

KAYBEDENLER KULÜBÜNDE VAROLUŞÇULUK VE ABSÜRT

Kağan Gariper*



Özet: Diğer sanat dallarına göre daha genç bir sanatsal faaliyet olan sinema, kendinden önce gelişen türlerden ve özellikle de felsefi akımlardan beslenme yoluna gitmiştir. Sinemayı anlamak için felsefeye başvurmak, felsefede gelişen fikir akımlarının sinema filmlerine hangi noktalarda taşındığının çözümlenmesi ile anlam kazanmaktadır. Yönetmen Tolga Örnek tarafından beyaz perdeye yansıtılan *Kaybedenler Kulübü* filmi ile felsefede gelişen varoluşçuluk ve absürt akımlar çerçevesinde böyle bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Bu çalışmada *Kaybedenler Kulübü*'nün varoluşçu ve absürt akımın izlerini taşıyan uyumsuzluk, bunaltı ve saçma düşünceleri ve yaşamın çelişkilerle dolu olması gibi izlekleriyle felsefe hangi ortak noktalarda birleştiği ve felsefe-edebiyat-sinema arasındaki benzerlikler ve ilişkiler açısından yola çıkılarak felsefede gelişen varoluşçuluğun ve absürt akımın *Kaybedenler Kulübü* adlı sinema filmi ile olan ortak özellikleri belirlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, *Kaybedenler Kulübü*, Varoluşçuluk, Absürt, Yabancılaştırma.

EXISTENTIALISM AND THE ABSURD AT KAYBEDENLER KULÜBÜ

Abstract: According to other arts cinema, which is the younger artistic activity, has sought to take advantage from growing species before it, and especially the philosophical. For understand the cinema to contact philosophy is to win mean with in movies in the philosophy of developing intellectual movements that moved the resolution which points. It is possible to talk about such a relationship with *Kaybedenler Kulübü* which is directed by Tolga Örnek to projected on the big screen and existentialism and absurd trends developing within the framework of philosophy. In this work, *Kaybedenler Kulübü* existential and non-compliance with traces of the absurd current, anxiety and absurd ideas and philosophy with themes such as being full of contradictions of life is combined in which common philosophy and literature and the similarities and relationships between cinema, philosophy, starting from the network developed existentialism and absurd current *Kaybedenler Kulübü* named common features which will be determined by film.

Keywords: Cinema, *Kaybedenler Kulübü*, Existentialism, Absurd, Alienation.

GİRİŞ

Çağdaş sanatın önemli bir kolu olan ve 20. yüzyılın başlarında gelişmeye başlayan sinema, modern bir kültürel olgudur. Ortaya çıktığı dönemden

* Arş. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: kkariper@konya.edu.tr

itibaren kısa sürede etkili bir fenomen hâline gelen sinema, sanat dallarının birbirleriyle olan ilişkilerine de dahil olur. Düşüncenin ifadesi olan felsefenin estetiğin ifadesi olan sanatla ilişkisi dünden bugüne eksilmeden varlığını sürdürür. Diğer sanat dallarına göre daha genç olan ve bununla birlikte hemen her sanat dalından faydalanabildiğini ileri sürebileceğimiz sinema, özellikle kendinden daha önce gelişmiş edebî türlerden başta senaryo olmak üzere, döneme ait eğilimler ve akımlar gibi birçok yönden yararlanma yoluna gider. Çünkü gösterimin sanata dönüşmesi esnasında bir kurguya, bir probleme ve bir bilgi aktarımına ihtiyaç duyulacaktır. Sinema, bu ihtiyacı genellikle esinlenmeler ve uyarlamalar yolu ile edebî türlerden karşılamaktadır. Kurguya duyulan bu ihtiyacın karşılanması aynı zamanda edebî akımların da beyaz perdeye taşınmasının yolunu açar. “Sinemanın başlangıçta hikâye açığını kapatma hevesi, edebiyata dayanmasını gerektirmiştir. Ancak daha sonra eğilim çift yönlü sürdürülmüştür. Yani edebiyat ve sinema birbirine paralel gelişimler ve değişimler göstermeye başlamışlardır” (Toprak, 2007:1). Ayrıca, özgün senaryoları ve kendine özgü kurgu, dil ve gösterime sahip sinema yapıtlarının varlığı da bu sanat dalının gelişmesi konusunda büyük mesafelerin kat edilmesine zemin hazırlamıştır.

Bütün sanat türleri gibi sinema da içinde doğduğu toplumsal yaşantıyla ilintilidir. Beyazperdeye aktarılan sanatsal üretimler de toplumsal yaşantıya tepki duyar, yanında durur ya da karşı koyar. Dolayısıyla toplumsal yaşantının geçirdiği evreler o sanat dalının ve ondan etkilenen diğer türlerin kullandığı dile, biçime ve içeriğe açık bir biçimde yansır. Bu noktada çalışmamıza konu olan *Kaybedenler Kulübü* adlı film varoluş felsefesi temelli absürt akımla örtüşen özellikler ihtiva etmektedir. Komedi-dram türündeki *Kaybedenler Kulübü* 2010 yapımı Türk sinema filmidir. Senaryosu Mehmet Ada Öztekin ile Tolga Örnek tarafından yazılan film, Tolga Örnek’in yönetmenliğinde çekilir. 25 Mart 2011 tarihinde gösterime giren filmin başrol oyuncularını Kaan rolündeki Nejat İşler, Mete rolündeki Yiğit Özşener ve Zeynep rolündeki Ahu Türkpençe’dir. Ayrıca film gösterime girmeden önce -Mart 2011- yapımın öncesinden sonrasına kadar film hakkında her şeyi anlatan ve filmin senaryosuna yer veren *Kaybedenler Kulübü - Filmin Öyküsü* adlı kitap *Altıkırkbeş Yayın* tarafından yayımlanmıştır. Film’in senaryosu, 1996-2001 yılları arasında *Kent FM*’de yayınlanan *Kaybedenler Kulübü* adlı radyo programından esinlenilerek beyaz perdeye yansıtılmıştır. Akla olan güvenin sarsılması, gerçek kavramının farklılaştırılması ve aşırı cinsellik gibi yönleri ile *Yeraltı Edebiyatı*² yaratılarına benzer izler taşıyan film, temelde birçok yönüyle de absürt akımın etkilerini taşır.

Varoluşçuluk bireyin evrendeki yerini, var olmanın niteliklerini, varlığın etki ve tepkilerini soruşturur. Bireyin yaşamına odaklanır ve evrendeki yeri, benliği ve var olma nedenini sorgular. Yani varoluşçuluk temelde bireysel sorgulamaya dayalıdır. Bireyin hayat boyunca yaptığı seçimler, zorunluluklar ve so-

rumluluk kendi içinde muhasebeyi getirir. Varoluşçuluk, 20. yüzyıl insanının durumunu felsefe dili ile şöyle ifade eder: *“İnsanda, sanıldığı gibi, uyumlu, düzenli bir evren bilinci yoktur. Her şey rastlantısal ve amaçsızdır. İnsan kendini bir kargaşa içinde görür. Dünyayı usla açıklamak olanaksızdır. İnsanın bilebileceği yalnızca yeryüzündeki varlığıdır. Bu varlığın özellikleri önceden saptanmamıştır. İnsan eylemini nitelikleri ile kazanır ve kendini gerçekleştirir”* (Şener, 1998: 298). Varoluşçuluğun temelinde yer alan *“hiçlik mitosu”* na göre hiçlik, her yaşamın nesnel perspektifidir. *“Heidegger ve Sartre’da yaşamın kendisi hiçliğin içine atılmışlıktır: Yaşamın her bir anı bu başlangıç ile en-son-uzaklığın karşılıklı sahte diyalektik etkileşiminden başka bir şey değildir”* (Lukacs, 2012:246). Buna göre varoluşçu felsefe bir yandan insan üzerine hiçbir şeyin bilinemeyeceğinden hareket ederken diğer yandan yaşam sürecinde bireyin en büyük çıkmazı olan kendilik bilincine ulaşmanın bilgisini arar. Hiçliğin içine atılmış yaşam, sorgulamayı, yer edinemeyişi, sıkışmışlığı ve bunun sonucu olarak bunalıyı meydana getirir. Bu çerçevede bunalı, insanın varoluşsal değerlerine başkaldırışı olarak düşünülebilir. *“Bağlanan ve yalnızca olmak istediği kimseyi değil, bir yasa koyucu olarak bütünü insanlığı seçen kişi o derin ve tümel (külli) sorumluluk duygusundan kurtulamaz”* (Sartre, 2001: 42) diyen Sartre’a göre, *“insanlık bunalıdır”* (Sartre, 2001: 32). Yani insan topluma bağımlı olmakla ve ona karşı sorumluluk duyup buna karşı koyamamanın doğası gereği bir iç daralması veya bunalı / bungunluk yaşar. Bunalıma sürüklenen ve kendisini konumlandıramayan birey ise özünden git gide uzaklaşarak kendine yabancılaşır. Bu noktada varoluşçu felsefenin üzerinde derinlemesine durduğu bir diğer konu yabancılaşmadır. *“Kişinin anlam problemlerine bir yanıt bulamaması durumunda yaşadığı duygunun adı yabancılaşmadır. Yabancılaşmış kişi kendini yalnız hisseder. Kalabalıklar arasındadır ancak yine de yalnızdır ve bu durumun farkında olmak, insan için dayanılmazdır”* (Turan, 2010: 14).

Edmund Husserl’in geliştirdiği fenomenoloji felsefesi varoluşçuluğun dayandığı düşünce biçimlerinden biridir. Fenomenoloji ile ortaya çıkan çok boyutlu anlam tabakalarının özne ve nesnenin ilişkileri / konumu boyutuna indirgenmesi aynı zamanda bireyin anlaşılmasına da yardım edecektir. Bergson’un sezgiciliğinden ve özellikle zaman kavramından önemli ölçüde etkilenen *“varoluşçuluk felsefesinin bireyi temel alması nedeniyle psikolojiden uzak olması düşünülemez. Bununla birlikte varoluşçular Sigmund Freud’un doktrini olan psikanaliz konusunda da incelemelerde bulunmuşlar ve birçok noktada birleşmişlerdir”* (Işık, 2008: 46).

Kökenleri 19. yüzyıl Danimarkalı filozof Soren Kierkegaard’a dayanan absürt akım, ölümlü bir yaşama dahil olan bireyin hayatı ve evreni anlamlandırmaya yönelik uğraşlarının boşa bir çaba olduğunu ve önünde sonunda bu anlam uğraşının başarısız olacağını ve bu şekilde bireyin saçmanın bilincine varacağını öngören felsefi düşünce akımıdır. 1942’de Fransız yazar Albert Camus, *The Myth of Sisyphus* adlı yazısıyla absürt yaşamın ve absürt kahramanın pro-

totipini ve dolayısıyla varoluşun anlamsızlığını da betimlemiş olur. Buna göre, Tanrı Zeus, Titan Sisyphus'a bir ceza vermiştir. Bu ceza Sisyphus'un bir kayayı bir dağın zirvesine yuvarlayarak taşımasıdır. Sisyphus, kayayı zirveye her çıkardığında kaya tekrar aşağı düşmektedir. Bu olayın sürekli tekrar etmesi aslında Sisyphus'un "bu anlamsız uğraş içinde saçmalığın bilincine varmasına" (Şener, 1998:299) neden olur. Saçmalığın bilincine varan insan, evreninin bir düzen dâhilinde olamayacağını ve öleceğini bildiği hâlde yine de yaşamını sürdürme ve bir düzen kurma eğilimindedir. Absürt anlayışın en önemli algısı, insanın ölümlü olmasıdır. İnsanın ölümlü olduğunu bilmesi ve bu bilince rağmen bir şeyler elde etme çabası saçmadır. Tutkular ile ölümcül yazgı arasındaki çelişki insanın tüm davranışlarını saçma kılmaktadır. Bu saçmanın farkında olmak insana acı verir. "Evren bir kaostur. İnsan usu evrenin düzeninde bir uyum bulamamıştır. Bu kaos içinde insanca bir düzen yaratmaya çalışmak boşunadır. Yaşamamızın bir anlamı, davranışlarımızın bir amacı olduğunu varsaymak bir aldatmacadır. Bunun için tüm iyimser çabalar kuşku uyandırır" (Şener, 2008: 300). Hayatın bıraktığı bu boşluklar insanların ondan beklentisi olmamasına neden olur. Böylece birey, çevresindeki insanlardan uzak kalmayı ve aynı zamanda toplumsal bilinçten kopmayı tercih etmeye yönelir. Varoluş problemini etik ve estetik açıdan ele alan Kierkegaard'a göre, "'Toplum' kuşkusuz bir toplumdan daha fazlasıdır; ama gerçekte hâlâ birimlerin toplamıdır. Kamuoyu saçmalaktır; birimlerin bir toplamı olma yerine; negatif birimlerin, birim olmayan, toplam içinde birimler haline gelen birimlerin toplamıdır" (Kierkegaard, 2005: 557). Başta Varoluşçuluk (Egzistansiyalizm) olmak üzere, Hiççilik (Nihilizm), Dadacılık (Dadaizm) ve Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) gibi akımların özelliklerini içselleştiren absürt akım, yabancılaşma duygusu, var oluşun sorgulanması, iç gerçeklere yönelme gibi yaklaşımları bünyesinde barındıran Gerçeküstücülük (Sürrealizm) akımını da kaynakları arasına alır. Absürt içeriklerdeki kavramlar, bizim onlara vermiş olduğumuz anlamların ötesinde, dünyada mevcut olabilecek bir anlama sahip değildir. Bu yüzden absürt anlatı, insanın durumunu uyumsuzlukla gösterir. Bu uyumsuzluk, büyük oranda yaşamdaki ahlaksızlık ve eşitsizlikten beslenir. Çünkü evrensel bilinçte oluşan genel bir iyilik veya kötülük algısı yoktur. Buna göre iyi bir insan yerine diğerlerine göre daha iyi bir insandan bahsedilebilir.

Varoluş akımı ve absürt kavramı, felsefi alanın ardından edebiyat ve sinemada da önemli bir yer tutar. Soren Kierkegaard'ın ardından Jean-Paul Sartre'dan Albert Camus'ye, Samuel Beckett'tan Franz Kafka'ya ve Fyodor Dostoyevski'ye kadar birçok düşünür, dünyadaki yaşanan gelişmeler sonucu belirsizleşen gerçeği tanımlayan edebî çalışmalarda bulunmuştur. Kafka *Dönüşüm*'de, insanın durumunu anlatmak için gerçek ve gerçekdışı adına bilince sunulmuş olan bütün formülleri kullanır ve *Gregor Samsa* karakteri ile böcek-in-

san ikileminin bulanıklaşmasıyla anlamsal açılımlar oluşturur. Toplumun bireyden beklentilerinin bireyde bunaltıya dönüşümünü yani temelde birey için saçma olanı saçmalayarak, akla ve mantığa aykırı olanı eski akılsal sistemlerin dışına çıkararak dile getirir. Uyumsuzluğu uyumsuzla anlatma yoluna giden bir diğer yazar Albert Camus'dür. Varoluşçuluk temelli "*Saçma duygusunun insanda oluşmasının önemli nedenlerinden biri de yabancılaşma problemidir. Camus yabancılaşma problemini eserlerinde yoğun bir biçimde işlemiştir. Hatta 'Yabancı' adlı romanı yabancılaşmış bir insanın okuyucuya takdim edilmesidir*" (Turan, 2010: 14). *Yabancı*'da sonuca ulaşan bir konu yerine ana karakter *Meursault*'nun düşünceleri çerçevesinde yaşamın tekrarları ve monotonluğu verilir. Camus, bir diğer romanı *Düşüş*'te ise kendi hayatından yola çıkarak gözlemlediği bütün bir yaşamın ve yaşanmışlığın sorgusuna girer. *Molloy*, *Malone Ölüyor* ve *Adlandırılmayan*'dan oluşan roman üçlemesi ile çağdaş insanın durumu hakkında oldukça kötümser hatta zaman zaman nihilizme uzanan eserler üreten Samuel Beckett ise bu kötümserliği kara mizah yoluyla anlatır. Roman ve oyunlarında absürt akımı etkili bir şekilde kullanan Beckett, bu eserlerini, modern insanın yoksunluğu ve yaşadığı zamansızlık ve mekandan uzaklaşma üzerine kurgular. Sartre ise günlük biçiminde yazdığı *Bulantı*'da romanın kahramanı *Roquentin*'in yaşamından hareketle bireyin dünyaya, topluma hatta kendi bedenine olan usanç ve tiksinti duygusunu verir. *Bulantı*, yansıttığı güçlü bireyci ve toplum karşıtı düşüncelerle, varoluşla yüz yüze gelen *Roquentin*'in geçirdiği değişimin ifadesidir.

Felsefe ve romandan sonra edebî tür olarak tiyatronun varoluş ve absürt akımlar ile ilişkisi dikkat çeker. Gösterime dayalı türlerden sinema ise, teknik ve biçimsel yönden tiyatronun birçok özelliğini kullanır. "*İlk önce yönetmenlerin tiyatro oyunlarını filme aktarmaya başlamaları, filmlerin de tiyatro oyunlarının da sahneleme açısından yakın olmalarındandır*" (Toprak, 2007:9). Her ikisi de gösterime dayalı sanat dalları olan sinema ve tiyatro, gerek uyarlamalarda gerekse esinlenmelerde ödünç aldıkları hikâyeler ile birlikte hikâyenin yazıldığı edebî akımın etkilerini ve döneme ait özelliklerini kabulleni ve yansıtır. 1950'lerin başlarında ve özellikle II. Dünya Savaşı'nın etkileriyle ortaya çıkan absürt tiyatro, hem insanın hem de dünyanın anlamının silindiğini ifade ederken oyun kişileri, zaman, mekân, konuşma örgüsü ve dilde gerçekçi tiyatro anlayışını reddederek kendine has düzenlemeler yapar. Bu açıdan bakıldığında "*Absürt tiyatro eski, hatta arkaik geleneklere dönüşür*" (Esslin, 1999: 254). Absürt tiyatro, temel dayanağını Albert Camus ve Jean Paul Sartre'ın varoluş felsefesinden alır. Bu noktada absürt tiyatro yazarı ise saçmanın bilincine varan usu ve başkaldırışı temsil eder. Martin Esslin, absürt tiyatronun özelliklerini şu şekilde ortaya koyar: "*Absürt tiyatro, günümüzün gerçek sanatçıların, kayıtsızlık ve bilinçsizliğin ölü duvarını yıkmak ve insana, durumunun asıl gerçeğiyle karşılaştığında bunu*

ayrısaması için, yeni bir bakış açısı kazandırmak için durmaksızın devam eden çabalarının bir kısmını oluşturur. Absürt tiyatro kendi başına iki taraflı bir amacı gerçekleştirir ve izleyicisine iki katı olan bir absürtlük sunar" (Esslin, 1999: 312).

İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan gelişmeler bu savaşa tanık olanların geleceğe dair olan ümitlerini yok etmiş ve sebepsiz endişelere, boş vermişlik duygusuna kapılmasına neden olmuştur. İşte Absürt tiyatro, insanlığın bu yönünü vurgular. Absürt tiyatro karakterleri harekete geçmek için motivasyondan yoksundur. Modern zaman çağdaş insanın yaşadığı dünyayı anlama çabalarını, eylemsizliği, iletişimsizliği, insan yaşamındaki karmaşa ve uyumsuzluğu, insanın bu karmaşa içinde düzen kurmaya çalışmasını, insanın korkularını, kuşkusunu, yabancılaşmasını, yalnızlaşmasını, yeryüzünde bir sürgün oluşunu ve bu durumu fark etmesinden doğan iç dramı ortaya koyar.

Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, adlı eserinde absürt tiyatronun şu özellikleri üzerinde durur:

- İnsan durumundaki saçmalık.
- İletişimsizlik, yabancılaşma, insansızlaşma.
- Gerçeğin yerinden oynatılması.
- Gerçeğe ayna değil prizma tutmak.
- Karşı tiyatro- karşı oyun- karşı kahraman.
- Sahnenin somut görüntü dili.
- Grotesk ve kara güldürü.
- Sanatlı uyumsuzluk (Şener, 1998:300-305).

Şener, ayrıca absürt tiyatronun insan özgürlüğüne ve insan haklarına karşı olumlu bir reaksiyon göstermediğinin ve özellikle absürt tiyatronun kuramcılarının Eogéne Ionesco'nun siyasal amaçlı tiyatroya karşı oluşunun vurgusunu yapar. Bu tiyatro akımı uyumsuzluğa bağlı olarak sanatsal biçimlerin neredeyse tümünden vazgeçer. Absürt tiyatro –Samuel Beckett'in *Godot'yu Bekleyen*'inde olduğu gibi- olay dizisinin, diyalog düzeninin dışına çıkarak, saçmayı, saçma görünen biçimler içinde sahneye getirir. Diyalogun tekdüzeliği ve sıklılığını önlemek için ise pratik bir çözüm yolu olarak kara mizahla müzik unsurları devreye sokulur.

Varoluşçu felsefe ve bunun bir uzantısı olarak absürt anlayış, dünden bugüne sanat, edebiyat ve sinema ile yan yana yürümüştür. Felsefi düşüncelerden ve senaryo elde edebilmek için hikâye ve kurgulara yönelen varoluşçu ve absürt sinema, zaman zaman kendi özgün yapıtlarını da ortaya koyar. Varoluşçu ve absürt sinema ölüme, boşuna yaşamaya, tüm aldatmacalara, korku ve güvensizlik uyandıran gizli düzenlere karşı sanatın protesto çığığdır.

TÜRK SİNEMASINDA VAROLUŞÇU VE ABSÜRT EĞİLİMLER

Batı'nın kendine özgü atmosferi ve sorunlarının bir sonucu olarak ortaya çıkan ve uzun bir birikimin sonucu olan varoluşçu eğilimler, sinema söz konusu olduğunda Antonioni, Jarmusch, Godard, Tarkovski, von Trier, Toro, Tarantino gibi birçok yönetmen tarafından beyaz perdeye taşınır. 1953 yılında yönetmen Yasujiro Ozu tarafından çekilen *Tokyo Hikâyesi (Tokyo Monogatari)* Tokyo gibi büyük bir şehirde yaşayan çocuklarını görmeye giden yaşlı bir çiftin hayatını varoluş düşüncesi ekseninde sergiler. Jean Luc-Godard'ın *Breathless* filmi gerçeği farklı bir boyuta taşıyarak öne çıkarken, Guillermo del Toro'nun *Pan's Labyrinth* filmi hayalî unsurları ile varoluşu gerçekleştirme yoluna gider. Andrey Tarkovski'nin *Stalker*'in da ise anlatılan dönem büyük bir dünya savaşının sonrasındır. Filmde savaşın yok ettiği yaşamların adı bilinmedik bir şehirde kaynağı belli olmayan bir doğa sızıntısının peşine düşüşü aktarılır. Arka planda ise izleyiciye, hayat karşısında bocalayan insanın bunaltısı hissettirilir. Varoluşçu ve absürt felsefeyi yarattığı karakterle beyaz perdeye taşıyan bir diğer önemli ad ise yönetmen-yazar-oyuncu Quentin Jerome Tarantino'dur. Tarantino'nun filmlerinde gerçekliğin ayna yerine özellikle prizmanın yansımasından verildiği görülür. Bununla birlikte adı geçen filmlerde varoluş düşüncesi ya da yaşamın absürt yanları genellikle karakterlerin davranışları ve yaşamları üzerinden verilir. Öte yandan "bir radyoyu anlatan filmlerin sayısı Batı'da bile azdır. Hatırladıklarımız arasında Kazan'ın *A Face In Crowded- Kalabalıkta Bir Yüz*, Stuart Rosenberg'in *WUSA- Bugünün Adamı ve en çok da Oliver Stone'un Talk-Radio- Sırdaş Radyo filmleri var*" (Dorsay, 2014: 298).

Bizde ise 1950 sonrası Türk edebiyatında da yoğun bir şekilde görülen ve edebiyatımızda bu dönemin felsefesi olarak değerlendirebileceğimiz varoluşçu düşünce, edebiyattan sonra sinemada da varlığını hissettirir. Türk sinemasında Kemal Tahir, Atilla İlhan, Orhan Kemal, Tarık Dursun K. gibi sosyal gerçekçi yazarların eserlerinin senaryo olarak kullanıldığı 1970'li yıllarda köy ve köy gerçeğini anlatan dram ve kimi zaman komedi türünde eserler sinemaya yansır. Türk edebiyatına paralel olarak işlenen toplumcu gerçekçi filmler ve 70'li yılların ardından bireysel konuların da sinema seyircisiyle buluşmaya başladığı görülür.

"Dünyada ve ülkemizde özellikle 1980 yılından itibaren yaşanan siyasal değişimler toplumsal içerikli filmlerin yerini bireyin içselleştirildiği temalara bırakmıştır. Ömer Kavur'la birlikte süre gelen bu "birey" odaklı filmler günümüzde de Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerce sürdürülmüştür. Türk Sineması'nda varoluşçular içinde adlandırılan Albert Camus, Franz Kafka ve Fyodor Dostoyevski gibi yazarların eserlerinden ve varoluşçu sorunlara odaklanan yönetmen Tarkovski'nin sinemasından etkilenen yönetmenleri fark etmek mümkündür" (Nas: 2013:15).

Özellikle Sovyet yönetmen Andey Tarkovski'nin sinemada gerçekliği bireysel boyutlara indirgeyerek işlemesi, tüm dünyada geniş yankılar uyandırır. Dün-

ya sinemasından önemli ölçüde etkilenen Türk sineması, 1980 ve 1990'larda yalnızlık hikâyeleri ve umutsuzluk kıskacına alınmış hayatları konu alan filmler sahneye koyar. Ömer Kavur'un 1987 yılında çektiği *Gece Yolculuğu* filmi ideoloji ile hayat arasına sıkışan bireyin varoluş problemini işlerken başrolünde Şener Şen'in yer aldığı 1996 yapımı sinema filmi *Eşkuya*, kendini toplumdan soyutlamış, varoluşunu intikam ve aşk ile anlamlandıran bireyin yaşadığı dramı konu alır. Aynı şekilde *Muhsin Bey* (1987), *Masumiyet* (1997), *Vavien* (2009), *Kosmos* (2009), filmleri ve özellikle Zeki Demirkubuz'un *Kader* (2006) isimli filmi hayata tutunamayan, hayat karşısında başarısız bireyleri konu alan yönleleriyle ön plana çıkar. Kişisel çıkmazlar ve bunalımlara yer veren, toplumsal ilişkilerden kopuk, sonucu belirsizlikler içeren anlatımları tercih eden bu eserler, toplumsal temalı filmlerden farklı olarak bir varoluş kaygısı taşır. Sinemada varoluş ve absürt fikirlerin kimi zaman hayal unsurları ile bütünleştiği görülmür. Yönetmenliğini ve senaristliğini Onur Ünlü'nün yaptığı ve 2013 yılında gösterime giren *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, fantastik unsurların ön plana çıktığı, varoluşu derin bir biçimde sorgulayan, absürt öğelerle zenginleştirilmiş, kara mizahla dramı birleştiren, izleyici üzerinde etki bırakan siyah-beyaz bir filmidir. Öte yandan sinemanın alt dalı olarak değerlendirebileceğimiz dizi filmlerde kullanılan doğüstü unsurlarla örülü olay örgüsüne sıkça rastlanır. Senaryosunu Burak Aksak'ın yönetmenliğini ise Onur Ünlü'nün üstlendiği ve *Leylâ ile Mecnun*'un ünlü aşk hikâyesi üzerine kurgulanmış ve grotesk-kara güldürü, bilimkurgu, durum komedisi öğeleri eklenen *Leylâ ile Mecnun* dizisi bu türe örnek gösterilebilir.

VAROLUŞÇU VE ABSÜRT AKIMIN AYNASINDA KAYBEDENLER KULÜBÜ

Varoluş felsefesi ve absürt akımın merkezini birey oluşturur. Her iki anlayışta da birey derinlemesine incelenir. Absürt eserlerde birey, ya kitle insanı ya da kitle insanı olmaya direnen insanlar olarak karşımıza çıkar. Bu yaratılarda kitle insanının trajikomik dünyası anlatılır. Kitle insanı olmaya direnen insanların ise birey olmak için mücadeleleri ve bunun karşısında yaşanan güçsüzlükleri sergilenir. Bu anlayışta üretilen eserlerdeki karakterler hiçbir yere ait değillerdir. Bu nedenle kişiler, abartmayla, doğal olmayan oyunculukla ve karikatürleştirmeye aktarılır. Çalışmamıza konu olan filmde, *Kaybedenler Kulübü* adındaki radyo programı ve o radyo programını sunan -DJ'ler- Kaan ile Mete'nin hayatlarının bir dönemi canlandırılmaktadır. "*Kaybedenler Kulübü tıpkı Devrim Arabaları gibi bir erkekler kulübüdür. Kaybedenler Kulübü'nün erkek karakterleri İssız Adam (Çağan Irmak 2008) filmindeki Alper'i andırırlar*" (Yaşartürk, 2012: 141). Aidiyetsiz bir kişi olarak tanıtılan Kaan'ın ailesi hakkında bir bilgi verilmez. Kaan (Nejat İşler), William Blake ve Roland Barthes gibi ya-

zarların “kimsenin ilgi duyup okumadığı” kitaplarını basan Altıkkırkbeş Yayınları'nın sahibidir. Mete (Yiğit Özşener) ise Kadıköy'de bir bar sahibi ve basit objelere ilgi duyan bir plak koleksiyoneridir. Mete'nin ailesi ise sadece aristokrat bir kişi izlenimi veren annesinden oluşur. Bu iki karakter toplumdaki kendilerini büyük ölçüde soyutlamışlardır. İki karakterin bir diğer ortak özelliği ise -tıpkı Albert Camus'nün *Yabancı* romanının başkahramanı Meursault gibi hayata dair birçok şeye ve çevreye karşı ilgisiz bir tavır takınmaları, fakat kendi içlerinde yaşamdan yansıyan olayları ve kişileri sorgulamalarıdır. Kapalı bir arkadaş grubu dışında çevreleri ile iletişim problemi yaşarlar. Temelde *benin* dışındaki ikincil kişiler onlar için önemsizdir, ilgisizce zihnin dışına ya da daha doğru bir ifadeyle anlamsızlık alanına itilir. *Kent FM* adlı radyo istasyonunda *Kaybedenler Kulübü* adlı bir programa başlarlar. Program, sohbet havası içerisinde ve dinleyicilerden habersizmiş gibi bir tavırla sürdürülür. Kadınlar, müzik, edebiyat ve İstanbul sokak yaşamını anlatan sunucular başlangıçta kimsenin ilgisini çekmez. Fakat giderek artan bir dinleyici kitlesi bu ikilinin takipçisi olur ve film bu radyo programının sunucularının günlük yaşamları üzerine kurgulanır.

Varoluşçu ve absürt eserlerde birey dışında yer alan kişilerin ön plana çıkan belirli özellikleri yoktur. Bazen bu belirsizlik oyun kişilerinin adlarında da görülür. Kişiler bazen yalnızca cinsiyetleri ya da kimlikleriyle anılır. Bu özelliğin filmdeki yansıması radyo programına katılan dinleyicilerin kimi zaman sadece sesleri duyulması ve bazı dinleyicilerin ise sadece takma adlarıyla filmde rol almalarıyla izah edilebilir. Önemli ve merkezde olan şey *yabancılaşma*dır. “*Varoluşçu düşünelere ait olan ortak ilkelerin hepsi tematik bir değer taşımamaktadır. Bu ortak ilkelerden bireysel ahlak ve öznelik savunusu; yalnızlık ve yabancılaşma temasının öz niteliğini oluşturmaktadır*” (Eral, 2011: 26). Radyo yayınının gösterimi ile başlayan filmde, varoluşçu felsefede görülen *iletişimsizlik, yabancılaşma, insansızlaşma*, ana karakterlerin (Kaan-Mete) özellikle radyo programındaki sohbetlerinde direkt olarak gözlemlenebilir. Filmin başlangıcında yer alan ve bir dinleyicinin telefonla radyo yayınına bağlanışını gösteren ilk sahne, izleyicinin bu iletişimsizliği algılamasına yol açar. Telefonla yayına bağlanan kadın dinleyici ile radyo sunucuları arasında şu konuşma geçer:

“Kadın dinleyici:

-İyi geceler.

Mete:

-İyi geceler, sayın dinleyen. Sizinle yatmış mıydık?

Kadın dinleyici:

-Hayır.

Kaan:

-Bu gece ne yapıyorsunuz?

Kadın dinleyici:

-Sizi dinliyorum. Nasılsınız?

Mete:

-Standart...

Kadın dinleyici:

-Ben de standart...

Kaan:

-Allah standarttan ayırmamın... Evet, bu gece ne yapıyorsunuz?

Kadın dinleyici:

-Birazdan çıkıp bara gideceğim.

Kaan:

-Hangi bara?

Kadın dinleyici:

-Bilmem...

Kaan:

-Sonra ne yapacaksınız?

Kadın dinleyici:

-Eve döneceğim. Yarın çalışıyorum.

Mete:

-E hepimiz çalışıyoruz.

Kaan:

-Hepimiz çalışıyoruz, hepimiz yatacağız... İşte ben bunu anlamıyorum ya. Niye ayrı ayrı yatıyoruz? Niye?

Mete:

-Madem hepimiz yatıyoruz, niye ayrı yatıyoruz ya?"

Bu konuşmanın devamında kadın dinleyici tamamen sohbetin dışında bırakılır, konuşma Mete ile Kaan'ın söyleşisine döner. Cinsellik üzerine devam eden konuşma bir anda Mete'nin uydurma bir atasözünü (*Sibirya kökenliydi sanırım* şeklinde ifade eder) hatırlamaya çalışmasıyla anlamsızlaşır. Kadın dinleyici ise kendisinin dinlenmediğini fark ettikten sonra telefonu kapatır. Telefonun kapanmasıyla bu üç kişinin anlamsızlaşan iletişimi de son bulur.

Varoluşçu ve absürt düşünceye göre insan, ilkel eğilimleri ve güdüleriyle hareket eder. Sadece duygusal ve cinsel yanları ile yaşar. Buna paralel olarak filmde özellikle cinselliğin ön plana çıktığı görülür. Filmin başrollerinde yer alan Mete ile Kaan, "yalnızlıklarını gidermek" amacıyla her gün bir başka kadınla birlikte olurlar. "*Kaybedenler Kulübü, iki erkeğin aynı kadına duyduğu arzunun eril cinsel kimliğin güvence altına alınmasının ve bu sayede erkeklerin eşcinsellik korkusu olmadan bağlanmalarının en somut biçimde karşımıza çıktığı filmidir. Çünkü Mete ve Kaan, birbirlerinin birlikte olduğu kadınlarla birlikte olmaktan sakınca görmezler*" (Yaşartürk, 2011: 65). Ayrıca radyo programı esnasında gerçekleşen konuşmalarda erkeklerle yapılan konuşmaların daha felsefi ve derinlikli olduğu görülürken asıl ilgi çeken konuşmalar çoğunlukla cinsellik üzerinedir ve genellikle kadın dinleyiciler ile bu tür konuşmalar yapılır. Yani kadınlarla ya-

pılan konuşmalarda sadece cinsel yönlerinin ön plana çıkarılışı dikkat çeker. Öte yandan radyo programındaki konuşmaları birbirinden kopuktur ve anlamsal olarak süreklilik göstermez. Radyoda gerçekleşen bir diğer konuşma ise şu şekildedir:

“Erkek Sesi (4):

-Abi her zamanki gibi çalmamak üzere bir şarkı isteyebilir miyim?

Mete:

-Tabii ki.

Erkek Sesi (4):

-Pearl Jam’dan Immortality.

Mete:

-Memnuniyetle Pearl Jam’dan Immortality’i çalmıyoruz.

Kaan:

-Kına gecesini açıyoruz...

Mete:

-Fasulyeye yarım kilo şeker koyan herkesi kınıyoruz.

Kaan:

-Orhan Gencebay’ı sevmeyenleri kınıyoruz.

Erkek Sesi (4):

-Siz “rockçı” değil misiniz? Neden Türkçe çalılıyorsunuz?

Mete:

-Sana ne?

Kaan:

-Gidiyor muyuz Olimpos’a?” (Çaydamlı, 2011:118).

Absürt akım, insanlar arasında bir iletişimin olmadığını ileri sürer. Konuşma, iletişimi sağlayan bir araç olarak değil, bir gevezelik olarak verilir. “İnsanlar çoktan klişeleşmiş selamlama biçimlerini, sohbet konularını kullanarak aralarında var olmayan bir iletişim varmış gibi göstermeye çalışmaktadırlar. Bu gerçeği ortaya çıkarmak için yazarlar dili parçalamışlardır. Söz görsel imgelerden ayrı olarak var olmaz aksine onları desteklemek etkilerini arttırmak amacıyla onlarla çoğunlukla çelişkili durumda kullanılır” (Yıldız, 2009: 11). Bu sebeple konuşmalarda söz ve anlam çelişkilidir. Bu konuşmalarda anlam aranmaz, anlam saklıdır. Konuşmalar, sözler gerçeğe değil, yalana işaret ederler. Bu sebeple absürt sinema, konuşmadan çok, görüntüye önem verir. Görsel anlatım, konuşmadan daha önemli bir yer tutar. Konuşma, insanlar arasındaki iletişimsizliği göstermek ve saçma duygusunu yaratmak üzere kullanıldığından, yazarların bu saçma konuşmadaki görüşleri ancak görüntü yolu ile ifade edilebilir. Filmde radyo programında yer alan diyaloglar burada da görüldüğü gibi anlamsız ve bir sonuca ulaşmadan devam eder. Diğer yandan ise absürt yaratılarda görülen klişeleşmiş ifadeler ve tekrarlara sıkça yer verilir. Örneğin Mete, birlikte olduğu kadınların ismini hatırlamaz ve sürekli olarak “Adın neydi senin?” repliğini kul-

lanır. Aynı şekilde filmde yer alan her “*Nasılın/Nasılsınız?*” sorusu “*Standart*” şeklinde cevaplanır, “*Olimpos’a git-*” repliğine sıkça yer verilir.

İnsanlar iletişim kuramadıkları için hem kendilerine hem topluma yabancılaşırlar. İnsanların yabancılaşmasındaki en önemli sebeplerden biri içinde buldukları ortamdır. Varoluşu gerçekleştirme mücadelesi ve bunun sonrasında yaşanan sıkıntılar insanların yabancılaşmasına neden olur. Çünkü “*varoluş, özden önce gelir*” (Sartre, 2015: 37). Yani insan varoluşunu gerçekleştirdikten sonra ancak *kendi* olabilir. Bunu yapabilmek için ise insanlar, birbirleriyle ilintili olarak sürdürdükleri bir mücadele içine girerler. Fakat bu mücadeleler yüzünden birbirlerine güvenmemeye başlarlar. Korku ve kuşku onların tüm benliklerini sarar. İnsanlar tüm bunların sonucunda insansızlaşmaya başlarlar ve öz değerlerini yitirirler. Varoluşçu anlayışta bireysel sorunlar; sevgi yoksunluğu, yabancılaşma, yalnızlık, alışkanlık, karşılıklı rol oynama, aldatmaca, karşılıklı çıkar, ezme-ezilme gibi temalarla verilir. Filmde Kaan’ın ev arkadaşı olan Murat (Rıza Kocaoğlu), dışarıyla olan ilişkisini tamamen kesmiştir. Bir kitap çevirisi yapması söz konusudur ve sürekli aynı replikleri tekraralar. Hatta Kaan ile olan konuşmaları bile sınırlıdır. Murat’ın, Kaan’ın arkadaşlarından bir kadına (Filmde ismine yer verilmemiştir) ilgi duymasıyla hayatındaki monotonluk bir süre kırılır. Fakat bu defa da kadın, Murat gibi davranmaya başlamış ve ilişki sadece cinselliğe odaklanmış bir ev hayatına dönmüştür.

Varoluşçu düşünce ve bunun uzantısı olarak absürt anlayışa göre insanın ölümlü olduğunu bilerek yaşaması saçmadır. Bu düşünce, yine bir dinleyici ile yapılan konuşmada direkt olarak Kaan’ın ağzından dile getirilir. Kaan, “*Ölümün olduğu yerde daha ciddi ne olabilir?*” (Çaydamlı, 2011:158) sorusuyla saçma bir dünyada ve kaosun içinde yaşadığının farkında olduğunu ifade eder. Mete “*Bana kalırsa hayat, yanlış zamanda yanlış yerde olmaktan oluşur.*” (Çaydamlı, 2011:116) diyerek aslında zamandan ve mekândan uzaklaşan modern insanın bunalımını dile getirir. Bu bunaltı hâli, filmde birçok replikte karşımıza çıkar. Örneğin Kaan filmin ilk sahnesindeki radyo konuşmasında “*İyi geceler sayın dinleyenler. Tabi eğer böyle bir şey mümkünse[!]*” (Çaydamlı, 2011: 72) ifadesini kullanır. Bir başka konuşmada ise Mete, “*Aslında kazanmak nedir ki? En büyük zaferi kazandığında bir Antonius olduğunu düşün. Paris’e geldiğini ve o takım altında olduğunu... Yalnız kaldığın o anda, “Ne oldu be şimdi ne olacak?” diyorsan kaybedensin sen, kaybetmişsin. Yani o anda en büyük zaferin içinde kaybetmişsin*” (Çaydamlı, 2011: 182). Kağan ve Mete her ne kadar hayattan zevk alır gibi görünseler de bu karakterlerde zaman zaman kişisel ve travmatik bellekten bazı izlere rastlarız. Yukarıda yer alan ifadelerde gecenin sonunda iyi dilekler sunan Kaan, birden bire umutsuzluğunu ve çaresizliğini de “*Tabi eğer böyle bir şey mümkünse[!]*” ifadesiyle dile getirir. Geleceğe yönelik iyi dilekler ya da bir komutanın zafer an’ı birden alaycı bir ifadeyle olumsuzlanır. Bu durumu, Freud’un

psikanalizde belirttiği *ötelenmiş edimle* açıklamak mümkündür. Buna göre, “*Bilinçaltına itilen arzular ve içgüdüler, bu bölgenin kaotik yapısı itibarıyla orda deneimsiz, serbest kalırlar. Freud’a göre nevrotik rahatsızlıkların büyük bir bölümü, bu bastırılmış arzular ve içgüdülerden kaynaklanmaktadır*” (Saldıran, 2012:8). Daha önceki yaşanmışlıklardan kalan tecrübe ve özellikle bilinçaltına atılan kötü anılar daima oradadır, kararlı biçimde belleği daima ziyaret eder ve benlik arayışı ya da bireyin kendini araması süresi boyunca tam anlamıyla kavranamadığından kendini zaman zaman tazeler ve nihayetinde varoluşun sürekli bir parçası haline gelir.

Filmde, absürt eserlerde olduğu gibi olay gelişimini gösteren bir öykü yoktur. Kurgu temelde kişilerin iç karmaşasını, endişelerini açıklayan uzun bir serimden oluşur. Bu uzun serim bölümü karakterlerin özellikleri ve buldukları konum hakkında kesin bilgi vermez. Böylece amaçsız bir açılım gösterilir ve uyumsuzluk duygusu uyandırılmaya çalışılır. Kurgu içerisinde yer alan ve sonuçlanması beklenen tek olay Kaan ve Zeynep’in aşklarıdır. Kaan, bir barda Zeynep (Ahu Türkpençe) ile tanışır. İkili arasında bir yakınlaşma başlar ve birlikte olurlar. Filmde kendisi ve hakkında fazlaca bilgiye ulaşamadığımız bir diğer karakter olan Zeynep, İstanbul’da yaşayan bir mimardır. Filmdeki yer alan aşk izleğinin kahramanı olan Zeynep’in İstanbul’dan iş için ayrılması gerekir. Zamanla Kaan’ın yaşamını eleştirmeye başlar ve bir süre sonra ayrılırlar. Burada dikkat çeken şey ise Kaan’ın Zeynep’i sevdiği hâlde anlamsız bir şekilde ondan ayrılmak istemesidir. Çünkü Kaan Zeynep’in *-kal dersin gitmem* uyarısına rağmen- yurt dışına gidiyor olmasına karşı çıkmaz, hatta herhangi bir tepki vermez. Radyo programı ise içeriğinden dolayı RTÜK’ten sürekli uyarı alır. Radyo kanalının sahibi Aslı (İdil Fırat), her ne kadar kendisi de programa ilgi duyduğunu belli etse de ikiliye programlarının iyi gittiğini fakat içeriğin uygun hâle getirilmesini, bunun karşılığında kendilerine telif ücreti ödeneceğini söyler. İkili, radyodan ücret almayarak sadece bira, yol parası gibi ihtiyaçlarının karşılanmasını isterler ve programı ise aynı içerikle devam ettirirler. Program, bir süre sonra büyük bir dinleyici kitlesi kazanır ve en çok dinlenen radyo programı hâline gelir. Fakat Zeynep’ten ayrılan Kaan ile Mete radyo programını sonlandırmaya karar verirler. Programın yüksek reyting aldığı hatta fanlarının olduğu bir dönemde bitmesi de bir anlamsızlığın, bir uyumsuzluğun sonucudur. Çünkü Kaan ve Mete için başarı önemli bir kıstas değildir; alışılmışın dışına çıkmak isterler.

Filmde merakla beklenen bir son yoktur. *Kaybedenler Kulübü’nde*, “*Uyumsuz tiyatrodan [olduğu gibi] seyircisinin karşılaştığı sorular, geleneksel tiyatro seyircisinin sorunlarından çok farklıdır. Seyirci burada heyecana kaptıramaz kendini, oyunun sonunu merakla beklemez, değişmeyen, kaçınılmaz temel-durumlarla karşı karşıya gelir*” (İpşiroğlu: 1978,21-22). Filmde bir düzen, düğüm bölümü ve çatış-

mayı sağlayan gerilim öğeleri de yoktur. Sıradan gibi görünen fakat hayatla uyumu sağlayamayan yaşamlara yer verilir.

Absürt anlayışın alay etme, taşlama, aşağılama gibi yöntemlerine *Kaybedenler Kulübü'*nde de başvurulur. Radyo programını arayan izleyicilere ve özellikle Mete'nin kadınlara karşı olan tutumu bir aşağılama içerir. Öte yandan Eugène Ionesco'nun da belirttiği gibi ideolojik söylemleri reddeden absürt eserlerde olduğu gibi *Kaybedenler Kulübü'*nde insanın özgürlüğü ve hakları savunulmaz. Karakterler veya davranışları üzerinden herhangi bir ideoloji sezilmez. Dönemin politik atmosferi dahi göz ardı edilir. Filmde yer alan karakterler çoğunlukla kötümser ve eylemsizdir; bir umarsızlık görülür. Yaşamın trajik olduğu kadar komik olan saçmalığı onaylanmıştır.

Varoluşçuluğa göre, anlam yitimi hayatın herhangi bir zamanında, her şey ve herkes için geçerli olabilir. Aynı çizgide yer alan absürt yaratılarda da geleneksel kalıplar kırılır. Bu akıma bağlı oyunlarda genelde zaman ve yer kavramı belirsizdir. Bu kavramlardan bazen hiç bahsedilmez. Buna benzer olarak *Kaybedenler Kulübü'*nde de zaman ve mekân algısının eksikliği dikkat çeker. Filmde özellikle zamana dair bir gönderme yoktur. Saati gösteren birkaç kare dışında tarih hakkında bir hüküm vermek zordur. İzleyici olayları günümüz veya yakın geçmiş zaman olarak değerlendirebilir. Filmde mekânlar zaman zaman konuşmalar ile gerçekliğin dışına çıkartılır. Örneğin *Olimpos'a gitmek* bir kaçış alanı olarak düşünülür. Öte yandan olayların cereyan ettiği mekânlar ise bir gerçeklik algısı oluşturur fakat isimlerin eksikliği dikkat çeker. Olayların büyük çoğunluğunun geçtiği radyo programının yapıldığı stüdyo, Kaan'ın evi, Mete'nin barı, isimlerin önemsizleştiği ve sadece sıradanlıkları ile ön plana çıkan mekânlardır.

Absürt eserlerde bilinen gerçeğe benzemeyen, fakat kendi ölçüleri içinde tutarlı olan ve bir anlam ifade eden bir düzen kurulmalıdır. Örneğin, absürt tiyatro bu düzeni şiirsel doku ile kurar. Sahnenin çok boyutlu olması, ışığın, sesin, hareketin, görüntünün, dilin eşzamanlı olarak kullanılması ile yaratılan imge dokusu bütünlük taşır. Bu bütünlük absürt tiyatronun şiirsel yaratıcılık ilkesidir. *Kaybedenler Kulübü'*nde bu şiirsellik radyo programında yer alan konuşmalara yansır. Mete ile Kaan'ın konuşmaları anlamsız, ucu açık konuşmalardır. Fakat bu konuşmalar –zaman zaman radyo programına uymayacak kadar uzayan susmalar da buna dâhil edilebilir- kendi içlerinde şiirsel bir söylem taşır. Bu noktada filmde kimi zaman görüntülerle konuşmanın yer değiştirdiği görülür. Enis Batur, *Sinema Yazıları* adlı eserinde yönetmen Bresson'un çektiği film ve belgesellerde bir tür *görüntüyazarlığı* yaptığını ifade eder (Batur, 2007: 171). *Kaybedenler Kulübü'*nde de konuşmanın kesilip anlatımın görüntüye devredilmesi, filmin kendine özgü görsel bir dil üretmesine neden olmuş ve böylece görsel algıya dayalı bir *görüntüyazarlığı* ortaya konulmuştur. Kaan

ve Mete'nin hayatları aktarılırken karakter inşası yerine, güncel olaylar etrafında şekillenen hayatları verilir. Atillâ Dorsay, *100 Yılın Türk Filmi*, adlı eserinde *Kaybedenler Kulübü*'nün görsel yönlerini Tolga Örnek'in yönetmenliği çerçevesinde değerlendirirken şu ifadeleri kullanır:

“Örnek aslında pek de sinemasal sayılamayacak bu konuyu görselleştirirken, büyük bir cesaret hatta cüret gösteriyor. Beyazperde onun için bir film boyunca geniş ve bembeyaza müsvetde sayfası gibi kullanacağı bir alana dönüşüyor. Orada renklerle oynuyor, siyah beyazla renkliyi karıştırıyor. Yakın planlarla kahramanların ruhuna nüfuz ediyor. Perdeyi bölüyor, parçalara ayırıyor, sözleri çok anlaşılmayan birinin söylediklerinin iri harflerle perdeye getiriyor. Gençlerin pek sever olduğu o omuz kameresıyla bizi serseme çevirmek yerine, düzeyli bir biçimciliği seçiyor” (Dorsay, 2014: 298).

Ayrıca görüntüyle sesin yer değiştirmesi yabancılaştırmayı sağlayan bir unsur olarak da karşımıza çıkar. Özellikle filmin sonlarına doğru yer alan sahnelerde yönetmen Örnek'in sinema efektleriyle sağladığı, perdenin bölünüşü ve bölünen kısımların farklı renklerle gösterimi seyirciyi sinemanın kurgusundan uzaklaştırır ve bir tür yabancılaşma sağlar. Filmin sonuna doğru ise başlarda Orhan Veli'nin şiirini hafife alan (*bununla ilgili de kesin bir şiiri vardır... sözlerinin yer aldığı*) sahneye benzer bir şekilde bu defa da sanatkârane şiir karikatürize edilir, böylece şiire yabancılaştırma sağlanır. Söylenen şiirsel sözler Ahmet Haşim şiirini anıştırır.

Filmin absürt tiyatroya benzerlik gösteren bir diğer özelliği ise “ [...] amaç belli olmayan, usa aykırı olan insan yaşamına benzer ve bu benzeyişi ile yaşamı anımsat [masıdır]. İnsan nasıl kendi yaşamını, tıpkı bir yabancı gibi anlamadan sürdürüyorsa, seyirci de oyunu, alışılmış tiyatro mantığı içinde bir anlama oturtmadan, fakat oyunun kendi yaşamına ışık tuttuğunu hissederek seyrederek. Böyle bir tiyatrodaki seyircinin sahnedeki oyun kişileri ile özdeşleşmesi olanaksızdır” (Şener, 2008: 302). Bu noktada Bertolt Brecht'in epik tiyatro ile ortaya koyduğu yabancılaştırmanın absürt sinemada da güçlü bir şekilde varlığından söz etmek mümkündür. Absürt tiyatrodaki yer alan yabancılaştırmanın *Kaybedenler Kulübü*'ndeki benzer şekline ise Şenol (Şenol Erdoğan) karakterinde rastlarız. Film boyunca Şenol'un konuşmaları alt yazılar ile verilir. Bu tutum, izleyiciyi tıpkı absürt tiyatrodaki olduğu gibi oyundaki/roldeki kişiden uzaklaştırmış ve bir yabancılaştırma etkisi uyandırmıştır.

SONUÇ

Varoluş felsefesi ve absürt anlayış, evrendeki uyumsuzluğu eserlere taşımaya, evrende var olan uyumsuzluğu çeşitli sanat dallarında farklı tekniklerle göstermeye çalışır. Bunun başarılabilmesi için doğada karşılığı bulunmayan imgeler yaratılması gerekir. *Kaybedenler Kulübü* filmi henüz ismi ile böyle bir im-

genin oluşturulmaya çalışıldığı izlenimini verir. Bir çok yönü ile varoluşçu ve absürt felsefeye uygun bir içeriğe sahip bir film olarak değerlendirilebileceğimiz *Kaybedenler Kulübü*'nde varoluşçu felsefenin en temel kaygısı olan yabancılaşmanın çeşitli toplumsal ilişkilerden başlayarak bireyin kendine yönelen bir çizgide beyaz perdeye yansıtıldığı görülür. Öte yandan absürt akımın izlerini taşıyan uyumsuzluk, bunaltı ve saçma düşünceleri ve yaşamın çelişkilerle dolu olması filmde kendini hissettiren diğer unsurlardır. *Kaybedenler Kulübü*'nün tiyatro alanında gelişen absürt akım ve varoluşçu felsefe izlekleriyle birçok ortak noktada birleşmesi, felsefe ve sanat arasındaki bağın ne denli güçlü olduğunu göstermektedir.

DİPNOTLAR

- ¹ *Yeraltı Edebiyatı*: 19. yüzyılın ortaları ile 20. yüzyılın başlarında oluşmaya başlayan *Yeraltı Edebiyatı*, aşırı uçlardaki yaşamı, aykırı, eleştirel, çoğunlukla gerçekle hayalin birbirine karıştığı varoluş hikâyelerini konu edinir. Kökleri Marquis de Sade'in *Sadizm*'ine kadar uzanan bu akım, çift kişilik, alkol kullanımı, cinselilik, sıra dışılık, argo ve küfrün dışı vurumu olarak ifade edilir.

KAYNAKÇA

- Batur, Enis, (2007), *Enis Batur'dan Sinema Yazıları*, Es Yayınları, İstanbul.
- Boyacıoğlu, Fuat, (2004), *Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, -Üniversite Dergisi- Sayı: 11, Konya.
- Dorsay, Atilla, (2014), *100 Yıllık Türk Filmi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Eral, Gökhan, (2011), *Franz Kafka'nın Ve Yusuf Atılgan'ın Romanlarının Varoluşçuluk Temelinde Karşılaştırılması*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.
- Esslin, Martin (1999). *Absürd Tiyatro*, Dost Kitabevi, Ankara.
- İpşiroğlu, Zehra, (1996), *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.
- Çaydamalı, Kaan (Ed.), (2011), *Kaybedenler Kulübü-Filmin Öyküsü*, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Lukacs, György, (2012), *Avrupa Edebiyatı ve Varoluşçuluk*, (Çev. Vural Yıldırım), Epos Yayınları, Birinci Basım, Ankara.
- Nas, İrem, (2013), *Yakın Dönem Türk Sinemasında Varoluşçuluk Ve Yabancılaşma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Toprak, Seçil, (2007), *Selim İleri'nin Eserlerinde Sinema Ve Edebiyat İlişkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Turan, Zülfü, (2010), *Albert Camus'nün Saçma (Absürd) Felsefesi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış yüksek Lisans tezi, Ankara.
- Saldıran, Anıl, (2012), *Psikanaliz Başlığı Altında Freud'un Leonardo ve Mona Lisa Analizi Özelinde İmge Oluşumu*, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Sartre, Jean Paul (2001), *Varoluşçuluk* (Çev: Asım Bezirci), Say Yay. İstanbul.
- Şener, Sevdâ, (1998), *Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.
- Yaşartürk, Gül, (2012), *Zamansız Bir Görsel Kültür Ürünü Olarak Kaybedenler Kulübü*, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC April 2012 Volume 2 Issue 2.
- Yaşartürk, Gül, (2011), *Prencesin Uykusu, Bizim Büyük Çaresizliğimiz ve Kaybedenler Kulübü: Yalnız, Mutsuz, Köksüz Ve Büyümeyen Erkekler Dair...*, Sekans- Sinema Yazıları Seçkisi 4, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Yıldız, Tankut (2009). *Varoluşçu ve Absürd Tiyatro*, Bahçeşehir Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- (2005), *Günlüklerden ve Makalelerden Seçmeler*, Anka Yayınları, Çeviren: İbrahim Kaplıkaya, İstanbul.