

-Araştırma Makalesi-

**Kriz ve Fırsat Arasındaki İnce Çizgi: Nietzsche'nin Üstinsan
Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirselimoglu'nun Yol Kenarı Filmi**

Ulaş Işıklar *

Özet

Bireyin yaşamla ve dünyayla kurduğu etkileşimlerin problematik bir neticesi şeklinde tanımlanabilecek nihilizm, anlam ve değer yokluğunun yarattığı kriz konumuna işaret eden bir olgudur. Bu olgunun imlediği olumsuz paradigmayı kuramındaki eleştirel yaklaşımın temelini oturtan Nietzsche'ye göre, değerden ve anlamdan uzaklaşmış insanın kendini aşarak yeni bir bilinç ve ahlak düzeyine varması, ancak ve ancak söz konusu krizin önce tecrübe edilip sonra da fırsata çevrilmesiyle mümkündür. Bunu başarabilecek tek bireylik hali ise, krizi bir olanağa dönüştürüp yepyeni değerler sisteminin oluşturduğu bir ahlak ortaya çıkarabilecek iradeye sahip üstinsandır.

Tüm toplumların gündelik yaşamında ortaya çıkabilen nihilizmin çeşitli izdüşümlerine, pek çok sanat yapıtında rastlanır. Özellikle edebiyat ve sinemada üretilen birçok eserde, bu çerçevede yorumlanabilecek birey temsilleri gözlemlenebilir. Bu temsillerin kendini gösterdiği yerlerden biri de, Türkiye'de 1990'ların ortalarında ortaya çıkan Yeni Türk Sineması'na dâhil bazı filmlerdir. Bu eğilim, Tayfun Pirselimoglu'nun Yol Kenarı adlı yapıtında da açık biçimde görülür.

Anahtar Kelimeler: Nietzscheci üstinsan düşüncesi, Nihilizm, Yeni Türk Sineması, Auteur sinema, Tayfun Pirselimoglu Sineması

*Dr. Öğr. Üyesi., Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü , İstanbul, Türkiye.

E-mail: ulasisiklar@gmail.com

ORCID :0000-0003-2943-047X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.949117

Işıklar, U. (2022). Kriz ve Fırsat Arasındaki İnce Çizgi: Nietzsche'nin Üstinsan Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirselimoglu'nun Yol Kenarı Filmi. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı:13. 126-141. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.949117>.

Geliş Tarihi: 07.06.2021

Kabul Tarihi: 14.08.2021

-Research Article-

**The Thin Line Between Opportunity and Crisis: Tayfun Pirseliimoğlu's
Sideway Film In The Context Of Nietzschean Superman Idea**

Ulaş Işıklar *

Abstract

Nihilism, that can be described as a problematic consequence of interactions formed with world and life by individual, is a concept which generally connotes the crisis created by the absence of meaning and values. According to Nietzsche, who uses negative paradigm indicated by this concept as base of critical approach in his theory, a human being which has no value and meaning will be able to reach a new level of moral and consciousness if and only to experience the crisis in question in first place and turn it into a opportunity immediately after. The one and only individuality that can achieve this is the superman who has the will to reveal a moral composed totally new system of values after turn the crisis into a opportunity.

Various projections of nihilism which is able to come in view in daily lives of whole societies occur in a great deal of works of art. Especially, many works of art in literature and cinema, representations of individual which render in this context can be observed. One of the points these representations can be seen is that there are some 'New Turkish Cinema' films have been emerged in mid of nineties in Turkey. This tendency is clearly seen in Tayfun Pirseliimoğlu's film Sideway.

Keywords: *The idea of Nietzschean superman, Nihilism, New Turkish cinema, Auteur cinema, The cinema of Tayfun Pirseliimoğlu*

*Asist. Prof., Beykent University, Faculty of Fine Arts, Department of Radio, Television and Cinema, İstanbul, Turkey.

E-mail: ulasisiklar@gmail.com

ORCID :0000-0003-2943-047X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.949117

Işıklar, U. (2022). Kriz ve Fırsat Arasındaki İnce Çizgi: Nietzsche'nin Üstinsan Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirseliimoğlu'nun Yol Kenarı Filmi. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı:13. 126-141. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.949117>.

Recieved:07.06.2021

Accepted: 14.08.2021

Extended Abstract

The interactive relations founded with cultural and social schemas by individual put into a form the search for meaning on existential area. Nevertheless, the narrowing of individual's cognizance and intellection capacity on life with all conformations totally may lead to inner consequences which be described as pain points. The most extreme position of this adverse outcome is extensive moral crisis which called nihilism. Nihilism is a notion that generally alludes to the absence of meaning and values. One of the most important indicators of nihilism is a deep depression which directly originated from lack of meaning and value and which cause unfavourable reflexions in individual's inwardness at the same time. At this juncture, the individual can fall in a personal emptiness.

This concept had been theorized as a intellectual theory by Friedrich Nietzsche, the German thinker, in history of Western philosophy. According to Nietzsche, whole intellectual history of Western culture is the history of nihilism at the same time. Because in history in question, there had been believed to absolute human-made notions and patterns of meaning which 'nothingness' lied behind them actually but as if they were truly exist independent from human-being. As a method, Nietzsche used 'genealogy' and began to interrogate all intellectual history of Western culture in terms of nihilism. He also specified some types of human based on particular kinds of nihilism and moral structures of those. His first determination is the 'original' or 'religious' nihilism. It's the oldest one and dominant human-type belongs to 'flock'.

But in modern era, nothingness lied behind notions and patterns of meaning met the eyes and a new nihilism age had begun. Nietzsche defines this era with his famous quote 'God is dead!' and called it 'European' or 'modern' nihilism. Human-type of this nihilism named as 'last man' and it suffers from very pessimistic nihilism on existential level. But Nietzsche is not such a pessimistic. Actually, he thinks this process is essential and must be experienced first, be transformed into a opportunity later. Thus there will be reached to ideal human-type, 'superman'. Nevertheless, to Nietzsche, who comprehends the nihilism as a problem not for only nineteenth century but for centuries to come, this is a universal phenomenon because of the existential position concerning human being. Thereby nihilism, is the one of the most complicated and that as seen in social, political, moral aspects in twentieth and twenty first centuries.

This ideational schema which is a existential aspect incident to human being and theorized by Nietzsche presents a interpretation field globally. Because, nihilism, in terms of being an existential state about humans may emerge at a universal level. In this connection, this much is certain that Nietzsche's theory about nihilism provides us an unique viewpoint to comment cultural and artistic outcomes of all societies. For instance, nihilism is seen in a considerable number of works of literature and cinema mostly.

Nietzsche's theory can be used to interpret of some films that come to light in mid-1990's and called as New Turkish Cinema. In these films made by auteur directors, meaning problem of individual is addressed by way of character representations who have existential problems. The one of those directors is Tayfun Pirselimoglu and the representations of individual which be commented within the context of Nietzsche's nihilism theory aforesaid can be observed in his film named Sideway.

This essay will focus on to analyse representations of individual in film within the context of Nietzschean nihilism theory. Besides, the appearance of superman's concept as a possibility will be scrutinized. Thusly, qualitative considerations as to relationship between the cinema and philosophy by way of an example in Turkish cinema will be presented on the one hand, some interpretations towards artistic and philosophical understanding of individual in Turkish society will also be possible on the other hand.

Giriş

Kişinin öteki insanlardan farklı 'nesnel' mevcudiyetini imleyen manasıyla 'kolektif' yapıların dışındaki 'tek' insana gönderme yapan birey, aynı zamanda ölümlülüğünün bilincindeki yegâne canlıdır. Bu yüzden de, tarihin her döneminde hayatını 'anamlı' kılama mecburiyeti hissederek sosyal/kültürel sistemler, yani bir 'düzen' meydana getirme ihtiyacını duymuştur. Bununla beraber, söz konusu düzenler durağan değil, devinimlidir. Farklılaşan etkenler, gereksinimler veya durumlar uyarınca değişmekte ya da dönüşmektedir. Hayatına mana katma ihtiyacı sebebiyle birey, böyle dönemlerde düzenin yeni parametrelerine uyumlanma mecburiyeti içindedir. Ters durumda, içsel boyutta birtakım anlamlandırma sorunları, tercih yapamama ve nihayetinde yaşamdan kopma düzeyinde bazı problemler meydana gelebilmektedir.

Bireyin önüne çıkan bu nevi olumsuz durumlar, Batı fikir dünyasında modern dönemde kimi filozoflar tarafından ele alınmıştır. Öncelikle 19. Yüzyıl Avrupa felsefesinde ortaya çıkan ve 'varoluşçu' olarak adlandırılan söz konusu filozofların önde gelen temsilcileri olarak; Kierkegaard, Schopenhauer ve Nietzsche sayılabilir. 20. Yüzyılda aynı düşünsel çizgiye katılan Heidegger, Camus ve Sartre'in öğretileriyle yaygınlaşan bu felsefi gelenek, tümüyle bireyin anlam sorunları ve varoluşsal kaygılarına odaklanır.

Bu türden felsefi düşünceler, birçok sanat dalında da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle edebiyat ve sinemada, bireyin anlam arayışları ve varoluşsal problemlerine sıkça yer verilmiştir. Sinema tarihinde bahis konusu felsefi düşünceler, 1960'lı yıllarla birlikte 'modern sinema' da denilen Avrupa Sineması'nda ele alınmaya başlanmış, ardından diğer ülkelerin sinemalarına da sirayet etmiştir. Türkiye'de bu, 1990'lı yıllarda film üretmeye başlayan bir yönetmen kuşağının oluşturduğu Yeni Türk Sineması'ndaki birçok filmde göze çarpmaktadır.

Tematik ve biçimsel yönlerden Yeni Türk Sineması'nın tipik tarzına dâhil yönetmenlerden birisi de Tayfun Pirseli moğ lu'dur. Filmografisinin başından sonuna, içerik ve estetik bağlamında birbiriyle uyumlu filmler üreten Pirseli moğ lu'nun anlatıları, varoluşçu felsefi öğretiler çerçevesinde irdelenmeye elverişlidir. Özellikle 2018 yapımı *Yol Kenarı* filmi, Nietzsche'nin görüşleri temelinde okumalara olanak sunmaktadır. Hatta daha da ileri bir yorumla söylemek gerekirse, Pirseli moğ lu'nun bu yapıtı, Nietzsche'nin özgün felsefi öğretisinin beyaz perdedeki en bütüncül karşılıklarından birisidir.

Bu bağlamda, ilk olarak sinema-felsefe ilişkisinin üzerinde durulup Türk Sineması'ndaki felsefi yönelimler ve Tayfun Pirseli moğ lu sinemasının ayırıcı özellikleri kısaca irdelenecek, ardından da önce Nietzsche felsefesinin genel nitelikleri aktarılıp hemen akabinde yönetmenin *Yol Kenarı* filmi Nietzsche'nin düşünsel çerçevesi doğrultusunda analiz edilecektir.

Sinema - Felsefe İlişkisi

Sinema ve felsefe arasındaki ilişki, ilk bakışta oldukça netameli görünebilir. Biri; sanata/duyuma/somuta/imaja, diğeri ise; bilime/akla/soyuta/kavramsala hitap etmesiyle sinema ve felsefe, ilk bakışta birbirinden çok ayrı alanlar gibi görünür. Gelgelelim esasen, aralarında sinema tarihinin azımsanmayacak bir bölümüne yayılan verimli bir ilişki bulunur. "Felsefe filmin önemli yönlerini ortaya koyabiliyorken, film de felsefenin kendisini ve kendi sorularını yeni yönlerde düşünmesini mümkün kılabilir" (Öztürk, 2016: 58). Çeşitli sinemacılar ile felsefeciler arasındaki temaslar da bunu doğrular niteliktedir. Sinema tarihinde felsefi görüş açsınsa sahip Arnheim, Bazin, Kracauer gibi sinemacıların erken çalışmalarının yanı sıra, Deleuze, Badiou, Rencière, Zizék gibi filozofların sinemayla yakından ilgilenip kitaplar yazmaları, bahis konusu ilişkiyi genişletmiştir. Bugün artık, "Sinema felsefe, felsefe sinema olmadan yapamayacak noktaya gelmiştir" (Öztürk, 2016: 62) demek mümkündür. Bunun da ötesinde, felsefenin bizatihi kendisi, kimi yönetmenlere muazzam olanaklar sunar.

Deleuze'un, "Büyük sinema yönetmenleri: kendi yaptıkları hakkında en iyi konuşacak olan olanlardır. Fakat konuşurken başka bir şey haline gelirler; filozof veya kuramcı olurlar" (2021: 340) tespitine uygun biçimde, kimi yönetmenler filmleriyle felsefe yapar.

Sinema ve felsefe ilişkisi bu kadarla da sınırlı değildir. Sinema felsefesi ile ilgili öne sürülen yaklaşımlardan biri, 'felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler' kategorisidir. Bunlar, " (...) felsefede tartışılan soruları, sorunları ve aksiyomları sinematik tarzda işleyen filmlerdir" (Herzogenrath'dan akt. Öztürk, 2018: 34). Dolayısıyla, örneğin Camus'un, Nietzsche'nin, Kant'ın, Descartes'in, Sartre'ın ve daha birçok filozofun düşünceleri filmlerde sinematik olarak somutlaştırılabilir. Böylece, yönetmen-film bağlamında kurulabilen film-felsefe ilişkisine yeni bir halka daha eklenerek izleyici de işin içine katılmış olur. Bu, artık seyirciyi de kapsayan bir sinema-felsefe etkileşimi anlamına gelir.

"Eğer film üzerine düşünüyorsak, filmin kendisinin de düşündüğünü, ya da başka türkü söylersek, filmlerin bizlere bir şeyler yaptığını kabul etmemiz gerekiyor. Sinematografik imajlar bizlere çarptığında, bizler üzerinde titreşim yarattığında filmi izlemeden önceki insan da değişmeye başlamış demektir. Film izlerken imajların bedenimizde bıraktığı izler ve çağrışımlar felsefi kavramlara yönlendiğinde, film dünyası ile felsefe dünyası arasında, iki dünyanın kendi özgün formlarını koruduğu bir ilişki kurulabilir" (Öztürk, 2016: 9).

Sinema tarihinde ortaya çıkan ve niteliğine göre değişik isimlerle sınıflandırılan birçok farklı akım içinde, felsefi bakımdan bireyin varoluşsal değer krizini ele alan ve varoluşçu düşünürlerin öğretilerinin sinematik olarak somutlaştığı yaklaşım, modern sinema¹ adını alır. Bu filmlerde tematik olarak, modern yaşamda bireyin yalnızlığı, yabancılaşması ve iletişim zorlukları ele alınır. Bu durumun "zamanın ruhu"na uyduğunu belirten Kovács, auteur yaklaşımın sinema pratiğine yansıdığı dönemde, gerçek yaşamdaki değerlerle ilişkileri açısından ayrılan iki birey tipinin filmsel anlatıyı belirlediğini öne sürer. Geleneksel değerlerle ilişkili bireyi ele alan anlatıları "klasik" olarak değerlendiren Kovács, bu değerlerle bağları kopmuş bireyi içeren anlatıları ise "modern" olarak niteler. Buna göre, "Modern anlatının özellikleri onların başkalarıyla, dünyayla, geçmişle ve gelecekle bütün temel bağlantılarını kaybetmiş, hatta kendi kişiliğinin temellerini yitirmiş olan yabancılaşmış bir kişi hakkında öyküler anlatması gerçeğinin sonuçlarıdır" (Kovács, 2010: 70). Kovács, yabancılaşmış modern bireyi derinlikli biçimde ele alan sanatçılar olarak tanımladığı Antonioni, Godard, Bergman, Fellini, Tarkovsky gibi isimleri, modern sinemanın önemli yönetmenleri olarak koyutlar. Bu filmlerde modern bireyin yabancılaşması temasının sıklıkla ele alınışı, auteur yönetmenlerin yapıtlarının felsefi düşüncelerle bağlantısını göz önüne serer.

Ve dahası, varoluşçuluğu popülerleştirmesiyle auteur kuramın Avrupa'da pratiğe taşınmasının aynı yıllara rastlaması, edebiyat, felsefe ve sinema arasındaki ilişkiyi imler. Ayrıca, auteur yönetmenlerin biçimsel açıdan mizansenini öne çıkarması ile varoluşçu felsefe arasında koşutluk mevcuttur. Bireyin içsel sürecine yönelen varoluşçu felsefenin irdelediği olgular, sinemada ancak mizansen aracılığıyla betimlenebilir. Çapan'a göre, Bazin'in savunduğu anlamıyla "Sahneye koyma, içe dönüklüğün ve çevrenin yaratımında en iyi yol olarak tanımlanabilir. (...) Sahneye koyma kavramı filmin rasyonel ve akla dayanan bir deneme olmadığını, fakat duyguya ve psikolojiye dayanan bir kavram olduğunu gösterir" (1986: 34). Bu anlamda, auteur sinemasındaki mizansen anlayışının, birçok varoluşçu filozofun bireyin içselliklerine odaklanan düşüncelerinin filmsel tasviri için uygun araç konumunda olduğu kuşku götürmez.

Bu çerçevede, teorik çalışmalarla başlayıp Avrupa sanat filmleriyle pratiğe taşınan auteur yaklaşım, varoluşçu felsefede irdelenen temaları kapsayacak biçimde gelişip farklı ülke sinemalarındaki yönetmen ve filmlerle devam ederek günümüze dek ulaşmıştır. "Bugün

¹ Batı'da "modern sinema"nın, 1958-1978 arası dönemi kapsadığı belirtilmektedir. Söz konusu adlandırma, bu dönem sinemasının, "Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak görülebilmesi" (Orr, 1997: 12) temelinde ortaya çıkmıştır.

auteur kuramı bütün dünyada her ülke için öne çıkmış bir ya da birkaç yönetmenin adıyla telaffuz edilmektedir” (Arslan, 2010: 3). Söz konusu ülkelerden birisi de, elbette ki Türkiye’dir.

Türk Sineması’nda Auteur Yönelimler ve Felsefi Film Anlatıları

Türk sinema tarihinin klasik Yeşilçam adı verilen döneminde Metin Erksan’ın bazı filmleri ve Alp Zeki Heper’in sıra dışı çalışmaları haricinde, auteur sinemayla bağıntı kurulabilecek anlatılara pek rastlanmaz. 1980’lerle birlikte, başta Ömer Kavur olmak üzere, Yavuz Özkan, Orhan Oğuz gibi bazı yönetmenler, bireyin yalnızlığını, yabancılaşmayı, iletişimsizliği temel alan auteurist sinemaya yakın sayılabilecek filmler üretmişlerdir. Felsefi konular temelinde katıksız auteur sinema ise, 1990’lardan itibaren ‘Yeni Türk Sineması’ başlığı altında ortaya çıkar.

Yeni Türk Sineması teriminin yanı sıra, ‘Sanat Sineması’, ‘Bağımsız Sinema’, hatta ‘Festival Sineması’ gibi farklı başlıklarla adlandırılan ve başlangıç olarak genellikle Zeki Demirkubuz’un *C Blok* (1994), Yeşim Ustaoglu’nun *İz* (1994) ve Derviş Zaim’in *Tabutta Röveşata* (1996) filmlerinin alındığı bu sinema tarzında, sanatsal hedefler öne çıkar. Bu sinemaya atfedilen ‘bağımsız’ sıfatı, Türk Sineması’nın içinde bulunduğu şartların bir ürünüdür. Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Serdar Akar, Tayfun Pirselimoglu, Reha Erdem ve Semih Kaplanoglu gibi yönetmenlerin dâhil olduğu yönetmen kuşağının ürettiği filmler, ticari sinemanın dağıtım ağında yaygın olarak yer alamadığından, farklı dağıtım ve gösterim yolları gündeme gelmiştir. Yurt dışında *Yeni Türk Sineması* başlığı altında değerlendirilen bu filmler, öncelikle uluslararası festivallerde başarılı olarak Türkiye’de öne çıkmıştır. “Tarihsel kayıtlara eğildiğimizde New Turkish Cinema (Yeni Türk Sineması) deyimi, Türkiye’den ve Türkçe’den çok daha önce, başta İngilizce olmak üzere batılı dillerde kullanılmaya başlamıştır. Türkiye’de terimin Türkçe olarak yerleşiklik kazanmasından önce batılı dillerde, özellikle festivallerin ardından olmak üzere, ‘New Turkish Cinema’ artık yerleşik bir nitelemeye dönüşmüştür” (Atam, 2011: 83).

Yönetmenlerin öznel yaratıcılıklarının ön plana çıkması dolayısıyla, Yeni Türk Sineması genel olarak auteur sineması başlığı altında değerlendirilmektedir. Auteur kuramı içinde yönetmeni ele alırken, belirli bir kültürde yaşayan yönetmenin doğal olarak o kültürün parçası olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir. Yaratıcılığın zorunlu biçimde kültürel olarak özgül biçimler alacağını belirten Wood’a göre, “Her birimiz biricik olsak da hepimiz içinde yaşadığımız kendi kültürümüz tarafından oluşturuluruz” (2004: 60). O halde, yaşadığı kültürde film üretirken, aynı zamanda o kültürün bir bireyi de olan yönetmen, kültürün biçimlendirdiği bakış açısını bilinçli ya da bilinçdışı şekilde filmlerine yansıtır. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Yeni Türk Sineması yönetmenlerinin özgün hayat deneyimleri ve sanatçı kişilikleri doğrultusunda sinema yaptığı görülür. Söz konusu yönetmenlerin genellikle tematik olarak bireyin içsellğine yönelmesi ve mizansene dayalı minimal kamera rejimi, gerçekçi atmosfer, amatör oyunculuk gibi sanat sinemasıyla özdeşleşen estetik tercihler yapması, auteur düşüncesini güçlendirir.

Tematik boyutta ise Yeni Türk Sineması, sanat sineması estetiği ile genellikle bireyin sorunlarını öne çıkaran filmlere gönderme yapar. Bu filmler, bireyin içinde bulunduğu durumu gerçekçi şekilde betimleme ve sorgulama amacı taşır. Yeni Türk Sineması’nın ‘auteur’ yönetmenleri, filmlerinde genel olarak karamsarlık, çaresizlik, umutsuzluk gibi olumsuz hislere sahip ve güncel değerlerle çatışma içindeki birey temsillerine yer verir. Bu tematik, öncelikle, Türkiye’nin 1980’lerde geçirdiği sosyokültürel dönüşümle ilgilidir. Yeni Türk Sineması’nı bu dönüşümden etkilenen yönetmenlerin bireyliği üzerinden irdeleyen ve 12 Eylül ve sonrasında tanığı olan bu kuşağın kötümser, mağlup ve huzursuz bir bakış açısı geliştirdiğinin altını çizen Atam’a göre, bu filmler, “ (...) umutsuzluk, geleceksizlik gibi alanlarda ve en önemlisi de insanın güçsüz bir varlık olarak kavranmasında çok ciddi benzerlikler taşımaktadır” (2011: 123). Toplumsal süreçler yerine bireyin iç dünyasına odaklanan Yeni Türk Sineması; ideal yokluğu, inançsızlık, bıkkınlık ve kötümserlik üzerine ortak bir söylem geliştirmiştir.

Kısaca, bir yandan darbenin etkisi, diğer yandan da 1980 sonrasındaki hızlı dönüşüm sürecinin sonucunda bireyin hissettiği kimlik ve aidiyet sorunları Yeni Türk Sineması'nın genel tematiğini oluşturur. Söz konusu süreci kişisel olarak da deneyimleyen yönetmenler, filmlerinde genelde toplumla ve yaşamla uyum problemi yaşayan karamsar ve yalnız birey temsillerine yer verir. Bu anlamda, bu yönetmenlerin anlatıları, varoluşsal değersizlik üzerine kurulmuştur. Tayfun Pirselimoglu'nun yapıtları da, bu anlayışın tipik örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tayfun Pirselimoglu Sinemasının Genel Nitelikleri ve Felsefi Tematikleri

Sinema kariyerine senaryo yazarı olarak başlayan Tayfun Pirselimoglu, eserleriyle Yeni Türk Sineması'nda özgün bir yer edinmiştir. İlk uzun metrajı *Hiçbir yerde* (2002) ve sonrasında çektiği; *Rıza* (2007), *Pus* (2009), *Saç* (2010), *Ben O Değilim* (2013) ve *Yol Kenarı* (2018) filmleriyle estetik ve tematik açılarından tutarlı bir filmografi oluşturan Pirselimoglu, biçimsel yönden sade kadraj düzenlemesini tercih eder. Filmlerinde kamera hareketi, yok denecek kadar azdır. Kamera ve kurgu yaklaşımında, filmsel zamanı gerçek zamana yaklaştıran bir yavaşlık ve durgunluğu benimseyen Pirselimoglu'nun filmlerindeki ses unsurları da, aynı paralelde kullanılır. Karakterlerin uzun sessizlik anlarına doğal sesler eşlik eder. Aynı anlayış, büyük oranda doğal olan ışık kullanımı için de geçerlidir. Genel görünümüyle Pirselimoglu'nun sineması, minimalist niteliklere ve gerçekçi biçimsel tarza sahiptir.

Tematik bakımdan ise, Pirselimoglu filmlerinde bireysel çıkışsızlığın, umutsuzluğun, sıkıntının bitimsiz bir hali tasvir edilir. Karakterler, edilgen bir varoluşsal konuma saplanmış gibidir. Aynı edilgen konumlarına tekrar ve tekrar geri dönerler. Bu tercih, anlatı yapısını da belirler. Anlatı yapısı açısından Pirselimoglu filmleri, döngüselidir. İçsel yinelenmeye işaret eden döngüsellik, onun sinemasında mekânsal olarak da başladığı yere dönmeye karşılık gelir. Pirselimoglu, hayatın "eliptik bir daire üzerinde dönen tekrarlar bütünü" olduğuna inandığını ve dolayısıyla zorunlu şekilde her şeyin sonunun başına bağlandığını belirtir. Bu yinelenme durumunun "Nietzsche-vari bir hikâye" olduğunu söyleyen Pirselimoglu, "Bu döngünün, dönüp dolaşıp aynı yere gelmenin, aynı şeyi tekrar tekrar yaşamamanın insan hayatının çok önemli bir unsuru olduğunu düşünmektedir" (Akt. Yücel, 2014). Nietzsche'nin bengi dönüş öğretisiyle paralellik taşıyan bu düşünce, Pirselimoglu'nun filmlerinin anlatı yapısındaki döngüsellik için temel nedenini oluşturur.

Bu bağlamda, Pirselimoglu'nun yapıtları, çözümsüzlüğün betimlendiği 'kapalı' anlatı yapıları içerir. Öykülerini yine 'kapalı' biçimsel tercihlerle aktaran Tayfun Pirselimoglu, auteur niteliklerini yansıtabilecek şekilde kendi yaşamından izler taşıyan bakış açısını karamsar, umutsuz ve sinik karakterleri üzerinden aktarır. Yönetmenin filmleri, Türkiye'deki dönüşümün ortaya çıkardığı değer karmaşasıyla paralellik taşır. Dolayısıyla, yaşadığı kültürde bir 'birey' olan Pirselimoglu, hissettiği kişisel çıkışsızlığı, sıkıntıyı ve edilgenliği eserlerinde işler. Onun sinemasındaki karakter temsilleri, içsel süreçlerin öne çıktığı karamsar bir atmosfer içinde sunulur.

Özetle, genel çerçevesiyle Tayfun Pirselimoglu'nun bireye yaklaşımı, 'varoluşsal' bir noktadan hareket eder. Nietzsche gibi düşünürlerin ifade ettiği 'varoluş problemi' evrensel nitelikte geçerli olduğunu düşünen Pirselimoglu, filmlerinde varoluşsal sıkıntının entelektüel, varlıklı, yoksul ya da eğitimsiz her bireyin karşılaşılabileceği içsel bir sorun olduğunun altını çizer. Dolayısıyla, Pirselimoglu'nun sinemasındaki karakter temsillerinin sunulduğu biçimi, 'varoluş problemi' en uç biçimleri olan; yabancılaşma, kimliksizlik, aidiyetsizlik ve nihilizm gibi felsefi kavramlarla irdelenmeye uygunluk taşır. Yönetmenin *Yol Kenarı* filmi ise, Nietzsche'nin nihilizm kuramı temelinde yorumladığı insan tipleriyle ilgili okumalar yapmak için özellikle uygundur. Bu yüzden, öncelikle Nietzsche'nin felsefi öğretisi özetle aktarılacak, sonrasında da film bu çerçevede çözümlenecektir.

Genel Hatlarıyla Nietzsche Felsefesi

Modernleşmenin varoluşsal etkilerini irdeleyen Nietzsche felsefesinin temeli, evrenin her türlü devinimindeki temel istem olarak kabul ettiği 'Güç İstenci' kavramına dayanır. Nietzsche'ye göre güç istenci, yaşayan her şeyin büyütme zorunda olduğu arzuyu ifade eder. Tüm varlıkların daha güçlü olma yönünde iradeye sahip olduğunu ve her canlının yapabileceği her şeyi kendini korumak için değil, "daha fazla olmak" için yaptığını öne süren Nietzsche, hayatın temel özelliğini belli bir özü korumak değil, aşmak olarak koyutlar. Güç istencinin azaldığı yerde ise, 'düşüklük', 'çöküş' ve 'değersizleşme' gören Nietzsche için; hiçbir acı, gerilim, engel ya da başarısızlık içermeyen bir hayatı tercih etmek isteyen bir canlı, yalnızca yaşamakla yetinen 'zayıflık' demektir.

Tarihin güç arzusu tarafından yönlendirildiğine işaret eden ve güç kavramının bedensel organizmadan toplumsal kültürün yapılarına dek uzandığını söyleyen Nietzsche, güç istencinin insanlığın kültüründe kendini gösterdiğini savunur. Kültür ve güç istenci bağlantısını Yunan mitolojisindeki Apollon ve Dionysos adlı tanrıların özellikleri aracılığıyla yorumlayan Nietzsche'ye göre, Apollon, akıl yetisi aracılığıyla doğaya şekil veren bireyin çevresine sınırlar çizerek varoluşu anlamlandırmasını sağlar. Apollon'un karşıtı olan Dionysos ise, 'var olan biçim ve hakikatleri belli aralıklarla bozan'dır. Bu iki tanrıyı özünde güç istencinin yer aldığı diyalektik çift olarak ele alan Nietzsche'nin kuramında, yaşamın doğal akışından duyulan kaygıdan 'olgusalığın estetik dönüşümü' yoluyla kaçınılabileceğine dair iki yol vurgulanır. Bunlardan, "Biri olgusalılık üzerine estetik bir peçe örtmek, ideal bir biçim ve güzellik dünyası yaratmaktır. Bu Apollon yoludur (...) İkinci olanak varoluşu tüm karanlığı ve dehşeti içinde utkulu biçimde onaylamak ve kucaklamaktır. Bu Dionysos tutumudur" (Copleston, 1998: 157). Varoluşun gerçekliğine dayanılamayacağını savunan Nietzsche'ye göre, kültür-uygarlık adı verilen yanılımlar aracılığıyla Apollon, 'Maya tülü'ne² sardığı insanı Dionysos'un yıkıcılığından korur.

Bu görüşünü insanlık tarihinin tümüne uyarlayan Nietzsche; metafizik, din, ahlak, bilim gibi değer dizgelerinin "insanın 'gerçekten' kaçma istencinin birer ürünü" olduğunu söyler. Böylece kendini "maddenin efendisi" olarak hisseden insan, "yalandan kendi güç biçimi olarak zevk alır" (Nietzsche, 2010b: 537). İnsanın her şeye 'değer biçtiğini' ve 'hakikat' olarak tanımlanan şeylerin, özünde güç istencinin yer aldığı değerlemelerden ibaret olduğunu ifade eden Nietzsche, dünyaya 'insanca' anlamının bu şekilde verildiğini dile getirir. Bu düşünce açısından insan, yaşadığı dönemin koşullarına göre seçtiği ve ona fayda sağlayacak belirli değer dizgeleri üzerinden yaşamı anlamlandırarak kendisini de buna göre yorumlar. Nietzsche'ye göre, 'değerleme' düşüncesi, tarihsel koşullardaki değişimlerle yenilenen bir durumdur. Faydalılığını yitiren değer, daha yararlı başka bir değer tarafından 'dekadansa'³ uğratılıp yıkılır. Dolayısıyla yaşam, "sürekli bir yükseliş-alçalış, yaratma-yıkma, kendini aşma-dekadans süreci" (Özlem, 1993: 57) dir.

Nietzsche, sadece 'görünüş' olarak değerlendirdiği kültürel gerçekliğin ardında 'gerçek bir dünya olmadığının' altını çizer. Bununla birlikte, kavramsal yapıların 'insan ürünü' niteliğinin görmezden gelinmesi, başka bir deyişle arkasında 'hiçlik' bulunduğu unutulması, 'kurgulanmış' gerçekliğin tam, doğru ve değişmez olarak algılanması sonucunu

² Maya perdesi ya da tülü: "1. Hindu mitolojisinden alınma bir terim. Vedalara göre, mekân ve zaman içindeki nesnelere dünyası, gerçeği örten bir görüntüdür, 'Maya'dır. Hakikate ancak Maya perdesi aradan kaldırılırsa varılabilir" (Nietzsche'nin Tragedyanın Doğuşu eserinde çev. notu şeklinde akt. Tüzel, 2011: 20). "2. Özünde yalnızca Gerçekliği gizlemekle kalmayan, ayrıca bilgisizliğe de yol açan aldatıcı görüntüdür. Özü gereği tanımlanamaz bir nitelik taşıyan maya, kurtuluşa hem engel, hem de yardımcıdır. Gerçeklik bulununca maya, artık varlık nedeni kalmadığı için ortadan kalkar" (Büyük Larousse Ansiklopedisi, Cilt 15, s.7883).

³ Dekadans: "Önceki zamana göre daha düşük standartlarda, özellikle daha düşük ahlaki standartlarda yaşama veya davranış biçimidir" (Colins Cobuld English Language Dictionary).

doğurmaktadır. Bu durumda, “İnsanlar kavramlar yapısının tamamen insan ürünü olduğunu ve onunla insanın dışındaki her şey arasındaki ilişkinin salt estetik bir ilişki olduğunu unuturlar. Onu gerçekliğin kendisinin betimlenişi zannederler” (Megill, 2008: 93). Dolayısıyla, uzun süre kullanılıp herkese ‘değişmez ve bağlayıcı’ gelen dizgeler, aslında ‘insan ürünü’ olduğu unutulmuş ‘yanılsamalar’dır. Nietzsche’ye göre, Batı tarihindeki tüm geleneksel ‘hakikat’ kavramlaştırmaları da, işte bu nedenle, ‘gerçek’ olduğu iddia edilen yanılsamalardan ibarettir. Bu bağlamda, tümüyle bir ‘yanılgılar tarihi’ olan Batı düşünce tarihi, aynı zamanda nihilizmin de tarihidir. Eski anlam dizgelerini ortadan kaldıran ve daima ‘mutlak olan’ı bulduğuna inanan dinler, devletler veya felsefelerin tek yaptığı, yeni formlarla nihilizmi sürdürmek olmuştur. Nietzsche için, tüm Batı düşünce tarihi, yüksek değerlerin form değiştirmesi yoluyla içerdiği nihilizmi gizlemeyi başaran kültürün binlerce yıllık döngüsüne karşılık gelir. Bu süreç içinde sürekli kendini tekrar eden insan, değişir gibi görünen, ancak sadece farklı formlar alan kavramlarla kurduğu ahlaki ilişkilerin döngüsünde yaşamaktadır.

Nietzsche, metafizik düşünce temelinde arkasındaki ‘hiçlik’i görmezden gelerek yaşamı soyut bir mutlak adına yadsıyan anlayışın pratikteki en eski biçimini dinsel değer dizgelerinde görür. Ona göre, din, nihilizmin başlangıcını teşkil eder. Oluş (ve ölüm) karşısındaki varoluşsal acının dindirilmesi için başlangıçta Apolloncu illüzyon biçimi olarak ortaya koyulan dinler, sonradan ‘mutlak gerçek’ kabul edilen yanılsamalara dönüşmüştür. Nietzsche, bu ‘kaçışçı’ çözümün ortaya çıkardığı nihilizmin en eski biçimini ‘dinsel’ ya da ‘orijinal’ nihilizm olarak adlandırır. Nietzscheci perspektif açısından Hıristiyanlıktaki öbür dünya, cennet, mahşer günü gibi olguları isteyen birey, aslında hiçliği istemektedir.

Nihilizmin devinmesini sağlayan ahlaki ideallerin toplumsal yaşamda belirli ‘insan tipleri’ni meydana getirdiğini söyleyen Nietzsche, orijinal nihilizmin insan tipini ‘sürü insanı’ olarak koyutlar. Nietzsche’ye göre, sürü insanı, olayları belirli bir ahlak çerçevesinde değerlendirdiği için gerçekliğin en azını görebilen ve bu yüzden ‘doğru’ değerlendirme yapamayan kişidir. İçine doğduğu kurgular dünyasını sorgulamaz ve o dünyayı yanlış şekilde ‘gerçek’ kabul eder. Geçerli ahlakta ‘iyi’ kabul edilenin, aslında birçok perspektiften seçildiğini bilmeden ezberle yaşam süren sürü insanı, ‘ideal’ öbür dünya uğruna acı çekerek yaşamı yadsır.

Nietzsche, tarihsel süreçte orijinal nihilizmin ardına modern nihilizmi koyar. Bunun temelinde ise, modernite ile birlikte geleneksel değerlerin yanılgıya dayalı doğasının açığa çıkmasının yarattığı ‘çöküntü’ hali bulunur. Dolayısıyla, ‘modern nihilizm çağı’, Hıristiyanlığın savunduğu ‘gerçekliğin’ inanırlılığını yitirmesi ile Batı kültüründe hissedilen toplumsal ve bireysel kriz durumuna işaret eder. Modern dönemde deneyimlenen bu süreci ‘Avrupa Nihilizmi’ olarak adlandıran Nietzsche, “Nihilizm ne anlama gelir? En yüksek değerlerin, kendi öz değerlerini düşürmesidir. Hedef eksik; ‘neden?’ sorusuna cevap bulunamıyor” (2010b: 27) ifadesiyle, krizin doğasını açıklar. Modernite ile beraber, uzun süredir inanılan değerlerdeki ‘hiçlik’ fark edilir olmuş ve böylece mutlak dinsel ve ahlaksal değerlere inanma deneyiminden (orijinal nihilizm), hiçliğe inanma deneyimine (Avrupa nihilizmi) geçilmiştir. Hıristiyan değer sisteminin çöküşü dünyanın anlam ve amaçtan yoksun görüldüğü bir krizi ortaya çıkarmıştır.

Avrupa nihilizmindeki hiçlik istemi, artık anlamsız hale gelen metafizik yapıyı yıkma yönünde bilinçli bir reddetme isteği olarak kendini gösterir. Nihilizmin ilk biçiminin “olumsuz”, ikincisinin ise “tepkisel” olduğunu vurgulayan Deleuze, “İlk anlamda, yaşam üstün değerlerin tepesinden bakılıp değersizleştiriliyor ve bu değerler adına yadsınıyordu. İkinci anlamda ise tersine yaşamla yalnız kalınır, fakat bu yaşam yine değersizleştirilmiştir; değersiz, anlamdan ve amaçtan yoksun bir dünyada sürdürülür; kendi hiçliğinde sürekli daha uzağa gider” (2010: 190) sözleriyle, bu ayrımı vurgular. Nietzsche’nin meşhur ‘Tanrı öldü!’ ifadesi de, Tanrı’nın en yüce değer özelliğini yitirdiğine ve bu durumun bireysel ve toplumsal

psikolojide yol açtığı krize dikkat çeker: “‘Nerde mi Tanrı?’ (...) ‘Söyleyeyim: Öldürdük onu, sen, ben. Hepimiz onun katilleriyiz’” (Nietzsche, 2010a: 5). ‘Tanrının ölümü’ metaforuyla Nietzsche, nihilistik içeriğini öte-dünya kurgusuyla gizleyen metafizik düşüncenin kendi kendini tüketip son aşamasına ulaştığına işaret eder. Eğer en yüksek değer olan ‘Tanrı yok’ ise, artık her şey sorgulanabilir hale gelmiştir.

Nietzsche, Avrupa nihilizminde insanın yeni değerler kurgulayamayacak kadar güçsüzleştiğini ve manevi yönden varoluşsal anlamsızlık içine düştüğünü vurgular. Bunun psikolojik yansıması, değerlerin yokluğu ve varoluşun amaçsızlığı karşısındaki genel kötümserliktir. Bu duygudan hareket eden Nietzsche, Avrupa nihilizmi içinde ‘pasif’ ve ‘radikal’ olmak üzere iki farklı evre saptar. Radikal nihilizm, “ (...) kişinin kabul ettiği en yüce değere ulaşan varlığın mutlak savunulmazlığına duyulan inanç, artı ‘kutsal’ veya ahlaki olarak cisimlenmiş şeylerin ötesi veya kendi içindeliği olabileceğini öne sürme hakkından bile mahrum olduğumuzu idrak edıştır” (Nietzsche, 2010b: 27). Buradan hareketle, hissedilen umutsuzluk nedeniyle var olan değerleri yok etmeye yönelen hiçlik istencinin sonucundaki yok oluş, radikal nihilistin istenç duyduğu tek şeydir. Tüm yaşamı hiçleştirme yönünde bir irade göstermek isteyen radikal nihilist, sonrasını düşünmeden yok etme eylemini gerçekleştirmeyi önemser. Bu, pratik düzeyde, bireyin başkalarına (cinayet) veya kendine (intihar) şiddet uygulaması şeklinde olabilir.

Pasif (ya da edilgin) nihilizm ise, mevcut değerlerin değersizleşmesinin verdiği manevi sıkıntı karşısında karamsar tavır alan insanın, anlam dünyasında oluşan boşluk doğrultusunda geri çekilmesidir. İnsan, modernite ile birlikte Tanrı’yı öldürmüş, ancak bunun sonucunda anlamın kaybolmasıyla varoluşsal kriz ortaya çıkmıştır. Tanrı’yı öldüren ‘modern’ bireyin, onun yerine bilimsel akıl, faydacılık, iş mantığı, tüketim, moda gibi yeni değerler koyarak, deneyimlediği nihilizmin kötümserliğini yok saymaya çalıştığını vurgulayan Nietzsche, edilgin nihilistin, bu dünyaya tahammül edebilmek adına istencini ‘uyuşturarak’ acı çekmekten kaçındığını belirtir. İşte bu ‘uyuşuk’ birey tipine Nietzsche ‘son insan’ adını verir. Son insan, değerleri acılardan kaçıp haz ve mutluluğu en yüksek seviyede yaşamak için kurgulayan bireydir. Modern değerlerle son insan arasındaki ilişki hakkındaki görüşünü, “Tanrı’dan Tanrı’nın katiline, Tanrı’nın katilinden son insana” (2010: 193) şeklinde formüle eden Deleuze de, orijinal nihilizmin önce tepkisel nihilizme, ardından da edilgin nihilizme evrildiğini söyler.

Nietzsche, son insanın ‘çağdaşlık maskesi altında’ güç istencinin en alt düzeyine düştüğünü iddia eder. Hayattan zevk aldığını ve bireyciliğin her yana yayılmış etkisi nedeniyle kendini tanıdığını sanan bu insan tipinin, aslında yaşamın ve kendi varoluşunun farkına varma olasılığı bulunmamaktadır. Böylesi birey, konformizm içinde ömrünü tüketir. Onun “insanlığın önündeki tehlike” olarak aktardığı bu düşünceleri, toplumun sadece maddi tatminleri ve korunaklı burjuva hayatını hedefleyen ve “daha üstün veya daha soylu hiçbir şey tahayyül edemeyen bir ‘son erkekler ve kadınlar’ sürüsüne dönüşmesini” (Pearson, 1998: 23) imler. Burjuva zihniyetinin yaygınlaştırdığı kapitalizm, piyasa ve tüketim gibi unsurlar, tüm değerleri reddeden bencil ve güvensiz son insanın deneyimlediği nihilizmin temel kaynağıdır. Bu nihilizmle birlikte, modern ideal değerler anlamını yitirir ve salt maddi tutkular öne çıkar. Çıkara dayalı ilişkiler çerçevesinde gelişen ve birliktelik düşüncesine inanmayan bu zihniyet için önemli olan tek şey para, mülk ve maddi güçtür.

Bununla birlikte, Nietzsche, nihilizmin aşılabileceği noktasında umutsuz değildir. Gerçeği görebilmek adına nihilizm deneyiminin gerekliliğini savunan Nietzsche’ye göre, “Böylesi bir buhranın ‘değeri’, arındırmasındadır” (2001: 196). Dolayısıyla, Batı kültüründe durmaksızın devam eden nihilizm süreci, asıl olarak ‘tamamlanmamış’ nihilizmdir. Nietzsche, “Tanrı’nın ölümü” sonrasında “tinin gücünün azalması ve gerilemesi olarak” kendini gösteren bu sürecin karşısına, “tinin artan gücünün işareti olarak” (2010b: 37) ‘aktif’ nihilizm deneyimini koyar. Aktif nihilist, önceki değer şemalarını, hedefleri, kanaatleri, ahlaki bilinçli olarak yetersiz

bulur. Nietzsche'ye göre, aktif nihilizme geçişin önkoşulu, pasif nihilizmin en önemli belirtisi olan genel kötümserlik hissidir. Yani bireyin, öncelikle kendini tam bir çıkışsızlığın içinde hissetmesi gerekir. Buradaki mesele, kötümserliğin güce dönüşüp dönüşmemesidir. Pasif nihilizmdeki kötümserliğin ve hayattan kopuşun yerini, aktif nihilizmde yaşamın tümüyle onaylanması alır. Nietzsche, aktif nihilizmi, geleneksel değerlerin çöküşünün yarattığı krizden kurtulmak için bir 'fırsat' olarak düşünür.

Nietzsche, bireysel gücü aktifleştirip nihilizmi tamamlanmış hale getirebilmek için "mevcut değerlerin yeniden değerlendirilmesi" gerektiğine vurgu yapar. Bunun yolu ise, egemen değerlerin yerine yenilerini yaratmaktan geçer. Aktif nihilist, her türlü geleneksel inancı 'yanılgı' olarak ele aldıktan sonra, 'etkin yıkım' yoluyla yeni değerler üretmelidir. Bunu 'yeni bir doğuş' olarak değerlendiren Nietzsche, nihilizm sürecinden geçilerek sürü insanı ve son insandan farklılaşan daha yüksek bir insan tipine ulaşılacağını müjdelir. Nietzscheci öğretide nihai aşamayı temsil eden bu insan tipi, 'üstinsan' adını alır. Bir yandan yıkarken diğer yandan yeniden yapma becerisine sahip olan üstinsan, gerçekliği kendi değerlerine uygun olarak değerlendirip nihilizmi alt edebilen insan tipidir. "Tanrı'nın dünyevi antitezi ve güçlü zihin ile bedeninin bir birleşimi" (Cevizci, 2014: 436) olan üstinsan, geleneksel veya modern tüm değerlerin değersizliğini idrak edip yeni değerler yaratarak nihilizmi aşacak olan kişidir.

Bu düşünsel zincir ile 'insanı insan olarak aşmak' istemini dile getiren Nietzsche'nin felsefesinde bütüncül manada nihilizm, toplumsal düzeyde değer sisteminin, kişisel boyutta ise bireyselliğin yeni bir formunun meydana gelebilmesi için fırsattır. Ancak Nietzsche, sürü insanları ve son insanlardan oluşan "büyük yığın" nihilizmi aşmaya, dolayısıyla üstinsana henüz hazır olmadığını da dile getirir ve 19. yüzyıldaki nihilizm deneyiminin 20. ve 21. yüzyılları da etkileyeceğini şöyle vurgular;

"Burada gözler önüne sermeye çalıştığım, gelecek iki yüz yıldır. Gelecek olanı tarif ediyorum, yani artık farklı gelemecek olanı: Nihilizmin gelişini. Bu hikâye şimdi ile ilgili olabilir; ihtiyaçtan kendisi iş başındadır. Bu gelecek daha şimdiden yüzlerce işaretlerle konuşmaktadır; bu kader kendini her yerde ilan etmektedir. Geleceğin bu müziği için tüm kulaklar daha şimdiden dikildi. Tüm Avrupa kültürü, ne zamandır her on yılda bir işkenceler içinde büyüyen bir gerilimle bir felakete doğru sürüklenmektedir; dur durak bilmeksizin, şiddetle, düşünmeksizin, tıpkı sona varmak isteyen, artık düşünmeyen, düşünmekten korkan bir nehir gibi" (Nietzsche, 2010b: 21).

Nietzsche'nin bu kehanetinin doğrulanması anlamında, özellikle Avrupa'yı temelden sarsan iki dünya savaşının arka arkaya yaşanmasının 20. yüzyılda nihilizm deneyimini derinleştirdiği söylenebilir. Modern teknolojiyi yok etme gücü olarak gören ve kendi ideolojisi haricindeki hiçbir değeri tanımayan " (...) bu tavır, tabii ki, geçmişteki tüm değerlerin yıkımı anlamında bütünsel bir nihilizmdir" (Rauschning, 1939: 14). Savaşların kendi korkunçlukları bir yana, sonraki süreçte hissedilen olumsuz duygular, Nietzsche'nin kehanetini daha da haklı çıkarıyor gibidir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra 20. yüzyılın insanlık açısından "anlamsızlığın çağı" haline geldiğini söyleyen Rose'a göre, bu yüzyıldaki iki genel insan davranışını, "bir yanda anlamsız, beyhude yaşamlarının farkına varmayanlar, diğer yanda bunun farkına vararak intihar ve deliliğe sürüklenenler" (2001: 102) oluşturmaktadır. Bu ifadenin Nietzsche düşüncesindeki, 'nihilizmi fark edemeyen pasif nihilist' ve 'bunu fark edip kendini ya da dünyayı yok etmek isteyen radikal nihilist' tipleri ile örtüştüğü aşikârdır. Bu bağlamda, Nietzsche'nin öngördüğü gibi Avrupa kültüründeki varoluşsal kriz ve nihilizm deneyiminin 20. ve 21. yüzyıllarda daha da derinleştiği kuşkuyla yer bırakmaz.

Nietzsche'nin sistemleştirdiği nihilizm formlarının dünya genelindeki gündelik gerçekliğe sirayet etme süreci, iletişim teknolojilerindeki yaygınlaşmayla paralel düşünülmelidir.

İletişimsel gelişmelerle, 20. ve 21. yüzyıllarda farklı toplumsal bağlam ya da bölgelerin bir bütün olarak birbiriyle etkileşim süreci de hız kazanmıştır. Bu durum, dünya genelinde birbirinden uzak farklı toplum ve kültürler arasındaki etkileşimin yoğunluk kazanması olarak tanımlanan (Bknz. Giddens, 2014: 68) 'küreselleşme' olgusunu ortaya çıkarır. Küreselleşme, dünyanın farklı bölgelerinin birbiriyle bağlantılı hale gelmesini sağlamış, yeni algılama biçimlerine ve toplumsal/bireysel değişimlere yol açmıştır. Bu değişim, Batılı değerlerin küresel boyutta yaygınlaşmasına neden olduğu gibi, nihilizmin yanı sıra, yabancılaşma, aidiyetsizlik, kimliksizlik gibi felsefi kavramların birçok sanat dalında kullanılması sonucunu getirmiştir. Bahis konusu sanat dallarının başında ise, sinema gelmektedir.

Nietzsche'nin Üstinsan Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirseli moğlu'nun *Yol Kenarı* Filminin Analizi

Tyfun Pirseli moğlu'nun *Yol Kenarı* filminde, sürekli bulutlu ve fırtınalı bir havaya sahip bir kasabanın insanları, nereden geldiği ve amacı belli olmayan bir gemiye doğru topluca bakarlar. Bu esnada, bazı kıyamet alametleri ve tuhaf olaylar yaşanmaktadır. Sürekli bir yerlerde yangınlar çıkar. Bir uğultu durmaksızın devam eder. Aslında kasabanın birçok sakini gariplikler başlayınca orayı terk etmiştir. Kalanların başında bir tür yönetici (Taner Birsal) ve polis şefi (Ercan Kesal) vardır. Ayrıca, imam (Müfit Kayacan) da bu yönetici grubuna dâhildir. Çözülmemeyen ölümler ve esrarengiz tabiat olayları vuku bulmaktadır. Kasabada kalanlar, zihni ve duygusal açılardan pek sıhhatli gözükmemektedir. Bu garip süreçte oraya genç sarışın bir adam (Tansu Biçer) gelmiştir. Üç haftadan beri orada bulunan ve çay ocağında çalışan bu adamın sırtında yaprak şeklinde bir iz olduğu anlaşılır. Kasabadakiler onu, her şeyi sona erdirecek bir kurtarıcı olarak görürler. Bu esnada denizden (gemiden) başka bir genç adam karaya çıkar. Fakat ortalıkta dolaşan dazlak/bıyıklı kötü adam (Haydar Şişman) tarafından öldürülür. Bu cinayete sarışın adam da şahit olur. Daha sonra, sarışın adam uzaktan gördüğü hemşireyi (Nalan Kuruçim) takip eder ve buluşmaya başlarlar. Hatta bir kez sarılırlar. Ancak hemşire, evli olduğunu ve kocası yaşadığı sürece bir defa daha sarılamayacaklarını söyler. Sarışın genç adam, hemşirenin evindeki fotoğraftan kocasının gemiden karaya çıkan adamı öldüren kel kafalı kötü adam olduğunu öğrenir. Ve dahası, aslında yangınları çıkartan kişi de kel kafalı adamdır. Bu sırada birdenbire kel kafalı adamın öldürdüğü genç adam morgda dirilir. Kasaba sakinleri bunu yeni bir kıyamet alameti olarak yorumlar. Sarışın genç adam, hemşireyle birlikte olabilmek adına kel kafalı adamı bıçaklayarak öldürür. Ardından, nedeni bilinmeyen bir şekilde dirilen genç adam, aynen geldiği gibi tekrar denize döner. Onun gitmesinden sonra kel kafalı adam bıçaklandığı yerden kalkarak hiçbir şey olmamış gibi yürümeye devam eder. Film sona erer.

Görüldüğü üzere, konu itibarıyla *Yol Kenarı* filmindeki öykü oldukça karmaşıktır. Filmdeki olay örgüsü, başka birçok filmin aksine bir çırpıda anlatılmaya pek müsait değildir. İlk bakışta; deniz kıyısındaki kasvetli bir kasabadan birtakım bölük pörçük izlenimler aktarılıyor gibi görünür. Olaylar arasındaki muğlak bağlantılar, filmi izleme deneyimini de zor hale getirmektedir. Hikâyede belirli bir giriş-gelişme-sonuç çizgisini takip etmek mümkün değildir. Aksine, seyirci ilişkisel olarak aşırı gevşek yapıda bir olaylar silsilesiyle karşı karşıyadır. Pirseli moğlu'nun biçimsel tercihleri de bu durumu güçlendirici etki yapar. Kullanılan aşırı sayıda kararına (fade to black), zaman/mekân duygusunun yanı sıra, olay örgüsündeki bağlantı hissini azaltır. Bunun yanında, hiçbir karakterin ismi yoktur. Eylemlerinin ardındaki motivasyonlar net değildir. Örneğin bir sahnede; kasabanın yönetici elitleri, 'hamamcı' diye seslendikleri bir adamı (Rıza Akın) bir yere gönderirler. Hamamcının nereye ve neden gittiği belli değildir. Döndüğünde de herhangi bir bilgi aktarılmaz. Filmde bunun gibi birçok sahne mevcuttur. Dolayısıyla filmin tümünde gözlenen 'belirsizlik' duygusu, Pirseli moğlu'nun temel amacı gibi görünür.

Bununla beraber, Nietzsche'nin felsefi öğretisi bağlamında ele alındığında, *Yol Kenarı* filminin anlatısı oldukça verimli bir alan sunar. Bahis konusu felsefeye gönderme yapan

birçok diyalog ve aksiyonun izi sürülebilir. Öncelikle, filmin bütününe yayılan bir edilginlik açık biçimde göze çarpar. Kasaba kahvesinde oturan esnaftan başlayarak; bandoculara, yöneticilere, otel müşterilerine ve ev kadınlarına varıncaya dek herkes bıkkın, çökkün ve umutsuz gözükür. Tüm karakterler anlamlandıramadıkları bir boşluğun içinde askıda kalmış gibidirler. Durağanlık ve manasızlık, kurtulmanın mümkün olmadığı kalın bir zincir gibi ahaliyi sarmıştır. Özellikle kahvede oturanların yüz ifadeleri, süreklileşmiş ve anlamsız bir bekleyişi vurgular. Kasaba, nihilizmin pençesindeki sürü insanları ve son insanlardan oluşmaktadır.

Görsel kompozisyon ve mizansene dayalı düzenlemelerle verilen bu ruh hali, doğrudan sözel biçimde de aktarılır. Mesela filmin başındaki sahnelerden birinde; kasabanın meşru yöneticisi konumundaki karakter (Taner Bırsel) telefondaki üstlerine, "Garip bir uğultu var, bilmiyoruz efendim, bilemiyoruz," gibi şeyler söyler. Bir başka sahnede ise, yine aynı yönetici bu kez polis şefine (Ercan Kesal) en yüksek politik liderin kasabayı muhtemel ziyaretiyle ilgili şöyle der; "Zaten her şey belirsiz. Adam gelecek mi belli değil. Gelse ne çalınacak belli değil. Kim çalacak? O da belli değil. Her şey belirsiz." Filmsel mekânın en tepesindeki yönetici karakterin ağzından söylenen bu sözler, edilgen nihilizmin tipik semptomlarından biri olan 'farkında olamama' durumuna gönderme yapar.

Edilgen nihilizme referanslar başka sahnelerde daha da açıktır. Örneğin polis şefi bir sahnede, kahvede çalışan sarışın adama (Tansu Biçer); "Kızım evleniyor yakında ama yani, her şey boşsa eğer, her şeyin bir sonu varsa, hepsi boşuna bunların. Hepsi boş, hiçbir anlamı yok, gerçekten, ne oluyor Allah aşkına?" diye sorar. Görüldüğü üzere, söz konusu cümleler net biçimde hiçliğe, anlamsızlığa, yani nihilizmin kavramsal içeriğine gönderme yapar. Yine yönetici ile polis şefinin yer aldığı Diğer bir sahnede ise yönetici; "Bu hayatı anlamıyorum. Bu hayat böyle can sıkıcı ise, niye yaşayıp duruyoruz ki? Nedir hayatın manası? Hayat onu sürdürmek için gereken zahmete değer mi ya? Şunu fark ettim biliyor musun? Ne yöne gidersen o yanlış. İnsan hayatındaki ihtimallerden hangisini seçersen seç, o yanlış işte. Tıpkı dünya gibi, öyle işte," der. Teslimiyetin ve umutsuzluğun egemen olduğu bu ifadeler, açık şekilde yönsüzlüğe ve kötümserliğe işaret eder. Bu karakterlerin gözünde dünyanın değeri artık yoktur. Tüm kurumlarıyla düzen manasını kaybetmiştir. Karakterler edilgen ve radikal nihilizm arasında gidip gelirler.

Nitekim sonraki bölümlerde, radikal nihilizmin eyleme geçiş halleri görülür. Yönetici ve kasabanın diğer önde gelen erkeklerinden bazıları, hiçbir sebep yokken eşlerini öldürürler. Kimisi kadınları ipe boğar, kimisi tüfekte vurur. Anlamsızlık, başta aile olmak üzere tüm geleneksel kurumları değerden düşürmüştür. Öldürmenin kendisi bile, herhangi bir ahlaki sorun olmaktan çıkmıştır. Dahası, geleneksel kurumların en güçlüsü olan din başta olmak üzere, herhangi bir kutsal dayanağın da hükmü kalmamıştır. Bunu imleyen sahnelerin ilkinde, hamamcının (Rıza Akın) niteliği açıklanmayan bir görevle bilinmez bir yere gönderildiği bölümde imam (Müfit Kayacan) hamamcıya dua bilip bilmediğini sorar. Hamamcı yanıt olarak bildiğini, isterlerse birkaç tane okuyabileceğini söyler. Araya giren yönetici ise, "Duaymış! Bu saatten sonra duaymış!" diye tersleyerek konuyu kapatır. Başka bir sahnede ise imam; tek başına oturmakta ve pencereye doğru bakmaktadır. Sanki ilahi bir işaret gibi bir şey beklemektedir. Nitekim bir ışık huzmesi belirir. Fakat kısacık bir süre sonra ışık kaybolur ve ortama yeniden karanlık hâkim olur. İmam anlamsızlığın ve hiçliğin içinde, tedirgin bir yüz ifadesiyle oturmaya devam eder. Bu sahnelerden anlaşıldığı üzere din, filmin anlatsal evrenini oluşturan kasabada değerleme sistemi olma vasfını yitirmiştir.

Bununla birlikte, Tanrı henüz tamamen ortadan kalkmamıştır. Bir kere ortada bir 'din adamı' vardır. Bunun da ötesinse, ortalarda sınırlı sınırlı gezinen dazlak/bıyıklı adam, esasen Tanrı metaforudur. Nietzsche'nin üstinsan düşüncesi bağlamında, anlatıdaki karakter yapılanmasında sarışın adam ve denizden gelen genç adam ile birlikte üçlü sacayağını oluşturan dazlak/bıyıklı adam ya da Tanrı, ilk görüldüğü karede doğanın içinden gelir ve doğrudan seyircinin gözünün içine bakar. Nietzsche'nin meşhur, "Uçurumun dibine

baktığında o da senin içine bakar,” sözünü çağrıştıran bu kare anlamlıdır. Çünkü burada Tanrı, insanın içindeki ‘boşluk’ olarak okunabilir. Nitekim bir sonraki karede dini göndermeleri açık olan ‘elma’ ve yanında birçok ‘göz’ vardır. İnsanlık tarihinin değerlendirme dizgesindeki mitik ilk günah öyküsü elma simgesiyle hemen akla gelir. Elmanın hemen yanındaki gözler ise, insanların düzen için bir şeyleri referans almak, bir şeye ‘bakmak’ zorunda olmaları şeklinde yorumlanabilir. Bu karenin hemen akabinde ise bir ‘boşluk’ çekimi gelir. Bu sıralanan üç çekim (seyirciye bakan Tanrı + elma ve gözler + boşluk), filmin anlatısındaki anlamları art arda sıralanan görüntülerin birbiriyle ilişkisinden çıkarsamaya dayanan dizimsel yapının Nietzsche felsefesiyle yorumlanması uyarınca bize şu sonucu verir: Düzen bir zamanlar kurulmuştur. Ama şimdi içi ‘boş’ tur. Boşluğun çevresi, ‘hakikatmiş’ gibi olan ‘yanılsamalarla’ örülmüştür. Fakat artık yanılsamalar yeterli değildir. Hiçlik ve anlamsızlık, yani nihilizm, kasabanın üzerine çökmüş durumdadır.

İşte böylesi bir ortam, Nietzsche’nin öğretisi açısından potansiyel bir üstinsanın ortaya çıkışı için uygundur. Manasızlık, egemenliğini sürdürmektedir. Gerçekten de bir gün, karanlıkta (nihilizm) bir ampul yanar. Bu çekimin sonrasında ise, denizde öylece duran gemiden karaya genç bir adam çıkar. Herkes kasabadan ayrılırken o, dışarıdan gelen tek kişidir. Bir değişiklik ihtimalini imleyen tek olay budur. Bu yüzden, denizden gelen genç adamı potansiyel bir üstinsan metaforu olarak okumak mümkündür. Geminin telsizinin kasabadaki telsizci tarafından dinlenmesi ve bu karakterin dinlediği şeyleri, “Anlamsız konuşmalar, sesler,” diye söylemesi, geminin potansiyel bir ‘yeni değerlendirme sistemi’ olarak okumasına imkân verir. İşte bu gemiden, potansiyel bir üstinsan kasabaya ayak basar. Ayak basmakla da kalmaz. Tıpkı dazlak/bıyıklı adamın (Tanrı) filmdeki ilk görünüşünde yaptığı gibi, gelip seyircinin gözünün içine ‘Tanrı’nın dünyevi antitezi’ olarak bakar. Onun peyda olduğu sahnenin sonrasındaki çekimde, kahvede oturan sürü insanların ortadan kaybolduğu görülür.

Fakat elbette onun varlığı, etrafta çıkardığı yangınlar (cehennemi ceza olarak ateş) ahaliye korku salmak dışında bir işe yaramayan Tanrı için tehdittir. Köhnemiş de olsa düzenini sürdürmek isteyen Tanrı, potansiyel üstinsanın filme dâhil olmasından sonraki bölümde son derece asık bir suratla sinirli sinirli kahvede oturur. Ne yapacağını bilemez gibidir. Ardından, gemiden gelen gizemli genç adam içeri girer. Dazlak/bıyıklı adam, sorgusuz sualsiz ve hışımla onu kovalamaya başlar ve yakaladığı yerde vahşice öldürür. Nietzsche öğretisi bağlamında okunduğunda; potansiyel üstinsan Tanrı tarafından ortadan kaldırılır. Gencin cesedi morga götürülürken, karaya çıktığı sırada kendiliğinden yanan ampul tekrar söner (nihilizmin yeniden egemenliği).

Bu cinayete tanık olan tek kişi ise, Tanrı-üstinsan-insan’dan müteşekkil üçlü sacayağının son üyesi sarışın adam (Tansu Biçer) dir. Bu karakter, perdede ortaya çıktığı ilk andan itibaren seyircinin de temsilcisidir. Öykü onun çevresinde gelişir. Bir eylemde bulunabilme ihtimali olan tek karakter gibi görünür. Dolayısıyla, Nietzsche’nin onayladığı ‘insanın kendisini aşma istemini zorlayabilecek tek kişi’ olarak kasabadaki sürü insanlarından ayrılır. Bu da sırtındaki izle belli edilir. Bir tür ‘seçilmiş kişi’ görevi yüklenir. Gemiden karaya çıkan ve belki de somuttan çok üstinsana dair bir nevi ‘kavram’ olarak değerlendirilebilecek genç adamın tersine, sarışın adam son derece cismani bir insandır. Nietzsche düşüncesindeki ‘insanın insan olarak kendini aşma’ edimini temsil eder.

Ve finalde sarışın adam dazlak/bıyıklı adamı ya da Nietzscheci şekilde söylenecek olursa, insan Tanrı’yı öldürür. Hemen ardındaki sahnede, ahalden birinin “ölü adam uyanmış” dediği duyulur. Dolayısıyla, filmin dizimsel bağlamındaki tercihler, bir defa daha anlatı yapısının Nietzsche felsefesiyle bağlantısına dair şüpheye yer bırakmaz. Tanrı’nın öldürülüşünün hemen ardından, denizden gelen ve Tanrı tarafından katledilen genç adam (üstinsan) morgda dirilir. Deleuze’un yukarıdaki açıklamasına atıfla, “Tanrı’nın ölümünden Tanrı katiline, oradan da üstinsana” gelmiş olur.

Fakat Pirselimoglu'nun anlatısında, Nietzsche'nin onayladığı şekilde 'yeni değerler yaratma' olanağı, yani nihai biçimde üstinsana ulaşma olanağı yoktur. Bu iradeyi gösterebilecek ve nihilizmi bilinçli şekilde aktifleştirip insanı insan olarak aşabilecek kişiler mevcut değildir. Bunun farkına varan üstinsan metaforu genç adam, aynen geldiği gibi kasabayı terk eder. Bu noktada, Pirselimoglu'nun dizimsel yapı aracılığıyla kurduğu felsefi anlamlar silsilesi bir kez daha kendini gösterir. Potansiyel üstinsanın kasabayı terk etmesinin akabinde, dazlak/bıyıklı adam (Tanrı) dirilir. Böylece, Nietzsche'nin "Burada gözler önüne sermeye çalıştığım, gelecek iki yüz yıldır..." şeklinde başlayan felsefi kehanetinin sinematik aktarımı gerçekleşmiş olur. Nitekim genç adamın gidişinden sonra gemi de aniden yok olur. "Gemi gitmiş," diyen bir karaktere "Gelir gene," yanıtı gelir bir başkasından. Henüz zaman gelmemiştir. Nietzsche gibi Tayfun Pirselimoglu da, bu sürecin biraz daha süreceğini düşünmektedir.

Sonuç olarak film, diğer Pirselimoglu filmleri gibi çözümsüz sona erer. Pirselimoglu'nun alametifarikası 'kapalı anlatı' bir kez daha iş başındadır. Filmin başında görülen edilgen nihilizmin egemenliğindeki kötümserlik ve belirsizlik, finaldeki çözümsüzlüğün üzerine katlanır. Eylemsizliğin döngüsü süregitmeye devam eder. Krizden fırsata ulaşılamaz. Tam aksine, tekrar nihilizme dönülür. Üstinsanın yeniden geri gelişine dek...

Sonuç

Tarih boyunca, kültürel ve sosyal değer dizgelerinin meydana getirdiği anlam şemalarıyla ilişki bağlamında, tek insan ya da başka bir ifadeyle bireye dair birtakım içsel problemler vuku bulmuştur. Bu türden sorunları felsefi alanda ele alan akım ise varoluşçu felsefe olmuştur. Özellikle modern dönemde düşünsel ve kavramsal olarak biçimlenip gelişen varoluşçu felsefeye birçok filozof katkı vermiştir. Bu filozofların en önemlilerinden olan Nietzsche, nihilizm kuramı temelinde geliştirdiği insan tipleri aracılığıyla modern dönemde insanın içine düştüğü anlam sorunu ve manevi krize işaret etmiştir. Bununla birlikte, Nietzsche'ye göre bu kriz, aynı zamanda fırsat olarak görülmeli ve nihilizmde devinip duran sürü insanı ve son insanı aşip yepyeni değerler yaratma kapasitesine sahip üstinsana kapı açmalıdır.

Birçok sanat için ama özellikle de sinema için çok verimli bir alan olan varoluşçu felsefi söylemler, pek çok film anlatısına temel teşkil etmektedir. Avrupa'da 1950'lerden itibaren etkinleşen ve auteur anlayıştaki yönetmenlerin ürettiği modern sinema tarzında, bu türden felsefi düşüncelerin sinematik temsillerine sıklıkla rastlanır. Türkiye'de ise aynı eğilim, 1990'ların ortalarında ortaya çıkan Yeni Türk Sineması'nda yaygın olarak gözlemlenmektedir.

Tayfun Pirselimoglu'nun bütün filmleri de, Yeni Türk Sineması'nın temel niteliklerini taşır. Onun anlatıları, belirgin auteur izleri ve varoluşçu felsefi kavramların filmsel temsillerini barındırır. Özellikle, Nietzsche'nin düşünsel evreninden belirgin izler içeren 2018 yapımı *Yol Kenarı* yapıtı, sinema ve felsefenin kendi özgün yapılarından ileri gelen ayırım çizgisini tümünden inceltir. Nietzsche felsefesinin sanatsal mecrada bir uygulanımı olarak film, yönetmeni Pirselimoglu'nu da Deleuze'ün işaret ettiği bir tür sine-filozof konumuna getirir.

Klasik anlamda giriş-gelişme-sonuç yapısına uymayan *Yol Kenarı*'nda, Nietzscheci fikirlere aşına olanların kolaylıkla fark edebileceği sembolik göndermeler ve karakter temsilleri bulunur. Sürü insanları ve son insanların yanı sıra; Tanrı-seçilmiş insan (seyircinin temsilcisi)-üstinsan şeklindeki üçlü karakter yapılanması, Nietzscheci felsefi öğretinin izini sürebilmek için çokça malzeme barındırır. Kabusvari bir atmosferde ve her türlü anlam olanağının askıya alındığı bir ortamda gelişen anlatı, Tanrı'nın ölümüyle kavramsal da olsa bir üstinsan olasılığına kapı aralar. Bununla beraber, tıpkı Nietzsche'nin de öngördüğü üzere, kriz fırsata çevrilemez ve üstinsan geldiği gibi kasabayı terk eder. Akabinde de Tanrı dirilir. Dolayısıyla, diğer Tayfun Pirselimoglu filmlerinde olduğu gibi, *Yol Kenarı* da çözümsüz ve kapalı bir anlatı olarak neticelenir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- ARSLAN, Mizgin Müjde, **Yeşim Ustaoglu**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010.
- ATAM, Zahit, **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması**, İstanbul, Cadde Yayınları, 2011.
- CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Say Yayınları, 2014.
- COPLESTON, F., **Nihilizm ve Materyalizm**, Çev. Deniz Canefe, İstanbul, İdea Yayınevi, 1998.
- ÇAPAN, Sungu, "Fransız Yeni Dalgası", *Ve Sinema*, Sayı 3, İstanbul, Hil Yayın, 1986, ss. 24-57.
- DELEUZE, Gilles, **Nietzsche ve Felsefe**, Çev. Ferhat Taylan, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010.
- DELEUZE, Gilles, **Zaman-İmge**, Çev. Burcu Yalın & Emre Koyuncu, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2021.
- GIDDENS, A., **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- KOVÁCS, András Bálint, **Modernizmi Seyretmek**, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara, De Ki Yayınları, 2010.
- MEGILL, Allan, **Aşırılığın Peygamberleri**, Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Ayraç Yayınları, 2008.
- NIETZSCHE, F., "Defterlerden", *Nietzsche: Kayıp Bir Kıtı*, Çev. Oruç Aruoba, Cogito, Sayı:25, İstanbul, YKY, Kış 2001, ss. 174-206.
- NIETZSCHE, F., **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, Çev. A. Turan Oflazoğlu, İstanbul, Cem Yayınevi, 2010a.
- NIETZSCHE, F., **Güç İstenci**, Çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul, Say Yayınları, 2010b.
- NIETZSCHE, F., **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, T. İş Bankası Yayınları, 2011.
- ORR, John, **Sinema ve Modernlik**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Ark Yayın, 1997.
- ÖZLEM, Doğan, **Nietzsche Üzerine Felsefe Tartışmaları**, İstanbul, Panorama Yayınları, 1993.
- ÖZTÜRK, Serdar, **Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk**, Ankara, Heretik Yayınları, 2016.
- ÖZTÜRK, Serdar, **Sinema Felsefesine Giriş**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2018.
- PEARSON, Keith Ansell, **Kusursuz Nihilist**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.
- RAUSCHNING, Hermann, **The Revolution of Nihilism: Warning to the West**, Trans. E. W. Dickes, New York, Alliance Book Corporation, 1939.
- ROSE, Eugene (Fr. Seraphim), **Nihilism: The Root of the Revolution of the Modern Age**, Alaska, St. Herman of Alaska Brotherhood, USA, 2001.
- WOOD, Robin, **Hitchcock Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2004.
- YÜCEL, Fırat, "Tayfun Pirselimoglu'yla 'Ben O Değilim' Üzerine", *Altyazı Dergisi*, 25.09.2014, <http://www.altyazi.net/soylesiler/tayfun-pirselimogluyla-ben-o-degilim-uzerine/>, Erişim Tarihi: 10.10.2014.