudan bağlantı kurulmak istenmektedir ki bu durum da çalışmanın kuramsal bölümde üzerinde durulduğu gibi Kafkaesk estetiğin önemli özelliklerinden birisidir. Kafka'nın romanlarında hikâye ve hikâye anlatıcısı bir noktadan sonra güvenilmez olmaya başlamaktadır. *Yol Kenarı* filminde de izleyici açısından izlenen filmin

gerçeklik boyutu ile rüya boyutu iç içe geçmeye başlar. Aktarılan monoloğun da bir rüya sahnesini betimlediği göz önüne alınırsa bu yapının çok katmanlı olarak kurulmaya çalışıldığı söylenebilir. Bu nedenle filmin Kafkaesk estetiği güçlendirerek betimlediği görülmektedir.

Görsel 4. Gemiden veya denizden gelen adam.



Filmin devamında çok fazla diyalogu olan veya sadece görselden oluşan birçok episodik sahne yer almaktadır. Bu sahnelerin birinde hamamdaki iki kişi bir yandan gündelik işlerini yaparlar diğer yandan ise korku içlerini kemirmektedir. Hamama gelen kişi, hamam sahibine “Sana da çok kötü bir şeyler olacak gibi gelmiyor mu?” der.

Görsel 5. Hamamdaki iki kişi arasındaki diyalog.



Tayfun Pirseliimoğlu film hakkında yaptığı röportajda şunları söylemektedir:

Bir kıyamet filmi yapmak istedim evet. Çünkü dünyanın gidişatının bir kıyamete doğru bir menzilde olduğunu düşünüyorum. Filmle il-

gili temel motivasyonum ise Bergsonvari bir şey olan geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçmiş olması. Tanımlanamaz bir zaman içerisinde yapmak istedim bunu. Dolayısıyla bu zamanın belirsizliğine eşlik eden bir de mekânın belirsizliği var ve bu her yer olabilir (2018: s. 208).

Yönetmenin sözleri ile sahnede geçen diyalog birlikte düşünüldüğünde varoluşçu felsefe içerisinde özellikle Sartre felsefesinde yer alan endişe ve korku kavramları görülmektedir. Yaşam bunaltıcıdır ve bu yaşama karşı hiçbir eyleme geçmeden beklemek insanı varoluşsal açıdan anlamsızlık sınırına sürüklemektedir.

Görsel 6. Yol Kenarı filminde farklı planlarda insanın yalnızlığına yapılan görsel vurgu.



Varoluşçuluk felsefesi, Franz Kafka ve Kafkaesk estetik açısından insanın yalnızlığı çekirdek noktasını oluşturmaktadır. Bu yalnızlık insanlık durumunun trajik boyutunu göstermektedir. Franz Kafka'nın hem kişisel hayatında hem de eserlerinde yalnızlık duygusu en başat duygu olarak belirmektedir. Bu nedenle *Yol Kenarı* filminde ritmik olarak altı çizilen bu olgu, yapılan çalışmanın kuramsal boyutu ile tamimiyle örtüşmektedir denilebilir.

Yol Kenarı filminin insan ilişkilerindeki yabancılaşmayı gösteren, evli çiftler arasında geçen üç temel sahnesi bulunmaktadır. Bu sahnelerden ilki kasabanın en önemli bürokratinin sıradan bir akşam yemeğinden sonra evli olduğu kişiyi öldürerek, bürokratik gücünü kullanarak olayı faili meçhul bir ölüme dönüştürmesidir.

Görsel 6. Bürokratin eşini öldürüp gömmesi.



Bürokratin evli olduğu kişiyi öldürdüğü sahnede, insanın yabancılaşmış olduğuna dair vurgu, bir kişinin evli olduğu kişi tarafından öldürülmesi değildir. Bu ve diğer eş cinayetlerinde insanın artık dünyaya ve yaşadığı ilişkilere yabancılaştığını gösteren temel öge, bu eylemi sıradan bir gündelik iş tavrıyla yapmasıdır. Bürokrat sigarasını ve kahvesini içer, arından kemerini çıkartarak evli olduğu kişiyi öldürür, eylem gerçekleşince kahvesini içmeye devam eder ve kirli işlerini her zaman halleden kişi olan infazcısını arayarak cesedi gömmeye giderler. Bürokratin, eşinin bir mezar kazıcı tarafından defnedildiği bu sahnede, bürokrat ile onun kirli işlerini yapan kişi arasındaki diyaloglar da insanın her türlü duruma ve ilişkilenebileceğine ne kadar yabancılaşmış olduğunu göstermektedir. Bu diyalog şu şekilde gerçekleşmektedir:

Bürokrat: Ne bu papyon kravat falan?

İnfazcı: Kıyafet provası yapıyordum siz aradığınızda. Düğünümüz var ya.

Bürokrat: Ne düğünü?

İnfazcı: Kızım evleniyor. Davetiye gönderdim size.

Bürokrat: Hee şimdi hatırladım. Ben gelemeyeceğim.

İnfazcı: İyi.

Bürokrat: Ben bu hayatı anlamıyorum ya.

İnfazcı: Efendim?

Bürokrat: Hayatı diyorum anlamıyorum. Can sıkıcı şeylerle uğraşmaktan bıktım usandım.

İnfazcı: Ama hayat böyle işte.

Bürokrat: Ben de onu diyorum. Hayat böyleyse, böyle can sıkıcıysa niye yaşayıp duruyoruz

ki? Nedir hayatın manası? Hayat onu sürdürmek için gereken zahmete değer mi ya?

İnfazcı: Bandoculardan bir haber var mı?

Bürokrat: Ne?

İnfazcı: Bandoculardan?

Bürokrat: Yok... Şimdi fark ettim biliyor musun ne yöne gidersen o yanlış.

İnfazcı: Anlamadım

Bürokrat: İhtimaller var ya insan hayatındaki ihtimaller. Hangisini seçersen

seç o yanlış işte .

İnfazcı: Anladım

Bürokrat: Anladım diyorsun ya yanlış. Anladığımı düşündüğün an aslında anlamamışsındır.

İnfazcı: O da doğru

Bürokrat: Tıpkı memleket gibi dünya gibi, öyle işte.

Bürokrat evli olduğu kişiyi herhangi bir nedenden öldürmemiştir; can sıkıntısından ve bunaltıdan, sıradan bir eylem olarak öldürmüştür. Filmin mevcut atmosferinde kahve içmekle, birini öldürmek arasında ayırt edici bir duygu bulunmamaktadır. Bürokrat ile infazcısı arasında geçen bu diyaloglar, bürokratin yıllardır evli olduğu kişinin gömülmesine ne kadar kayıtsız olduğunu göstermesinin yanında önemli varoluşçu referanslara sahiptir. Hayatın, yaşamının anlamı veya anlamsızlığı üzerine yapılan tartışma, çalışmanın kuramsal bölümünde değinilen düşünürlerin tamamı tarafından bir insanlık sorunsalı olarak tartışılmıştır. *Yol Kenarı* filmi de varoluşçu felsefedeki bu tartışmayı alarak doğrudan filmin bu sahnesinde tartışmaya çalışıyor. Ancak içerisinde bulunan atmosfer bu konunun gerçekten tartışıldığı değil de bir içini dökme, sesli düşünme alanı olarak betimlenmektedir. Diyalogların akışı da absürt bir şekilde sürekli kesintiye uğrayarak, kopukluklarla birlikte ilerlemektedir. Bu absürt diyalog örgüsü Albert Camus'un *Yabancı* romanındaki diyaloglarla oldukça benzerlik göstermektedir. Benzer şekilde gördüğü rüyayı anlatan memur evli olduğu kadını bir akşam sıradan bir eylem olarak öldürür.

Görsel 6. Memurun evli olduğu kişiyi öldürmesi.



Yol Kenarı filminde evli çiftler arasında işlenen cinayetler arasında, kadının erkeği öldürdüğü tek cinayet, film içerisinde ormana ve gemiye giden tek kişi olan, neredeyse hiç konuşmayan, bürokrasinin en karanlık yönünü temsil eden kişinin evli olduğu kadın tarafından öldürülmesidir. Erkek karakterlerin

işlediği cinayetlerin aksine, kadın karakter bir alet yardımıyla değil, kocasını zehirleyerek öldürür. Yine bu cinayette de eşler arasında doğrudan çok büyük bir tartışma, kavgaya veya cinayete sebep olacak bir olay yoktur. Erkek ile kadın karakter arasında geçen diyaloglar şu şekildedir:

Görsel 7. Kadının evli olduğu erkeği fare zehirliyle öldürmesi.



Kadın: Gene mi seni gönderiyorlar? Niye hep sen?

Gönderilen erkek: Öyle işte.

Kadın: Yok mu senden başka kimse?

Gönderilen erkek: Yok.

Kadın: Hep aynı şey, istemiyorum de, gitmeyeceğim de. Sen beni hiç dinlemedin... Biliyor musun ben seni hiç sevmedim! hem de hiç!

Gönderilen erkek: (Tepki vermez)

Çalışmanın kuramsal bölümündeki filozoflardan özellikle Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre ve Albert Camus'nun görüşleri üzerinden gidilecek olursa, bu cinayetler ile insanın varoluşsal bunalımı, yaşamın absürtlüğü, insanın dünyaya fırlatılmış olması gibi kavramların filmin bir çok sahnesi-

nin tohumunda olduğu gibi bu sahnelerde de olduğu söylenebilir. Fakat bu sahnelerde Friedrich Nietzsche'nin felsefesinin biraz daha ön plana çıktığı da görülmektedir. İnsanın güç istenci Nietzsche'ye göre insan varoluşunun temel unsurlarının başında gelmektedir. İnsandaki bu güç istenci yaratıcı sonuçlar doğurabileceği gibi oldukça yıkıcı sonuçlar da doğurabilir. Bir insanın diğer insanı öldürmesi eyleminin neden-sonuç ilişkisinden bağımsız biçimde, sadece kendi gücünü sınamak için gerçekleştirmesi, güç istencinin yıkıcı yanını göstermektedir. Yine Nietzscheci bir terim olan üstün insan da kendi benliğini oluşturma yolunda geleneksel değerlerden arınmış kişidir ve bu sahnedeki eylemler geleneksel yapıya karşı gerçekleştirilen en şiddetli eylemselliği betimlemektedir. Ancak yine bu durum da yıkıcı bir Übermensch (üst insan) girişimi olarak okunabilir. Zira özellikle II. Dünya Savaşı'nda Naziler ve Nietzsche felsefesi arasında kurulan bağa da bir gönderme olduğu söylenebilir. Görüldüğü gibi filmin bu üç cinayet sahnesi de varoluşçu felsefe ile yakından ilişkilidir. Yapılan eylemlerin büyük bir soğuk kanlılık ile yapılması ise Kafkaesk estetiğe uygundur.

Yol Kenarı filminde varoluşçuluk felsefesi ve Kafkaesk estetiğe yapılan birçok küçük göstergeler zinciri de bulunmaktadır. Ana karakterin otelde kalıyor olması, başka bir ifade ile evinin otel olması, yaşamdaki gelip geçiciliği simgelerken, otelde kalan bir kişinin sürekli ikizini (kardeşimi) arıyor olması, insanın aslında sürekli kendisini arayıp bulamamasını imlemektedir.

Görsel 8. Ana karakterin otel odası.



Görsel 9. İkizini arayan adam.



Ana karakterle ormana giden kişi arasında geçen diyaloglar ise yine Nietzsche felsefesinde yer alan kader kavramı, insanın kaderini sevmesi gerektiği, ondan kaçamayacağı görüşüyle örtüşmektedir.

Gönderilen erkek: Seni ne getirdi buraya?

Ana karakter: İş için, iş arıyordum.

Gönderilen erkek: Kadere inanmak lazım belki.

Ana karakter: Belki...

Gönderilen erkek: Herkesin kaderi de bi acayip.

Ana karakter: Öyle mi?

Gönderilen erkek: Vazifemiz var belki, kader bizi bir yola doğru gönderiyor. Burada her yere beni gönderirler. Ormana da beni gönderdiler.

(bu sırada yanan bir adam önlerinden geçer).

Görsel 10. Ana karaktere emanet edilen kız çocuğu.

Birdenbire otele getirilen ve ana karaktere bakması için emanet edilen küçük kız çocuğu, varoluşçuluk felsefesinin neredeyse bütün filozoflarının dile getirdiği bir olgu olan, insanın bilemeyeceği bir yaşama fırlatılmış olmasının, insanın varoluşsal yalnızlığının, belirsizliğin ve aynı zamanda umudun göstergesi olarak filmde yer almaktadır. Filmde içten olarak tek gülen karakter bu küçük kız çocuğudur. Özellikle kıyamet yaklaşınca çocuğun gülüyor olması, onun kötücül doğasından kaynaklanmaz tam tersine mevcut yıkık ve izbe varoluşun sıfırlanması sayesinde, yeni ve belki de iyi bir düzenin kurulabileceği duygusunu yansıtır. Özellikle Kafkaesk bakış açısından okunduğunda otelde otel sahibi ile yirmi yedi numarada kalan erkeğin kısa diyalogları da önemlidir. Bu sahnedeki diyaloglar şu şekildedir:

Otel sahibi: Giderek babama benziyorum. Sonunda herkes babasına benziyor.

Yirmi yedi numarada kalan erkek: Ben benzemiyorum.

Otel sahibi: Bence herkes benziyor.

Yirmi yedi numarada kalan erkek: (ana karaktere) Sen babana benziyor musun?

Ana karakter: Bilmiyorum.

Yirmi yedi numarada kalan erkek: Nasıl bilmiyorsun?

Ana karakter: Bilmiyorum işte.

Otel sahibi: Bence biliyorsun.

Görsel 11. Otel sahibi, yirmi yedi numarada oturan erkek ve ana karakterin baba üzerine konuşmaları.



Çalışmanın Franz Kafka bölümünde belirtildiği gibi, yazarın babasıyla ve babasıyla bağlantılı otorite figürüyle bağlantılı problematik bir ilişkisi bulunmaktadır. Ayrıca özellikle erkek çocuk ve baba ilişkisi Oidipus mitinde dahi tartışılan arkaik bir meseledir. *Yol Kenarı* filmi özellikle referansı üzerinden bu konuya kısaca da olsa değinmiştir. Psikanaliz açısından insanın korktuğu, kaçmaya çalıştığı şeylerin bilinçaltı süreçte kendisini gerçekleştirme eğilimi bulunmaktadır. Genel olarak erkek çocuklar açısından baba korkulan bir figürdür, ancak bu diyaloglarda sezindiği gibi her erkek büyüdüğü oranda babasıyla benzerlik seviyesi artmaktadır. *Yol kenarı* filmindeki bir diğer varoluşçu imge ise işsiz bandocularıdır. Kasabaya gelecek üst düzey bürokrati karşılamak için kadroda tutulan ancak işlerini yapamayan bandocularıdır. Bandocuların da tıpkı binalar ve kasaba gibi dağınık, yıpranmış ve bıkkın betimlenmesi bir tezatlık ve yabancılaşma duygusu yaratmaktadır. Normal şartlarda müzik ve eğlence ile iç içe geçen bir temsil, tam tersi duygu olan eğlencenin mümkün olamamasını temsil etmektedir. Bu sahnedeki bandocular Pırselimoğlu tarafından Roy Andersson sinemasına yapılan bir şapka çıkarma, selam gönderme olarak da okunabilir. Filmin kıyametvari, karanlık atmosferi düşünüldüğünde bandocuların oldukça absürt ve komik bir imaj oluşturduğu da söylenebilir.

Görsel 12. İşsiz ve dağınık bir şekilde sokaklarda dolaşan bandocular.



Yol Kenarı filminin olay aksını belirleyen ve felsefi derinliğini artıran ana karakter ile yapılan beş diyalog sahnesi bulunmaktadır. Bu sahneler ana karakterin olay aksını tamamlayan birkaç sahneyle birlikte filmi bir döngü içerisinde sonlandırır. Bu sahnelerden ilki ana karakterin bir cinayete tanık olmasıdır. Analiz bölümünün başında Görsel 4. olarak gösterilen, denizden gelen kişi kimliği belirsiz olan ama yönetmenin röportajında Deccal olduğunu söylediği kişi tarafından öldürülür (2018: s. 213).

Görsel 13. Deccal'in denizden gelen kişiyi, ana karakterin de Deccal'i öldürmesi.



Filmdeki bu iki ölüm aslında gerçekleşen olay örgüsününün tamamına yakındır denilebilir. Denizden gelen kişinin dirilerek tekrar denize dönmesi ise olay çemberini kapatır. Filmin yönetmeni Tayfun Pirseliimoğlu, Mehdi olarak konumlandırılmaya çalışılan ana karakterin, filmin sonunda Deccalı öldürmesiyle, kim Mehdi? Kim Deccal probleminin ortaya çıktığını belirtiyor. Yönetmene göre bu bir döngü ve bu döngüde bir kurtarıcı beklemenin anlamı üzerine düşünmek gerektiğini vurguluyor (Pirseliimoğlu, 2018: s. 213). Kafkaesk açıdan bakılacak olursa ana karakterin cinayeti gördükten sonra bunu söylemesi ancak kasabadaki kimsenin suçluyu yakalamaya çalışmaması, hatta katil olduğu bilindiği halde herhangi bir tepki verilmemesi önemli bir göstergedir. Kafka'nın eserlerindeki tekinsizlik genellikle bu yapıyla yakından ilişkilidir. Özellikle Dava ve Şato eserlerinde Kafka'nın ana karakterleri hiçbir bilgiye sahip değilken, onlar dışındaki herkes bir dışının uyumlu bir çarkı gibi hareket etmektedir. *Yol Kenarı* filminin ana karakteri de Kafkaesk açıdan benzer bir noktadır. Kasaba halkının ana karakteri Mehdi sanması ise hayatta kalmak açısından onun bir anlamda şanslıdır. Bu iki cinayet arasında ana karakter ile kasabadaki bazı kişiler arasında geçen diyaloglar ve durumlar filmin varoluşçu ve Kafkaesk yapısını tamamıyla ortaya koymaktadır. Ana karakter bu konuşmalardan sadece kadın hemşire ile yaptığını bir anlamda kendi isteğiyle yapar; erkek karakterlerin tamamıyla ise ya zorunluluktan ya da rastlantısal olarak iletişim kurar. Ana karakter bir hemşireyi sürekli takip etmektedir.

Pirseliimoğlu sinemasında sıklıkla karşımıza çıkan bu obsesyon durumu, yine varoluşçuluk felsefesi ile yakından ilişkilidir. Dünyanın içkin bir anlam barındırmaması, kişisel anlam arayışına yol açmaktadır. Pirseliimoğlu (2018: s, 216) bu noktada varoluşçu filozoflardan Schopenhauer'a yakınlık duyduğunu söylemektedir. Yönetmen "*onun umutluğu ve karamsarlığı bana uyuyor*" der. Zira filmde betimlenene göre insanın anlam arayışı sadece *obsesyonla* sonuçlanmaktadır. Hemşire kadının ana karakterin kendisine yaklaşmasına izin vermesinin nedeni onun gerçekten kurtarıcı olup olmadığını öğrenmek istemesidir. İki karakter arasında geçen iki benzer konuşma şu şekildedir:

Görsel 14. Ana karakter hemşire kadını takip eder.



Hemşire kadın: Beni mi takip ediyorsun?

Ana karakter (Mehdi): Yoo. Geçiyordum.

Hemşire kadın: Geçiyordun? Nereye?

Ana karakter (Mehdi): İşe. Kimdi o adam?

Hemşire kadın: Kim kimdi?

Ana karakter (Mehdi): Konuştuğun adam.

Hemşire kadın: Merak mı ediyorsun?

Ana karakter (Mehdi): Yoo sordum sadece.

Hemşire kadın: Bence sen her şeyi biliyorsun, öyle değil mi?

Ana karakter (Mehdi): Bilmiyorum.

Hemşire kadın: Asıl benim sana sormam lazım. Ne zaman bitecek?
her şey ne zaman bitecek?

Ana karakter (Mehdi): Anlamadım.

Hemşire kadın: Anlamadın mı sahiden?

Görsel 15. Ana karakter ile hemşire kadının konuşması.



Hemşire kadın: Beni neden takip ediyorsun?

Ana karakter (Mehdi): Bilmem.

Hemşire kadın: Beni neden takip ettiğini bilmiyorsun. Sigaran var mı?

Ana karakter (Mehdi): Yok.

Hemşire kadın: Sigarada mı içmiyorsun?

Ana karakter (Mehdi): Yok içmiyorum.

Hemşire kadın: Doğru, sen hiç yanlış bir şey yapmazsın değil mi? İnsanlar buraya gelmeye korkuyorlar.

Ana karakter (Mehdi): Buraya gelmeyi mi?

Hemşire kadın: Evet sen korkmuyor musun?

Ana karakter (Mehdi): Yoo korkmuyorum.

Hemşire kadın: Tabi ki sen hiçbir şeyden korkmazsın değil mi? Hiç umduğum gibi biri değilsin. Başka türlü olur diye düşünüyordum.

Ana karakter (Mehdi): Nasıl başka?

Hemşire kadın: Başka işte ben biraz uyuyacağım burada sen git.

Diyaloglarda da görüldüğü gibi Mehdi olduğu düşünülen ana karakterin, gerçekten Mehdi olup olmadığı konusunda kasaba halkında sürekli bir şüphe vardır. Ancak bu şüphe çift yönlüdür ve bu nedenle de tam bir bilinmezi işaret eder. Kasaba halkı bir yandan bu kişinin kurtarıcı olmadığını düşünürken, yaklaşmakta olan kıyamet nedeniyle onu bir kurtarıcı olarak görmek isterler, umut ederler veya onu kurtarıcı olarak görmekten başka çareleri yoktur. Otel odasında yirmi yedi numarada kalan kişi ile ana karakter arasında geçen

diyalog insanın şüphe duyması temasını merkeze alırken şu şekilde yapılandırılmıştır:

Yirmi yedi numarada kalan erkek: En fena şey nedir biliyor musun?

Ana karakter (Mehdi): Ne?

Yirmi yedi numarada kalan erkek: Şüphe. Bir şeyi merak edip de bilememek fena şey.

Ana karakter (Mehdi): Ben merak etmiyorum.

Yirmi yedi numarada kalan erkek: Hee iyi biliyorsun da ondan merak etmiyorsun... Gemiden bir işaret de gelmiş diyorlar, belki tevatür ama bir işaret gelmiş diyorlar duymadın mı?

Ana karakter (Mehdi): Duymadım

Yirmi yedi numarada kalan erkek: Şüphe fena şey kemirir durur insanı. Ne olacak? ne zaman olacak? diye

Ana karakter (Mehdi): Ne olacak ki?

Yirmi yedi numarada kalan erkek: Onu soruyorum işte, ne olacak? Nasıl olacak?

Ana karakter (Mehdi): Ben de bilmiyorum ki.

Yirmi yedi numarada kalan erkek: Bence biliyorsun ama bilmiyorum diyorsun... Demek böyle oluyormuş. Aslında şaşırmadım biliyor musun?

Görsel 16. Ana karakter ile yirmi yedi numarada kalan adamın konuşması.



Yol Kenarı filminin diğer birçok sahnesi gibi bu diyaloglarda yaşamın belirsizliği ve bu belirsizlik karşısında insanın çaresizliğini gösterilmektedir.

Hemşire kadın ve yirmi yedi numarada kalan adam sahnelerinde şüphe olgusu üzerine yoğun bir vurgu vardır. İnsan için belirsizlik durumunun gerçek bir felaketten veya kıyametten bile daha kötü bir süreç olduğu konusunda güçlü referansları olan bu sahneler Kafka'nın öykülerinde yoğunluklu olarak hissedilen tekinsizlik duygusu karşısında insanın çaresizliğini göstermektedir. Filmin altını çizmek istediği temel olgu belki de bu durumun kıyametin kendisi olduğudur. *Yol Kenarı* filminde ana karakter ile doğrudan var oluşun doğası hakkında konuşan iki kişi bulunmaktadır. Bunlardan ilki telsizcidir. Telsizci normal zamanlarda insanların konuşmalarını dinlemektedir ancak filmin şimdisinde yalnızca gemiyi dinlemektedir. İnsanın dışarıyı dinlemesi üzerinde yaşadığı yeri sorgulamasını getirdiği için telsizci ana karaktere şu soruyu sorar: *“İnsanın kendini bu dünyada mutlu hissedeceği bir yer yok mu sahiden? Var aslında öyle bir yer diyorlar he yok mu sence? Her şey bittiği zaman mı mutlu olacağız?”* Ana karakter bu soruya “Delirmişsin sen” karşılığını vererek uzaklaşır. Hem film içerisinde hem de izleyici düzleminde varoluşsal sorgulamanın doğrudan yapıldığı ilk sahnedir. Ana karakter bu varoluşsal sorgulamadan bir engeli bulunmadığı için koşarak kaçır. Başka bir ifadeyle kurtarıcı olarak görülen karakter, varoluşun sorgulanmasına dayanamaz ondan kaçır. Bu durum neredeyse bütün varoluşçu düşünürler tarafından söylenen bir olgudur ancak en berrak formuna Martin Heidegger’de ulaşmıştır. Onun felsefesinde belirttiği gibi Dasien kaçır halindedir. Bu anlamda kurtarıcı olarak görülen kişinin varoluşal problemlerden kaçmaya çalışması yönetmenin bu karaktere ironik ve absürt bir yaklaşım geliştirdiğini göstermektedir.

Görsel 17. Ana karakter ile İnfazcı karakter adamın konuşması.



Ana karakterin varoluşsal diyaloga girmek zorunda kaldığı en önemli sahne ise İnfazcı karakterle yaptığı konuşmadır. İnfazcı, aynı zamanda bir anlamda gizli polis olduğu için, cinayet soruşturmasını yapmak üzere görgü

tanığı olan ana karakteri yanına getirttirir. Bu noktada kurtarıcı adayın bu görüşmeyi yapmaktan başka şansı yoktur.

İnfazcı: Tanıyor musun bunları?

Ana karakter (Mehdi): Yok kim bunlar.

İnfazcı: Bandoocular, sahi hiç görmedin mi?

Ana karakter (Mehdi): Yok görmedim.

İnfazcı: Hükümet gizli tanım yayınladı bugün sırf burası için, duymadın mı ya? Herkes duymuş.

Ana karakter (Mehdi): Yok duymadım.

İnfazcı: Küçük yer, herkes duyuyor. Durdular durdular tanım yayınladılar. Aslında onlarda bilmiyorlar ne yapacaklarını. İşin kötüsü bizde bilmiyoruz. Yangını çıkartanı biliyoruz. Ama o kim onu bilmiyoruz. Yani hem biliyoruz hem bilmiyoruz. *Aslında hiçbir şey bilmiyoruz.* Bak şu gemi mesela ne o öyle he?

Ana karakter (Mehdi): Bilmem

İnfazcı: Bilmiyorsun... (Anlaşılmaz sesler gelir). Bu nasıl bir şarkı? Ne diyor bu, nasıl bir konuşma?

Ana karakter (Mehdi): Anlaşılmıyor ki.

İnfazcı: Bu leke senin sırtındaymış he.

Ana karakter (Mehdi): Evet.

İnfazcı: Görebilir miyim? (lekeye bakar) Ne yapmalıyım şimdi sence?

Ana karakter (Mehdi): Efendim.

İnfazcı: Yani sen olsan ne yapardın bu durumda? Yani işin doğrusu ne hiç bişey bilmiyorum ama sen! Yaa kızım evleniyor yakında düğünü var yani her şey boşsa eğer, hakikatten her şeyin bir sonu varsa bunların hepsi boşuna mı?

Ana karakter (Mehdi): Anlamadım.

İnfazcı: Sana bir şey soracağım ama bana samimi cevap vereceksin.

Ana karakter (Mehdi): Tamam.

İnfazcı: Yani ben mi efendim demeliyim sana, nasıl hitap etmeliyim? Benim kızım evleniyor mutlu olmam lazım dimi! hepsi boş ama hiç bir anlamı yok ya gerçekten ne oluyor Allah aşkına ya!

Yol Kenarı filminin bu sorgu sahnesi, filmin felsefi yönünün sözel olarak en belirgin olduğu bölümdür. İnfazcı karakteri gaddar biri olmasına karşın a Pirselimioğlu'nun (2018: s. 220) değişimiyle acıklı bir şekilde olaylara anlam vermeye çalışıyor. Sokrates'in felsefesini "Aslında hiçbir şey biliyoruz" diyerek belki de yanlışlıkla yankılamak, gemiyi işaret ederek Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyununa yine farkında olmadan referans veriyor. İnsanları gözünü kırpmadan öldürebilen, düzenin devamı için her şeyi yapan bir karakter, muhtemel sona yaklaştıkça anlam katmanından tamamen uzaklaşıyor ve bir anlamda bunaltı yaşıyor. Bu sahnede yönetmen açık bir şekilde varoluşçuluk felsefesinin temel dinamikleri olan insanlık durumu, ölümün kaçınılmazlığı, anlamsızlık, yaşamın absürtlüğü, kayıtsızlık, hayatın içkin anlamdan yoksun olması, insan varlığının doğal sınırlılıkları, yaşamın temeline dair bilginin imkansızlığı, belirsizlik, endişe ve korku gibi temaların neredeyse tamamını kapsayacak şekilde sahneyi yapılandırmıştır. Bu anlamda sorgu sahnesi *Yol Kenarı* filminin felsefi açıdan doruk noktası olarak okunabilir. Ana karakterin, infazcıya verdiği cevaplar ise neredeyse hep aynı kelimedir. Ana karakter varoluşsal bir sorgulamaya veya diyaloga diğer sahnelerde olduğu gibi girmez, bir anlamda bu tür bir konuşma onun kapasitesi dışında kalır. Film denizden gelen ve daha sonra öldürülen kişinin dirilerek tekrar denize dönmesiyle sona erer. Bu anlamda bir yaşam döngüsü tamamlanmış, çember kapanmış olur.

Görsel 18. Denizden gelen kişinin denize dönmesi ve filmin çemberinin kapanması. Karakter izleyiciye bakar.



Tayfun Pirselimioğlu 2022 yılında yönettiği *Kerr* filminde de *Yol Kenarı* filmine oldukça benzeyen bir yapı da filmi tasarlamıştır. *Kerr* filmi, Can isiminde bir erkek karakterin babasının cenazesinden sonra, küçük bir kasabadan ayrılamamasını konu almaktadır. Can karakteri şehirden ayrılacağı treni beklerken bir cinayete tanık olur ve bu nedenle karakolda polise ifade vermek zorunda kalır. Polis sebebini söylemeden Can'ın kimliğine el koyar

ve soruşturma tamamlanana kadar kasabadan ayrılmamasını yasaklar. Film Can'nın tuhaf kasabada amaçsızca dolaşmasını takip ederken, kuduz köpekler nedeniyle karantina ilan edilir ve bir döngünün içerisinde Can kasabadan ayrılamaz. Franz Kafka'nın *Dava* romanıyla oldukça benzeyen *Kerr* filmi de bir anlamda *Yol Kenarı* filminin devamı niteliğindedir. Bürokrasi kavramı yine filmin merkezindedir ve varoluşçuluk felsefesinin temel yapıları *Kerr* filminde de *Yol Kenarı* filmindeki estetik ile tartışılmıştır.

Sonuç

Varoluşçuluk, 20. yüzyılda özellikle Avrupa'da ortaya çıkan ve o zamandan beri felsefe, edebiyat, psikoloji ve teoloji dahil olmak üzere çeşitli alanlarda önemli bir etkiye sahip olan felsefi bir akımdır. Özünde varoluşçuluk, yaşamın anlamı, özgürlük, seçim ve sorumluluk gibi insan varoluşunun temel sorularıyla ilgilendir. Varoluşçuluğun temel temalarından biri, bireysel özgürlük ve seçim kavramıdır. Varoluşçular, bireylerin temelde özgür olduğunu ve bu özgürlüğün hem büyük bir potansiyel hem de büyük bir kaygı kaynağı olduğunu savunurlar. Varoluşçulara göre bireyler, seçimlerinin ve eylemlerinin sorumluluğunu almalı, hayatta kendi anlam ve amaçlarını yaratmalıdırlar. Varoluşçuluğun bir diğer önemli yönü ise ölüm, ıstırap ve hayatın saçmalığı gibi insan varoluşunun temel gerçeklerine yaptığı vurgudur. Varoluşçular, bu gerçeklerden kaçmaya veya bunlardan kaçınmaya çalışmak yerine, bireylerin tam anlamıyla otantik ve anlamlı bir yaşam sürmek için bunlarla doğrudan yüzleşmeleri gerektiğini savunurlar.

Yapılan çalışmada varoluşçuluk felsefesi içerisindeki önemli kavramlardan biri olan absürt kavramı merkezi bir noktada durmaktadır. *Saçma*, insan varlığının temelde irrasyonel ve anlamsız olduğu ve yaşamda anlam veya amaç bulma girişimlerinin nihayetinde beyhude olduğu fikrine atıfta bulunmaktadır. Bu kavram, ölüm, ıstırap ve hayatın saçmalığı gibi insan varoluşunun temel gerçeklerine yapılan varoluşçu vurgu ile yakından ilişkilidir. Albert Camus, absürt kavramını eserlerinde, özellikle de *Sisifos Söyleni* (2019) adlı makalesinde irdelemiştir. Bu denemede Camus, hayatın doğası gereği saçma ve anlamsız olduğu için insanın anlam ve amaç arayışının nihayetinde beyhude olduğunu söylemektedir. Yunan mitolojisinden bir figür olan Sisifos mitinde, Sisifos sonsuza kadar bir kayayı bir tepenin en yüksek noktasına dek taşımaya mahkûm edilmiştir. Kayayı tepeye ulaştırınca kaya tekrar aşağı yuvarlanır ve bu süreç sonsuza kadar tekrarlanır. Camus insanlık durumunun bir metaforu olarak bu miti kullanır ve insanın anlam arayışının beyhudeliği ile Sisifos'un taşı tepe noktasına taşımalarının beyhudeliğini özdeşleştirir. Bir diğer önemli varoluşçu filozof Jean-Paul Sartre da absürd kavramını edebi

eserlerinde yorumlamıştır. Sartre, *Gizli Oturum* (1965) adlı oyununda, bir odada sonsuza kadar mahsur kalan ve kaçış ümidi olmayan bir grup insanı anlatır. Oyun, insan varoluşunun doğası gereği saçma ve anlamsız olduğu ve hayatta anlam veya amaç bulma girişimlerinin nihayetinde sonuçsuz kalacağı fikrini tartışmaktadır. Saçma kavramının kasvetli olmasına rağmen, birçok varoluşçu düşünür bunun bir kurtuluş ve özgürlük kaynağı olabileceğini savunmaktadır. Bu düşünürlere göre bireyler varoluşun mantıksızlığını ve anlamsızlığını kabul ederek kendilerini yaşamdaki tüm kısıtlamalarından kurtarabilirler. Bu, bireylerin yaşamda kendi anlamlarını ve amaçlarını yaratmaları gerektiğinden, daha büyük bir bireysel özgürlük ve sorumluluk duygusuna yol açabilir.

Çalışmadaki bir diğer önemli kavram da Kafkaesk kavramıdır. Kafka'nın eserleri, özellikle *Dönüşüm*, *Dava* ve *Şato* romanları, akıl dışı, anlaşılmaz ve baskıcı bürokratik sistemlere hapsolmuş karakterleri tasvir etmektedir. Bu karakterler genellikle keyfi kurallara ve prosedürlere tabi tutulurlar ve hayatlarını kontrol eden sistemleri anlayamaz veya etkileyemezler. Kafkaesk kavramı, insanların durumlarını anlamlandırmak için mücadele ederken bir yönelim bozukluğu yaşamaları ve bireylerin kendi yaşamları üzerinde kontrol sağlayamadıkları için güçsüzlük duygusu hissetmeleri ile karakterize edilmektedir. Kafkaesk kavramı hem edebiyatta hem de gerçek hayatta çok çeşitli durumları ve deneyimleri tanımlamak için kullanılmıştır. Örneğin, bireylere uygulanan karmaşık ve genellikle keyfi bürokratik tutumları tanımlamak, bürokrasi içerisinde insanın yok olduğunu belirtmek, insan yaşamını yöneten fakat hiçbir zaman gözle görülmeyen sistemleri tarif etmek için Kafkaesk kavramı kullanılmaktadır. Kafkaesk kavramı aynı zamanda bireylerin hayatlarını yöneten sistemleri kontrol edemedikleri için özgürlüklerinin sınırlamalarıyla karşı karşıya kaldıkları bir durumu da temsil eder. Bu durumları tanımlarken Kafkaesk kavramı özellikle oluşturduğu tekinsiz atmosfer ile ünlenmiştir ve bu nedenle de sinema, edebiyat hatta siyaset bilimi gibi farklı alanları oldukça etkilemiştir. Edebiyatta ve sinemada Kafkaesk, absürtlük, yönelim bozukluğu ve güçsüzlük duygusuyla karakterize edilen durumları tasvir etmek için kullanılırken, psikolojide Kafkaesk, karmaşık ve çoğu zaman keyfi sistemlere hapsolmuş hisseden bireylerin deneyimlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Siyaset teorisinde ise Kafkaesk, irrasyonel, anlaşılmaz ve baskıcı bürokratik sistemleri eleştirmek ve hükümette daha fazla şeffaflık ve hesap verebilirlik çağrısı yapmak için kullanılmıştır.

Yapılan çalışmada Tayfun Pirselimoglu'nun *Yol Kenarı* filminin tamimiyile varoluşçuluk kavramları üzerinde ve Kafkaesk bir sinematografiyle inşa edildiği görülmüştür. Filmde varoluşçuluk felsefesinin çekirdeğini oluşturan

absürt, insanın kaçış halinde bir canlı olması, endişe, korku, insanın sınırlı bir varlık olması, yaşamın anlamsızlığı, acı, ölüm, insanın bilgisinin sınırlılığı, toplumsal eşitsizlik ve güç istenci, inanç, kader, gerçeklik yanılması, akılcılık veya aydınlanmacılık eleştirisi kavramları ayrıntılı olarak tartışılmıştır. Bu anlamda yönetmenin varoluşçuluk felsefesiyle ilgili en ironik yaklaşımı Platoncu ve aydınlanmacı akılcılığa yönelmiştir denilebilir. Filmde kasabalılar tarafından Mehdi olduğu düşünülen ana karakter oteldeki temizlik işinde çalışırken *İdea* markasında bir süpürge kullanır. Yönetmen düşünce ve aklın böyle bir dünyada yerlerde olduğunu, ancak kırıntıları toplayabileceğini ima etmiş olmaktadır.

Görsel 19. Filmin ana karakteri İdea marka süpürge ile oteli süpürür.



Yapılan analizler sonucunda *Yol Kenarı* filmi varoluşçuluk felsefesi bağlamında Kafkaesk unsurları ve özellikle sinematografiyi oldukça yetkin bir estetikle kullanan bir imaj tasarımı ile inşa edildiği bulgulanmıştır. Tematik açıdan Kafkaesk estetiğin temel motifi olan bürokrasi kavramı, *Yol Kenarı* filminde de merkezde durmaktadır. Kasaba halkı ve bürokratlar gerçekten kıyametin yaklaştığını düşünmektedir ancak yine de bürokratik yapıdan taviz vermemektedir. Bu durum insanların bürokrasiyi değil, bürokrasinin insanları yönettiğini vurgulamaktadır ve bu durum Kafka'nın yapıtlarındaki bürokrasi eleştirisiyle tamimiyle aynıdır. Kafkaesk estetiğin diğer bir unsuru olan insanlardaki yönelim bozukluğu, insanlığı temsil eden bütün kasaba halkı üzerinde gözlemlenmektedir. İşlenen cinayetler, suçun kanıksanması ve normalleşmesi, insanlar arasında geçen diyalogların konuşma işlevini yitirmesi, evli çiftler arasındaki iletişimsizlik gibi durumların oluşması insanların yönelim bozukluğunun göstergeleri olarak filmde yer almaktadır. Yine Kafkaesk estetik içerisinde önemli bir noktada duran güçsüzlük kavramı ise bazı karakterler üzerinde açıkça görülürken, genel olarak yaşam karşısında tüm kasaba halkının durumu göstermesi açısından genel bir insanlık duru-

mu olarak da betimlenmiştir. Ancak infazcı karakterin, matbaacıyı, Deccal karakterinin denizden gelen kişiyi, baş bürokratin eşini öldürmesi temsilleri üzerinden güçsüzlük olgusunu göstermiştir.

Sonuç olarak Tayfun Pirselimoglu'nun yönettiği *Yol Kenarı* filminin çalışmada tanımlanan varoluşçuluk ve Kafkaesk estetik üzerinden değerlendirilmesi yapılmıştır ve filmin bu kavramlar çerçevesinde yapılandırıldığı bulunmuştur. Tayfun Pirselimoglu'nun Kafkaesk estetiği çok yetkin bir şekilde sinemaya taşıdığı bu yaklaşım ilerleyen yıllarda belki de bir üçüncü filmle devam edecektir. Yapılan çalışmada görüldüğü gibi Tayfun Pirselimoglu'nun özellikle son dönem sinema estetiğini Kafkaesk olarak tarif etmek doğru bir tanımlama olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen izleyicisine sorular sorarak, insanın varoluş yapısını göstererek, varoluşçu felsefe içerisindeki özgürleşme aşamasına geçmeleri yolunda küçük de olsa bir itici güç oluşturmayı amaçladığı görülmektedir.

Kaynakça

- Akdağ, Ö. (2015). Ortaçağda Fail Kavramı ve Tanrı. İçinde *Bilimname*, XXIX, 2015(2).
- Aquinas, T. (1947). *Summa Theologica*. (Çev. Fathers of the English Dominican Orovince). MSB Library.
https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_%5B1%5D,_EN.pdf linkinden erişilebilir.
- Arık, M. C. (2020). *Sinemanın Özüne Bir Yolculuk: "Saf Sinema" Olgusunu Tartışmak ve Bir Örnek Olarak Yol Kenarı Filmi*. İçinde *Sinefilozofi*. Özel Sayı, s. 509-531.
- Arslan, A. (2020) *İlkçağ Felsefe Tarihi-3*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Aurelius, M. (2016). *Düşünceler*. (Çev. Ş. Karadeniz) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayraktar, L. (2011). *Albert Camus ve Yunus Emre'de Absürd Kavramı*. İçinde *Felsefe Dünyası* s: 81-101.
- Camus, A. (2019). *Sisifos Söyleni*. (Çev. T. Yücel) İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (2021). *Yabancı*. (Çev. A. Sezen) İstanbul: Can Yayınları.
- Cevizci, A. (2017). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cicero. (2019). *Yasalar Üzerine*. (Çev. C. C. Çevik). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Colette, J. (2006). *Varoluşçuluk*. (Çev.: I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Çiçek, N. (2012). Franz Kafka'da Yabancılaşma Problemi. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, felsefe Anabilim Dalı. Ankara.
- Dürüşken, Ç. (2016). *Antikçağ Felsefesi: Homeros'tan Augustinus'a Bir Düşünce Seriyeni*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Gündüz, U. (2011). *Kafka Metinlerinde İletişim, İletişimsizlik ve Yabancılaşma Olgusu Üzerine...* İçinde *Selçuk İletişim Dergisi* 7(1), s. 83-95.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. (çev. K. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Heidegger, M. (2017) *Metafizik Nedir?* (çev: M. Ş. İpşiroğlu ve S. Kemal). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Kafka, F. (2007). *Dava*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: Can Yayınları.
- Kafka, F. (2016). *Dönüşüm*. (Çev. T. Bora). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kafka, F. (2018). *Şato*. (Çev. K. Şipal). İzmir: Cem Yayınevi.
- Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi
- Karst, R. (1984). *Kafka ve Gogol-Gerçekliği Olan İmgeler ve İmgeleri Olan Gerçek*. Yazko Çeviri- Kafka Özel Sayısı, 69-80.
- Löwy, M. (2018). *Kafka: Boyun Eğmeyen Hayalperest*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nietzsche, F. (2010). *Güç İstenci* (Çev. N. Epceli) İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. W. (1972). *Zerdüşt Böyle Buyurdu*. (Çev. O. Derinsu). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Oralış, M. *Bedende Açan Çiçekler: Franz Kafka'nın Yara İmgesi*. İçinde *İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Sayı yok. s.13-30.
- Orman, E. (2017). *Bilgi Felsefesi*. Yayınlanmamış Ders Notları.
- Özdemir, Ö. (2012). *Albert Camus'nün Başkaldırı Felsefesinde Yabancılaşma Sorunu*. Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Sistemantik Felsefe ve Mantık Bilim Dalı: Denizli.
- Pirselimoğlu, T. (2018). *Yol Kenarı Filmi Üzerine Yönetmen Tayfun Pirselimoğlu ile Söyleşi*. İçinde *Sinefilozofi*, 3(5), s. 206-225.
- Platon. (1998). *Kharmides*. (Çev. Ş. Kosemihal). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Platon. (2001). *Phaidon*. (Çev. H. R. Atademir). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Platon. (2015). *Sokrates'in Savunması*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Reneaux, R. (1994). *Egzistansiyalizm Üzerine Dersler*. (Çev. M. Korlaelçi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2010a). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*. (Çev. R. N. İleri). İstanbul: Say Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2010b). *Toplum sözleşmesi*. (Çev. V. Günyol). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sartre, J. P. (2013). *Varoluşçuluk*. (Çev. A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (2019). *Bulantı* (Çev. S. Hilav). İstanbul: Can Yayınları.
- Sartre, J. P. (1965). *Gizli Oturum* (Çev. B. Onaran). İstanbul: De Yayınevi.
- Sayın, Ş. (1999). *Metinlerle Söyleşi*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Seneca (1968). "Letters", *The Stoic Philosophy of Seneca*. (çev.M. Hadas). New York: W.W. Norton Company.
- Seneca (2010). *Teselliler* (çev.: K. Sarılioğlu). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Şener, H, E. (2020). *Aklın Trajedisi ve Bir Suçlama Olarak Bürokrasi: Kafka'nın Dava'sı ve Şato'su*. İçinde *Memleket Siyaset Yönetim* 15(33), Haziran 2020, 1-34.

Wagenbach, K. (1997). *Franz Kafka Yaşam Öyküsü*. (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.

West, D. (2016). *Batı Avrupası Felsefesine Giriş*. (Çev. A. Cevizci ve H. Arslan). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

https://www.imdb.com/title/tt0315957/?ref_=nm_filmg_t_9_wr

<https://www.imdb.com/title/tt0969325/> ve <https://mubi.com/films/riza>

<https://www.cinematerial.com/movies/pus-i1789885/info> ve <https://www.beyazperde.com/filmler/film-186594/>

<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/hair-film-review-29881/> <https://www.imdb.com/title/tt1720215/>

<https://variety.com/2013/film/reviews/im-not-him-review-1200871415/>

<https://www.allmovie.com/movie/im-not-him-v1008128303>

<https://mubi.com/films/sideway>

https://www.imdb.com/title/tt6749796/plotsummary?ref_=tt_stry_pl

<https://www.tiff.net/tiff/sideway/>

Filmler

Pirselimoğlu, T. (2000). *Dayım*. Safa Production. Türkiye.

Pirselimoğlu, T. (2002). *Hüçbiryerde*. Co Production. Türkiye.

Pirselimoğlu, T. (2007). *Rıza*. Zuzi Film. Türkiye.

Pirselimoğlu, T. (2009). *Pus*. Graal / Zuzi Film. Türkiye-Yunanistan.

Pirselimoğlu, T. (2010). *Saç*. Graal / Zuzi Film. Türkiye-Yunanistan.

Pirselimoğlu, T. (2013). *Ben O Değilim*. Arizona Films / Bad Crowd / Graal. Türkiye-Yunanistan-Almanya-Fransa.

Pirselimoğlu, T. (2017). *Yol Kenarı*. Mitra Filmcilik / Arizona Films / Bad Crowd . Türkiye-Yunanistan.

Pirselimoğlu, T. (2021). *Kerr*. Gataki Films / Arizona Films / Bad Crowd . Türkiye-Yunanistan-Fransa.