

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ALBERT CAMUS

ve
Başkaldırma Edebiyatı

· JOHN CRUICKSHANK ·



Ceviren:
Rasih Güran

kitapyurdu.com

ZEPROS



Kitap hayatı okumaktır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



Zepros Yayınları: 9

Edebiyat Dizisi: 3

ALBERT CAMUS ve BAŞKALDIRMA EDEBİYATI

John Cruickshank

© Oxford University Press 1959

©2015, minval yayınları

Bu kitabın Türkçe yayın hakları Minval Yayınları'na aittir.

Zepros Yayınları, Minval Yayınları'nın tescilli markasıdır.

Her hakkı saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım amaçlı kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Genel yayın yönetmeni: Tansel Mumcu

Yayın koordinatörü: Atakan Kelleci

Edebiyat dizisi editörü: Yasemin Mumcu

Kitap editörü: Levent Çeviker

Çeviren: Rasih Güran

Kapak tasarımı: Hüseyin Özkan

Sayfa tasarımı: Özlem Özkan

ISBN: 978-605-5075-71-2

Baskı ve Cilt

1. Baskı: İstanbul, Haziran 2016

Matbaa Sertifika No: 29487

Oksijen Basım ve Matbaacılık San Tic. Ltd. Şti.

100 Yıl Mah. Matbaacılar Sitesi 2. Cadde No:202

Bağcılar – İstanbul Tel: (0212) 325 71 25

zepros yayınları

Yayıncı Sertifika No: 23213

Barış Mah. Egemenlik Cad. Tüze Sitesi

34520 3C Blok Kat:14 D:58 Beylikdüzü / İstanbul

Telefon ve Belgegeçer: (212) 638 0090

www.zeprosyayinlari.com

ALBERT CAMUS

ve
Başkaldırma Edebiyatı

• JOHN CRUICKSHANK •

Çeviren
Rasih Güran



İyi bir tedirginlik, iyileştirici bir karışıklık da vardır.

MAURIAC

İÇİNDEKİLER

ALBERT CAMUS'YE ÖVGÜ	9
1. GİRİŞ	25

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR YAŞAM DAVRANIŞI OLARAK BAŞKALDIRMA / 47

2. MUTLULUK ARANIŞI	49
3. SAÇMANIN NİTELİĞİ	69
4. BAŞKALDIRMANIN DOĞUŞU	97

İKİNCİ BÖLÜM

BAŞKALDIRMA ve POLİTİKA / 125

5. BAŞKALDIRMA KURAMI	125
6. BAŞKALDIRMA EDİMİ	157

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAŞKALDIRMA ve EDEBİYAT / 187

7. ROMAN SANATI (I)	189
8. ROMAN SANATI (II)	215
9. PİYES	243
10. SONUÇ	279
BİBLİYOGRAFYA	285
DİZİN	289

ALBERT CAMUS'YE ÖVGÜ

*John Cruickshank'ın 19 Şubat 1960'da Londra'daki
Institut Français'de yaptığı konuşma*

Albert Camus için benden açık bir övgü istenmesini her bakımdan bir şeref sayarım. Buraya, Institut Français'ye, böyle bir dinleyici topluluğu önüne çağrılmış olmam da benim için ayrı bir şereftir. Ama bugün aynı zamanda çok kederli olduğumu da söylersem herhalde şaşırmazsınız. Gerçekten bugün hepimizin kederli olmasını gerektiren bir gün... Camus'nün kırk altı yaşındaki ölümü yalnız Fransa için değil, Avrupa ve bütün dünya için de bir trajedi olmuştur. Çok yetenekli ve önemli bir yazar olduğu için arkasından yas tutmamız gerekir; ama onun için yas tutmamızın gerçek nedeni, gerek yaşantısında gerek eserlerinde Camus'nün Fransız moralini ve vicdanını en katkısız ve etkileyici şekilde ortaya koymuş olmasıdır. Bundan ötürü Fransızların kaybı bizim de kaybımızdır. Ama Camus'nün ölümünü duygusal terimlerle anlatmak onun anısını kutlamak olmaz. Duygusallık onun sözünü ettiği "erkekçe susma"nın karşıtıdır. O, bunun kendisine Akdeniz'den kalma bir miras olduğunu söylemiştir. Yine de onun kişisel yeteneklerinden söz etmemek haksızlık olur. Ölümünü öğrenir öğrenmez yakın dostlarının neler duyduklarını kestirebilir insan. Onun yapıtlarıyla sadece birkaç yıl yaşamak ve onunla mektuplaşmak bile, bir insanın gerçek kederin ne olduğunu bilmesine yeter. İnsanda ilk doğan düşünceler, onun

sanatçı olarak yaşadıklarından çok, insan olarak yaşadıklarıyla ilgilidir.

Camus'nün basitliği, iyiliği, namusu, dostluklarına bağlılığı, içten alçakgönüllülüğü üzerine ölümünden sonra çeşitli sözler söylen-di. Camus'de bu niteliklerin gerçekten bulunduğu, bunların cenaze başında nutuk çekenlerin yapmacık sözleri olmadığı, yaşadığı sürece onu yakından tanıyanların da onun bu niteliklerinden sık sık söz etmelerinden açıkça anlaşılmaktadır. Camus'nün sabrına ve dostluğuna ben yakından tanıgım. Alçakgönüllülüğüne gelince, Resistance'taki rolünü bu yüzden küçülttüğü gibi 1957'de Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandığı zaman "korktuğunu ve bir çeşit paniğe" kapıldığını söylemekle de bu niteliğini açığa vurmuştu.

Basit olmasına karşın herkeste pek bulunmayan bu karakter Camus'nün gerek eyleminde gerek yazılarında gösterdiği derin insanlığı tanımlar. Onun kişiyle ilgilenişi, zulümden tiksinişi, totaliterlikle savaşı, idam cezasına karşı oluşu önüne geçilemeyecek kadar normal bulduğu davranışlardı. Ama o bütün bunları güçlü bir düşüncenin temeli yapmıştı; çünkü o da birçokları gibi, ilkel iyiliğin sık sık doğrulanması ve ideolojik saldırının karşısında savunulması gerektiği kanısındaydı. Dolayısıyla Camus'ye ikili bir yönden bakmamız gerekiyor: Biri vicdan sahibi, mert bir adam olarak; öteki de kurnaz, yerici, zeki bir kafası olduğu halde sağduyudan şaşmayan bir aydın olarak... Camus'yi bu yoldan anlamaya başlamak, onun büyük Fransız *moralist*lerinin bir devamı olarak, bulunduğumuz çağda bizim için taşıdığı önemi anlamaya başlamak demektir.

Bazı eleştirmenler onun bazı kitapları üzerine neler söylemiş olurlarsa olsunlar, gerçek şudur ki, Camus genellikle çağdaşlarınca kendi kuşağının en önemli yazarı sayılmış, hem bir sözcü hem bir önder olmuş, ama hiçbir zaman kendini beğenmişliğe ya da gösterişe kapılmamıştır. Savaşın sonra Fransa'da Fransız gençliğinin hangi yazarları okuduğunu anlamak üzere yapılan çeşitli incelemelerde Camus her zaman listenin başındaki iki yazardan biri olmuş, yirmi yaşından aşağı okuyucuların en çok okudukları Sartre ya da Malraux

ile başa baş gelmiştir. Camus Avrupa'daki gençlerden olduğu gibi, dünyanın birçok yerindeki gençlerden de hiç durmadan mektup alırdı. Bu mektuplar, yapıtlarının bütün bir kuşağın sorunlarını ve özlemlerini görülmemiş bir açıklıkla anlattığını gösteriyordu. Ben bu konuşmanın geri kalan kısmında onun yapıtlarının bu yönünü, yani çağdaşları için taşıdığı önemi anlatmaya ve tartışmaya çalışacağım.

Camus, içinde doğmuş olduğu çağı anlamak için harcanmış bir çabanın sonucu olarak tanınıyor eserlerini. Cezayir'de yetişmiş olmasının elbette ki bu anlama çabasına yardımı olmuştur; ama o kendisini her zaman ve doğru olarak, bir Avrupalı sayardı. Cezayir, Fransa'ya yerleşmeden önce, ona Avrupa konusunda tarafsız ve geniş bir görüşe varma olanağı sağladı. Savaş sonrası yazılarının birinde şöyle diyordu: "Afrika kıyılarının uzaklığından yararlanarak Avrupa'nın yüzünü daha açık görüyor ve onun güzel olmadığını anlıyoruz." Başka bir yerde, insanların yığınlarla öldürüldüğü savaş çağında Avrupa'da oynanan oyun dolayısıyla oradan "karanlık", "sıkıntı", "kederli" ve dahası "bayağı" diye söz ediyordu. Aynı dönemdeki başka bir yazıda da şöyle demişti:

1922 ile 1947 yılları arasındaki yirmi beş yıllık dönemde 70 milyon Avrupalının –erkek, kadın ve çocuk olarak– yerlerinden sürüldüğünü, atıldığını ve öldürüldüğünü biliyor musunuz?

Camus yapıtlarını bir yazar olarak bu hava içinde yarattı. Onun gördüğü, bizim de gördüğümüz ve onun çarçabuk ele alarak çözmeye çalıştığı temel olay buydu. Çağımızdaki insan ıstırapı sorunu... Böyle bir dünya ile karşılaşan Camus kendini aşağı ve yetersiz buldu ama gözlerini kapatmak istemedi. İnsanlara yapılan işkenceleri ve beyin yıkamaları, yığın hâlindeki sürgünleri, bilimsel insan öldürme makinelerini, ırk ayrılıklarını ve "halk mahkemeleri"nin acele kararlarını hepimiz yaşamamışsak bile başkalarından okuduk, biliyoruz. Gerçekten korkunç olan şey bu olayların kendileri değil, amaçlarının insan mutluluğu olduğunu savunan ideolojiler adına

zaman zaman savunulmalarıdır. Bundan ötürü Camus'nün yapıtlarını yarattığı çağ, bir moral ve düşünsel karışıklık ve sarsıntı çağıdır. Aynı değerlere birbirleriyle çatışan o kadar çok dava sığınmıştır ki, bu değerler sonunda bütün anlamlarını yitirmiştir. İçinde bulunduğumuz yüzyılın hikâyesi, geleneksel insancıl tasarımlara karşı gittikçe artan korkunç vurguların hikâyesidir.

Bu yüzden nihilizm çağımızın en yaygın büyüğü olmuştur. Birçoklarına her şeyin anlamsızlığını söylemek ve bir alaycılık davranışı almak tek çıkar yol gibi görünmüş ve bu boş vermenin olumsuz şekli olumlu bir belirti olarak siyasal cinayetlerin, faşist ya da Stalinci moral çöküntüsünün artmasına yol açmıştır. Camus'nün bu konularda kendini haklı görerek söz etmediğini de not etmemiz gerekir bence. Modern ruhbilimin –ve belki de kendi kendini incelemenin bile– doğrulayacağı gibi, Camus özellikle şunu dikkatle belirtir: “Hepimiz kendi içimizde kendi hapisanelerimizi, cinayetlerimizi, kendi yıkıcılığımızı taşıyoruz.” “Ama,” diye ekler, “bunları dünyaya salmak bizim ödevimiz değildir. Bizim ödevimiz onlarla hem kendi içimizde hem de başkalarında savaşmaktır.” Sorun, Camus Nobel Ödülü’nü aldığı zaman daha açık bir şekilde ortaya konulmuştur. Özellikle kendi kuşağı üzerine konuşan yazar şöyle demişti:

Birinci Dünya Savaşı’nın başlangıcında doğanlar ile Hitler’in iktidara gelişi ve ilk devrimci mahkemelerin kuruluşu sırasında yirmi yaşında olanlar, eğitimlerini bitirirken İspanya Savaşı’nı, İkinci Dünya Savaşı’nı, toplama kamplarını, zindancıların ve işkencecilerin yönettiği bir Avrupa’yı görenler şimdi artık büyümüşler, çoluk çocuk sahibi olmuşlar ve atom silahlarının tehdit ettiği bir dünyada yapıtlarını ortaya koymuşlardır. Elbette ki kimse onlardan iyimserlik bekleyemez. Aşırı umutsuzluktan ötürü her şeyi hor gören ve dosdoğru günümüzün nihilizmine sapanların yanlış tutumuna her zaman karşı olmakla birlikte, onların bu tutumlarını anlamamız gerektiğine de inanıyoruz. Kendi yurdunda ve bütün Avrupa’da, hepimiz olmasak bile, çoğumuz bu çeşit nihilizmi yadsımış ve yaşanacak bir kural aramaya çalışmış bulunuyoruz. Onların da yeniden doğmaları için felaket zamanları içinde kendilerine göre bir yaşama

sanatı geliştirmeleri ve sonra zamanımızda işlemekte olan ölüm iç-güdüüne karşı açıkça savaşmaları gerektir.

Camus'nün sözünü ettiği nihilizm büyüü ve sonunda nihilizmin yadsınması kendi çağı üzerinde yaptığı incelemenin iki yönünü kapsar: Hem zamanının bir belirtisi olarak rol oynaması hem de zamanının bir örneği olması... Kendi deyimiyle "saçma" üzerine yazdığı yazılar ondaki nihilizm büyüünü gösterir. "*Başkaldırma*" üzerine yazdığı yazılar ise, bu büyüü kendinde nasıl giderdiğini açıklar. Bu birbiriyle ilintili olan iki fikir *-l'absürde* ve *la revolte*- yapıtlarının temelinde bulunan iki ana düşünsel kavramdır. Bunlardan sırasıyla ve daha ayrıntılı olarak söz etmek Camus'nün önemini ve başarısını daha iyi anlamak demektir.

Camus saçma üzerine ilk düşüncelerini akılla varılmış bir fikir-den çok, duygusal bir deney olarak işler. Cezayir'deki gençlik yıllarını kişisel deneye içgüdüyle önem vererek anlatırken, fizik varlığın zenginliği ile ölümün zorunluluğu arasındaki karşıtlığı derinden derine duyan insanda saçma fikrinin nasıl büyüyüp geliştiğini açıklar. 1937'de yayımlanan, *Tersi ve Yüzü* (*L'Envers et l'Endroit*) adı altında toplanan ilk yazılarında temel düşünce budur. Kitaptaki beş deneme ince birer düzyazıdır. Yoğun ve aynı zamanda acı bir lirizm vardır bunlarda. Fizik dünyanın bolluğu yoğunlukla göklere çıkartılırken acılık bu fizik görünüşün önündeki insan geçiciliğini akla getirir. Kitabın Fransızca adından da anlaşılacağı gibi varlığın bu iki yüzü Camus'nün şu sonucunda özetlenir: "İnsan, yaşamı üzerinde umutsuz olmadıkça onu sevemez." İnsan varlığının bu trajik ikili teması, eski çağdakilerin nascentes morimur dedikleri, edebiyatta eski ve bilinen bir nesnedir. Burada ilginç olan Camus'nün bu düşüncelerini kişisel bir dolaysızlıkla anlatışı, ikiliğin her iki terimini de bırakmak istemeyişi ve bu arada namussuzca bir kafa rahatlığı saydığı, nesneye varmak için bunlardan herhangi birini susturma yoluna sapmayışıdır. Noces adı altında iki yıl sonra yayımladığı dört denemede de Camus yeniden ikiliğe (düalizm) değiniyor ve özellikle iki terimden herhangi birinin denenmesiyle öteki deneyin de yoğunlaştırıldığını

ve ikiliği gerçekten bir paradoks durumuna yükselttiğini söylüyordu. “Benim ölüm korkum yaşama hırsımdan geliyor,” diyor ve şu cümleyi ekliyordu: “Görüş duruluğumu son sınırına kadar götürmek ve yaşama özlemimin bütün zenginliği ve ölüm korkumla birlikte sonumu görmek istiyorum.” *Noces*’te (*Düğünler*) Camus, paradoksun olumlu bir terimi olan toprak ile birleşmeyi kutlamak ister. Kuzey Afrika kıyılarını anlatan sayfalarda bunu yapar ve böylece lirik denemeyi ilginç bir edebiyat biçimi olarak yeniden ortaya çıkarmaya çalışır. Çağdaş nihilizmin temeli olan olumsuz terime gelince, Camus bunu ünlü kitabı *Sisifos Söyleni*’de (*Le Mythe de Sisifos*) inceler.

Burada da saçmanın ilk belirtileri kişisel deneylere bağlıdır. Yaşantımızın durmadan tekrarlanması çoğu zaman bizi rahatsız etmez. Hatta bunun bilincine bile pek az varırız. “Sabahleyin kalkmak, tramvaya binmek, büroda ya da fabrikada dört saat çalışmak, yemek, tramvay, dört saat iş, yemek, uyku”nun bitmez tükenmez ritmini kolaylıkla izleriz ve bu kalıp haftadan haftaya, aydan aya, yıldan yıla tekrarlanıp durur. (Burada Camus’nün birdenbire Sisifos efsanesinin bir belirtisi olarak milyonlarca insanın öldürücü monoton hayatını, özellikle sanayi bakımından çok gelişmiş büyük şehirlerdeki hayatı ele aldığını görüyoruz.) Ama günün birinde bazı insanlar varlıklarının nedenini soruverirler. Basit bir “neden” sözcüğü, demiştir Camus ve her şey bu “şaşkınlıkla karışık yorgunluk” durumuyla başlamıştır. Her şey başlar gerçekten de; çünkü bu yaşantıya sahip olmak saçmalığın ilk haberleri denen şeyleri duymaya başlamak demektir. Artık günlük davranış zincirindeki bir halka tamir edilmez şekilde kopmuştur. Saçmanın tanıtıları (evidences) gitgide ortaya çıktıkça insan artık nihilizmin kenarına, hatta uçurumuna sürüklenir. Artan tanıtılar çeşitli biçimlerdedir: Zamanın bizi uzaklara sürüklediğinin ve sonunda bizi fizik olarak yok edeceğinin bilinmesi, dışımızdaki dünyanın bize düşman olan niteliğinin denenmesi, doğadaki gücün ve dayanıklılığın bizim zavallı ölümlülüğümüzle alay ettiği duygusu, kendimizle öteki insanlar arasında kapatılmaz bir boşluk bulunduğu ve bu yüzden onların sık sık bir çeşit insanlık dışı davranışlar yaptığı

duygusu, kendimizin bile kendimize yabancı olduğu duygusu, bir aynadan ya da eski bir fotoğraftan bize bakan kendimizi tanıdığımız halde bu yüzün bizi rahatsız edecek kadar tanınmaz olması... Önünde sonunda Camus ölümü saçmanın belki de en büyük tanıtı olarak ele almaktadır. Özellikle yapıtlarının bir yerinde ölümün korkunç saçmalığı ve bu acının açıkça gereksizliği üzerinde durur. 1948 yılında kendisini çağıran bir Dominiken papaz grubu karşısında yaptığı konuşmada şöyle demiştir:

Ben kendimi size bir Hıristiyan olarak göstermeye çalışacak değilim. Ben de aynı kötülük korkusunu sizinle paylaşıyorum. Ama sizin umudunuzu paylaşmıyorum ve çocukların acı çektikleri ve öldükleri bir evrene karşı savaşmaya devam edeceğim.

Aynı yıl kendisine, insanın çektiği acılar ve ölümü anlamına gelen ve “kötülük sorunu” denilen sorunun mu onu Hıristiyanlığı kabulden alıkoyduğunu soran bir gazeteciye, Camus yine kendine özgü dürüstlikle şu cevabı vermiştir:

Aşılmaz engel bana kötülük sorunu gibi görünmüyor; ama bu sorun geleneksel insancılığa karşı da gerçek bir engeldir. Tanrısal terörün varlığını gösteren çocuk ölümlerinin yanında insan terörünün belirtisi olan çocuk öldürme faciaları da vardır. Biz bu isteğe bağlı (arbitrary) iki çeşit kural arasında ikiye bölünmüş bulunuyoruz.

Camus bundan sonra saçmadan “katkısız düşünsel bir kavram” olarak söz eder. Dünya yaşantımızı akıl ulamlarının yetişeceği alanların dışında görür. İnsan düşüncesinin gerçek tarihi onun durmadan yaptığı geri dönüşlerin ve bir kesinliğe varma bakımından uğradığı başarısızlıkların tarihidir. Camus şöyle der:

Bu kalbin kendi içimde olduğunu duyabiliyor ve onun var olduğu sonucuna varıyorum. Bu dünyaya dokunabilirim ve onun da var olduğu sonucunu çıkarırım. Bütün bilgim burada sona erer. Bundan ötesi hep varsayım.

O zaman yapacağımız şey, Camus'ye göre ya kesin olabilecek ama bize dünya için önemli hiçbir şey anlatmayacak tanımlamayı ya da doğru oldukları iddiasında bulunan ama açıkça kesin olmayan çeşitli varsayımları seçmektir. Hristiyanlık böyle bir çözümlemeye dayanılarak reddedilmiştir. Pascal ve Kierkegaard gibi Hristiyan düşünürler ile bazı modern varoluşçu din bilginleri inançlarını saçmadan kaçma yolu olarak sunmuşlardır. Pascal bizi Tanrı'nın varlığından yana *dayatmaya* zorlar, Kierkegaard Hristiyanlığı "üstün bir paradoks" dediği varlık olarak onaylar. Ama Camus için varoluşçu dincilik, hem başlangıcında hem de son biçimleriyle saçmadan kaçma çabasıdır, saçmayı doğrudan doğruya aydınlatmak değil. "*Hristiyanlık...*" demiştir bir yerde Camus, "gerçek bir huzurdan çok, trajik bir umuttur."

Saçma, böylece sonunda insanın bağdaşım ve anlama isteği ile dünyanın usdışı oluşunun ve donukluğunun karşı karşıya gelmesinden ortaya çıkan bir şey gibi bize sunulmaktadır. Camus'nün saçma tanımlaması, insan durumunu belirtmek için eski dünyanın kullandığı, bilinen efsane kalıplarına uyar. Yetişemediği su ve meyve dolu ağaçlar yüzünden acı çeken Tantalus; akbabaların sonsuzluğa kadar yemi olan kayalara zincirlerle bağlanmış Prometheus ve –Camus'nün kitabına adını verdiği efsane– her seferinde gene aşağıya yuvarlanacak kayayı tepeye çıkarmaya mahkûm edilmiş Sisifos... Saçma, insanın onlarla boy ölçüşmeye kalkışmasının tanrılar tarafından yadsınmasıdır ve Camus saçmayı klasik trajedinin bütün yoğunluğu, zorunluluğu ve evrenselliği ile kullanır.

Camus'nün kendi çözümlemesinden çıkardığı başlıca ahlaksal sonuç, insan eylemleri herhangi bir salt doğru ve yanlış ölçüsüne vurulmadıkça saçmanın bu eylemleri aynı ahlaksal eşitliğe indireceğidir. Saçma ahlakı bizim normal olarak erdem ya da suç diyeceğimiz şeylerden herhangi birini olumlu olarak salık vermez. Ama toptan olarak da ne onu ne de ötekini atar. Camus'nün erdemden söz ederken ince bir alayla dediği gibi, insan önünde sonunda karpis de erdemli olabilir. Bu tutumun ahlaksal sonuçlarını açıklarken

Camus'nün, nitelik değil, nicelik üzerinde durması nihilist kuramda ahlak bakımından bir ayırım olmamasındandır. Başlangıçta incelediği ve sonradan saçmanın anlaşılması ile artan yaşama oburluğu, yaşanan an üzerinde durmayı ve bir insanın hayatını kuran şimdiki anlar dizisini bütün çeşitliliği ve yorgunluğu ile yaşamayı gerektirir. Burada gerçekten Pater'in *The Renaissance*'ının son bölümünde savunulan nicelik ve yoğunluk ahlakına çok benzeyen bir durumla karşılaşıyoruz. Pater hayatı iki boşluk –doğumdan önceki ve ölümden sonraki boşluklar– arasındaki bir ara olarak tanımlarken şöyle der: “Şansımız varsa bu ara uzar, belirli bir zaman içinde kalbimiz daha fazla çarpmış olur.” Pater'in de benimsediği deyimle “çoğalan bilinç” Camus'ye göre, saçmayla birlikte yaşamının mantıkça tek çıkar yolu olan ahlak tutumuna çok benzer.

Böylece Camus bu aşamada saçmadan, nicelik ahlakı olarak tanımlanan bir onay davranışı çıkarır. Bir iki yıl içinde ayaklanmayı (rebellion) savunacak ve bir nitelik ahlakını yaymak isteyecektir. Bundan ötürü onun saçmadan (*l'absurde*) başkaldırmaya (*la revolte*) nasıl geçtiğini görmek ilginçtir. Benim burada başlangıç olarak değinmek istediğim bir tek nokta var: Camus *Sisifos Söyleni*'nin önsözünde, bu kitapta kendi saçma felsefesini ortaya koymadığını açıkça söyler. “Saçma karşısında tutumum,” der, “deneysel ve geçicidir.” Gerçekten de *Sisifos Söyleni* her şeyden önce çağdaşları arasında yaygın olarak gördüğü saçma fikri üzerine yapılmış bir deneme ve bu fikrin mantıksal sonuçlarından bazılarını olabildiği kadar açıkça görmek için harcanmış bir çabadır. Başka bir yerde bir yanının çağdaş nihilizme elbette kaydığını kabul ederken, saçmayı bir rahata kavuşma noktası olarak ele almadığını söyler, saçmayı daha çok bir çıkış noktası sayar.

Camus'nün nihilist ahlak umursamazlığından öteye geçmesine yardım eden en önemli etkenlerden biri Fransa'nın işgali yaşantısıdır. Camus 1942'de Resistance'a katıldı. *Sisifos Söyleni* o yıl yayımlandı ama kitabın yazılmasının üzerinden iki yıl geçmişti. O günkü somut işgal ve dayanma durumu altında görünüşte mantıksal bir

bağdaşımı olan bir nicelik ahlakı, Camus gibi mert, insanlığı yüksek bir kimse tarafından tutulamazdı. Bunun tek nedeni şudur: Şimdi o, ahlak seçimi ile dolaysız, kişisel sorumluluğun, kendi arkadaşları da aralarında olmak üzere başkaları için ölmek ve yaşamak ayrımı anlamına gelebileceği bir durumun içinde yaşıyordu. Bu durum bana göre Camus'nün en büyük erdemlerinden birini ortaya çıkarmaya yaramıştır. Bir aydın olduğu halde ideolojiyi ya da akıl gösterisini insanların günlük yaşamlarında edimli olarak edindikleri yaşantıların üstüne çıkarmaya çalışmadı, buna yatkın da değildi. Bir soyutlaştırma ile yaşayamazdı, ideolojiye karşı şüpheliydi. İnsan niteliğini *a priori* bir akıl çerçevesine uydurmak için eğip büküp kıramayacak kadar tam bir insancı ve gerçekçiydi. Hiçbir doktrine bağlı olmayan İngilizlere başvurmasında en önemli öge elbette ki bu olmuştur. Onun bu derin insancılığı, edimli kafası ve kişi için beslediği sevgi yüzünden bazıları Camus'yü Orwell'a ve –pek haksız değilse de, şaşırtıcı bir şey– E. M. Forster'a benzetmişlerdir. Sartre ile uzun süren tartışma, ondan ayrılışı ve sonraki polemikler hep Camus'nün bu tutumu yüzündendir. Sonunda Sartre diyalektik düzeyde, Camus ise genel ahlaksal yaşantı düzeyinde tartışmayı kazanmış gözüktü.

Zorbalığa dayanan ve bireyin yaşamasına aldırmayan Nazizm'in, nihilizme ahlak ve akıl kaynağı olduğunu anlaması, Camus'nün Alman savaşındandır aldığı başka bir etki oldu. Bu etki *Bir Alman Dosta Mektuplar'da* (*Lettres a un ami allemand*) açıkça görülür. Gerçekte olmayan bir Alman dostu yazılmış dört mektuptan oluşan ve 1940 ile 1945 yılları arasında yazılan bu kitap 1945'te yayımlandı. Dördüncü mektupta Camus, varlığın saçmalığı üzerine çeşitli Alman yazarlarının koyduğu ve sokaktaki adamın da hissettiği teşhisi, 1930 yıllarında bir aşamada kendisinin de kabul etmiş olduğu sanısına kapıldığını itiraf eder. O da bu yazarların ahlak saltıklarına karşı duydukları şüpheleri paylaşıyor ve hiç değilse soyut bir düzeyde onların varlığın görünür anlamsızlığından kuvvete başvurmakla, ulusal kendini üstün görmeye ve *Realpolitik* edimini uygulamakla kaçmalarını şimdi bile anlayabiliyordu. Gene de sonunda ortak

bir düşünceden hareket eder gibi göründükleri halde, Almanlar bir yanda, Camus öteki yanda savaşıyordu. İnsan adaletini felsefe kuramlarına feda edemeyişi ve yaşam saçmalığının ancak zorunlu bir bağdaşım ve anlam ölçüsüne göre anlaşılabilceğine inanışı onun bu durum karşısında yapabileceği tek açıklamadır. Boşa çıktığı zaman bizde hemen saçma fikrini doğuran bu bağdaşımlılık isteği insan yaşantısının önemli bir parçasıdır. Bu istek görmezden gelinemez. Herhangi bir nihilizm incelemesinde ve doktrininde mutlaka bulunması ve gerçek yerine oturtulması gerekir. Böylece Camus Nazizm'e karşı "Değer ve anlam insanda vardır; çünkü bunlara duyduğu özlem durmadan boşa çıkan tek yaratık insandır dünyada," diye belirttiği inanca dayanarak savaştı.

Son olarak Camus kendisini nihilizmden nihilizme karşı ayaklanmaya kadar götüren ve daha yakından incelediği düşünce yolunu tanımlar. "Saçmanın farkına varmak zaten –hiç değilse olumsuz anlamında– bir çeşit başkaldırmadır," der. Saçmayı denemek, aslında bir skandal duygusunu denemektir. Saçma, düşünceyi skandala uğratar ve buraya kadar aklın başkaldırmasından çıkar. Bu sırada insan bu başkaldırmayı çözümlemeye başladı mı, başkaldırma ilk görüldüğünden daha az olumsuz bir davranış hâline gelir. Saçma yaşantısını ileri sürmek, Camus'nün önceden işaret etmiş olduğu gibi, bu iddia ileri sürüldüğü zaman bir değer yargısını, bir değer varlığını kabul etmek demektir. Saçmadan söz etmek, bazı durumlara karşı "hayır" demek anlamıyla başkaldırmak demektir. Ancak bunu yapmak, gerekli bir sonuç olarak bu durumun dışında bir şeye "evet" demektir. Demek ki saçmadan söz etmek en son olarak, bu sözü söyleyenin içinde, saçmayı suç sayan bir şeyin varlığını kabul etmektir. "Hayır" demek sınır koymak demektir. Bundan geniş bir nihilizmin bu sınırların içinde bütün değerleri gözle görülür şekilde yok ettiği halde, birtakım değerlerin hâlâ korunmakta olduğu sonucunu çıkarmamız gerekir. İlk aşamada bu çeşit değerlerin niteliği karanlık görülebilir. Ancak var olduklarından şüphe edilemez. Böylece Camus saçmanın saf olumsuz deneyinden açıkça çıkan üç değerden

biraz güvenle söz eder. Birincisi, insanın kendisinde çok önemli olan bir yanını keşfetmesidir ki, insan bunda insanlık özünü bulur ve insan varlığının saçmalığını bunun adına karşılar. Bu değere bireyin insansal değeri diyebiliriz. İkincisi, birey kendi içinde bulunduğu bu değeri öteki insanlarla paylaşır ve bu da onu ikinci bir değere götürür; ortak bir insan niteliğine... Üçüncüsü, bu değer de onu doğruca saçma karşısında insanları birbirine bağlayan bir bağlantı fikrine götürür; insan dayanışmasının değerine... Camus, Descartes'in sözünü başka bir şekilde tekrarlar ve der ki; "Baskaldırıyorum, o halde varım." Camus'nün çıkardığı sonuç şudur:

Baskaldırma bir şey yaratmadığı için açık bir şekilde olumsuz olduğu halde, insanda her zaman savunulması gereken öğeleri ortaya çıkardığı için de derin bir şekilde olumludur.

Böylece Camus, baskaldırmanın gerekliliğini nihilizmden başlayarak savunur; çünkü insan ıstıraplarının artmasında niceliksel ahlak yetersizdir; çünkü Camus saçmanın yanlış kullanılması sonunda insanların korkunç felaketlere uğrayacağını anlamıştır ve saçma fikrinin daha yakından incelenmesi, her zaman içinde taşıdığı baskaldırma mikrobunu ortaya çıkarır.

Camus bütün saçma kavramını *Sisifos Söyleni* gibi bir tek kitapta ortaya koymuş, baskaldırma kavramını da *L'Homme revolte*, *Baskaldıran İnsan'da* uzun uzadıya incelemiştir. İngilizceye *The Rebel* adıyla çevrilen bu kitap özellikle İngiltere'de büyük bir hayranlık uyandırmıştır. Bu kitapta Camus insan durumuna karşı baskaldırmanın iki ana yol izlediğini söyler. Birincisi dindir; bu dünyadaki yaşamımızdan sonra Tanrı'nın affına sığınarak öbür dünyada cennete girebilme çabası... İkincisi devrimci politikalardır; tarihin akışı içinde bu dünyada bir ütopya kurmak için kuvvete başvurarak statükoyu değiştirme çabası... Camus bu iki çeşit inancın, dinsel inançla politik doktrinin düşey ve yatay aşımı temsil ettiğini söyler. Düşey aşım –tanrı egemenliği özlemi– *Sisifos Söyleni*'nde eleştirilmiştir. Öte yandan dinsel inancın çökmesi ile bu inancın yerini toplumsal ve politik

doktrinlerin almaya başladığı da bilinen bir gerçektir. “Öyle bir yere gelindi ki,” der Camus, “gelecek (tarih içinde) tanrısız insanların tek aşımı oldu.” Bu yatay aşım –politik yollardan ütopyayı gerçekleştirme olanağı inancı– Fransız ve sonra da Rus devrimlerinde özellikle dramatik anlatımını bulmuştur. *Başkaldıran İnsan*’ın başlıca eleştiri konusu işte budur.

Politik devrim yakından bir incelemeyi gerektirir, çünkü önünde sonunda içinde bir ahlaksal çatlak vardır. Gerçek şudur ki, devrimler büyük ülküler peşinde koştukları, başlangıçta bütün insanların kardeş olduğunu ilan ettikleri ve birçok durumda idam cezalarına karşı oldukları halde hepsi de er geç giyotine ya da sürgüne başvurur. Bunun neden ve nasıl olduğunu anlamak isteyen Camus, devrimci fikirlerin yayılmasında önemli rol oynamış olan kuramcılara kadar gider. Saint-Just, Hegel, Nietzsche, Marx gibi düşünürlerin yapıtlarını inceler ve onlarda birçok beğenilecek düşünce bulur. Ama sonunda hepsinin de kendisinin “*mukadder bir yanılma*” dediği şeyi yaptıklarını görür; çünkü hepsi yanlış saltıklar (mutlaklar) ortaya atmış ve savunmuşlardır. Bu saltıklar Akıl, Tarih, Güç İstemi ve Devrim’dir. Onlar ya da onları izleyenler “hemen burada ve hemen şimdi”ki insan mutluluğunu bu çeşit soyutlamalara feda etmişlerdir. Camus’nün dediği gibi, bir gün gelir, “*ideoloji ruhbilim ile çatışır*” ve sonunda en saf devrimci ülküler bile kirlenir. Gerçek bir anın önünde sonunda varsayımsal olan bir geleceğe feda edilmesine müsaade edilir, hatta bu gereklidir de. Camus bu davranışlar içinde tarihin tanrılaştırılmasını, özellikle Hegel ve Marx’ın davranışlarını etkileri bakımından çok tehlikeli saymıştır. Onun için *Başkaldıran İnsan*’ın en ilgi çekici yanlarından biri, kitapta Marksist kuramın derinliğine çözümlenmesi ve bununla ilgili olarak Stalinci eylemin tanımlanmasıdır. Camus çağdaş dünyanın, yalnız komünistlerin hâkimiyetindeki ülkelerde değil, her yerde bir *diyalog* dünyasından çok, yüksek memurların verdiği *direktifler* dünyası olduğunu söylemiştir. İnsanlar arasında insanca ilişkilere yer verebilecek tek yol olan diyalog, tarihsel zorunluluğun politik gerçekleştirilmesi ile uğraşanlar için çok

pahalı bir lüks gibidir. Diyalog çok ilginç bir kavramdır. Camus'nün fikirleri ile Martin Buber'in yapıtlarındaki, özellikle *Ben ve Seni'deki* diyalog kavramı arasında aydınlatıcı karşılaştırmalar yapmak çok zamana ve bilgiye ihtiyaç duyar. Ancak Camus artık politik düzeyde bile diyaloga oldukça büyük önem verir. Örneğin Camus demokrat insanı "kendisine karşı çıkanların görüşlerini açıklamalarına izin veren ve onların görüşleri üzerinde düşünmeyi kabul eden" insan olarak tanımlar. Başka bir yerde alay ederek kendisi ile uzlaşmayanları kötülememesinin tek ayırıcı özelliği olduğunu söyler. Genellikle diyebiliriz ki, Camus'nün politik devrimin tarih ve kuramını incelemesi onun insanlığını, bireylerin mutluluğu ile ilgisini ve aklın yaptığı soyutlamalar için ahlaktan fedakârlık etmek istemediğini gösterir. Şu sözleri davranışını belki en açık şekilde ortaya koyacaktır:

Adalet ruhun hem bir kavramı hem de sıcaklığıdır. Adaleti, birçok insanı sakat bir hâle getiren korkunç bir soyut heyecana çevirmeksizin, insan yönü ile kabul ettiğimizden herkes emin olmalıdır.

Bütün bunlardan anlaşılıyor ki, başkaldırmadan söz ederken Camus'nün amacı politik devrim değildir. Politik devrimin insanlıktan çıkmış ve canavarlaşmış bir tarih anlayışının yanında olduğunu söylemiştir. Bu devrimin soyut ve biçimci istekleri karşısında, insan mutluluğunun hiçbir dolaysız değeri yoktur. Başkaldırma ise tersine, doğadan yanadır. Saltıkçılık değil, sınırcılık fikrinin çevresinde döner; aşırılığı değil, ılımlılığı savunur. Toplumsal ve politik yönleriyle, insanların çektikleri acılara karşı savaşmanın zorunluluğunu ve aynı zamanda bu savaşın bir sonu olmadığını kabul eden bir çeşit alçak gönüllülüktür. Camus zamanımızdaki ölüm kalım savaşının Marksizm ile Hıristiyanlık arasında olmaktan çok, tarihin tanrılaştırılması ile doğaya dönüş arasında yürütülmesi gerektiği kanısındadır. Cezayirli Camus, Güney'in insanı, son savaşı Kuzey'in soğukluğu ile Akdeniz'in ılımlılığı arasındaki çatışmada görür. Onun sözcükleriyle şu iki durumdan birini seçmek zorundayız:

... ya Kuzeyli düşleri ya Akdeniz geleneği; ya her zaman genç olan şiddet ya olgun güç; ya bilgi ve kitapların artırdığı özlem ya da yaşam deneyinden geçmiş ve aydınlanmış cesaret: kısacası ya tarih ya doğa...

Camus'nün edebiyat alanına getirdiklerini tanımlamak ve değerlendirmek için ne zaman var ne de böyle bir konuyu tartışmak için uygun bir fırsat. Ancak Camus'nün konularının ilginçliği ile onların ustaca imgesel sunuluşu atbaşı gider, özellikle roman ve kısa hikâyelerinde. Camus, "Her gerçek sanat yapıtı geleceğe sunulan bir armağandır," demişti. Ölümünün, onun kendi yapıtlarıyla geleceği ne derece zenginleştirmiş olduğu üzerinde bizi düşündürmesi gerekir.

1. GİRİŞ

*Bir şeyi sorgulamak üzere dünyaya gelmeyenler ne saygı
hak eder, ne de sabır...*

RENE CHAR

Yaşayan bir Fransız yazarını İngiliz okurlarına doyurucu olarak sunmak kolay değil. Dil ve edebiyat geleneği bakımından iki ülke arasında büyük ayrılıklar olduğu gibi, Fransız edebiyatçısının kendi yurdunda İngiltere'deki meslektaşınıninkine hiç benzemeyen özel bir durumu vardır. Bu durum başlıca iki biçimde belirir: Birincisi, Fransa'da halk bir yazara büyük bir saygıyla bakar; salt bir yazar, bir aydın olduğu için. Kendi halkıyla sıkı bir ilişkisi vardır, toplumsal ve politik sorunlar üzerine sözleri geniş ilgi toplar ve yazıları saygıyla okunur. Yazar yalnız gazetelerde yazılar yazmaya, bildiriler imzalamaya ya da mitinglerde söz söylemeye teşvik edilmekle kalmaz, böyle bir davranış kendisinden özellikle beklenir. Yazara yazı yazmak işinin dışında oldukça büyük bir yetki tanınır ve bu yetki edebiyatla pek ilgisi olmayan genel bir sorumluluk da taşır. Bu çeşit bir güvenin oldukça büyük bir kaynağı olan ve böyle bir saygıyı üzerine toplayan Albert Camus, *l'Ete Yaz*'da Fransızların yazarlık mesleğine gereğinden çok önem veren bir ulus olduğunu söyler. İkincisi, Fransız yazarı normal olarak Avrupa kıtasında yaşar ve yapıtlarını orada yaratır. İngiltere'den ayrı olarak, birçok yabancı ülkeyle kara sınırları vardır. Bundan ötürü düşünceleri çoğu İngiliz yazarının düşüncelerinden daha içgüdüsel ve daha açık olarak Avrupalıdır. Bazı

Fransız romanlarının ve piyeslerinin İngiliz okuyucularına uzak ya da garip görünmesinin nedeni de çoğunlukla budur. Çünkü bu roman ve piyeslerin yazarları kendi halklarında, Fransa'da ve genellikle Avrupa'da yaygın olan ama bir İngilizize aşırı dramatik ya da gereksiz bir hastalık gibi görünecek değişik yaşantılar ve davranışlar bulmuşlardır.

Bu ikili durum Camus olayında da açıkça görülebilir. Örneğin Camus'nün bir roman ve tiyatro yazarı olarak elde ettiği başarılar, aynı zamanda bir gazeteci olarak da etkisinin ve başarısının artmasına yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllar içinde *Combat* adlı günlük Fransız gazetesinde yazdığı yazılar, ünlü romancı François Mauriac'ın *Le Figaro*'daki yazıları kadar etkin olmuştur. Bir ara Camus'nün haftada üç yazı yazması, onun gazetedeki sorumluluğunu ne derece önemli gördüğünün ispatıdır. Böyle bir otorite olmak ve bu kadar büyük bir sorumluluk taşımak, onun roman, tiyatro ve uzun düşünce denemeleri yazmasında ve dolayısıyla felsefe, politika ve imgesel edebiyat alanları arasında kalan tatsız alanı seçmesinde gerçek bir etken olmuştur. Oysa bu alan İngiltere'de genellikle ikinci derecedeki yazarların sürgün edildiği bir alandır. Öte yandan Camus'nün fikirlerini inceleyenlerin büyük kısmı, onun Avrupa kıtasıyla olan coğrafya ilişkisi ve İngiltere'den yaradılış ve akıl bakımından uzaklığı üzerinde durmuşlardır. İnsanın yabancı bir evrenden kendini ayırışı, bazı geleneksel ahlak değerlerinin yetersizliği, bireyin kendine yabancı oluşu, Marksizm'in bir insancılık olarak başarısızlığa uğraması, kötülük sorunu, ateizm, ölümün zorunlu sonucu ve bir çeşit neo-paganizmin savunusu Camus'nün yazılarında sık sık ele alınan konular arasındadır. Bu çeşit konular özellikle usta bir yaratıcı yazar tarafından ele alındığı zaman, pratik İngiliz kafası bunları gereksiz birtakım sapıklıklar olarak sayar. Bunlar onun için bir sürü şüphe kaynağı olur ve tatsız soğukluklar, aşırı soyutlamalar ya da akıl ve ahlak bozuklukları olarak tanımlar. Ama bu düşünceler Camus'ye Avrupa'da önemli ve çok sayıda yandaş sağlamış, özellikle

Fransa'da Camus, genç kuşağın başlıca akıl hocalarından biri olmuştur.

Camus'nün etkisi elbette ki yalnız Fransız yazarlarının toplum içindeki önemini göstermesi şeklinde anlatılamaz. Her ne kadar halkın karşısına bir gazeteci olarak çıkışının, düşüncelerini yaymak bakımından elverişli koşulları yaratmış olduğu bir gerçekse de, etkisinin özünü doğrudan doğruya düşüncelerinde aramak daha doğru olur. Camus bir edebiyat ekolü yaratmadı; politika ve edebiyat alanındaki moda akımlardan uzak kalmayı seçti ama yapıtları zamanının hem derinden duyulmuş belirtileri hem de bu belirtilerin yorumları oldu. Seçtiği konularda günün birçok düşünce, davranış ve tutumunun yankısı vardır. Bu konuları, çağımızın en ağır sorunlarına karşılık bulmaya çalışan insancı bir düşünüş ve büyük bir zekâ ile işler. Kısaca o, çağının kuşkularına ve özlemlerine –Malraux, Sartre ya da Graham Green'in oldukları anlamda– bir tanıktır.

Çağdaş dünyanın bu namuslu tanığı, zaman zaman sıkıntılı bir havayla konuşmak zorunda kalır. İki büyük savaş geçiren ve üçüncüsünün korkusu altında yaşayan bir dünyada, umuttan çok umutsuzluk için nedeni var gibidir. Camus'nün genellikle karanlık konuları ele aldığı yadsınmaz bir gerçektir ama onun bunu sapık ya da korku verici amaçlarla yaptığını sanmak büsbütün yanlış olur. Kitaplarında *litterature noire*'daki boş yabanlık ve duygusal karamsarlık yoktur. Camus hem nihilist kötümserlik hem de kolay iyimserlik aşırılıklarından kaçınmaya çalışır. İyimser on dokuzuncu yüzyıl bağdaşımılığı'nın bir tepkisi olarak ortaya çıkan ve bazı yazarlarda görülen çağdaş bağdaşımsızlık davranışının, eski bağdaşımlılık kadar yapmacık bir davranış olduğunu bilmektedir. Camus 1950'de yazdığı *Yaz* adlı kitabında yayımlanan denemelerinin birinde, "umutsuzluk edebiyatı" denilen akıma karşı tutumunu açıkça belirtir.

Gerçek umutsuzluk ölüm demektir, mezar ya da uçurum demektir. Eğer umutsuzluk söz söylemeyi ya da düşünmeyi harekete geçiriyorsa ve hepsinden de üstün olarak yazı yazmakla sonuçlanıyorsa, o zaman bir kardeşlik kuruluyor demektir; o zaman doğal nesneler

haklı çıkarılıyor, sevgi doğuyor demektir. Bir umutsuzluk edebiyatı bir terimler karşıtlığıdır.

Elbette ki benim kendime güçlü bir dayanak olarak belirtebileceğim bir iyimserliğim yok. Bütün kendi kuşağımla birlikte ben de ilk dünya savaşının trampet sesleri içinde doğdum ve o günden bu yana bizim tarihimiz bir cinayet, adaletsizlik ya da zorbalık öyküsü olarak gelişti. Bugün rastladığımız gerçek kötümserlik, bu yabanlıklar ve alçaklıklar üzerinde yapılmakta olan bir alışveriştir. Ben kendi açımdan bu dejenerelikle durmadan savaştım; ben yalnızca zalimlerden tiksiniyorum. Ben nihilizmimizin en karanlık derinliklerinde bile yalnızca nihilizmi aşmanın yollarını aradım.

Camus kötümserliği gerçekten aşmak istediği halde, sürekli zorbalık, saçmalık ve ölüm üzerine yazılar yazmak zorunda kaldı. Nicola Chiaromonte bir konuşma sırasında Camus'nün şunları söylediğini yazmıştır:

Aşırı durumlar temasından kendimi kurtarmak isterdim. Çocukken mutlu bir adamın hikâyesini yazmak istiyordum. Bugün bile Mozart'ı dinlerken benim için ideal başarının Mozart'ın kompozisyonları gibi yazmakta olduğu duygusundan kendimi alamıyorum; ama Jean-Louis Barrault için Veba temasının başka bir varyasyonunu yazdım ve şimdi de Grandük Serge'i öldüren terörist Kaliev üzerine yeni bir piyes yazıyorum. "Bundan sonra artık mutluluk üzerine yazacağım," diyorum kendi kendime. Sonra ben de şaşıyorum. 1938 ile 1945 yılları arasında olgunluk çağına girmiş olan bizim kuşağımız çok şeyler gördü. "Çok korkunç olaylar" demek istemiyorum, yalnızca "çok birbirine karşıt, birbiriyle uzlaşmaz şeyler gördü," demek istiyorum.¹

Camus'nün bu sözleri, düşüncesinin en belirgin iki özelliğini gösterir: Kendi yaşantılarının gerçeğine sıkıca bağlılığı ve korkak

1 Nicola Chiaromonte, "Albert Camus and Moderation," *Partisan Review*, X (Ekim, 1948), s. 1142-5. Camus'nün sözünü ettiği iki piyes: *L'Etat de Siege* (1948) ve *Les Justes* (1950).

kötümserlikten kaçınma kaygısı... Gerçekten de Camus'nün düşünsel bağlılığı bütün yapıtlarında görülür. Kişisel bir görüşü kararlı bir direktme ile ortaya atar. Bundan başka etkileyici bir kafa aydınlığı, düşüncelerinin kaynağını teşkil eder ve içten bir anlatım duruluğu bu düşünceleri besler. Fransız sanatçı-filozoflarından birçoğunun Alman metafiziğinin karışık biçimlerine döndükleri ve düşüncelerini anlamları bir kat daha güçleştiren Alman-Fransız sentaksı ile açıkladıkları bir sırada, böyle bir durumun özel bir önemi vardır. Camus Latin kafasının birçok erdemini taşır. Kendisi de Akdeniz'den gelme kökü ve bu durumun düşüncelerini durulaştırma bakımından yarattığı etkiler üzerinde birçok fırsatla durmuştur. Bu kafa aydınlığı onun nitelikli kötümserliğinin gerçek kaynağıdır. *Yabancı* ya da Yanlışlık'ın *Le Malentendu*, en kederli parçaları bile sakınılmaz bir sıkıntının basit ve acı bir ürünü değildir. Yapıtlarına daha çok iç rahatlığından ve yalancılıktan kaçınma kararı ve düşünen insanların –eğer düşünce namusu güdüyorlarsa– mutluluğu kolayca elde edemeyecekleri kanısı hâkimdir. Camus kolay iyimserlik tuzağına düşmez. O da Malraux gibi, kolay avunma döneminin geçmişte kaldığı kanısındadır. Ancak Camus güvenilecek bir umudun belirli bir umutsuzluk duygusundan korkmayanlarda bulunabileceğine inanır. Okuyucularını düşünce rahatlığının insanı gevşeten ikliminden alır; yeterlikli bir iyimserlikten çok, tavlı bir kötümserliğe benzeyen bir yoldan, yukarıdaki temaları tartışa tartışa birçok geleneksel inancın yıkıntıları üzerinde yeniden kurulmakta olan daha dayanıklı bir umut havasına götürür. Bütün bu serüvende korkutucu olanı aşarak vaat edenin içine kadar girmeyi ona sağlayan araç, boyun eğme değil, başkaldırma düşüncesidir.

Başkaldırma kavramı Camus'nün hem kendi düşüncelerinin hem de çağı için olan öneminin özünü teşkil eder. Bu kitabın bundan sonraki bölümleri Camus'nün fikirlerini ve bu fikirlerin edebiyattaki anlatımını inceleyecektir; ancak burada Camus'nün fikirlerine bir giriş yaparken, onu önce günümüz edebiyatının en belirli yönünü oluşturan başkaldırmanın genel arka planına göre ele almamız

yararlı olacaktır. Şurası bir gerçektir ki, başkaldırma çoğu zaman şu ya da bu biçimde bir edebiyat teması olarak işlenmiştir. Çağdaş yazarlar bu konuda bir tekel kurma savında değillerdir. Geçen yüzyıldan gerilere gitmeden konuşursak, Romantikler de kendilerine göre bir başkaldırma edebiyatı kurmuşlardı ve bu başkaldırma sanatsal, toplumsal ve metafizik yönleri olan karışık bir başkaldırmaydı. İngiltere ve Fransa'daki Romantikler doğruluk, özgürlük, doğa, düşünsel güzellik, duru ruh gibi genel ve salt değerlere inanmayı sürdürdüklerine göre idealist geleneği onaylamış bulunuyorlardı. Onlar "İnsan Kendiliği"nin (human nature) gerçekliğini onaylama anlamında geleneksel insancıydılar da. Bireyin nesneler düzeninde belirli bir yeri vardı ve amacı başkaldırmada bile "İnsan Kendiliği"nin ön kavramını olabildiği kadar kendi içinde toplamaktı.

İçinde bulunduğumuz yüzyılın başlangıcından beri genellikle onaylanan değerler, içgüdüsel saygı yaratma güçlerini gözle görülür şekilde yitirmeye başladılar. İlerleme (Terakki), Özgürlük (Hürriyet) ve Bilim (İlim) gibi on dokuzuncu yüzyıl saltıkları yavaş yavaş iflas ettiler ya da çok karışık gerçekliklere uygulanmayacak kadar aşırı basit ve aşırı genelleştirilmiş görünür oldular. Bu değer düşüşü ve büyük harfle yazılan sözcüklere güvensizlik Romain Rolland'a şu sözü yazdırtmıştı: "Büyük harfle yazılan sözcüklerden tiksiniyorum." Romain Rolland bunu yazdığı sıralarda Fransa'yı Birinci Dünya Savaşı'ndan önce ve hemen sonraki başkaldırma dalgası korkutuyordu. İçlerinde Peguy, Valery, Gide, Rolland ve başkalarının bulunduğu kuşak bazı saltıklara hâlâ inanıyordu; ancak bunları sorgusuz onaylamıyor ve bu fikirlerin kuramsal niteliği ile eylemdeki uygulanmaları arasında sık sık ortaya çıkan uyuşmazlıkları çok iyi fark ediyorlardı. Bu yazarlar da Romantikler gibi düzgüsel denebilecek bir başkaldırma yapmışlardı. Başka bir deyimle, hâlâ bazı saltıklara bağlıydılar; ama gene de bütün saltıkları yakından deşmeye ve bazılarını parçalamaya hazırlardı. Hiç olmazsa geleneksel insancı değerlerin çok tehlikede olduğunu düşünüyor ve ilerlemenin kesinliğinden çok olanağından söz ediyorlardı.

1930'lu yıllarda ilk olarak Fransa'da daha az düzgüsel ve daha az saltık, yeni bir başkaldırma edebiyatı ortaya çıktı. Bu akım gerçeküstücülüğün nihilist tepkisi ile sorumsuz olsa bile önemle öne atıldı. Bilimsel ve sosyal değişmelerin hızlanmasıyla artan düşünsel çırpınma ve karışıklık bu akımı besledi, büyüttü. Öte yandan politik durum hızla bozuldu ve ikinci bir dünya savaşı kesinleşti. Politik gerçeklikler edimli olarak gerçeküstücülüğün düşüşüne yardım etti, geleneksel salt başkaldırma inancı, ölçülerin gittikçe artan yok oluşu ile birlikte daha da yaygınlaştı. Bundan sonra Varşova bombardımanı ile başlayan, Auschwitz'deki sistemli yok etme ile sürüp giden ve Hiroşima'daki bilimsel toptan cinayetle biten savaş insancı kestimlere yeni vurgular indirdi. Bu dönemde başkaldırma, olgunluk çağına erişmiş olan kuşağa –1900'den sonra yetişen Sartre, Malraux, Camus, Anouilh kuşağına– sık sık başvurulmuş zorunlu bir davranış gibi göründü. Bu yazarlar kendi duygusal ve düşünsel gelişmelerinin en önemli dönemlerinde ilerlemenin, bilimin, demokrasinin, aklın ve son olarak insanın yenilgiye uğradığını gördüler. Malraux “Bizim uygarlığımız aşımından yoksunlaştırılmış ilk uygarlıktır.” sözü ile durumun karakterini çizmişti. Bu düşünce BBC'de yayınlanan “*Metafiziksiz Bir Toplum*” adlı konuşmada da çok güzel bir şekilde ortaya konulmuş ve tartışılmıştı.² Yazar, Dostoyevski'nin karakterlerini “tanrı saltıkları ile devrim arasında sallanan” varlıklar olarak tanımladıktan sonra, toplumumuzun teoloji ile ahlaki ayırıp Marx metafiziğini de yadsıdıktan sonra Dostoyevski tipindeki varlıktan kendini kopardığını ve dolayısıyla aşımını kaybettiğini söylemişti. Bence bugün Avrupa'nın Hristiyan inancındaki genel azalma ile birlikte aşımını da kaybettiği söylenebilir. Bu azalış, arkasında te- dirgin bir yurt özlemi bıraktı ve başkaldırma edebiyatı bu özlemin tanrı tapışından insan tapışına çevrilmesine yardım etti. İçinde bulunduğumuz yüzyılın ilerlemesiyle de insancılık başarısızlığa uğradı. Bireycilik gittikçe boş bir duruma geldi ve ideal bir insan kendiliği

2 Bkz: A. MacIntyre, “A Society without a Metaphysics”, *Listener*, 13 Eylül 1956.

de bir öykü gerçeksizliği aldı. En sonunda Marksizm de başarısızlığa uğrayan bir tanrı olunca, teolojik aşımından ayrı olarak ortaya çıkmış olan tarihsel aşım da olanağını yitirdi.

Aşımın yitirilişi çağdaş başkaldırmayı çeşitli yollardan etkilemiştir. Örneğin önceki başkaldırmaların başlıca duygu ve düşünce kaynağı olan ortak ölçüler artık iyice yok olmuştur. Birçok modern yazar için anlam ve amaç, içinde yaşadıkları evrenin ayrılmaz bir parçası değildir artık; tersine, dünyanın niteliği önem ve bağlılığın yoksunluğundadır. Malraux, Sartre ve Camus gibi yazarlar için durum Gide'in *Oedipe*'inde ikinci perdede kahramanın şu sözünde özetlenmiştir: "Ben bilinmeyenden, geçmişsiz, örneksiz, güvenecek şaysız çıktım... Oh Creon ... bu insanın ana babasını bilmemesi onun cesaret çağırısı."

Böyle bir durum eylemsel ve mantıksal zorlukları beraberinde getirir. Saçmanın önemi ve metafizik bağımsızlık doktrini, örneğin değerlerin yalnızca çok sınırlı olarak yaratılabileceğini gösterir. Değerler belirli tarihsel durumlara göre değişecek, her şeyden önce bunların kişisel bir geçerliği olacak, dolayısıyla bunlar öyle kolay kolay geniş bir temele oturtulamayacaklardır. Başka bir deyişle, saltık başkaldırmadan gerek herkesin onaylaması gerekse eylemde verimli olması anlamında doyurucu bir ahlak çıkarmak güçtür. Bunda mantıksal bir zorluk da vardır. Kökünden saçma olan bir evrende değerler gerçekten nasıl yaratılabilir? Saltık başkaldırma ilerde yadsıyacağı dinamizmi elde etmek için birtakım ön değerleri hiç olmazsa geçici olarak onaylamak zorunda değil midir?

Bunlar Malraux, Sartre ve Camus gibi yazarların varlığını bildikleri ve aynı zamanda çok çeşitli doyuruculuklarla çözülmüş sorunlardı. Başkaldırmanın olumlu değerleri ve bu başkaldırmanın yarattığı eylemsel ve mantıksal zorluklar, Camus'nün düşünceleri ayrıntıları ile birlikte incelendiği zaman daha yakından görülecektir.

Bu arada günümüz edebiyatındaki salt başkaldırmanın görünürdeki üç karakterine değinmek yararlı olacaktır. İlk olarak, bu

edebiyat geleneksel iyi ile kötü, doğru ile yanlış ayrımlarını iyice bulandırmış bulunmaktadır. İnsan yaşantısına bağlılığı temel olarak alan bir yaşam davranışından insan ancak bu sonucu elde edebilir. Yeni romanlardan çoğunun kahramanları iyi ile kötüyü bir türlü güvenle ayırt edemezler. Şunu da vurgulamak gerekir ki, Camus ya da Sartre'da olduğu kadar bazı Katolik yazarlarda da böyledir. Bernanos'un romanlarındaki bazı karakterler ya da Green'in *Korku Bakanlığı*'nda kendini "yanlış harita ile yola çıkmış" gibi hisseden Arthur Rowe, ahlak ölçüleri bakımından Camus'nün Meursault'yu ya da Sartre'ın Roquentin'i kadar şaşkınlardır. Bu Hristiyan yazarlar, ilgileri ayrı biçimler alabilse bile, bu sorunlarla fazla ilgilenemezler. Öte yandan bu yazarlar, moral bir belirsizlik dünyası yaratma ve çoklukla karakterlerini moral bir seçmeyi zorunlu kılan ama geleneksel ölçülerin doyurucu bir çözüm vermediği durumlara sokma bakımından, Hristiyan olmayan başkaldırma yazarlarından aşağı kalmazlar. *Maddenin Kökünü*'deki Scobie bunun en iyi örneğidir. Green, romanının sonunda Louis ile Papaz Rank arasında geçen konuşmada, Scobie'nin intihar yoluyla moral sınıflandırma kesinliklerinden kaçan bir adam olduğunu gösterir:

N'olur Mr. Scobie, kendinizin – ve de benim– Tanrı'nın bağışlaması üzerine bir şeyler bildiğimizi sanmayın."

"Kilise diyor ki..."

"Biliyorum Kilise diyor. Kilise bütün kuralları biliyor. Ancak Kilise bir tek insan kalbinde neler olup bittiğini bilmiyor.

İkinci olarak, salt başkaldırma soyut davranışlardan çok somut durumlar üzerinde durur. Başkaldırma yazarları geleneksel soyutlamaların etkisinde kalmamak bakımından kararlılırlar. Kendi yaşantılarının dolaysız olaylarına inatla bağlıdırlar. Green'in *Durgun Amerikalı*'sındaki (*The Quiet American*) Fowler'ın davranışı böyledir ve bu davranış şu sözlerle özetlenmiştir: "Varlığı olmayan düşünce kavramları üzerine yazı yazmakla zamanlarını harcayanlara gülerim." Meursault bu görüşün tipik bir örneğidir. Camus'nün kendisi de *Yabancı* üzerine yaptığı bir radyo konuşmasında, Meursault'daki

başlıca erdemin duyduğundan çoğunu söylemek istememesi olduğunu açıklamıştır. Hemingway, Green, Camus ve Sartre gibi birbirinden ayrı yazarların parlak söze karşı olan bu tutumlarını yaratan neden, aynı somut ve dolaysızlık isteğidir. Bu yazarların soyutlamayı sevmeyişleri ve buna güvenmeyişleri onları tutumlu ve sade düzyazıya götürmüştür. Hepsi de bilerek ve isteyerek parlak söze o kadar karşı olmuşlardır ki, bu tutumları onlara kısa, anlamlı ama parlak olmayan bir yazı biçimi kazandırmıştır. Elbette ki adından da anlaşılacağı gibi, varlığın öz üzerindeki ve somutun soyut üzerindeki önceliğini savunan varoluşçuluktan böyle bir yazı ve bu yazıyı destekleyen böyle bir davranış beklenirdi. Ancak yazarların çoğu, Camus gibi varoluşçu etiketini yadsıdıkları zaman bile yaşantıya yaklaşımlarında hiç olmazsa aynı varoluşçu denebilecek (varoluşçuluktan ayrı olarak) davranışları gösterirler. Bundan ötürü fikir özlerinden çok nesneler ve maddesel objelerle ilgilenmek bugünkü Fransız edebiyatının başlıca niteliği olmuştur. Bu eğilim Sartre'ın ya da Simone de Beauvoir'ın romanlarına özgü olmadığı gibi savaştan hemen sonra ortaya çıkan “sert” Amerikan yazarları ekolünün Fransa'da tutunmasından sonra yayılmış bir moda da değildir. Michaux, Ponge, Cayrol, Beckett ve Robbe-Grillet gibi açık Amerikan etkisi görülmeyen yazarlarda da bu eğilim vardır. Aynı zamanda bu eğilimin Fransa'daki anlatım şekli çeşitli düşünsel inceliklerle ortaya çıkar ve bu davranış Hemingway'nin *Silahlara Veda'sında* (*A Farewell to Arms*) daha çok duygusal olarak belirtilen davranışın aynıdır:

İşitmeye dayanamayacağınız birçok sözcük vardı ve sonunda yalnız yer adlarının şerefi kaldı. (...) Zafer, onur, cesaret ya da kutsal gibi sözcükler somut köy adlarının, yol numaralarının, nehir adlarının yanında açık saçık sözcüklerdi.

Genel olarak söylemek gerekirse, bu nedenle başkaldırma yazarları zafer, şeref, güzellik, doğruluk, iyilik gibi soyut kavramlara karşı bütün güçleriyle tepki gösterdiler. Bu yazarların davranışları değişen ahlak inançlarının, yeni ruhbilim doktrinlerinin, gerçekliğin bilimsel ölçüsünde yapılan devrimlerin bu kavramlar üzerinde yarattığı

şüpheyi yansıtır. Bu düşüncelerden çok ayrı olarak da, özellikle iki dünya savaşı arasında saltıklar üzerinde durmaksızın birbirine karşıt ya da yalancı yorumlar yapılması sonucunda saltıkların anlamlarını yitirdiği açık bir gerçektir. Kendi bencil çıkışlarını örtmek için birtakım salt “hak”lara başvuran yüzüstü devlet adamlarının yanı sıra akıl-dışı ya da partizan fikirlerini desteklemek için hemen salt “doğru”ya sığınan bireyler de yok değildi. Bu olayların her oluşunda “haklı” ve “doğru” sözcükleri biraz daha anlamlarını ve saygıdeğerliklerini kaybettiler. Sonunda Camus’nün 1938’de *Düğün*’ü yazdığı sırada söylediği gibi, bunlar da “kısır öyküler” arasına karıştı:

Maddeciliğin en kötü şekli, genellikle düşünülen bu şekli değil, ölü fikirleri yaşayan gerçekler gibi çevrede dolaştırmaya çalışan ve içimizde ölümlü olanla beraber taşıdığımız inatçı ve aydınlık ilgiyi kısır öyküler hâline getirmek isteyen şeklidir.

Camus gibi ateist düşünürler için bu durum özel bir problem ortaya koyuyordu. Onlar da Nietzsche gibi “Tanrı’nın öldüğünü” kabul ediyorlar ve sonuç olarak eski insancı ve düzgüsel başkaldırmaya biraz güven getiren Tanrı ile insan arasındaki aracı değerlerin de “öldüğüne” inanıyorlardı. Yalnızca bazı değerlerin yıpranmış olduğunu söylemekle yetinmiyorlardı; herhangi saltık biçimde birtakım değerlerin var olabileceği olanağını yadsımaya daha çok istekliyidiler. Bundan ötürü problemlerinden biri de, çözülmüş ve parçalanmış bir evrende yeni birtakım değerler yaratmaya çalışmak, aynı zamanda bu değerlere yaptırım gücü verileceği ya da bu değerlerin bir bağlılık prensibini gerektireceği şeklinde yorumlanabilecek yeni bir tanrılaştırma yapmamaktı. Aşımdan kopmuş dağınık bir evrende bir değere bağlanmaya başlamadan birtakım değerler kurmak zordur. Camus’nün edimli olarak bunu yaptığını ilerde göreceğiz. Camus’nün düşüncesine mantıksal bir doyurum sağlamak için yaptığı çıkışlar çoklukla doyurucu değildi. Bu yazarların bulabildikleri en iyi şey belki de kendi isteklerini doyuran birtakım değerlerdir; ancak bunlar başkalarına evrensel değil, özel düzeyde sunulabilecek şeylerdir.

Bugünkü Fransız edebiyatının ortak yönü olan Tanrı'nın ve insancı değerlerin "ölümü" bizi doğruca salt başkaldırmanın üçüncü karakteristiğine götürüyor: İnsanın sorumluluğu üzerinde durmadan direnme... Ortaya çıkan sonuçlardan biri de bireye hiçbir metafizik yardımın yapılmayacağıdır. Bireyin başvuracağı doğaüstü bir otorite yoktur. Eskiden kalma güvenebileceği değerler yoktur. Kendi alın yazısına tam bir sıyrılma ile biçim verecektir. Salt başkaldırma edebiyatı, hayatı kurulu değil, kurulması gereken bir düzen olarak sunar. Bu, Sartre'ın bunalım dediği insan varlığı yaşantısı ve özgürlük dediği birey sorumluluğudur. Bu aynı zamanda Malraux'nun temelini alın yazısı olduğunu söylediği insanlık durumudur. Bu yazarlar romanlarında, Bernanos ve Green gibi yazarların yaptığı kadar olmasa bile aynı yabancılaşma ve bireysel sorumluluk havasını yaratırlar. Bu görüş Green'in toplum dışı kahramanlarına şekil verdiği gibi, Bernanos'u da Şeytanın Güneşi Altında adlı eserinde (*Sous le Soleil de Satan*) her şeyin yeniden başlaması gerektiği fikrine götürür. Camus'nün dünyası da bundan çok ayrı değildir. Meursault'nun, yabancıнын ve niteliğini de, kaynağını da bir türlü anlamadığı bir vebaya karşı savaşı Dr. Rieux'nün da yaşadığı dünya budur. Bu dünya hapishane, sağlık karantinaları ve sıkıyönetim imgeleriyle sembolize edilen bir dünyadır. Bu aynı zamanda bireyin, Sisifos gibi, her seferinde yeniden aşağı düşecek olan saçmalık kayasını dik tepeye çıkarmaya mahkûm edildiği bir dünyadır. Camus saçma dediği bağırsızlık tanıtılarından çekinmediği gibi tembelliğe ve bir köşeye çekilmeye de razı değildir. Açık deniz ve hapishane, yapıtlarında çok sık kullandığı sembollerdir. Saçmalık süreci ile ortaya çıkarılan başkaldırma dinamiğinde onu yadsımanın ötelere, onaylamaya kadar götürecek güç vardır. Düşünce ve davranışındaki bu gelişme kolay elde edilecek şey değildir. Bu nedenle Camus'nün gelişmesi birçok noktada çekingen, deneysel ve araştırmacıdır. Yazılarının insanı kandırmayan bir yönü vardır sanırım, ama bu yazılar yine de çağımızın şaşırtıcı bir düşünce serüvenidir ve bu bir yandan sanat başarılarıyla süslediği çağını gerçekten yaşayan ve büyük bir edebiyat yeteneği olan bir yazarın serüvenidir.

Camus'nün düşüncelerini bütün ayrıntılarıyla ele almadan önce kendisinin kısa bir biyografisini vermek yararlı olacaktır. Camus hiçbir zaman kendi yaşamı ve kişiliği üzerinde bir öykü yaratmak ya da gazetecilerin ilgisini kendi üzerine çekmek istememiştir. O her zaman okuyucular için önemli olanın yayımlanmış yazıları olabileceği görüşünü savunmuştur. Ancak yayımlanmış bazı mektuplarında, konuşmalarında ve denemelerinde hayatı ve bazı yapıtlarının kompozisyonları üzerinde burada değinilmesi gereken ayrıntılar da vermiştir.

Albert Camus 1913 yılının 7 Kasım'ında Cezayir'in Constantine eyaletinin Mondovi şehrinde doğdu. Babası Alsas asıllı bir tarım işçisiydi, Camus'nün doğumundan bir yıl sonra Birinci Marne Savaşı'nda öldü. Annesi İspanyol soyundandı. Dolaylı olarak İspanyol aslından geldiği için romantik bir memnunluk duyduğunu birçok kere belirtmiştir. Babanın ölümünden sonra aile Cezayir'in fakir ve çok kalabalık bir bölgesine yerleşti. Burada iki odalı bir apartman katında annesi, annesinin babası, dayısı ve ağabeyiyle beraber yaşadı. Annesi evi geçindirmek için gündelikte hizmetçilik yapıyordu. Bu evin genel görünüşünü Camus *Tersi ve Yüzü'*nde anlatır. Bu kitap sınırlı bir baskı hâlinde beş deneme ile beraber 1937'de yayımlanmış ve 1958'e kadar bir daha yeniden basılmamıştır. Aşağıdaki tanımlayıcı parça çok tipiktir:

Fakir bir mahallede oturan bir çocuğu düşünüyorum. Nasıl bir mahalle, nasıl bir ev! Sadece bir tek katı vardı ve merdiveni karanlıktı. Bugün de, uzun yıllardan sonra çok karanlık bir gecede bile evini bulabilirdi. Bu merdivenden bir gün bile sendelemeden çıkabileceğini biliyor. Bu ev içine işlemiştir. Ayakları hâlâ her basamak arasındaki yüksekliği bilmekte. Elinde hâlâ trabzanların içgüdüsel ve yenilmez korkusu... Bütün bunlar hamamböcekleri yüzünden...

*Tersi ve Yüzü'*nde Camus'nün yaşadığı evin, annesinin, büyükannesinin ve dayısının oldukça güvenilir tanımlamalarından başka, ilerde göreceğimiz gibi, ilk düşünce gelişiminin ayrıntıları ve

kendisine özgü davranışlardan bazılarının ilk yayımlanan hikâyeleri vardır.

Camus 1918 ile 1923 yılları arasında mahallî bir ilkokula gitti. Okulda Louis Germain adında bir öğretmenin dikkatini çekti. Bu öğretmen liseye girmesine yardım etti ve ona bir burs buldu. 1920'nin sonunda, daha bir lise öğrencisiyken kendi kuşağının örnek ve önder olarak aldığı bazı Fransız yazarlarını okumaya başladı. Özellikle Gide'in yapıtlarından etkilendiği ve Malraux ile Montherlant'ın kitapları yayımlandıkça bunları okuduğu anlaşıyor. Cezayir Üniversitesi'nde felsefe öğrencisi olduktan sonra bunları ve başka yazarları da (Proust, Jean Grenier, Andre de Richaud vb.) okumaya devam etti. Bu sırada Camus spora olan ilgisini artırmıştı. Bugün bile bu ilgisi hâlâ devam ediyordu. 1926'da kitaplarını okuduğu Montherlant gibi, o da kulübünde kalecilik yapmış ünlü Fransız yazarlarından biridir. Öğrencilik günleri üzerine şunları söyler: "Spor hepimizin başlıca uğraşydı ve benim uğraşım olmakta uzun bir süre devam etti. İlk ahlak derslerimi aldığım yer burası oldu." Spora edimli olarak katılmasına bir de her yönden büyük bir tiyatro ilgisi eklenmişti. Camus'nün *Düşüş*'ündeki (*La Chute*) başlıca karakter olan Clamence şu sözleriyle kendi yaratıcısının davranışını ne kadar doğru olarak yansıtır:

Yalnız spor yaptığım dönemde ve orduda eğlenmek için sahneye koyduğumuz piyeslerde oynadığım zamanlar gerçekten içten ve istekliydim. (...) Bugün bile, bir pazar günü maçını seyretmek için seyircilerle dolan stadyum ile büyük bir yoğunlukla sevdiğim tiyatro, kendimi masum hissettiğim tek yerdir.

Camus 1930'da verem olduğu anlaşıncaya spora ara verdi. Sağlık düşünceleriyle evinden ayrılmak zorunda kaldı. Dayılarından biriyle kısa bir süre oturduktan sonra daha bağımsız bir hayat sürmeye başladı. Çeşitli işlere girip çıkarak geçinmeye çalıştı; otomobil yedek

parçası sattı, bir vapur acentasında çalıştı, prefecture'de³ memur oldu ve meteoroloji dairesinde bulundu. Bu arada Komünist Partisi'nin politik propagandacısı olarak kısa bir deneme geçirdi. Döneminin birçok genç Avrupalı aydını gibi yirmi bir yaşında partiye girdi ama 1935'te Laval'ın Moskova seyahatinden ve bu yüzden partinin Cezayir Müslümanları sorunundaki politikasının değişmesinden hemen sonra partiden ayrıldı. Camus kaypaklığı hiçbir zaman politik eylemin bir temeli olarak görmemişti ve onu Komünist Partisi'ne çeken iyiliksever sosyal idealizm ister istemez bir gün partiden ayrılmasına neden olacaktı. Bu para kazanma ve politika yaşantısı içinde bile bir yandan üniversite çalışmalarına devam ediyordu. Mezuniyet belgesini aldıktan sonra, 1936'da Plotinus ve Saint Augustine'de Yunan ve Hristiyan düşünceleri arasındaki ilişkiler üzerine yaptığı incelemeleri tamamlamak ve *diplôme d'études supérieures* almak için çalışmalarına devam etti. 1937'de yeniden yakalandığı verem Camus'yü *agregation* derecesi almaktan alıkoydu ve üniversite kariyeri de böylece sona erdi.

Öte yandan 1937'de Camus'nün bir yıldan fazla süren bir öncü tiyatro denemesi vardı. Camus'nün tiyatroya karşı olan sevgisinden yukarıda söz etmiştik. 1935'te *Emekçi Tiyatrosu*'nu (*Theatre du Travail*) kurmuştu. Bu tiyatro grubu hem çalışan halka hem de ilerici aydınlara güzel piyesler sunmak amacını güden genç amatörlerden oluşuyordu. Bu tiyatroda başkaldırma denemesi, grubun çağrısından da anlaşılacağı gibi, o sıralarda tiyatro çevrelerinde geçerli olan idealizm ruhunu gösterir. Camus'nün ilk aşamadaki tiyatro çalışmaları, bu bölümün başında kullanılan anlamda, pek az başkaldırma izi vardır. Sosyal ve politik düşünceler hâlâ ön plandadır ve Camus tiyatroyu hâlâ Romain Rolland'ın *Halk Tiyatrosu*'nda (*Théâtre du Peuple*) anladığı biçimde bir "değerler okulu" olarak görür. Camus ile arkadaşlarının çağrısı, ortak çabalardan yararlanarak

3 Valilik makamı, vilayet.

sosyal sorumluluğun yüksek artistik ölçülerle birleştirilmesi gereğini ilan eder.

Çıkar gütmeyen ortak çabalarla Cezayir’de bir Théâtre du Travail kurulmaktadır. Bu tiyatro bütün halk edebiyatında bulunan artistik değerlerin bilincine varmıştır. Sanatın bazen sırça köşkünden çıkmakla değer kazanacağını göstermek istiyor ve güzellik duygusunun belirli bir insanlık duygusundan ayrılmayacağına inanıyor. (...) Bu tiyatro yeni fikirler yaratmaktan çok insansal değerleri yeniden canlandırmaya çalışacaktır.

Theâtre du Travail yeni fikirler vaatedemediği halde çalışmasına edimli olarak yeni bir oyunla başladı. *La Revolte dans les Asturies*’in çoğunu Camus’nün yazdığı söylenir ama kendisi hep bu oyunun ortak yaratıcı bir çalışma sonucu oluştuğunu söyler. Piyesteki konunun çağdaş politik bir önemi vardır. Piyes Asturies’daki İspanyol maden işçilerinin 1934 yılındaki başkaldırılarını, Oviedo’yu alırlarını ve sonunda yenilişlerini ve idam edilişlerini anlatır. *La Revolte dans les Asturies* ilk olarak Cezayir’deki Edition Charlot tarafından yayımlandı ama resmî makamlar piyesin sahnede oynanmasını yasakladılar. Théâtre du Travail’ın Théâtre de L’Equipe adı altında yeniden örgütlenmesi bu sıralara rastlar. Camus adı değişen bu ortak çalışmada da yönetici bir rol oynamaya devam etti. Birçok tiyatro eseri ve roman adaptasyonu oynadılar, bunlar arasında Malraux’nun *Le Temps du Mepris*’i, Gide’in *Le Retour de l’Enfant Prodigue*’i, Vildrac’ın *Le Paquebot “Tenacity”*’si, Puşkin’in *Taş Misafir*’i, Ben Johnson’un *Epione or the Silent Woman*’ı, Eshilos’un Prametheus’u ve Copeau’nun *Karamazof Kardeşler* adaptasyonu vardı. Bu çalışmalar Camus’nün hayatında canlı bir dönem olmasının yanında kendisinin bir dramcı olarak gelecekteki gelişimi için de önemliydi. Tiyatro topluluğunun ortak karakteri kendisine yazı yazma ve sahneye koyma bakımından olduğu kadar, oynama bakımından da birçok şey öğrenme olanağı sağlıyordu. *Karamazof Kardeşler* piyesinde İvan, Gide’in piyesinde haylaz çocuk rolünü oynadı. Bu topluluk kendi yazdığı *Promete* adaptasyonunu da sahneye koydu. Bir yıl içinde ilk

piyesi *Caligula*'yı yazdı. Ancak bu piyes 1944 yılına kadar yayımlanmadı ve 1945'te Paris'de oynandı.

Theâtre du Travail'ın kuruluşuyla 1939'da savaşın başlaması arasında geçen dönem Camus'nün büyük bir enerji ile çalıştığı yıllardır. Camus özellikle bu yıllar içinde sağlık bakımından çok tehlikeli durumlara girdi. Tiyatro çalışmalarından ayrı olarak bir hayli de dolaştı. Fransa'yı, İtalya'yı, Çekoslovakya'yı ve Balear Adaları'nı gezdi. 1939 yazında Yunanistan'a gitmeyi tasarlarken uluslararası durumun bozulması yüzünden bu planından vazgeçti. Bir yandan da durmadan okuyor; Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Sorel, Spengler'in yazılarını ve Gide ile Malraux'nun en son kitaplarını okuyarak kendi düşüncelerini aydınlatmaya çalışıyordu. 1937 ile 1939 yılları arasında *Alger-Republicain* gazetesinde gazeteciliğe başladı. Pascal Pia'nın yönetimi altında görev yaptı ve altı yıl sonra Pia ile beraber Paris'te yayımlanan *Combat*'nın yazı işleri yönetimini ele aldıkları zaman Cezayir'de yaptığı bu denemelerden çok yararlandı. *Alger-Republicain*'de zaman zaman çeşitli işler görmüş, yorumlar, eleştiriler, röportajlar, başyazılar yazmış ve yazı işlerine yardım etmişti. Cezayir'in Kabylia bölgesindeki sosyal durum üzerine yazdığı yazı günün en önemli röportajlarından biri olmuştu. Eleştirisini yaptığı kitaplar arasında Sartre'in *Bulantı* (*La Nausee*) ile *Duvar* (*Le Mur*) adlı yapıtları vardı. Bu aşamada bile Sartre'in düşüncelerine karşı ileride aralarında çıkacak çatışmada önemi artacak olan eleştirici bir davranışı olduğu görülür. Örneğin *Bulantı*'daki karamsarlığı dünyanın çirkinliğine karşı duyulan aşırı bir tepkiye çok yakın buluyordu. *Duvar*'daki kısa hikâyeleri çok olumsuz görüyor ve varlığın saçmalığını savunmanın kendiliğinden bir son değil, daha çok yeniden olumlu bir kuruluş için başlangıç noktası olabileceğini söylüyordu. Bütün bu yargılar parça parçaydı ve bence Sartre için vaktinden önce varılmışlardı. Aynı şey Camus'nün ilk kitapları için de söylenebilir. Bunlar ilgi çekici yazılardır; çünkü bunlardaki davranış Camus'nün önceleri karamsarlığa karşı olduğunu ve karamsarlığın olumsuzluğundan şüphe ettiğini gösterir. Bu düşünceler başka bir

yönden de önemlidir; çünkü Camus bu sırada (yani 1938'den sonra) *Yabancı*'nın (1940'ta bitti) ve saçma üzerindeki denemesi *Sisifos Söyleni*'nin (1941 Şubat'ında bitti) notlarını hazırlıyordu.

Savaş başlayınca Camus gönüllü olarak askere yazılmak istedi. Sağlık durumu yüzünden kabul edilmeyince iş aramak üzere Kuzey Afrika'da yolculuğa çıktı. Sömürgecilğe karşı olduğu için hükümet onu hiçbir işe almıyordu. Bu durum karşısında 1940'ın Mart ayında iş aramak üzere Fransa'ya gitmek zorunda kaldı. Pascal Pia'nın tavsiyesiyle Paris'te yayımlanan *Paris-Soir* gazetesinin yazı kuruluna girdi. Almanlar Mayıs'ta Paris'i ve sonra Kuzey Fransa'yı işgal edince gazete de kapandı. 1941'in Ocak ayında yeniden Kuzey Afrika'ya döndü. Oran'da özel bir okulda kısa bir süre ders okuttu. Bu sırada *Sisifos Söyleni*'yi bitirdi ve *Veba*'nın ilk planını yaptı. Kitap ancak 1947'de tamamlanabildi. Bu kitabın fikrini Camus ilk olarak Melville'in *Moby Dick*'inden almıştı. Özellikle Camus'nün kitabındaki evren kötülüklerine karşı insanın savaş alegorisi fikri bu kitaptan alınmadır. Daha sonra Defoe ve Cervantes de Camus'yü veba temasını işleme bakımından etkiledi. Oldukça hareketsiz geçen bu dönem içinde Marcus Aurelius, Spinoza, Madame de Lafayette, Sade, Vigny, Balzac ve Tolstoy gibi yazarları okudu.

1942'de Fransa'ya döndü ve "Combat" adını alan Güney Resistance şebekesine katıldı. Başlıca Lyon ve St. Etienne kentlerinde çalıştı. 1943'te "Combat" teşkilatı onu Paris'e gönderdi. Camus orada yeraltı faaliyetine katıldı. İşgal sırasında *Yanlışlık* (*Le Malentendu*) adlı ikinci piyesini ve *Bir Alman Dosta Mektuplar*'ın (*Lettres a un ami allemand*) dördünden ikisini yazdı. Her iki kitap da 1943'te yayımlandı. Resistance'teki çalışması sırasında Malraux ve Claude Bourdet ile tanıştı ve Pascal Pia ile yeni bir iş birliği kurdu. Genç şair Rene Leynaud'un yakın arkadaşı oldu. Daha sonra bu şair 1944'te Almanlar tarafından kurşuna dizildi. Savaştan sonra Leynaud'un yayımlanan şiirlerine yazdığı bir önsözde Camus şairi derin bir şiir duygusu ile çok bağlı olmasa bile koyu Hristiyan inançlarını birleştiren bir

sanatçı olarak tanımlar. Bazı konuşmalarını anar. Bunlar arasında boks, yüzme ve kamp kurma konuları da vardır. Şöyle der:

... Onun ölümü, beni öğütücü kitapların tanımladığı iyi adam yapmak şöyle dursun, tersine başkaldırmamı yoğunlaştırdı. Onu anlatırken daha büyük bir soylulukla diyebilirim ki, sağ olsaydı bu başkaldırmada o bana katılmazdı.

1944'te Paris'in kurtuluşundan sonra "Combat" teşkilatının genel yardımıyla Resistance sırasında gizli olarak basılıp satılan *Combat* gazetesinin yazı işleri müdürlüğünü üzerine aldı. Bundan sonra Paris'te ilk olarak bir piyesi oynandı. Mathurins Tiyatrosu Camus'nün kompozisyonu bitmiş ikinci piyesi olan *Yanlışlık*'ı, başrollerde Maria Casares ve Marcel Herrand olmak üzere sahneye koydu. Piyes iyi karşılanmadı ama insan bunu piyesin tedirgin edici yönlerinin tiyatro seyircileri ve eleştirmenlerin çoğu tarafından anlaşılmamış olmasına yorabilir. Piyes üzerine yazılan yazıların çoğunda, Parisli tiyatro eleştirmenlerinin usta oldukları, bazen iğneli bazen de bilerek yapılan alaylar ve yanlış anlamalar vardı. Buna karşın o yıl Hebertot Tiyatrosu ilk piyesi olan *Caligula*'yı sahneye koydu. Başrolü oynayan Gerard Philipe büyük bir heyecan yarattı. Bu sefer eleştirmenler çok iyi davrandılar ve Camus böylece savaş sonu Fransız tiyatrosunda önemli bir yer edinmiş oldu.

1945'te Camus, Jean Grenier'nin çeşitli yazarlardan toplayarak Gallimard Yayınevi için hazırladığı bir koleksiyonda *Remarque sur la revolte*'unu yayımladı. Bu yazı sonradan Başkaldıran insan'da (*L'Homme revolte*)'de (1951'de yayımlandı) iyice geliştirilen bazı genel temaların ilk açıklaması oldu. Yine 1945 yılının sonuna doğru Amerika'da bir konferans turuna çıktı. Bu sıralarda Simone Weil'in yazılarını buldu. Leynaud gibi serbest fikirli bir yazar olan Simon Weil de onun üzerinde büyük bir etki bıraktı.

Camus 1945'ten sonra da *Combatsan*'daki görevine devam etti ama birçok zorlukla karşılaştı. Camus politik yazılarında bağımsız kalmaya kararlı sol bir eğilim ve yüksek bir ahlak özlemi davranışı

sürdürüyordu. Sonunda gazetenin politikası üzerine çıkan bir anlaşmazlık neticesinde yazı işlerini Claude Bourdet'ye bırakarak çekildi. Hemen sonrasında, 1948'de yeniden Cezayir'e gitti. Aynı yılın ekim ayında yeni piyesi sıkı yönetim *l'Etat de siege*, Marigny Tiyatrosu'nda kuvvetli bir kadro ile temsil edildi. Piyeşte Barrault, Madeleine Renaud, Maria Casares, Pierre Brasseur ve Pierre Bertin rol aldılar. Eleştirmenlerin bu piyes karşısındaki tepkisi de karışık oldu ama Camus'nün piyesinden çok, Barrault'nun tedirgin koreografik bir şekilde oyunu temsil etmesi eleştirildi. On dört ay sonra, 1949 yılının Aralık ayında Hebertot Tiyatrosu Camus'nün belki de o güne kadar yazdığı en iyi piyesi olan Adiller'i *les Justes*, oynadı. Maria Casares ile Serge Reggiani başrollerdeydi. Gerek seyirciler gerekse eleştirmenler piyesi çok iyi karşıladılar.

1949 yazında Camus, Güney Amerika'yı gezdi. Paris'e dönüşünde yeniden ve ağır bir şekilde hastalandı. İki yıl yazı hayatından hemen hemen büsbütün çekildi. Yalnız 1950'de *Actuelles*'i yayımladı. Bu kitap Camus'nün 1944 ile 1948 yılları arasında yazdığı önemli politik yazılardan yapılmış seçmelerdir. İyileşme döneminde *Başkaldıran İnsan*'ı bitirdi. Başkaldırma düşüncesi üzerine uzun bir deneme olan bu kitap 1951'de yayımlandı. Ertesi yıl yeniden Cezayir'e gitti ama bu seferki nedeni bambaşkaydı. *Başkaldıran İnsan*'ın yayımlanması Fransız aydınlar çevresinde, çoğu politik görüşler yüzünden olmak üzere, büyük bir tartışmaya yol açmıştı. Camus'ye karşı olanların çoğu komünistler ve aşırı solun Sartre'cılarıydı. Sartre'in aylık dergisi olan *Les Temps modernes*'de Francis Jeanson'nun kitap için yazdığı acı eleştiri bu çatışmanın merkezini teşkil ediyordu. Bir süre sonra Camus ile Sartre bu dergide ağır bir polemige giriştiler. Bir zamanlar aralarında süregelen soğuk dostluk da bu polemikle sona erdi. (Bu kavgaya çok benzeyen hayali bir çatışmayı Simone de Beauvoir Mandarinler (*Les Mandarins*), adlı kitabında anlatır ve tartışır.) Sartre – Camus kavgası birçok bakımdan ilgi çekicidir. Birincinin düşünce sertliği ile ikincinin ahlak sıcaklığı arasındaki aykırılık bu kavgada büyük bir rol oynadı. Kavgaya aynı zamanda ister istemez

her iki adamın politik fikirlerinin de aydınlanmasına yaradı. Camus aynı yılın kasım ayında İspanya'nın UNESCO'ya kabulü üzerine teşkilattan çekilmek suretiyle politik bir jest yaptı.

1953'te Angers'teki Haziran festivalinde Camus, Calderon'un *La devocion de la Cruz*'unu ve XVI. yüzyıl Fransız komedi yazarı Lari-vey'nin *Les Esprits*'sini adapte ederek yeniden tiyatro çalışmalarına başladı. Maria Casares; Calderon'un oyununda Serge Reggiani ile, *Les Esprits*'de de Paul Oetly ile birlikte oynadı. Camus *Adiller*'den beri hiçbir piyesini tamamlamamıştı ama Don Juan teması üzerinde çalıştığı söyleniyordu. 1955'te Buzzati'nin *Un caso clinico*'sunun Fransızca adaptasyonu olan *Un cas interessant*'ını yayımladı. Piyes La Bruyere'de oynandı. 1956'da Mathurins Tiyatrosu Faulkner'ın Camus tarafından yapılmış *Requiem for a Nun* adaptasyonunu sahneye koydu. Catherine Sellers ve Michel Auclair, Temple ve Gowan Stevens rollerindeydiler. 1957'de Lope de Vegas'nın *El caballero de Olmedo*'sunun Fransızcasını yayımladı. Bu adaptasyonların dışında Camus 1953'ten sonra pek az yapıt verdi. Birçok politik yazısını *Actuelles IP*'de, 1939 ile 1953 yılları arasındaki çeşitli yazı ve denemelerini de *Yaz*'da topladı. Birçok kitaba önsöz yazdı. Roger Martin du Gard'ın *Oeuvres completes*'sinin "Pleiade" baskısına yazdığı önsöz bunlar arasındadır. 1956'da üçüncü romanı *Düşüş*'ü (*La Chute*) yayımladı. Bu kitapla yaratıcı gücünün hâlâ yerinde ve oldukça yüksek olduğunu gösterdi. 1957'de yayımlanan *Sürgün ve Krallık*'taki (*L'Exil et le royaume*)'daki toplu hikâyelerin yüksek sanatçı yaratıcılığı bu düşünceyi doğruladı. 1957'nin sonuna doğru Camus'ye, daha kırk dört yaşındayken Nobel Edebiyat ödülü verildi. Ödül dolayısıyla verdiği söylev 1958'de *Discours de Suede* adı ile yayımlandı.

Camus kırk beşine daha yeni girdi; öyle olduğu halde büyük ve etken bir imgeci ve gazeteci yazarlığını ortaya koymuş bulunuyor. Camus çağdaş hayata sarsıcı, çoğu zaman da dürtücü bir cevap olan özgün ve seçkin romanlar ve piyesler yazdı. Küçük yazı denemelerine yeni bir görüş açısı ve otorite kazandırdı. Geniş yığınların dikkatini çekebilen politik bir kuramcı olduğunu gösterdi. Bütün bunlardan

ayrı olarak kendi hayatı da başka bir etken ve bir örnek oldu. İnsan elbette ki ileride daha büyük edebiyat çalışmaları yapacağını ve kişilik gelişmesi göstereceğini düşünüyor. Bu demektir ki, bugün için yapıtlarının değerlendirilmesi herhangi bir edebiyat eleştirisinden daha geçici olacaktır. Burada şimdi varılan yargılar gelecekteki gelişme ile elbette değişecektir. Ama bir yandan da çağının problemlerini bu kadar bilinçle yansıtan ve onlara yansıyan bir yazar, geçici olsa da çabuk bir yorum ve değerlendirme ister. Camus'nün özellikle çağdaşlarına ve çağdaşlarının sorunlarına yöneltilmiş, anlatılacak birtakım düşünceleri olduğuna göre bu düşünceleri şimdi burada açıklamak ve tartışmak yerinde olacaktır. Bir yazarın verebileceği yapıtlar bittikten ve eleştirmenden zaman bakımından biraz uzaklaştıktan sonra daha tarafsız bir eleştiri yapılabileceği bir gerçektir. Ama öte yandan yapıtları bir edebiyat mezarlığına gömülünceye kadar hiçbir yargıda bulunmamak, Camus gibi çağına tanıklık eden bir yazarın görüşüne ve amacına ihanet olurdu. Yayımlanmış olan yapıtları kendi çağdaşlarına yöneltilmiş acele bir çağrıdır. Çağdaşlarının onun yapıtlarına ve bu yapıtların acele önemine olabildiği kadar duygu ile tepki göstererek hemen bir davranış almaları doğru olur.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR YAŞAM DAVRANIŞI OLARAK BAŞKALDIRMA

2. MUTLULUK ARANIŞI

*Bütün entelektüellerin mutlaka bir
“Kayıp Cennet” fikri vardır.*

JEAN GRENIER

Camus'nün başlıca fikirleri Akdenizliliğinin açık damgasını taşır. O da düşünüşünün bazı yönlerinde büyük bir etkisi olan Grenier ya da Montherlant gibi yapıtlarının çoğunda, gelişmiş bir Hristiyanlık öncesi çağı uygarlığını yaşamış olan Kuzey Afrika, Yunanistan ve İtalya gibi ülkelerde rastlanabilecek bir yaşam davranışını anlatır. Ortaçağın fizik tat ve genel olarak duyumculuk (sensualizm) üzerindeki baskısı, özellikle Kuzey Afrika'ya hiç uğramamış, ilkçağ davranışı bu ülkede inanılmayacak kadar uzun bir zaman süregelmiştir. Camus ilk yazılarında içten gelme duyumculuğun değeri üzerinde özellikle durur. Bir yıl önce bir gazeteciyle yaptığı konuşmada, puta tapanların geleneğini Hristiyan çağında kuvvetle sürdüren bir ülkede doğduğu için özel bir sorumluluk taşıdığıнын bilincine varan bir insan olarak tanımlıyordu hâlâ kendisini. Doğuştaki durumundan ötürü ilkçağ dünyasının değerlerine Hristiyan değerlerinden daha yakın bir ilgi duyduğunu söylemişti.⁴ İlk oluşumunun bu yönü her zaman için önemli kaldı ve yabancı ülkelerdeki gezileri, 1942'den sonra Fransa'ya yerleşmesi, bu puta tapan/Hristiyan ve güney/kuzey bölümü bilincini onda daha çok artırdı. Aynı

4 Camus'nün *Les Nouvelles littéraires*'in 10 Mayıs 1951 tarihli sayısında yayımlanan G. d'Aubarede ile yaptığı konuşmasına bakınız.

ayrılığın konuya başka bir yönden yaklaşan bir Avrupalı tarafından da benzer terimlerle anlatılmış olması ilginçtir:

... Bir turist Cezayir’de, Atlas’ı aşarak çöle gelmiş olmanın daha ötesine geçer ve Avrupa’yı çok gerisinde bırakır. Bu bıraktığı yer bir coğrafya bütünlüğü değil, Hristiyanlığın bütün karışık yapısı, sosyal, ahlaksal, düşünsel, hukuksal teşkilatı ve geleneği, yüzyılların uygarlığıdır. İnsan dolaysız olarak pek az sokulabileceği ve alışık olduğu kişiliğinin çok az yeri ve anlamı bulunan bu kadar ayrı, bu kadar uzak bir dünyaya girmekle boşlukta kaldığı kendisi için istediği gibi düşünce, din, kural ve ahlak yaratabileceği duygusuna kapılır.⁵

Bu sözler Profesör Bisson’un kitabında, Gide’in istekli ve biraz da bireşimli (synthetic) yeni puta tapmacılığı üzerindeki yorumları arasında geçiyor ve Camus’nün içten gelme ve biraz da bireşimli yeni puta tapmacılığına büyük bir ışk tutuyor.

Camus’nün Kuzey Afrika’dan sonra Yunanistan’a karşı da büyük bir tutkusu vardır. Çünkü çok beğendiği Akdeniz erdemlerinin en eksiksiz anlatımını, geleneksel olarak bulduğu ve belki de hâlâ bulmakta olduğu ülke burasıydı. Yunanistan üzerine 1948’de yazdığı ve sonradan *Yaz’a* aldığı “*Helena’nın Sürgünlüğü*” adlı denemesinde Camus eski çağ Yunanistan’ının pastoral uygarlığı ile modern Avrupa’nın çirkin kent rahatsızlığını karşılaştırır. Modern düşünce saltıkçılığı dediği şeyi yererken, eski Yunan düşüncesinin kendi yorumuna göre şüpheli olan ılımlılığını över. Tarihsel yurt özleminin bu özel şekli hiç de yeni bir şey değildir. Ama eskilerde Camus’nün durumuna çokça rastlanılmaz; çünkü Camus bu konuyu *en connaissance de cause* açık sözlü bir Akdenizlinin az alışılmış açısından ele alır. Bundan başka Camus düşünce yollarını öncelikle, sosyal örgütlenme metotlarını ise ancak dolaylı olarak ele alan Akdeniz’den kalma mirasın en önemli yönlerinin modern dünyada değerli ve verimli

5 L. A. Bisson, Andre Gide (1869–1951): a memorial lecture, Belfast, Boyd (for Queen’s University), 1951, s. 12

olması gerektiği kanısındadır. Dolayısıyla Hıristiyanlık mirasından çok eski Yunan yaşayış tarzına dönülmesini bugünkü Avrupa'nın en büyük umudu olarak öne sürer. Bu, ileride tartışılacak bir görüştür ama şimdilik biz bu düşüncelerin yalnızca Camus'nün ilk yayımlanan yazılarındaki başlangıç anlatımlarıyla ilgiliz.

Camus'nün ilk denemelerinde başlıca iki özellik görülür: İçgüdüsel bir ateizm ve bireyin çevre ile olan fiziksel yaşantısı üzerinde sürekli bir duruş... Bu aşamada Camus ilk aşırılığı, düşünsel yenilgi ile fizik tat alma aşırılıklarını tartışır. Kendi "ölüm korkusu" ile "yaşama kıskançlığı" arasındaki çatışmalı ilişkiye tekrar tekrar değinir; bu iki yaşantı arasında bir uzlaşma ortamı ve düşünce ve eylemde abartılmış durumlar arasında orta bir yol bulmaya çalışır. Yaşamın bu keskin ikiliğini Yunanlılar bütün güçleriyle duymuşlardı ama öte yandan bu ikiliğin trajik çözümsüzlüğünü azaltan düşünce yollarını da geliştirmişlerdi. Camus bundan ötürü hem sorunun gerçeklikte doğrulanması hem de çözümlenmesi yollarını gösterir umuduyla Yunan'a döner. Yukarıda adı geçen konuşmada şu sözleri söylediği anlaşılıyor: "Yunanistan gölge ve ışıktır. Güney'in insanları güneşin bir de karanlık yüzü olduğunu çok iyi bilmektedirler." Yunan düşüncesinin her zaman birbirine karşıt sınırlara başvurarak kendini tanımladığını ve böylece açık bir çatışan aşırılık bilincine, her iki aşırılığı kapsayan ve ikisinin arasındaki çatışmayı büsbütün kaldırmasa bile azaltan bir ılımlılık ülküsü kattığını sözlerine ekler.

Camus'nün ilk denemelerindeki sürekli almaşı, aynı zamanda hayat isteği ve ölüm korkusu, duygusal yüceltmeyle akıl kesinliği, lirizm ile softalık arasında bir orta yol arama çabası, onun ilk Kuzey Afrika yaşantılarına karışmış bir Yunan davranışdır. Bu deneyler Camus'ye yüceltme ile umutsuzluğun birleştirilmesi sonucunda başkaldırmanın temelini sağlamışsa da başlangıçta daha geçici bir onaylama ve stoik bir kopma davranışına götürmüştür. İlk denemelerinden çıkan felsefe kendini beğenmiş ve biraz da acı bir uzaklaşma ve bağımsızlık doktrinidir. Bu çeşit bir kendini beğenme, özünde boşa çıkan bir mutluluk arayışdır. Mutluluğun belirli, açık kalpli

bir insan tipi için kolay kolay elde edilemeyeceği fikrinin ilk belirtirleridir. Öte yandan mutluluk arayışının hemencecik bir yana atılamayacağı gibi, mutlu olabilmek inancının da önünde sonunda büsbütün yok edilemeyeceğini unutmamak gerekir. Camus'ü okuyanların çoğu onun acı kötümserliği üzerinde fazlasıyla durmuşlardır. Camus'deki kötümserliğin en belirli niteliklerinden biri bu kötümserliğin bir Akdeniz dekoru içinde formüle edilmiş olmasıdır. Onun kötümserliğini Alman etkisinde kalmış Sartre kötümserliğinden ayıran noktalardan biri de budur. Bence Camus yazılarının ana temasının kişinin mutluluğa cevabı olduğunu çok haklı olarak söylemiştir. 1951'de bir gazeteciyle yaptığı aynı konuşmada şöyle demişti: “Kendimde en temelli olan şeyin ne olduğunu aradığım zaman, bunun bir mutluluk tatmak isteği olduğunu gördüm... Benim yazılarımın kökünde yok edilemeyen bir güneş ışığı vardır.”

Camus'nün düşünce temelinde yatan Akdeniz ikiliği onun ilk yayımlanmış kitabı olan *Tersi ve Yüzü*'nde insanı çarpar. Kitabın işlenen bir malzemenin doğru ve yanlış yüzlerini gösteren adı da bu ikiliği açıklar. Bu imge aynı zamanda onun yaşantısının bu iki terimi arasındaki yakın ilişkiyi de belirtir. Camus bu kitabında öyle bir ikilik ortaya koyar ki, bu ikilikte güneş ve denizin zenginlikleri insanın sefaletini daha da çok belirtmeye yarar; duygulara varan tat düşkünlüğü ölümü daha trajik ve daha korkunç hâle getirir; sevgi ve isteğin gelişip ortaya çıkması insanın yalnızlığını örten perdeyi kaldırır; bir anlık fizik tatlarla yetersiz ve avunsuz dinsel gözlemler karşı karşıyadır. Her olayda mutluluk ve acı çekme birbirini yoğunlar. Camus'nün her ikisine karşı verdiği sert tepkinin nedeni, bu iki gözlemin birbirine aykırı olarak karşılıklı bir arada yaşamasındandır. Camus bugün bu yaşantıların açıklamalarında yaptığı sanat hatalarını çok iyi biliyor ama hâlâ bu açıklamaların insan yaşantısı üzerindeki kendi sonuçlarının özünü taşıdığını savunuyor.⁶ Bu

6 1958 baskısının önsözüne bakınız. Camus bu denemelerin edebiyat niteliğini beğenmediği için 1937'den 1958'e kadar yeniden yayımlamak istememişti.

görüşün doğru olan bir yönü var; çünkü *Tersi ve Yüzü*'nü özellikle Camus'nün sonraki yazılarının ışığında yeniden okuyan bir kimse, bu kitabın içindeki yazıların ne kadar şekilsiz ve belirsiz olduğunu hemen anlar. Kitabın temelinde güçlü bireyliğin açık bir belirtisi var; ama kitabın kendisi özlükle birtakım ham fikirlerin açıklanmasından başka bir şey değil. Kitap genç bir adamın içgüdüsel tat alma isteğini belirli bir özgünlükle anlatır. Genç adam isteğin kendisine açık bir içerik (muhteva) veremez. Sefalet, yalnızlık ve ölüm üzerinde duruşları onun korkutulmuş ya da boşa çıkmış mutluluk aransının sonradan getirdiği düşünceler değildir. Bu iki birbirine aykırı düşünce, kendini sözcüklerden herhangi birine büsbütün kaptırmadan, ikiliğin varlığını tanıyan bir gururun gevşek olarak bir arada tuttuğu düşüncelerdir.

Tersi ve Yüzü yalnızca altmış sayfalık bir düzyazıdan ve beş bölümden oluşmuş bir otobiyografi ve çok genelleştirilmiş bir düşünüdür. Beş bölümün her biri de deneme ile kısa hikâye arasında kararsızca gidip gelir. Alay (*L'Ironie*) başlıklı ilk yazı gençlik ve yaşlılık arasındaki aykırılık üzerine bir incelemedir. Bu aykırılık din, insanın yalnızlığı ve ölüm olayı üzerindeki bir sürü gözlemle karışık olarak anlatılır. Yazıda anlatılan hava ve karakterler, açık bir belirti olmamakla birlikte, Camus'nün evine ve ailesine benzemektedir. İhtiyar bir kadın –belki de büyükannesi– ölümün yaklaşmasından korkmaktadır, ihtiyar bir adam da –belki de dayısı– modern gençliğe şaşkın şaşkın bakmakta ve hayal kırıklığına uğramaktadır. Genç bir adamla arkadaşları ihtiyarların yanında oturmaktansa sinemaya giderek vakit geçirmek isterler. İhtiyar kadın sevdiği için değil, korktuğu için dindardır. Camus ihtiyarın durumunu, Pascal'ın bir sözünü alaylı bir şekilde değiştirerek şöyle tanımlar: “İnsanın Tanrı karşısındaki bu zavallılığı.” Din, kadının son sığınağıdır. Bir umutsuzluk eylemidir, ölümün acı gerçeğini yumuşatmak için atılmış son bir adımdır. Bu çabanın değeri, hastalığından kurtulması hâlinde yeniden sofuluğu bırakıp insan ilişki ve çalışmalarına karışması gerçeğine göre ölçülür. Gençler sinemaya gittikten sonra kadın kızıyla

yalnız kalınca, yalnızlığının korkusunu daha keskin olarak duyar. Korkmuştur, Tanrı ile başbaşa verişi ona rahatlık getirmiştir. Kızının eline umutsuzca sarılır. Camus der ki “Tanrı onu insanların arkadaşlığından ayırmaktan ve yalnız bırakmaktan başka bir şey yapmadı. O insanların dünyasından ayrılmak istemedi.” İhtiyar adama gelince, kendi gençliğinden ve yeni kuşağın eğlenmesini bilmediğinden boyuna söz edip durur. Gençlerin dikkatini çekmek için çırpınır, hikâyelerini daha ilginç, daha etkili yapmak için süsler ama her zaman bilir ve ötekiler de bilir ki yaşıldır, yararsızdır ve can sıkıcıdır. Gençler az sonra onu artık dinlemez olurlar. Tatsız bir işin öldürücü monoton yaşantısından onları ihtiyar adamın hikâyeleri değil, bilmardo masaları, kâğıt oyunları ve sinema kurtarır. Sonunda ihtiyar kadın ölür. Bu sırada bir gencin gerçek bir keder ve kayıp duygusu duyamayışının hikâyesini okuruz. Burası Meursault’nun birkaç yıl sonra *Yabancı*’da annesine karşı davranışını hatırlatır insana. Gençlik ile yaşlılık, hayat ile ölüm, tat ile korku arasındaki ayrılık bütün “*Alay*” boyunca sürüp gider. Çeşitli yaş grupları arasındaki bu aykırılık her bireyin hayatında ister istemez yer alan bir cilvedir. Camus sonunda bu gerçeği onaylayan bir yorum yapar ve sonra büyük bir kararla yaptığı bu yorumdan uzaklaşır:

Bir insanın sinemaya gitmek için yalnız bıraktığı kadın, artık sözlerini dinlemediği ihtiyar, hiçbir şeyi geri getirmeyen ölüm ve sonra öte yanda dünyanın bütün aydınlığı... İnsan bütün bunları kabul ederse ne çıkar? Burada hem birbirine benzeyen hem de benzemeyen üç alın yazısı var. Ölüm herkese gelir ama her insan kendi başına ölür. Bütün bunlardan sonra, her şeye karşın güneş yine kemiklerimizi ısıtır durur.

Bu satırlar Camus’nün o sıralarda benimsediği trajik ikiliğin acı bir şekilde onaylanışını gösterir. Öyle bir onaylama ki, bu onaylama gençliğin kabalığı, duygululuğu ve inceliğine yardım eder. Yalnızlık, yaşlılık ve ölüm, çevresindeki insan gerçekliklerinde yaşadığı zaman gencin eğlence araştırması için uyarıcı ve korkutucu olurlar. Gence bir an önce eğlence aramanın önemli olduğunu gösterirler ama

eğlenmenin çabucak bozulabileceğini ve süresinin de aşağı yukarı az olacağını hatırlatırlar.

Bundan sonraki bölümün adı *Evet ile Hayır Arasında*'dır (*Entre Oui et Non*)'dır. Burada Camus yeniden insan hayatının iki yönlülüğüne değinir. Cezayir'deki evini daha çok anlatır. Evin sefaletini ve ağır havasını uzun uzadıya tanımlar ve sağır annesinin sinir bozucu susmasıyla geçimsiz büyükannesinin kızgın bağırışları arasında keskin bir karşılaştırma yapar. Susuşları *Veba*'daki Rieux'nün annesinin susuşlarına benzeyen annesine karşı, oğlunun davranışı tedirgin bir sevgi, korku ve acıma bileşimi ve aynı zamanda bunlar arasında bir uçurumun varlığı duygusudur. Bunların arasındaki ilişkinin niteliği Camus'ü o zamana kadar denemediği bir yoldan kendi bilincine vardırır, kendi ayrı bireyini ayırt ettirir. Yücelmiş bir "insanlardan başkalık" duygusu onda hem kendinden hem de çevresindeki dünyadan belirli bir ayrılma yaratır. Camus işi yeniden bir onaya bağlar; ama bu ikinci onay Alay'dakinden daha düşündürücü, daha az içgüdüsel ve daha az bencildir. Hayat daha çok deneninceye kadar ve üzerinde daha çok düşünülünceye kadar geçici olarak benimse-necek bir davranıştır bu: "*Çünkü bu an evet ile hayır arasındaki bir ara gibidir, yaşama umudu ya da umutsuzluğunu daha sonraki anlara bırakıyorum...*"

Üçüncü ve dördüncü yazılarda *Ruhta Ölüm* (*La Mort dans l'âme*) ile *Yaşama Aşkı*'nda (*Amour de vivre*), Camus'nün Çekoslovakya, İtalya ve Balear Adaları'ndaki gezileri üzerine düşünceleri yer alır. Camus bir gezideki en ilginç yönün kendisini ve dış dünyayı durmadan sorguya çekmek olduğunu görür. Bu yüzden burada da "*Hayır ile Evet Arasında*"da tartıştığı ayrı birey bilinci üzerinde yeniden durur. "Gezinin değeri" der, "bireyi alışık olduğu rahat monoton hayatın sığınağından çıkarma ve onu tedirgin etme gücündedir." Gezi normal koşullar altında arkasına saklandığımız maske ve örtüleri hiç olmazsa geçici olarak üstümüzden atar. Kendimizdeki öz yalnızlığını ve kendimizi tanımadığımızı bize yeni baştan ve şaşılacak derecede gösterir ya da hiç olmazsa bazı durumlar altında bunları

görebilmemizi sağlar. Alışkanlıkların perdesini kaldırır, tedirginliğin soluk yüzünü ortaya çıkartır, insan alışmadığı bir dış dünyaya değindiği zaman birdenbire alışmadığı bir benlikle karşılaşır. Prag ve Palma'da Camus'ye çok güçlü bir yabancılık duygusu gelmişti. Prag'da bir yerden ötekine nasıl gideceğini bilmiyordu. Kentteki ulaştırma şebekesini tanıımıyordu ve ülkenin dilini bilmemesi her şeyi daha çok bulandırıyordu. Bu çeşit sorunların sağduyu ile ve biraz da dikkatle kısa bir süre içinde, büsbütün çözülme bile, önlenebileceği bir gerçektir. Ama başlangıçta bir yabancılık dönemi vardı ya... O şimdi yabancı bir çevrede bırakılmış yabancı metafizik bir insanın kuşkusuna ve korkusuna benzeyen bir şey denemektedir: Bir yabancıdır. Sartre'daki Roquentin'in "bulantı"sından pek ayrı olmayan bir duygu turistin "kendisiyle nesneler arasındaki ... büyük uyumsuzluk" duygusundan çıkar. Camus gezi deneyinde saçmalığın ilk haberleri diyebileceğimiz şeyleri duyar. O bunları sonradan *Sisifos Söyleni*'nde daha derin işleyecektir.

"Bu Güney insanı" Çekoslovakya'dan İtalya'ya geçerken kendini daha rahat hissetmeye başlar. Güneşe ve İtalyan manzaralarına daha rahatça ve serbestçe cevap verir. Ama İtalya'da bile, çevresinde bulunan sıcaklığa ve güzelliğe karşı bir kuşku vardır içinde. Manzara güzeldir ama bu güzellikte insanı sinirlendirecek kadar kişiliksiz bir nitelik vardır. Göğün açık parlaklığında bile bir umursamazlık bulunur. Önündeki sahneye bakarken bu manzarada kendisi için ölümsüzlük vaat eden hiçbir şey göremez. Tersine, doğal görünümün sürüp giden yüzeyleri ona varlığının ne kadar kısa olduğunu hatırlatır. O zaman içinde yaşamakta olduğunu her zaman bildiği ikiliği daha rahatça onaylar. İtalyan kırlarının yoğun güzelliği onda duygu hayatına o kadar büyük bir yapışma hırsı uyandırır ki, ruh ölümsüzlüğünün getireceği tinsel varlık olanağından da ürkmeye başlar:

Vicenza'yı göreceğim gözlerim, Vicenza'nın üzümlerine dokunacak ellerim, Monte Berico'dan Villa Valmarana'ya giden yolda yüzüme

çarpan gece rüzgârını duyacak tenim olmadıktan sonra ruhum yaşamış neye yarar?

Bu sözlerin altında saklı olan fizik ölüm duygusu, iki gezi parçasından birincisi olan “Ruhun Ölümü”ndeki “Ruh Demiri”ni tanımlar. Ama İtalya’da o kadar bolluk vardır ki, insana önünde sonunda bu durum hem biraz avunu hem de biraz şaşmayan bir uyarma getirir. Aynı zamanda güzel olan kişidişi görünümünden, aynı zamanda parlak ve açık olan umursamaz bir gökten, turist hem doğal dünyanın sürüp giden görkemini hem de kendi geçiciliğine boyun eğecek gücü biraz bulur. Bu verileni ses çıkarmadan tanıma yeteneği her zaman için erişilmesi güç bir durum olarak kalır. Yılların ilerlemesi zamanın birey üzerindeki yıkıcı gücünü onaylamayı kolaylaştırmaz. Gereken savaş serttir ve zorunluluğu acıdır. Ne olursa olsun, İtalya’nın Camus’ye düşündürdükleri önemlidir; çünkü bu düşünceler açık yürekliliği cesaretle birleştirmek gerektiği üzerinde durur. Bu tip bir cesaret, ileride Camus’nün kendinde uyguladığı ve başkalarına öğütlediği çeşitten bir başkaldırmanın özlü niteliği olacaktır.

İkinci gezi parçası olan “Yaşama Sevgisi”nde Balear Adaları gezisinin yarattığı düşünceler vardır. Bu yazılarda da istenilen yoğunlukla fizik hayatın kısalığından oluşma trajik bir ikilik üzerinde durulmaktadır. Palma’daki içten gelen hayat zevki ve Ibiza ile San Francisco’nun doğal güzelliği bireyin, dünyanın zaman dışılığı üzerindeki kısa bir anlık varlığını belirtir. Bu bölümde birey ile doğal dünya arasındaki uçurum yaşantısı, Camus’yü ikiliğin iki terimini de yine trajik bir karşılıklı bağıllık şeklinde anlatmaya götürür: “Hayat üzerinde umutsuzluk olmasa, hayat sevgisi de olmaz.” Bu söz Camus’nün kötümserlik ile trajedi duygusunun kendi mutluluk aranişından hiçbir zaman ayrılmadığı şeklinde tanımlanması olarak alınabilir.

Kitabın genel adı olan *Tersi ve Yüzü* aynı zamanda beşinci ve son bölümün de adıdır. Bir yanda güneş, gök, yıldızlar ve görünüm, öte yanda insan varlıkları, her ikisini de kapsayan toplu bir varlık *Tersi*

ve Yüzü olarak yorumlanır. Camus burada da açıkça ölümsüz olanla gözle görülen ölümlü arasındaki aykırılık üzerinde durur. Parçalanmaz gibi görünen bağlantı zamandışı olanla geçici olanı, eğlence ile ölümü, “insanlarla saçmalıklarını” birleştirir. Camus bu son sayfalarda da onay doktrininden vazgeçmez. Ama hayatın olanağını sağladığı kısa duygusal yücelmelerden yararlanmanın üzerinde durur. “Hayat kısadır ve günah işlemek insanın eğlence fırsatlarını harcaması demektir,” der. Hıristiyan ahlakına bilinçle karşıt olduğu için yurdunun tastamam bu dünyada yaşadığını söyler. Deneme, sonunda bir umutsuzluk öğüdüyle biter:

Nesnelerin özünde gizlenmiş olan alayı dinleyecek olursam, o yavaş yavaş ortaya çıkar. Küçük parlak gözlerini kırparak der ki; “Yaşa, sanki...” Bir sürü araştırmadan sonra bütün felsefemin toplamı bu.

Tersi ve Yüzü’nde, yukarıdaki cümlelerden de anlaşılacağı gibi, gerçekten toplu bir görüş yoktur. Beş denemede de coşkusal davranışlar canlı olarak anlatılmıştır ama bu davranışları daha geniş ve ileri düşüncelerin ışığında yeterince güçlendirecek bir çabaya rastlamayız. Camus’nün sonuçlara varışında da bir hayli belirsizlik vardır. Bundan başka bu sonuçlar birbirine bağlı birer bütün teşkil etmezler, sadece *Carpe diem*’in olumlu ve olumsuz kutupları ile umursamazlıkla bir köşeye çekilme arasında kararsızca gidip gelirler. Kitabın bu yönleri göz önünde tutulacak olursa Camus’nün, bu ilk kitabını biçimsel açıdan neden doyurumsuz bulduğunu insan kolaylıkla kestirebilir. Gerçi *Tersi ve Yüzü*’nde ilerideki yapıtlarının çoğunda kullanacağı temalar vardır ama temaların bu aşamadaki sunuluşu yetersiz ve parça parçadır. Yine de insan, Camus’nün birçok düzyazısının göz alıcı ve yüksek kişisel yönü olan tok sözlü şiirinin etkisi altında kalmadan bu ilk denemelerini bile okuyamaz.

Camus’nün *Düğünler (Noces)* adı altında topladığı dört denemeden oluşan ikinci kitabı, yazılışından bir yıl sonra, 1939’da yayımlandı. *Düğünler, Tersi ve Yüzü*’ne zaman bakımından çok yakındır ve her iki kitapta da ele alınan konular arasında benzeyen pek çok

nokta vardır. *Düğünler*'de Camus yine insan varlığının ve birey geçiciliğinin ilkçağdan beri gelen aynı şaşmaz sorunlarını tartışır ama bu sorunları burada ilk kitaptakinden daha çok geliştirir. Sorunlar daha sert düşünce terimleri ile sunulur ve aynı zamanda daha göze batan bir şiirsel yoğunlukla işlenir. Lirik yüceltme Kuzey Afrika görünümünün daha kesin olarak işaretlenmesi ve daha ayrıntılı tanımı ile birleştirilmiştir. Dört denemede de güneş ve rüzgâr, deniz ve çöl üzerine bilinçli sembolleştirmelere rastlanır. İlk olarak *Tersi ve Yüzü*'nde ortaya atılan neşe ve umutsuzluk temaları burada daha ince ve çok yanlı bir düşünce ile ele alınmıştır. *Düğünler*'de her iki tema da bulunmakla beraber daha çok fizik varlığın kendinden geçişi üzerinde durulur. *Tersi ve Yüzü*'ndeki ikiliğin olumlu terimi, burada özellikle dikkati çekmek için tek olarak ele alınır. Üç yıl sonra *Sisifos Söyleni*'nde insan varlığının saçmalığı üzerinde durularak bu noktalar tersine çevrilmiş olacaktır. Sonraki ve daha uzun denemede özel olarak üzerinde durulan konu *Tersi ve Yüzü*'ndeki ikiliğin olumsuz olan terimidir.

Düğünler de seksen sayfalık oldukça kısa bir kitaptır. Stendhal'dan alınma bir parça ile başlar. Böyle bir başlangıç, yukarıda söylenenin tersine, Camus'nün *Tersi ve Yüzü*'ndeki olumsuz ve kötümser yön üzerinde duracağını gösterebilir. Stendhal'ın İtalyan Kronikleri'ndeki (*Chroniques Italiennes*) "Palliano Düşesi" yazısından alınan parça şöyledir: "Cellat Cardinal Carrafa'nın boynunu ipek bir ipe sıklı. İp koptu. Cellat iki kere uğraşmak zorunda kaldı. Cardinal celladı bir kelime bile söylemeye tenezzül etmeden seyretti." Camus'nün bu parçayı ölümlü insanın kötü bir evrendeki durumuna kesin bir sembol olarak aldığı anlaşılıyor. Aynı zamanda Camus'nün bu kitapta insan trajedisine yoğunlaştırılmış bir anlatım vereceğini başlangıçta seziyoruz. Öte yandan onun hayat üzerindeki yüceltilmiş bir umutsuzluğun yüceltilmiş bir hayal hırsı ile ilgili olduğu sözünü de unutmamamız gerekir. Kısacası her ne kadar *Düğünler* derin bir kötümserliğin sembolik yorumunu veren bir parça ile başlıyor ve kitabın birçok sayfasının arkasında kötümserlik seziliyorsa da, Camus'nün

coşkusal ve düşünsel dünyası göz önünde tutulacak olursa, bu deneyimlerin insan etinin yaşama neşesi üzerinde durması garip karşılanmaz. Elbette ki birçok noktada bazı sakıncalar konuyor ve Camus örneğin, böyle bir neşenin her bireyin hayatında yalnızca kısa bir zaman için denenebileceğini anlıyor. Bu çeşit sınırlar konulsa bile *Düşünler* dolaysız fizik varlık için yazılmış büyük bir zafer şarkısı olarak kalmaktadır. Kitap yazarın “doğanın büyük çapkınlığı” dediği şeye verdiği cevaba uyarak yapıtlarındaki başlıca uğraşın mutluluk olduğu sözünü bol bol doğrulamaktadır.

Düşünler’in fizik yüceltisi Cezayir kırlarının duygular üzerindeki yoğun ve renkli saldırı çağrısıyla başlar. Görünüm bir ışık ve renk cümbüşü olacak kadar güneş içmiştir. Hava bol çiçek kokuları ile doludur: Erguvan ve gül rengi begonviller, kırmızı hibiskuslar, esans kadar ağır kokulu mavi irisler ve güller... Deniz, gümüş ve beyazla dantel gibi işlenmiştir ve gök masmavidir. Sapsarı boyalı otobüsler kırlarda gidip gelirler. Ara sıra görünümün önünde bir kasabın parlak kırmızı arabası yer alır. Bir sürü duygu izleniminin öyle bir bolluğu vardır ki burada, saydam havaya “göğü titreştiren bol bir alkol” bırakmışlardır. Burası hem güneş hem de deniz banyoları için ideal bir yerdir. “Cezayir kıyıları,” der Camus, “güzel vücutları Delos atletlerini hatırlatan genç insanların kahkahalarıyla cınlr.” Denizdeki sandallar kıpkırmızı yanmış genç tanrı ve tanrıçalarla doludur. Kendisi de bu insanlara karşı derin ve dostça bir bağlılık duyar. Duygular hızlanır, kan harekete geçer ve bu durumda eğlenmekten korkan bir insana onun aptal demesi gerekir. Utanma Cezayir kıyılarında anlamsız bir sözcüktür: Mutlu olmakta utanılacak bir şey yoktur. Camus şu sözleri ekler: “... Eğer hayata karşı işlenmiş bir günah varsa, o da öteki dünyadaki umuda bu dünyadaki umutsuzluktan daha çok bağlanmaktır; bu durum insanı bulunduğu yerin ve şimdinin zorunlu güzelliklerinden alıkoyar.” Günah bir anlam taşıdığı kadar, fizik zenginliğin tam olarak ve içten geldiği gibi kucaklanmasından çok, bu zenginlikten uzaklaşma olarak düşünülmelidir. Camus hiçbir zaman doğal dünya ile yeterince ilişki, gereğince yakın

ilgi kuramayacağını anlamaktadır. Bu doğa ile yakın ve sürekli dostluk kurma isteği –kitaptaki denemelerin ortak adı olan *Düğünler*’de doğa ile yapılacak bu birleşmeyi gösterir– duygusal lirizm parçalarında bir daha, bir daha, durmadan ortaya çıkar. Rüzgâr ve güneşin kendi duygularını önünde uzanıp giden kızgın kırlara benzetmesine sevinir. Kanının tepesindeki güneşin nabzına göre attığını duyar. Eski çağlardan kalma Cemila yıkıntıları önünde dururken benliğinden büsbütün ayrılır, yalnız gözünün önünde duran görünüm ile bir olduğunun bilincine varır: “Ben bu rüzgârım, bu rüzgârın altında duran bu sütunlarım ve bu kemerim. Bu ısı veren döşeme taşlarıyım ve yıkılmış kenti çevreleyen solgun dağlarım.” İlk bakışta bu satırlar bir tanrıbirlikçinin (vahdetiyeci) kendinden geçişini hatırlatır. Örneğin Richard Jefferies’in *The Story of my Heart*’ının (*Kalbimin Hikâyesi*) özünü oluşturan dünyaya tapınma ile bireyin kendini doğal nesnelerle bir tutmasına benzeyen bir durumdur bu. Ama Camus’nün Cezayir görünümleri üzerindeki görüşü çoğunlukla lirik sözcükler kullandığı halde duygu ve ruh dışıdır. Yukarıda aldığımız satırlardaki aşırı yüceltmeler onu insanla doğa arasında deyimli bir ayrılık yaratmaya sürükler. *Düğünler*’in başka bir yerinde de üzerinde durduğu şey insanla doğa arasında geçici ama yanlış olarak aynılık şeklinde denenen uyumdur. Bu uyum doğanın başkallığını bozmaz. Doğa fizik tatların alınması için ne kadar elverişli olursa olsun, yine de yabancı ve maddesel kalır. Camus tanrıbirlikçilerin dağlara ve kırlara verdiği bir çeşit ruh hayatı oyununa düşmez. Şairce bir aynılık diline kendini kaptırsa bile bu tutumuna yine bağlı kalır. Onu doyuran şey görünüme ruh veriş değil, görünüm ile kendi ruh durumu arasındaki uyum duygusudur. Tanrıbirlikçi, ruh verdiği doğa ile aynılık yaratmakla benliğinden kaçarken Camus doğal nesnelerle kendisinin doğada bulunuşunun kesin fizik gerçekliği üzerinde durur ve bundan ötürü üzüldür. “Cezayir’in insanı umursamaz yapan güzelliği” der, “hiçbir ruhsal ders vermez insana.” Duygulara kendini bırakmak için büyük olanaklar sunar ama ondan ruhu için besin ya da kafası için rahatlık arayan bir kimseye hiçbir şey vermez. Cezayir tanımlanabilir ve yaşanmalıdır ama Cezayir insanların doğa

avunularında kendilerinden kurtulma yollarını arayarak ve görünüşte de bularak kendi insanlıklarından, kendi ölümlülüklerinden kaçmaya çalıştıkları Avrupa'nın daha "insanlaştırılmış" görünümüne benzemez. Kuzey Afrika'nın yakıcı gökleri hiçbir umut ya da kurtuluş haberi taşımaz. Cezayir'in üzerindeki gök için şu sözleri söyler Camus:

Bu gök ile bu göğe kaldırılan başlar arasına bir mitoloji, edebiyat, ahlak ya da bir din koyulamaz. Bunlar arasında yalnızca kayalar, vücutlar, yıldızlar ve elin dokunacağı gerçekler vardır.

Camus doğal dünyanın ruh dışı bir yüceltisinden doğacak sonuçları çok iyi görmektedir. Duygusal tadın ortasında, ona *Tersi ve Yüzü*'nün hâkim teması olan ve *Düğünler*'de hayatı yüceltmenin aynı zamanda hayatın saçmalığını da yoğunlaştırdığı sözünü söyletenin bu kendi kendine sürüp giden ikilik olduğunu bilmektedir. Duygu hayatını lirik terimlerle anlatır ve yetkinliğine sevinir. Yaşantısının etkinliği ve yoğunluğu iki bakımdan sınırlama gerektirir. Birincisi, onun tanımladığı hayatı birey yalnızca geçici olarak yaşayabilir. Devam ettiği süre güzelliğinin azalması gerekmez ama çok sürmez bu hayat. Her şeyini ete bağlayanlar her şeyini yaşlılık ve ölümle kaybedeceklerini bilirler. Onun için ölüm gerçeği, insanı duygularını doyurmaya çağıran Cezayir görünümlerinde özellikle bol olarak yer alır. Camus bu bilmeceyi yukarıda sözü geçen şu kısa cümlede özetler: "Ölüm karşısında duyduğum tiksinti hayat kıskançlığından geliyor." Birinci ile ilişkisi olan ikinci sınırlama, hayat kıskançlığından çıkar. Fizik tadın özü tadın anlılığındadır, bir andaki geçiciliğindedir, her şeyi ana bağlamak, her şeyi anında var olana bağlamak demektir. Ama an, burada Camus'nün yorumladığı gibi, kaynağı olan sürekli görünüme, ölümsüz dağlara ve göğe aykırı olarak denir. Doğadan yalnızca tat elde etmeye çalışabiliriz; çünkü biz insanız, bitki değiliz ve insanlığımızın bilincine varmak demek ölümlülüğümüzün bilincine varmak demektir. Doğa ise, tersine, ölümlü değildir, kendi kendine sürüp gider: Rüzgâr zamanın başlangıcından beri hâlâ dağlara biçim vermektedir. Bu, duygusal tadın yaşantısındaki

ikinci çataktır. Camus güneşte, denizde, dağlarda ve rüzgârda doğal bir neşe bulur ama bu tat kaynakları bütün yüzyılların ölümlü yaratıklarını aştıkları gibi onu da aşacak, onun kendilerini deneme yeteneğini de geride bırakacaktır. Şöyle der Camus: “Tek bildiğim şey göğün benden öte yaşayacağıdır.” Kendi ölümlülüğüne bu yandan bakınca mutluluğun yeniden bozulduğunu görür.

Dünyanın ve göğün ölümsüzlüğü üzerinde durarak insanın geçiciliğini belirtmek eski bir temadır. İnsan bu temayı kendine acıma duygularıyla, melankolik kendini beğenme anlatımı ile, bir çeşit avutucu ruhsal çözümle hemen birleştirebilir. Ama bence Camus ele aldığı temasına yeni bir berkitme getirmiştir. Camus bu temaya yalnız bir gençlik uyuşmazlığı getirmekle kalmamış, aynı zamanda alın yazısının zorunlu olarak onayına, bu alın yazısındaki rahatsız yönlerden bir şey kaybettirmemek yoluyla eski alışılmış davranışı yadsımıştır. Başka bir deyimle, Camus için alın yazısının onaylanması, insan bilmecesini hafifletecek herhangi bilinçli ya da bilinçsiz bir oyunu gerektirmez. Camus kafanın açık ve namuslu kalabilmesi için, hayat isteği ile ölüm gerçeği, burada ve şimdi bildiği ile hiç bilmediği sonra arasındaki çözülmez çatışmadan vazgeçmek istemez. Geçici, ölümlü hayat kesin olarak bildiği tek gerçeklik ve mutluluktur. Bu davranışını kendi insanlık durumuna bağlılık olarak görür. Herhangi bir avunuya, hiçbir doğrulamaya yer vermeyen arı bir varsayım gözü ile bakar. Gençliğin bu duygusal kesinlikler ve ruhsal inançsızlık dünyasında, inanç sadece görünümüne dayanır:

... Görüyorum demek, inanıyorum demek. Eğer dünyanın bütün “sonra”larını inatla yadsıyorsam, bunun nedeni bugünkü zenginliklerimden vazgeçmek istemeyişimdir. Ölümün başka bir hayata açılacağı inancını seçmiyorum ben. Benim için o kapalı bir kapıdır... Bana öğütlenen her şey insandan kendi hayat yükünü kaldırmak için girilmiş bir uğraşmadır.

Camus herhangi bir olayda gerçekten görünen şeyi burada özellikle anlatır. Onun her şeyi anın fizik yaşantısına bağlama kararı,

istediği gibi yaptığı bir seçimin sonucudur. Böyle bir seçimin bir Kuzey Afrikalı'ya daha doğal gelmesi bu seçimin gerçekte daha az isteğe bağlı olmasını gerektirmez. Pascal'ın ana çizgisini verdiği bil-mecenin bir parçasına benzeyen bir bilmece ile karşılaşan Camus soruya ters yönden yaklaşır. Böylece bir öteki dünya olanağını ele almayı yadsıması, Cezayir görünümünden öğrendiği genel saltık ve soyutlama yadsımasının bir başka yüzüdür. Duygularına sunulanı kucaklar, bunun dışında kalan her şeyi ucuz bir düzen olarak görür. Doğal dünya güzeldir, onun ötesinde ya da ondan ayrı hiçbir kurtuluş yoktur. Böyle bir dosdoğru, kararlı inançsızlık Camus çapında ve ününde bir yazar için önemli ve alışılmamış bir davranıştır. *Düşün-ler*'de "basit ateizm" denebilecek bir düşünce açıklar Camus; çünkü böyle bir görüşün dinsel düşüncede "basit gerçekçiliğe" benzeyen bir yeri vardır. Camus'nün düşünceleri Malraux ya da Sartre'in ateizmi yanında çok basit kalır ve bu durum Akdeniz aslının Camus üzerindeki etkisini yeniden belirtmeye yarar. Gerçi ondan sonra kötülük sorunu ya da kilise ve teker teker Hristiyanların kusurları üzerindeki tartışmalarda, Camus davranışını doğrulamaya çalışmıştır ama burada bize sunduğu ateizm, kaynağını düşünceden almamaktadır. Bilinçle ya da bilinçsiz olarak savunduğu görüşü, ilkel ve basit olarak tanımladığı bir halktan yararlanarak açıklar Camus. "Bu Kuzey Afrikalılar için günah, erdem ve pişmanlık gibi sözcüklerin salt bir anlamı yoktur," der; ama öte yandan "sokak kuralları" dediği belirli bir günlük ahlak da uygulanır buralarda. Basit tatlarını çoğunlukla toplu halde ve genel yerlerde alırlar ve ahlakları böyle bir toplumsal hayatın ilkel kurallarına dayanır: Gebe kadınlara saygı göstereceksin, arkadaşının sevgilisini elinden almayacaksın gibi... "Dinselden çok sosyal yaptırım gücünün desteklediği bu ilkel ahlak dışında," der Camus, "bu halk kendini olduğu gibi anın yaşantısına bırakmıştır, masalsız, avunsuz yaşar." Kuzey Afrika kıyılarının tadını çıkaran, Camus'nün deyimiyle bu "barbarlardan" gelecek için birçok şey umulabilir. Burada dosdoğru ve sağlam bir hayat davranışı vardır. Bu davranış, bilinçsizce olsa da bir kültür yaratabilir ve insanlığın şerefi bu kültürde yeterince bir anlatım bulabilir.

Burada birçok ukalanın ara sıra daldığı “mutlu yaban” masalına yaklaşan bir nesne ile karşılaşyoruz. Masallara ihtiyacı olmayan bu halkın Camus’ye, aynı yoldan bir masal ve bir sembol sağladıkları anlaşılıyor. Aynı dinsiz hava içinde doğduğu halde Camus, eğitimi, gezileri ve okuduğu kitaplarla bu halktan çok ayrılmıştı. Onları çok beğeniyordu, anlıyordu ve bazı noktalarda onların hayatını paylaşıyordu ama kendi düşünen kafası onlardan apayrıydı. Onlarda içgüdüsel olan davranış Camus’de aynı şekilde ya da aynı derecede içgüdüsel değildi. Onu halktan “bu çocuk halk” ve “bu barbarlar” diye söz etmeye zorlayan bilinç, kendisinin onlardan ayrı olduğu bilincidir. Camus onların masallara ihtiyacı olmadığını görecektik kadar, onlarsa bunu göremeyecek kadar ayrı dünyalarda yaşıyorlardı. Kendi basit fizik tat alma dünyalarının anlayışı içinde Camus haklı olarak Gide’in *Dünya Nimetleri*’ndeki övgüsünü beğenmez.⁷ Ama bu beğenmeyiş Camus’nün başka bir düzeydeki övgüsünün sonucudur. Bu çeşit bir övgü onun için zorunlu olduğu kadar, kendisinin de gösterdiği gibi, hayat davranışını övdüğü ve tansıdığı halka da o kadar yabancıydı. Ancak şunu da eklemek gerekir ki, Camus bu noktaları ne kadar kabul ederse etsin, “çocuk halk”la beraber olan bir şeyin onda kaldığını her zaman söyler. Gerçekten de son zamanlarda yazdığı bir mektupta bilgiç Parislilerin bu yüzden kendisini hiçbir zaman sakıncasız kabul etmediklerini ve kendisinin de Paris’in sosyal ve edebiyat dünyasına bağlanamadığını belirtmiştir.

“Duygulu sıradan adam” için yapılan bu bilinçli tapınıdan şimdi anlıyoruz ki, Camus’nün “basit ateizm”i bile ilk görüldüğünden daha az içten gelmedir. İnançsızlığını içgüdüsel olarak tanımlaması, görüşünü içten gelme olmaktan biraz uzaklaştırıyor. Bütün seksen sayfa boyunca kendi bakımından basit ve katkısız bir davranış olarak sunduğu düşünceler, Camus’de kendisinin kabul etmeyeceği kadar derin bir düşünce ve büyük bir seçiş ögesinin varlığını gerektirir. Ancak burada hemen denebilir ki, Camus’nün davranışı

7 Camus’nün Gide üzerine notu, *Düşünler (Notes)*, s. 47–8.

bir Hristiyanın gözü ile göremeyeceği ve Hristiyan bilinci ile bir bağıntı kuramayacağı anlamında yine de içten gelmez. Bence hiç olmazsa *Düşünler*'de anlatılan ilk gelişmesine bakılacak olursa, bu görüşü doğrulayacak birçok tanıt bulunur. Ama çevresinde bulunan insanlar Hristiyanlığı ne kadar kötü uygulamış olurlarsa olsunlar, küçüklüğünden beri bu din ile iltisatı olduğu da bir gerçektir. Bu bakımdan Camus'nün davranışı tam bir dinsiz hava içinde yetiştirilen Cezayir gençliğine ara sıra yüklemek istediği geçicilik fikrine, aldırmamazlık davranışından ayrı bir geçicilik yadsıması olarak kalacaktır. Camus'nün açıkladığı ateizm hâlâ basit ve katkısızdır, ana gücünü hayat sevgisinden ve ölüm korkusundan alır ama içinde bir seçme ögesi vardır. Gerçekten *Düşünler*'de Camus'nün sunduğu şey bir çeşit "çoşkulu inançsızlık"tır. Bunu on yıl sonra çağdaş ateizmin ayrı bir özelliği olarak tanımlayacaktır.⁸ Camus'nün ateizmi on dokuzuncu yüzyıldaki gibi bilinç adına din yadsıması değildir. Bilimsel olsun, dinsel olsun bütün saltıkları yadsıyan bir inançsızlıktır. Bazı yirminci yüzyıl özelliklerini taşıyan dinsel inanışlar bulunduğu gibi, özü çağdaş olan inançsızlık da vardır ve Camus'nün inançsızlığı bu çeşittendir. Militan bir saldırı değildir; savaşlar vermez. Daha çok sürekli bir yadsımadır; kendi kendine yeter oluşu normal olarak onu polemiklerden kurtarır. İnsan bu ateizmin altında bir hoşgörülük sezer; insansal çözümleri insan sorunlarına verilmiş doğal bir karşılık olarak gören bir hoşgörülülük... Bu başlangıçtaki ateist davranışın son bir özelliği de tam bir somut gerçekçilik kavramına dayanmasıdır. Adı geçen saltıkların yadsınması elbette bu sonuca götürür insanı. *Düşünler* yazarı için gerçek olan, duygularla denebilendir. Ateizmin her çeşidi materyalist olmak zorunda değildir ama Camus'nün buradaki ateizmi de her şeyi yeniden sağlam fizik bir temele götürmek kararından doğmaktadır.

8 Camus'nün *La Vie Intellectuelle*, 1949, s. 349'daki yazısına bakınız. Yazıda şöyle bir açıklama var: "Çağdaş inançsızlık geçen yüzyıldaki gibi bilime de inanmıyor artık. Hem bilimi hem de dini yadsıyor. Bu artık tansıklara karşı şüphe tepkisi değildir. Coşkulu inançsızlıktır bu."

İnsan ahlakının gerçeğine “korkmadan açıkça bakmak” dediği davranışı kesin olarak kabul etmekle ve aynı zamanda dinin sunduğu avunuyu ve çözümünü yadsılamakla Camus kendini umuttan ayırmış olur. Hiç olmazsa bilinen sözcüğün, bilinen anlamındaki umudundan... Ama Camus bir yandan da davranışına bir “köşeye çekilme” adının verilmesini istemeyecektir. Dinsel inanın yadsınmasını bir köşeye çekilme olarak kabul etmez. Tersine, köşeye çekilme sözü ile hayalci ruhsal değerler dediği nesneleri vererek karşılığında dünyadan vazgeçmeyi anlar. “Eski Yunanlılar,” der Camus, “Pandora’nın kutusunda en sonunda insan hastalıklarının en büyüğü olarak umudu bulmuşlardı.” Camus genel inanın tersine, bir yana çekilmeyi gerektiren şeyin umudun kendisi olduğunun Pandora hikâyesinde sembolize edildiğini söyler. Umutsuz yaşamak, bu hayatın dışına çıkarılmış madde dışı bir devamlılık adına fiziksel bir geçiciliğin yadsınması yerine o geçiciliği kabul etmek... İşte bu davranış bir köşeye çekilmeyi kabul etmemenin ta kendisidir.

Düşünler’in son sayfalarında Camus, bir köşeye çekilmeme kavramını, umuttan vazgeçmenin ister istemez mutluluk olanağını yok etmeyeceği kanısını desteklemek için kullanır. Mutluluğu bireyin varlık ile ilişkisini kuran basit bir uyum olarak tanımlar. Öyleyse bireyin dünyadaki durumunu oluşturan çözümlenmez paradoksunu tanımasından daha güvenilir bir temel olabilir mi mutlu olmak için? Birey hayat isteğiyle ölüm zorunluluğu arasındaki sonsuz aykırılığı kabul ettiği zaman bu ilişkiden bir mutluluk doğacaktır. Camus birçok yerde yaptığı gibi, burada da sözcük oyunlarına çok benzeyen yollardan düşüncesinin önemli bir noktasını açıklamaya çalışır. Düşüncesi mutluluk üzerindeki ilişki tanımlamasının bütün kitap boyunca anlattığı duruma daha çok biçimsel olarak uygulanmasına dayanır. Aynı zamanda umudun alışılmış uygulamalarını ve bir köşeye çekilmeyi parlak sözlerle tersine çevirmesi, tinsel avununun bir kuruntu olduğu üzerindeki gerçekten incelenmemiş kestirime şöyle böyle dayanmaktadır. Burada da Camus’nün sağlam bir sav olarak ileri sürdüğü düşüncenin, istediği gibi vardığı bir karardan doğduğu

anlaşıyor. Ama bu karara varırken gittiği yerin değerinden şüphesi yok. Alın yazısını açık yüreklilikle onaylayarak herkesin bildiği mutluluk kavramının değerini düşürecek bir mutluluk elde edileceğini söyler. Bu üstün mutluluk kolay kolay açıklanamaz ve pek uygun bir formül hâline getirileceğe de benzemez. Mutluluğun olanaksızlığını tanımaktan gelen bir çeşit stoik bir rahatlıktır bu. Camus “*Umut-suzlukta bir süre direniş, sevinci doğurabilir,*” der ve insana Graham Greene’in *Yıkılış*’ındaki (The Heart of the Matter’şu sözü hatırlatır: “... İnsan en kötü olanla başbaşa bırakılmıştır ve bu bir rahatlığa kavuşmak gibidir.” Bu çeşit mutluluk Camus’ye göre terimin alışılmış yorumlarından daha az doyuramaz insanı.

Camus kısa süren duygusal tadın yerine stoiklik öğütleyen bu tutumu ile *Düşünler*’in başında ileri sürdüğü bütün savları yadsıyor gibidir. Oysa Camus’nün yaptığı şey kendi stoik üstün mutluluğunun temelini fiziksel bir mutluluğa dayamaktır. Fiziksel mutluluğu üstün mutluluğun olanaklı tek kaynağı yapmakla fiziksel mutluluğu bir daha kabul etmek ister Camus. Fizik tadın kısalığı fizik mutluluğun değerine ve gerçeğine, insanın kendisi gibi, geçici bir nitelik vermekle bu stoik davranışa gerçek insansal boyutlar vermiş olur: “Bozulmayan bir gerçek; böyle bir şey istesem bile ne işime yarar? Kendi ölçüme göre yapılmış olmaz ki! Onu istemek kendimi aldatmak olur.” Önünde sonunda şu da unutulmamalıdır ki, Camus bu biçimdeki stoikliği başkaldırmaktan ayırmadığı gibi duygulara düşkünlükten de ayırmaz. Bu çeşit bir başkaldırma, bu aşamada hâlâ belirsiz ve olumsuz bir kavramdır. Ama bence bu dört denemenin genelleştirilmiş terimlerinde bile olsa, saltık yadsımasının meydan okuyucu ve başkaldırıcı bir yanını insan burada bile görebilir. Sonunda şunu söyleyebilir ki, *Tersi ve Yüzü* ile *Düşünler*’in çatısını kuran mutluluk aranişi, nihayet neşeyi fiziksel olanda aramakla ve insan durumunun fiziksel trajedisini gizlemek isteyen herhangi bir nesneye başkaldırmayı kabul etmekle amacına varmış olmaktadır. *Düşünler* Camus’nün yine sözcük oyunlarından oluşan kesin mutluluk formülü ile sona erer: “... Sevgi ile başkaldırma arasındaki uyum nasıl kutsallaştırılabilir? Dünya ile! Tanrıların bırakıp gittiği bu büyük tapınakta bütün putlarımın ayakları balçıktan yapılmadır.”

3. SAÇMANIN NİTELİĞİ

*Batı dünyasının kalbinde umutsuz bir çatışma var...
Bilinçli bir şekilde yok olmayı bilir ve bizi saçmanın
metalden krallığına hazırlar.*

ANDRE MALRAUX

Camus'nün *Düğünler*'indeki lirizmin özel bir niteliği var. Fizik hayatın bolluğu bir yandan kutlanırken bile, bu kutlayışa bol yaşamadan çok bir kısıntının yarattığı lirik yoğunluk yoluyla varılmış olması, bu kitabın ve bir dereceye kadar *Tersi ve Yüzü*'nün ayrı havasını kısmen açıklar. Camus'nün kullandığı sözcüklerde hemen hemen lirizme karşıt olan bir katılık ve açıklık vardır. Kitabın lirizmi yumuşak ve sıcak bir esinti değil, sert ve parlak bir alevdir. Camus duygulara düşkünlüğü savunuyor ama bu savunmayı da ince eleyip sık dokuyan ve düzenle çalışan bir kafa ile yapıyor. *Düğünler*'deki yeni puta tapmacılığı formüle eden bu kafanın nitelikleri *Sisifos Söyleni*'nde daha açıkça görülür ve elbette ki bu kitapta daha iyi olarak kullanılır. 1942'de yayımlanan bu kitap, hayat davranışının lirik anlatımından aynı davranışın düşünsel incelenmesine keskin bir geçiştir. Yapıt saçma üzerine yapılmış bir denemedir ve Camus saçma sözcüğü ile genel olarak aklın uygunluk isteği ile aklın denediği dünyadaki uygunsuzluk arasındaki uyumsuzluğu ya da uygunluk yoksunluğunu anlatmak ister. *Sisifos Söyleni*, dosdoğru *Tersi ve Yüzü* ile *Düğünler*'in izlediği yoldan gider. Öteki kitaplarda olduğu gibi bu kitapta da bir söyleyiş özgünlüğü vardır; ama buradaki coşkusal

çıkışlar daha çok ahlaksaldır, duygusal değil. Bütün kitap boyunca sürüp giden gerilim boşa çıkan ahlaksal uğraşı ile düşünsel çözüm düzenlenmesinden doğar. *Sisifos Söyleni*'nin arkasındaki açık, keskin ve düzenli zekâ, kitaba bir basitlik ve kesinlik verir. Bu kitapta ilk denemelerindekinden daha net bir dolaysızlık vardır. Ama yine de kitap, ilk görüldüğünden daha az açık ve daha az basittir. Bize sunulan çok aydınca sözler içten içe durmadan kaynayan lirik havayı her zaman gizleyemez. Çok açıklık olan yerde aynı zamanda daha çok zorluk vardır ve düşünceler bazen o kadar kısa ve kesin olarak ortaya atılır ya da o kadar yoğunlukla anlatılır ki izlenmeleri güçleşir. *Düğünler*'deki lirizm düşünce düzenini artırdığı halde, *Sisifos Söyleni*'nin düşünce düzenini lirizm ara sıra bozar.

Okuyucularla eleştirmenler orijinal bir yazara çoklukla hemen bir hafta yapıştırır ve böylece yazarı nitelendirerek ya da özetleyerek onu daha az sarsıcı bir duruma sokarlar. Formül bir kere bulundu mu, yapıtın kendisi genellikle bir yana bırakılır. Camus de ilk aşamada böyle bir yaftalamaya uğradı ve çok geçmeden ona genellikle “saçma filozofu” denmeye başlandı. Oysa Camus *Sisifos Söyleni*'ne yazdığı kısa ön notta kendisinin bir “saçma felsefesi” geliştirmediğini, ancak “saçma duygusu”nu tanımladığını söylüyor. Aynı zamanda saçmaya karşı olan davranışının geçici olduğunu da sözlerine ekliyor. Ama okuyucuların çoğu bu sözleri göz önünde tutmadılar. *Yabancı*, *Caligula* ya da *Yanlışlık*'ın çeşitli –çoğu zaman birbirleriyle çelişen– fikirlerini Camus'nün özel inançlarıyla bir saydılar. Sonuç şu oldu: Camus bugün bile daha çok *Yabancı* ve *Sisifos Söyleni* yazarı olarak tanınıyor. Hâlâ saçma filozofu ya da yazarı olarak tanımlanıyor. Bu sorun karşısındaki karışık davranışı ile 1942'den beri gösterdiği gelişme, çoğunlukla görülmezlikten geliniyor.

Durum Camus'yü bir ara o kadar kızdırdı ki, 1950'de bu konuda bir deneme yazmak zorunda kaldı.⁹ Camus bir yazarın yapıtlarında ister istemez kendisini yazdığı ve tam olarak ortaya koyduğu

9 *Yaz*'da (*L'Ete*) toplanan yazılardan “*L'Knigme*”e bakınız, s. 123/38.

inancını “romantizmin çocukça düşüncelerinden” biri olarak tanımladı. “Bir yazarın yapıtı,” der Camus, “çoğunlukla çabalarının ve özlemlerinin hikâyesidir.” O, bir tarafının saçmadan yana olduğunu kabul ederken, diğer tarafının da buna karşıt olduğunu açıklar ve *Sisifos Söyleni*’nde yaptığı ilk işin, çağdaşlarının çoğunda çeşitli anlatım biçimleri alan “saçma duygusu”nun mantıksal temelini ve düşünsel doğruluğunu incelemek olduğunu söyler. Bundan sonraki bölümde göreceğiz ki, Camus *Sisifos Söyleni*’nde saçmadan kendisinin saçma ile olan ilişkisini bazı bakımlardan doyumsuz bir hâle getiren ahlak sonuçları çıkarmaya devam etmiştir. Bununla beraber bu aşamada saçmacılığın ahlaksal sonuçlarını kendi hayatına uygulamadığını anlamak gerekir. Başkaları için de savunmaz bunu, sadece başkalarının içerikleri ile değil, biçimleri ile olan ilişkisini çok genel terimlerle anlatmaya çalışır. Gerçekten de bu kitap insanların savunusundan çok, insanların durumunun olduğu gibi gösterilmesi ile ilgilidir. “İnsanlar” sözcüğünü burada danışarak kullandım; çünkü bu denemesinde Camus, okuyucularla bir çeşit karşılıklı diyalog ve tartışma biçimi kullanmaya kalkışmıştır. *Tersi ve Yüzü* ile *Düşünler* her şeyden önce sanatçı görüşlerin ağır bastığı birer edebiyat yapıtlarıydı. Bundan ötürü daha çok okuyucunun estetik ilgisi çekilmeye çalışılmıştı ve eğer bu kitaplar onun isteğinin tersine ilgi uyandırabilmişse başarısızlığa uğramış olmaktan çok uzak sayılabilirdi. Oysa *Sisifos Söyleni*’nde, tersine Camus tam bir anlaşma hâlinde olmasa bile, kendisi ile okuyucuları arasında bir görüş alışverişi yapmak ister. Bu deneme ilk yazılarındaki davranışları ve tepkileri tanımlamak ve bunların hesabını vermek için girişilmiş ağırbaşlı bir çabadır.

Demek ki *Sisifos Söyleni*, *Düşünler*’in içeriği üzerindeki yeni ve daha disiplinli bir düşüncenin sonucu, önceki bir coşkusal yaşantının akılla incelenmesi ve formülleştirilmesi için girişilmiş bir çabadır. Bu çaba varlığa her şeyden önce fizik olarak verilen bir cevaptan başlayarak düşünsel olarak verilen cevaba kadar gider. Eklenen düşünceler hem yeni önemli noktalar hem de yeni zorluklar getirir. Özellikle *Düşünler*’de bir ikilik olarak kalan fizik yüceltme ile

ölümün kesinliği arasındaki aykırılık *Sisifos Söyleni*'de saçma duygusunu doğuran çözülmez paradokslardan biri olacak kadar yoğunlaştırılır. Bu yoğunlaştırma aynı zamanda daha kesin ve daha açık bir şüphencilğin de kaynağı olur. Bu şüphencilik bir yandan sonunda bir sürü onaylamaya yol açar. *Sisifos Söyleni* için Camus'nün *Discours de la Method*'u denilebilir. Kitap hem duygu hem de akıl tanıtlarına kadar yayılan bir şüphe üzerine kurulmuştur. Kendine özgü Cogito'sunu bu şüpheden alır. Geçici bir ahlak da çıkarır sonunda ama Camus'nün –belki de daha çok uygulanan– geçici ahlakı Descartes'in ahlakından çok daha az genel bir onay ile karşılaşır.

Camus'nün burada incelediği duygululuk, salt gerçekler ve değerlerle hiç ilgisi olmayan bir duygululuktur. Camus'nün tanımladığı –ve her yerde rastlanan çağdaş insan tipi olarak bize sunduğu– kişi, içgüdüsel olarak mutlu olmak ister, hayatının sınırsız olarak sürmesini özler, başka insan varlıklarıyla ve doğal dünya ile ilişki kurmaya çalışır ama bu isteklerinin varlığın niteliği yüzünden boşa çıktığını görür. Camus bu isteklerin sadece insan hayatı ile doyurulamayacağını söyler. Bu yüzden onun amacı, bireyin bilinçli ya da bilinçsiz olarak kuruntu, hayal kırıklığı, yabancılık duygusu ve ölüm korkusu geçirdiği zaman ne yapması gerektiğini araştırmaktır. Saçmayı bu şekilde deneyen bir insanın ilk yapacağı şeyin, durumu bütün açıklığı ile karşılamak ve bunun gerektirdiği acı paradoksu kabul etmek olduğunu ta başlangıçta söyler Camus ve bunda direktir. Saçma, hem dolaysız dünya bilgisini olanaksız kılar hem de bireyi akıl üstü bilgiden ayırır.

Başlangıçta sorunun çözümü için en az iki olurlu yol var gibi görünür; ya intihar etmek ya da inanç atlamak... Camus'nün ortaya attığı düşüncelerin hemen hemen yarısı her iki tepkinin de gerçekten birer çözüm yolu olmadığı ile ilgilidir. Camus, tek bağdaşımli durumun paradoksu tutmak, o durumun gerektirdiği gerilimleri ve çatışmaları yaşamak, ilerde birer kaçış yolundan başka bir şey olmayacak olan günün çözüm yollarını yadsımak olduğunu göstermeye çalışır. Hayattan gerçeğe uymayan isteklerde bulunmamalıyız,

hayatı kafalarımızın denediği gibi kabul etmeliyiz. Saçmanın bütün açıklığı ile düşünülüşü bile, kendi içinde tinsel bir kurtuluşun tanıtı olabilir. Çünkü bu durum bir çeşit belirli açık yüreklilik ister ve bir çeşit belirli masumluğu gerektirir. Böylece hayat, zorla daha akılcı yapmaya çalışmaksızın daha çok yaşanacak bir hâle getirebilir.

Yukarıda anlatılanlardan açıkça anlaşılıyor ki, *Sisifos Söyleni*'ndeki çözümlerlerin çoğu bilinen şeylerdir. Gerçekten de Camus ele aldığı konunun çağımızda bilinen şeyler olduğunu zaten söylemişti, bunu biliyoruz. Camus'nün bu tartışmadan çıkardığı sonuçlar nasıl bir nitelikte olursa olsun, saçmanın kendisi en az Tevrat'taki kadar eski olan bir şüpheciliğin çağdaş bir belirtisi olarak kalmaktadır. *Sisifos Söyleni* yüzyıllar kadar eski bir tartışmayı tek ve çoğul, bağıntılı ve saltık, öz ve varlık, yaşantı ve yaşantıyı yapan insan kafası gibi sorunlara kadar götürmekle eski tartışmaya yeni bir yardımdan başka bir şey kazandırmış değildir. Ama Camus bu soruları olduğu gibi bireyci bir davranışla ve günün bazı akımlarını göz önünde tutarak ele alıyor, yani saçmaya varlıkçı –varoluşçu değil– bir görüşle yaklaşıyor. Konusunu edimli ve insansal bir açıdan ele alıyor. Soyutlaştırmadan genellikle kaçınıyor ve nesnel bir filozoftan çok sorumlu bir birey gibi konuşuyor. Kendisine kişisel bir yaşantı gibi görüneni ortaya atıyor ve bunu profesyonel bir metafizikçi gibi değil de, düşünen, insansal bir yaratık gibi yapıyor. Sonuç olarak *Sisifos Söyleni*'nde özel coşku ile mantıksal düşüncenin bazen birbirinden ayırt edilmediğini görüyoruz. “Saçma” sözcüğü Camus'nün kullandığı anlamda coşkusaldır. O bu sözcüğü Sartre'den ayrı bir anlamda kullanır. Ben- ce şurası çok önemlidir: Sartre bu sözcüğü çok az kullanır; çünkü Sartre Camus'den daha usta bir profesyonel filozoftu¹⁰ Bu kişisel

10 Sartre kendisinin ve Camus'nün “saçma” sözcüğüne verdikleri ayrı ayrı anlamları şöyle yorumlar: “Camus'nün felsefesi bir saçma felsefesidir. Ona göre saçma, insan ile dünya, insanın akılsal istekleri ile dünyanın akılsızlığı arasındaki ilişkiden doğar. Bundan çıkardığı temalar klasik kötümserlik temalarıdır. Ben saçmayı Camus'nün bu sözcüğe bağladığı skandal ya da hayal kırıklığı olarak tanımıyorum. Benim saçma dediğim şey, çok ayrı bir şeydir. Varlığın evrensel olanağıdır ama var-

görüştten ayrı olarak *Sisifos Söyleni*'nde başka bir nitelik daha göze çarpar. Kuzey Afrikalı Camus, Kierkegaard, Nietzsche, Dostoyevski, Chestov, Jaspers, Heidegger ve Husserl'in deneylerine benzeyen kendi deneylerini tartışır. Sonuç olarak kitapta oldukça karanlık ve çoğu zaman akıldışı olan Nordik ve Slav düşünce dünyasının bir Akdeniz akılcılığı ve açıklığı ile incelendiğini görürüz. Bu karşılaşma kitabın kişiliğini artırır. Camus çeşitli yazarların, akli yadsıyarak ve akıldışılık dediği kendi bireysel şekillerini geliştirerek saçmayı boğmalarını eleştirir.¹¹ Öte yandan geleneğinin önünde diz çöktüğü akıl tanrısına da karşı koyar. Camus'ye göre akla tam inanma ile aklın salt yadsınması, insanın dünyadaki durumuna ihanet etmektir ve yalnızca zararlı bir çılgınlığı kışkırtmaktan başka bir işe yaramaz. Camus saçmayı akılcılık ya da akıldışı davranışlar arkasında saklayacağı yerde onu kabul eden bir yaşama yolu bulmaya çalışır.

Yukarıda söylediğim gibi *Sisifos Söyleni*, *Düşünler*'deki ikiciliği bir paradoks aykırılığına kadar götürür. O zaman anlaşılır ki, insan bir paradoksla ikicilikte olduğundan daha rahatsız yaşar. Bir ikicilik insanı az çok rahat ettirir ama bir paradoks hayatın olanağı ya da değeri üzerinde şüpheler yaratabilir. Bundan ötürü *Sisifos Söyleni*'nin bir insanın kendi hayatını isteyerek sona erdirmesi gerekir mi, gerekmez mi sorunu ile başlaması şaşılacak bir şey değildir. Kitap bir intihar tartışması ile başlar. Bu kitapta *Düşünler*'dekinden daha derin ve geniş bir düşünce bulunduğunu yukarıda söylemiştim. Camus "Düşünce artıkça tedirginlik de artar," der. Sonuç, bir paradoksun durmadan bu paradoksun düşünülmesi ile birlikte tanınması olur; bu da *Sisifos Söyleni*'nin gerilimini bir kat daha artırır. Böylece

lığın temeli değildir. Saçma varlığın görülen, ispatlanmayan ilk niteliğidir." Paru, Aralık, 1945.

- 11 Bence bu düşünürler arasında Camus'nün düşündüğünden çok daha az benzerlik vardır. Bazı durumlarda vardıkları sonuçlar tam bir bireysel düşünce sisteminin içine yeniden oturtuldukları zaman çeşitli karakterler alır. Örneğin Camus'nün Kierkegaard anlayışı birçok bakımdan eleştirilebilir. Camus'nün fenomenolojiyi ve Husserl'in özler kavramını da az anladığını görüyoruz.

kitap, *Düğünler*'in vardığı stoik bir yana çekilmeden çok uzak olan tutkulu bir incelemeyle başlar. İlk bölüm intihar sorununu ele alır; kitabın ilk cümlesi, intiharın felsefenin tek ciddi sorunu olduğunu açıkça ortaya koyar. Böylece Camus daha başlangıçta düşüncelerine açıkça edimli bir hava verir. Ona göre bir sorunun önemli olup olmadığının ölçüsü şudur: Hangi eylemleri gerektiriyor? Bu ölçüye göre, belli bir yoldan cevap verildiği zaman insanı intihara götürecek bir soru gerçekten önemli bir sorudur. İnsanlar ontolojik tartışmalar yüzünden ölmüyorlar, kadınlar ve erkekler yaşamaları için yeterince neden bulamadıkları için kendilerini öldürüp duruyorlar.

İntihar belirli bireyin artık kendisini yaşamaya değer bulmaması olduğuna göre, kurulu bir gelenek düzeninin yıkılması kararını gerektirir. Her günkü yaşantının içinde, bulunduğu kalıbın ve günlük tekrarın anlamsız ya da değersiz olduğu anlaşılmıştır. Bu kadarlıkla da kalınmamış; hayat birdenbire katlanılmaz duruma gelmiş ve dolayısıyla yok edilmiştir. Başka bir deyişle, birey ile günlük varlık arasında bir çeşit boşanma, ayrılma olmuştur. İnsan ile hayatı arasında çoğu zaman intiharla son bulan bu yabancılaşma duygusu, saçma deneyinin en ilkel şeklidir. Dolayısıyla intihar, harakiri gibi özel biçimlerinden ayrı olarak genellikle saçmanın yarattığı bir üründür. Öte yandan iki şey arasında karşılıklı basit ilişkiler olmadığını da söylemek gerekir. İntihar normal olarak bir düzeyde saçmanın tanınmasını gerektirir ama saçmanın tanınması otomatik olarak intiharla sonuçlanmaz. Gerçekten de saçmanın düşünsel olarak tanınması pek seyrek olarak bu sonucu doğurur. Camus der ki, “Hayatın anlamsızlığı üzerine bir sürü yazı yazmış ve intihar üzerine birçok kuram koymuş olan Schopenhauer bile kuramlarını kendisini öldürecek kadar ileri götürmemişti.”

Bu son nokta yeni bir soruyu ortaya çıkarıyor: Saçmanın düşünsel olarak tanınması *mantıksal olarak* intiharı gerektirir mi? Schopenhauer kendini yok etmedi ama mantıksal olarak bunu yapmak istemedi mi? Camus bu sorunu şu şekilde özetleyerek ortaya koyuyor: “... Ölüm kadar giden bir mantık var mı?” Bu kısa ve keskin sorunun

arkasında, hiç olmazsa Camus'nün koyduğu şeklinin arkasında bir çeşit totoloji ya da kendi üzerine dönen bir çıkış bulunduğunu sanıyorum. Camus yukarıdaki cümlede mantıksal olarak düşünmekten değil, mantıksal olmaktan söz ediyor. Özellikle mantıksal olma sorununu son sınırına kadar götürüyor. Gerçekten de bu noktaya kadar ileri götürdüğü düşüncelerde, Camus mantıktan düşünce ile eylem arasındaki sıkı bir uygunluğu anlar. Bu böyle olunca, Camus'nün sorunu hiç olmazsa kendisinin koyduğu şekilde anlamlı olmaktan çıkar. "Mantık" sözcüğünün bu noktadan önceki kullanılışı şunu gösteriyordu: Saçmanın mantıksal olarak intiharı gerektirip gerektirmediği sorununu ortaya atmak, düşünce ile eylem uygunluğunun düşünce ile eylem uygunluğunu gerektirip gerektirmediğini sormak demektir. Kitabın başlangıcında açık düşüncenin coşkusal bir davranıştan ayrılamayacağını bir örneğini görüyor gibiyiz; bu durum Camus'nün ortaya attığı fikirlerdeki özün çoğunu alıp götürse bile bunların biçimsel kesinliğini ve düzenliliğini bozmuyor. Sorduğu soru, hiç olmazsa kendi sorduğu şekilde coşkusal olarak anlaşılabilir ama felsefe bakımından çürüktür. Camus'nün kendisi de bir filozof değil, bir ahlakçı olduğunu söyler; bir saçma felsefesini değil, saçma duygusunu tartışmak istediğini özellikle açıklar. İnsan bu durumu ister istemez kabul edecektir ama bunu yaparken de *Sisifos Söyleni*'de bu durumun felsefe bakımından incelenmesinden çok, belirli yaygın bir düşüncenin tanıtını bulacağını bilmelidir. Bununla beraber mantığın ne olduğu yorumu dışında kalan karışıklıklar, ilerideki tartışmaların çoğunda önemli bir rol oynayacaktır; çünkü denemenin büyük bir kısmı bu karışıklığın bulunduğu sorunun tartışılmasına ve çözümleme çabasına ayrılmıştır. Dolayısıyla denemeyi ciddi olarak ele almak isteyen bir kimse, bir sürü tekrardan dönüp dolaşarak kendine bir yol bulmak zorundadır. En iyi yol, herhalde hiç olmazsa geçici olarak Camus'nün duyguları ile düşünceleri arasındaki ayrılığı kabul etmektir. Bir sorunun varlığını duyması, bu sorunu biçimsel mantığın kurallarını karşılayacak şekilde anlatmış olmasa bile doğru olabilir. Gerçekten de Camus kitabın sonuna doğru, saçmayı başka şeylerin yanı sıra düşünce ile yaşantı arasında ya da duyguların

istekleriyle aklın varabilecekleri arasında bir ayrılma olarak sunar. Bu yüzden Camus'nün ortaya attığı sorunun, saçmanın niteliğini gösterip göstermediği ve yeniden tartışılması gerekip gerekmediği düşünülebilir; içeriği insan yaşantısına uyduğu halde bu sorunun mantıksal olarak doyurucu bir şekilde formüle edilememesi de aklın bu çeşit yaşantıları ele almaktaki sınırlılığını gösterir.

Camus intihar sorununu ve bu sorunun saçma ile olan ilişkisini ortaya koyarken onu geçici olarak bir yana bırakıyor ve yeni bir sorun daha ortaya atmış oluyor. Saçma yaşantısının bazı insanlarda vücutlarını fizik olarak yok etme şeklinde sonuçlandığını daha önce söylemişti. Şimdi de “Saçmanın farkına varılması ayrıca bir çeşit akılsal intihar ile zekânın yok edilmesine kadar götürebilir insanı,” diyor. Sonradan özellikle belirli Hıristiyan varoluşçularını incelerken buna “filozofça intihar” adını veriyor. Tertullian'ın¹² adını anlamıyor ama Tertullian'ın “*credo quia absurdum est*”¹, sözcüğün bu anlamında filozofça intiharın klasik örneğidir. Birinci bölüm bu ikinci intihar şekli ile son bulur. Burada Camus'nün başlıca üç düşünce ortaya attığını söyleyebiliriz: Saçma, fizik intihar ve felsefece intihar... Saçma hem kendini yok etmeyi (fizik intihar yoluyla) hem de kendini korumayı (filozofça intihar yoluyla) kışkırtır. Camus'nün incelemeleri burada üç ayrı yöne ayrılır ve bu düzeyde başlıca üç soruya cevap vermeye çalışır: (i) Saçmanın niteliği nedir? (ii) Saçma filozofça intiharı haklı gösterir mi? (iii) Saçma fizik intiharı haklı gösterir mi?

Fransızcada bu metafizik anlamda “saçma” sözcüğünün tarihi gerçekten de çok ilginçtir. Bu konuda bir tarihin yazılmış olduğundan haberim yok ama içinde bulunduğumuz yüzyılın başlangıcında çeşitli örnekler bulunabilir (örneğin 1917'de Loti gibi) ve kökü hiç olmazsa on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gittikçe büyüyen bilim karşıtı tepkiye kadar götürülebilir. Ama bizim buradaki

12 Tertullian (MS. 155 – MS. 230) Kartaca'da doğmuş bir Hıristiyan din bilgini. (Çeviren)

araştırmamız için ilgi çeken nokta bu görüşün çağdaş edebiyatın ya da bugünkü Fransız edebiyatının her yerinde görülmesidir. Örneğin Malraux ilk büyük yapıtı olan *La Tentation de l'Occident*'ta yirminci yüzyılda batı dünyasına hâkim olan metafizik saçmalıklardan söz eder. Bu saçma kavramı *Les Conquerants* ile *La Voie Royale* gibi romanların da başlıca konularıdır. Sartre *Bulanti*'de Roquentin'in kestane ağacı üzerindeki düşünceleriyle saçma sözcüğünden ne anladığını açıklar. Daha birçok yazar da bu sözcüğü kullanmıştır. Ancak sözcüğün en yeni ve en geniş incelenmesi *Sisifos Söyleni*'ndedir. Malraux, Sartre ve Camus sözcüğe verdikleri kesin içerik bakımından birbirlerinden ayrılırlar; ama hepsi de dünyanın, akılsal kategorilere görünürdeki indirgenmezliği üzerinde şu ya da bu şekilde birleşirler. Saçmaya oldukça büyük bir çağdaş ilişki ve önem verme bakımından hemfikirlerdir. Günümüzdeki belli başlı yazarların saçmayı tartışmaları, bence bizi bu tartışmanın felsefe köklerine kadar götürür. Bugün Avrupa yazarlarının ele aldıkları bu konu Hegelcilüğün bir hayal kırıklığı yarattığını ya da Hegelcilüğün kendinde bir buhran olduğunu gösterir. Saçmaya karşı gösterilen bu ilgi ortaya konulan şekliyle Hegel'in panlojizmi için duyulan bir çeşit özleminden ileri gelmektedir. İnsanın saçma düşüncesine varması, akılsal olarak düzenli bir evren uman; –elbette Hegel'in güvencelerine dayanarak– ama bunun yerine –kendi dolaysız yaşantılarına dayanarak– akılla uzlaşmayan bir kaos bulan bir kişinin yaşantısıdır. Saçma, varlığın akılla toptan bir açıklamasının yapılabileceğini düşünen ama bunun yerine akıl ile deney arasındaki aşılmaz uçurumu bulan kimselerin vardığı sonuçtur.

Çok gariptir ki, Camus'nün olumsuz davranışlarını benimsediği iki düşünür de –Pascal ve Kierkegaard– kendi zamanlarında akıldan yana aşırı gördükleri savunulara karşıydılar. Pascal Descartes'ın her şeyi kavrayan akılcı savunularını yadsıdığı gibi, Kierkegaard da sonradan Hegel'in sistemine karşı sert bir tepki göstermişti. Ama ileride göreceğimiz gibi Camus'nün bu alandaki düşünsel tutumu, sözcüğün kesin anlamında filozofların tutumuna değil, daha

çok ahlakçıların ve dincilerin tutumuna benzer. Gerçekten de Camus'nün saçma tartışmasının çeşitli felsefeler bakımından çok su götürceğini az sonra göreceğiz. Ama ne de olsa Camus'nün saçma ile uğraşması Avrupa'daki düşünce ortamında günün hâkim davranışını yansıtmaması bakımından önemlidir. Böylece çağdaş Avrupa metafiziğini nitelendiren buhrana benzer bir şeyin varlığı ortaya çıkmış oluyor.

Demek ki saçma fikri, tarihsel içeriği bakımından akla karşıt davranışın özellikle yoğun bir şekli olarak görünüyor. Saçma, bu akla karşıt davranıştan hem içerik hem de derece bakımından ayrı olacak kadar yoğun olabilir ama bu saçma fikrini asıl hazırlayan olay klasik akılcılığın ortaya attığı düşüncelerin yadsınmasıdır. Bu eğilim başka ülkelerden çok, Fransa'da görülüyor. Cartesian bir geleneği olan Fransa gibi bir ülkede saçma konusunda yazı yazanların çok olması hâlâ birçok kimseyi şaşırtıyor. Ama "zorunlu tepki" ya da "çarkın geriye dönmesi" gibi yorumlardan ayrı olarak şurası da bir gerçektir ki, Fransa'da Cartesian'ın yanı sıra her zaman bir de akla karşıtlık geleneği süregelmiştir. Bu gelenek geçen yüzyılın sonunda ve içinde bulunduğumuz yüzyılın başında Fransa'da öne geçti, profesyonel felsefeciler ve felsefe öğretmenleri arasında Bergson, Meyerson ve Brunschvicg gibileri aklın verimliliğini yadsıdılar, aklın yaşantı ve dış dünya ile olan çok sınırlı değinimleri dışındaki yeteneğinden şüphelendiler. Bergson, kavramı somut gerçeklikle değinim olanaksızlığı bakımından eleştirdi. Meyerson aklın yaşantıyı kendi kategorilerine uydurmaya çalıştığı durumlarda büyük bir akıldışı tortu bırakacağını söyledi. Brunschvicg aklın tam bir akılsal anlaşmazlığa karşı durmadan savaştığını ve bu yüzden anlamının yerine tanım-lama ve sınıflamanın konulması zorunluluğunu savundu. Elbette ki bu fikirler çağın imgesel edebiyatında daha az kesin olarak ele alınan bütünler hâlinde sunulmaktadır. Julien Benda 1913'te Bergson'un akıl-karşıtçılığını ele alarak biraz acı şekilde onun çağdaşlarına tam istediklerini vermiş olduğunu söyledi. Bunun örneklerini yalnız Sembolizm ve Empresyonizm akımlarının genel davranışlarında

değil, aynı zamanda Proust, Peguy, Rolland gibi yazarlarda ve Thibaudet ile Charles Du Bos'un edebiyat eleştirilerinde de görürüz.

Bergson'daki akıl-karşıtçılığının başlıca niteliği, varlığın anlaşılabilirliğine sürekli inançtır. Bergson için varlığın anlaşılabilirliği demek, hem onun *bilinebileceğini* hem de *bilindiğini* gösterir. Gerçi Bergson aklın gerçekliği kavrayamayacağını savunur ama gerçekliğin başka araçlarla bilinebileceğini yadsımaz. Gerçekten de Bergson'un sezgi doktrini varlığı gerektirir ve birey ile deneyi arasında bir değinim metodu olanağını araştırır. Çağdaş saçma görüşlerinin büyük katılığı ve şahılgı işte bu noktada başlar. Çağdaş "saçma felsefecileri" gerçekliğin yalnız bilinmediğini değil, bilinemeyeceğini de savunurlar, sezgi ya da herhangi başka bir araçla olsun, bir anlamının varlığını kabul etmezler. Camus için saçma kaçınılmaz bir nitelik alır, bu nitelik ondan önce gelen ve onun doğuşuna yardım eden akıl-karşıtçılığından derece bakımından ve belki çeşit olarak da ayrıdır. Önceki düşünürler yeni bir bilgi aracı (sezgi) bulmak istedikleri için aklın eksiklikleri üzerinde çok dururlardı ama Camus aklın güçsüzlüğünü savunur ve gerçek için başka bir yol göstermez.

Her ne kadar dil kuralları Camus'yü bir isim kullanmaya ve "saçma"dan söz etmeye zorlarsa da o, isim olarak yadsıdığı saltıkların yerine bir yenisini koymak istemez. Yazdıklarından açıkça anlaşılır ki, varlığı olan bir nesne saçmayı meydana çıkarabilir ama saçmanın kendisi varlığı olan bir nesne değildir. Aşağıya aldığımız küçük parçada Camus saçmanın bir ilişki, bireyle dünya arasındaki bir uyumsuzluk ilişkisi olduğunu belirtiyor. Saçmanın kendisi "ayrı bir varlık" değildir, kendisinden başka iki nesnenin karşılaşmasıdır: Varlıkla birey beyninin... Saçma, koşullarından biri olan deneyle kafanın bir ilişkisi olduğuna göre salt ve evrensel bir nesne olarak gösterilemez. Saçmanın bir ilişki oluşu ve bu ilişkinin niteliği yalnızca şu sözü doğrular: "Bu bana saçma görünüyor." Ama şu sözü söylemeye izin vermez: "Bu saçmadır." Bundan ötürü Camus anlamadığı nesnenin anlaşılabilir olduğunu uzun uzadıya anlatırken, bu sözü ile anlamadığı nesnenin kendisi için anlaşılabilir olduğunu

söylerse ancak haklı durumda görülebilir. Öte yandan kendi cümlesi Camus'nün anlamadığı nesneyi kendisinin salt anlamda anlaşılamaz saydığını gösteriyor. Camus bu tutumunu ne açıklayabilir ne de doğrulayabilir ama birkaç parçayı da bu görüşe göre yazmakta bir sakınca görmez. Gerçekten de *Sisifos Söyleni*'ndeki saçma tartışması "bilinmeyen" ile "bilinemeyen" arasındaki ayrılığı açıkça belirtmediği için karışık ve karanlık kalmıştır. Camus sözünü ettiğimiz parçada şöyle diyor:

Ben dünyanın saçma olduğunu söyledim ama çok acele ettim. İnsan yalnızca dünyanın akla uymadığını söyleyebilir. Oysa saçma, bu akıldışı dünyanın insanın en derin ihtiyaçlarından biri olan zavallı aydınlık dileği ile karşılaşmasıdır. Saçmanın varlığı insana olduğu kadar dünyaya da bağlıdır.

Özellikle bu parçanın ilk iki cümlesinde Camus "bilinmeyen" ile "bilinemeyen" arasında bir ayrılık gözetir gibidir. Camus dünyanın saçma olması gerekmediğini ama akılsal kategorilere de kolayca indirgenemeyeceğini çok doğru olarak söylüyor. Başka bir deyimle, dünya bilinmiyor ama kendisi de bunun bilinemeyeceğini savunmuyor. Örneğin Bergson'un sezgisi gibi varsayımlara yolu açık bırakıyor. Ama az sonraki parçada Camus yukarıda yaptığı haklı ve gerekli ayrılığı görmezlikten geliyor. Yukarıdaki görüşün yerine saçmanın kaçınılmaz olduğu görüşünü sunuyor bize. İnsan yaratılışın öteki parçalarından büsbütün ayırdır. İnsanın bir insan varlığı olmanın bilincine varmış olması onu dünyadan ayırır ve Camus'nün görüşüne göre dünya yalnızca bilinmez değil, aynı zamanda bilinemez de. Hiçbir bilgi'nin kapatamayacağı bir uçurum vardır; insan ancak insan olmaktan çıkarsa ve yaşantısına giren dış, fizik yaratılışın bir parçası olursa dünya üzerine bir bilgi edinebilir: "Eğer ben ağaçlar içinde bir ağaç, hayvanlar içinde bir kedi olursam yaşamın bir anlamı olabilir ya da daha doğrusu o durumda ben dünyanın bir parçası olacağım için bu sorun anlamını kaybeder." Bu parça yukarıda sözü geçen parça ile bir arada ele alındığı zaman az önce değindiğim karışıklık ortaya çıkar: Dünyayı bilinmez ama bilinebilir kabul etmek ve

dünyanın aslında hiçbir zaman bilinemeyeceğine inanmak... Bundan başka Camus daha da ileri gider ve saçmanın salt ve evrensel bir ilişki olduğunu savunur. Bu ilişkiye zorunlulukla giren öznel insan etkeni, Camus’ye kendi yaşantısını başkalarının benzer yaşantılarında doğrulama savunusunu bağışlar yalnızca. Bunu yapmak için de bu yaşantının saltıklar ve tanrısal buyruklardan yoksun bir dünyada, karşıt ya da değişik bir görüşü olan birçok düşünürün yaşantılarından çok, evrensel bir geçerliği olmadığını bilmek gerekir. *Sisifos Söyleni*’nin birçok yerinde olduğu gibi, burada da insan, saçma fikrini bozmamak için dünya üzerine bilgi edinmenin olanaksızlığı konusunda Camus’nün biraz yanlış bir şekilde belirttiğini ister istemez düşünüyor. Bu sayfalarda her zaman dayandığı mantığı tehlikeye sokacak ve bazen de bozacak kadar ileri giden saçmadan yana çok güçlü duygusal bir davranış, açık bir eğilim var. Camus “tam bir umut yoksunluğu”, “sürekli yadsıma”, “vicdan doyumsuzluğu” gereği üzerinde durur ve der ki: “Bu istekleri yok eden, onları boğan ya da varlıktan süzen (ve hepsinin de üstünde ayrılığın yok edilmesine boyun eğen) herhangi bir şey saçmayı bozar ve ondan elde edilecek bir davranışın değerini düşürür.”

Camus doğru olarak bildiği şeyi sonuna kadar koruması gerektiğini ileri sürerek bu savunusunu haklı göstermeye çalışır. Ama aynı zamanda da hemen sonra dünyanın büsbütün yabancı olmadığını kabul eder. Haklı olarak der ki; “... Birçok şeyi anlayabiliyor ve açıklayabiliyoruz.” Gerçekten de aklın önünde sonunda saçmayı bir gerçek gibi kabul etmesiyle sonuçlanan ve akla kendi sınırlarını gösterebilen şey aklın bu işe yarayan bölümüdür. İnsanla dünya arasındaki uçurum Camus’nün öteki açıklamalarında ileri sürdüğü kadar köklü ve salt değildir. Bulduğu doğruya sonuna kadar yapışması gerektiği prensibini ileri sürerken bu noktayı görmezden gelmemesi gerekirdi. Bu aynı derecede haklı –ve belki de daha akıllıca– bir davranışın temeli olabilirdi. Ama böyle bir davranış dikkati saçmadan çeker, başkaldırmanın değerini birden azaltır; Camus’nün hiç olmazsa *Sisifos Söyleni*’nde bize sunduğu aşamada hiçbir başkaldırma izi kalmazdı.

Bu saçma tartışmasında saçmanın çoğunlukla düşünsel bir kavram olduğu üzerinde durulur. Ama Camus aynı zamanda nasıl adlandırırsak adlandıralım, saçmanın yaygın duygusal bir yaşantı olduğuna da işaret eder. Saçmayı düşünsel anlayışa kadar götürmemiş olan birçok kimse de duyar. “Gerçekten saçma ilk olarak bir coşku şeklinde yaşantıya girer ve ancak sonradan düşünsel terimlerle formüle edilir,” der Camus. *Sisifos Söyleni*’nin ikinci bölümüne saçmanın coşkusal yaşantısını sunarak başlar: Nasıl bir şeydir ve nasıl doğar? Daha sonra aynı bölümde saçmayı dünyaya karşı alınan akılsal bir davranış olarak tartışır.

Camus bu saçma duygusunun yalnız edebiyatta değil, günlük konuşmalarda ve öteki insanlarla olan günlük ilişkilerde de rastladığımız bir şey olduğunu ileri sürer. Saçma, aklın ya da duyguların hazırlığı olmadan, büsbütün kendiliğinden ortaya çıkarak yaşantıya girebilir. Bunun bazı insanlara kendiliğindenmiş gibi görünmesi kadere inanan bir kimsenin Tanrı’nın lütfuna uğraması kadar keyfince olur. Genellikle bir saçma anlayışı şu dört şekilden birinin ya da birkaçının bir araya gelmesinden doğar:

Birinci olarak, birçok insanın içinde bulunduğu yaşamın mekânı ve bu yaşamların öldürücü monotonluğu, bir gün bu insanlara varlıklarının değerini ve amacını sordurur. Bu soruş, saçmanın habercisidir. (Dikkat etmek gerekir ki, Camus özellikle çok kentleşmiş bir toplumda insanların çoğunun hayatlarını öldürücü şekilde durmadan tekrarlamalarını *Sisifos Söyleni*’nin çağdaş bir şekli sayar.) Saçma fikrinin ikinci bir kaynağı da zamanın geçmekte olduğunun keskin bir şekilde duyuluşudur: Zamanın öldürücü bir öge olarak duyulması... Bu yaşantı ile ölümün zorunlu ve kaçınılmaz olduğunun anlaşılmasını bir tutabiliriz. Üçüncü olarak, saçma birçok insanın çeşitli derecelerde duyduğu yabancı bir dünyada tek başına bırakılmış olma duygusundan doğar. Bu tek başına kalma duygusunu varlığımızın rasgele ve gelişigüzel olduğu duygusu da doğurabilir. Bu duygu Pascal ve Kierkegaard’da olduğu kadar modern varoluşçularda da görülür. Bu duygu aynı zamanda normal olarak “taş”,

“ağaç”, “masa” gibi adlarla insana alıştırılan ve tanınır hâle getirilen doğal nesnelerin gerçekte bize yabancı olan niteliklerinin birdenbire anlaşılması –Sartre *Bulanti*’da bu konuyu inceler– sonucu da olabilir. Bu durumda Camus’nün “dünyanın ilkel düşmanlığı” dediği şeyi yoğun olarak duyabiliriz. Son olarak da öteki insan varlıklarından temel ayrılığımızı keskin bir şekilde duyduğumuz zaman saçmayı yaşantımıza alabiliriz. “İnsan varlıkları,” der Camus, “bir çeşit insanlık dışı koku çıkarır.” Bazı duygulu anlarımızda insanların normal davranışları olan kaba mekanik ve duygusuz hareketleri bizi sarsar. Bu duygu telefon kulübesinde konuştuğunu gördüğümüz ama söylediklerini işitmediğimiz bir insana bakarkenki duygumuza benzer bazen. Elde ettiğimiz izlenim, insan olmayan bir kuklanın izlenimidir. Bu saçma duygusunun başka bir benzeri de, bence sessiz filmlerde hareket eden insanların bazen birdenbire insan dışı görünmelerinden doğan belirsiz bir tedirginlik duygusudur. Camus aynı bölüme kendi kendimizin yabancı olmak duygusunu da ekler. Bu duyguyu tanıdığımız; ama bizi tedirgin eden, aynı zamanda kendimizden başkası olmayan bir kardeşin aynada ya da fotoğrafta görülmesi ile deneyebiliriz.

Sonradan saçmanın düşünsel yanına dönen Camus aklın yaşantıya doyurucu bir yorum yolu bulamayacağını göstermeye çalışır. “Aklın ilk işi,” der Camus, “doğruyu yanlıştan, kesini kestirimden ayırmaktır.” Ama düşünce kendi işleyişi üzerinde düşünmeye başlar başlamaz bu ayrılıkları gerçekten etkili bir hâle getiremeyeceğini anlar. Mantığın doğruya varma ve bilimin de dünyanın akılcı bir açıklamasını yapma bakımından uğradığı başarısızlığı, Camus görüşüne birer örnek olarak gösterir. Mantık konusunda Aristoteles’in her şeyi doğru ya da her şeyi yanlış sanmanın insanı her iki şekilde de mantıksal bir çıkmaza götüreceği üzerindeki görüşüne değinir. Bu eski Giritli sorundur: Giritli, her Giritlinin ister istemez yalancı olduğunu söylemiştir. Bu sözü doğru ise, kendisi de bir Giritli olduğuna göre yalan söylemiş oluyordu. Düşünüş şekli tam olarak şöyledir: Bütün önermelerin doğru olduğu önermesini ortaya atarsak,

o zaman başka önermeler arasında bütün önermelerin yanlış olduğunu savunan ters önermeyi de kabul ediyoruz demektir (yani eğer bütün önermeler doğru ise, bütün önermelerin yanlış olduğu önermesi de doğrudur). O zaman ilk önermemiz de doğru olmaz. Tersine, eğer bütün önermelerin yanlış olduğunu söylersek, o zaman bu önermenin de yanlış olması gerekir. O halde önermelerin hiç olmazsa birinden birinin doğru olması gerek. Bundan başka, eğer yalnız bizim önermemizin tersi olan önermenin yanlış olduğunu ya da yalnız kendi önermemizin yanlış olmadığını söylersek, doğru ve yanlış üzerinde sonu gelmeyen bir sürü yargının varlığını peşin olarak kabul etmiş oluruz. Camus mantıksal gösterilerin olabilirliğini kabul eden Aristoles'i biraz yanlış tanıttığından, bence suçludur. Camus'nün sözünü ettiği parçanın ilk cümlesinden, Aristoteles'e ait sözlerin bütününden koparılmış olduğu anlaşılıyor. Modern mantıkçılar bu paradoksu Camus'nün düşündüğü gibi pek çözümsüz bulmuyorlar ama Camus yine de bu paradoksu aklın birleştirilmiş ve salt bir doğruya varma özleminin her zaman boşa çıkacağı üzerindeki savunusunu desteklemek için kullanıyor.

Camus'nün fizik eleştirisi önce de yapılmış bir şeydir. Goethe, Whitehead'in ilerde "yerine yanlış oturtulmuş somutluk" diye adlandıracağı gerçeği önceden görmüş olan birkaç düşünürden biridir. Bu "yerine yanlış oturtulmuş somutluk" bilim adamının tarihin herhangi bir döneminde sunduğu gerçeklik tanımı ile gerçekliğin kendisini birbirine karıştırır. Camus bu karıştırmanın farkındadır ve buna değindiği için üzülmemektedir. "Bilim," der Camus, "çeşitli fizik kuralların sayımı ile işe başlar." Bilginin ilerlemesini istediğimiz için bu kuralları kabul ederiz. O zaman bilim adamı fizik dünyanın mekanizmasını teker teker sökmeye başlar ve bizim de umudumuz artar. Bilimadamı fizik dünyanın çeşitli parçalarını ayırır, her parçayı atoma kadar, atomu elektrona ve daha küçük parçalara kadar parçalar. Ama bir noktaya gelip dayanır. O zaman kendisinden devam etmesini isteyince bir çekirdek çevresinde dönen görünmez gezegen sisteminden söz etmeye başlar. Bu, Camus için büyük hayal

kırıklığının doğduğu andır. Gerçekliğin akılcı bir yorumu olmak iddiasıyla işe başlayan düşünce şiirsel bir benzetişle sona ermiştir. Yeni bilimsel gelişmeler oldukça, eski benzetişlerin yerine (on sekizinci yüzyıldaki saat benzetiş gibi) yenileri geçer ama bunların da yerine daha başkaları geçecektir. Bu gibi imge ve kestirimlerle bilimin bize en fazla verebileceği şey bilgi değil, verimlilik. Camus bilginin bizi ya kesin ama bize çok az şey anlatacak olan fizik bir dünya tanımını ya da bize bilgi vereceğini söyleyen ama durmadan değişen ve dolayısıyla kesin olmayan varsayımları seçme durumunda bıraktığını söyler. Ve sonunda da “Mantığın bitimi görelilik, fiziğin bitimi ise şiirdir,” der. “Zekâ bile kendine özgü bir dille bana bu dünyanın saçma olduğunu söylüyor.” Şurasını hemen işaret edelim ki, Camus bilgiyi anlatırken insanın yalnızlığını ve rasgeleliğini belirtmek için modern astronominin vardığı sonuçlardan yararlanmaz. Bunu yapması için fizik üzerindeki görüşleri ile çatışma hâline girmesi gerekir ve Camus astronomi korkusunun moda hâline gelen biçimlerinin hiçbirinden hiçbir suretle hoşlanmaz.

Camus’nün gerek mantık gerekse bilim üzerindeki görüşleri tartışılabilir. Ancak mantık üzerindeki zorlukları bakımından ben yalnızca şunu belirtmek isterim ki, modern mantıkçılar doğru ve yanlış gibi terimleri semantik alanına alarak ve önermeler için büsbütün ayrı mantık kategorileri kurarak bu zorlukları karşılamış bulunmaktadırlar. Camus’nün bilim üzerindeki yermeleri de kavram olarak dar kalıyor. Örneğin verimliliğin biçimsel olarak doğrulanamasa bile, gerçek bilginin ne dereceye kadar doğru bir ölçüsü olabileceği konusundaki tartışma bu yazılarda hiç ele alınmamıştır. Ancak Camus’nün bir noktada inatçı bir durumu var ama kendisinin bunu yapmak isteyip istemediği de ayrıca şüpheli. *Sisifos Söyleni*’nde Camus mantıksal bakımdan *kendiliğinden* zorunlu bir dünyayı gerçekten istemektedir. Oysa dünya gerçek olaylardan kurulmuş olduğuna göre hiçbir zaman istediği olamaz. Olaylar, öncelikle her zaman değişebileceğine göre hep gelişigüzel ya da anlaşılmaz olacaklardır. Camus’nün istediği dünya, deneyen bir kafa için hiçbir zaman onun

anlamında anlaşılabilir görülemez. Camus'nün bu konudaki inatçı tutumu şundan ileri gelir: Camus dünyanın hiçbir zaman akılla bir açıklaması yapılamayacağını ileri sürerken dünyanın akılla açıklamasını, bu konudaki savunusunu daha ortaya atmadan kabul edilmesi gerekecek şekilde yorumluyor. Böyle olmakla beraber, Camus'nün saçma üzerindeki gözlemleri bütün varoluşçu düşünce şekilleriyle ortak durumda, varlığın kavramsal olarak anlaşılmayacağını ve düşünce soyutlamalarını nesnelerin özelliklerini ve somutluklarını hiçbir zaman tespit edemeyeceğini bize hatırlatması bakımından çok yararlıdır.

Camus'nün saçma tanımlaması, insanın durumunu anlatan ilk-çağ mitolojisinin kalıplarına uyan saçma; su ile işkence yapılan ve çevresindeki ağaçlardan meyve koparamayan Tantalus'un, zincire vurulan ve akbabaların sonsuzluğa kadar yiyip duracakları Prometheus'un, bir kayayı durmadan her seferinde gene aşağı yuvarlanacağı bir tepeye çıkaran Sisifos'un durumlarına benzer. Bu temel biçimi ile saçma, insanın tanrılarla boy ölçüşmeye kalkması karşısında tanrıların kızmasını hatırlatır. Gerçekten de Camus saçmayı klasik tragedyanın bütün yoğunluğu, zorlukları ve evrensellikleri ile işler. Ama saçmayı yine de sorgusuz sualsiz kabul etmeye hazır değildir. Saçmayı insan varlıkları tarafından katlanılamayacak, şu ya da bu biçimle ortadan kaldırılması gereken tutku ile kuruma karışımı olarak sunar. Valery bir keresinde alaylı bir şekilde Sisifos'un saçma görevi sonunda yine de bir şey kazandığını söylemiş, "Kasları kuvvetlenmiştir," demişti. Ama Camus daha çok şey istiyordu. Bir çeşit tinsel kas kazanılıp kazanılmayacağını, kazanılabilirse bunun nasıl olumlu olarak kullanılabileceğini öğrenmek ister. Camus saçmanın olumlu olanaklarına daha varmadan, ilk iş olarak saçmanın yok edilip edilemeyeceğini araştırır. Saçmanın geleneksel yok edilme yolu ikidir. Saçma bir ilişki olduğuna göre, saçmanın temeli olan iki koşuldan birini ya da ötekini yok etmek, akla ilk gelen çaredir. Örneğin insan aklı bir köşeye atarak, çabalarını tinsel kanallara çevirerek ve inancını tanrısal anlayışın yeterli olduğu bir ahirete dayayarak aklın

saçma olarak denediği dünyayı ortadan kaldırıabilir. Bu, saçma yaylarından güçlenerek yapılan bir inanç atlayışıdır. Tertullian, Pascal, Kierkegaard ve daha birçokları bu davranışı savunmuşlardır. Camus buna “felsefece intihar” diyor. Sonuçları bakımından birincisinden daha ağır olan ve bundan ötürü daha seyrek olarak uygulanan öteki bilinen yol ise, ilişkinin ikinci koşulunu ortadan kaldırmaktır, yani dünyanın akla uymadığını yaşantılayan bireyi baskı altına alarak saçmayı bastırmak... “Fizik intihar” bunun en kesin ve en çabuk yollarından biridir. Birey intihar etmek suretiyle saçma yaşantısının tek ortamını –yani kendini– yaşantıyla pek uzlaşmayan bir eylem sonunda yok eder.

Camus bu iki yolu bütün ayrıntıları ile inceler ve felsefece intiharla işe başlar. Camus’nün akıl karşıtçısı gelenekte özel bir yeri olduğunu görmüştük. Camus felsefece intihar incelemesine akıl karşıtçılığına saldırmakla başlar. Burada gerçek bir aykırılık görülmüyor çünkü Camus aklın sınırlarını bulduktan sonra salt bilgi aracı olarak inancı ya da sezgiyi kabul eden ve bu sınırları yadsıyan yurkarda sözünü ettiğimiz akıl karşıtçılığına kızmakta haklıdır. Onun saçma doktrini de aklın sınırlarını tanır ama büsbütün ayrı bir tepki ile bu sınırları kabul eder ve insanın gerçeklikle çok zayıf da olsa tek bağı olan aklı tutar. Camus’nün saçma olayı üzerinde durması belirli bir anlamda bir çeşit aşırı akılcılığa sıkı sıkıya bağlıdır. Yadsıdığı akıl karşıtçılığına “utanılacak düşünce” der.

“Saçmanın keskin bir şekilde bilinmesi Kierkegaard ile Chestov, Heidegger ile Jaspers, Husserl ve Scheler gibi çeşitli düşünürlerin ortak yanıdır,” der Camus. Kendi yorumuna göre –bu yorumlar elbette felsefe tarihçileri arasında ileride anlaşmazlıklar yaratacaktır– bütün bu düşünürler akla giden büyük yolu kapalı bulmuşlar, bu yoldan ayrılarak akıldışılığın ya da dinin dar ve tehlikeli sarp yollarına sapsmışlardır. Camus ikinci bölümün son sayfalarında bu düşünürlerden her birinin saçma üzerine söylediklerini kısaca özetlemiştir. Üçüncü bölümde daha ayrıntılı bir tartışmaya girişmek amacı ile Chestov’la Kierkegaard’ı ele alır ve bunları saçmayı tanımanın arkasından,

ucuz bir kestirime atlama saydığı inanç atlamasının nasıl geldiğine örnek olarak gösterir. Jaspers'e de kısaca değinir. Bu değinme bize Camus'nün yadsıdığı felsefeye intiharın niteliğini daha uygun ve daha kısaca gösteriyor. Camus Jaspers'in şu sözünü ele almıştır: Akılın varlığı anlamayışı, "bütün olabilir tanımlama ve yorumlamaların ötesinde, elbette ki hiçliği değil, aşımın varlığını gösterir." Jaspers burada "bütün olabilir tanımlama ve yorumlamaların ötesinde", kendi isteği ile bir değişim sürecine başvurmakla varlıktaki aşımı ve amaçlılığı onaylamış olmaktadır. Bu tastamam *credo quia absurdum est* çeşidinden bir savunuyu örneğidir. Camus bunu kabul etmez ve bu tutumun Kierkegaard ve Chestov'un yazılarında bulunan daha karışık formüllerini tartışır. Daha sonra aynı bölümde Husserl'in fenomenolojisini algıda amaç kavramından başlayarak eleştirir. Camus burada fenomenolojistleri ele almıştır çünkü fenomenolojistler Hıristiyan varoluşçular gibi bir inanç atlaması yapmadıkları halde, Camus'ye göre biçimsel olarak aynı yola çıkan metotlarla saçma olaylarını incelemekten kaçınırlar. Örneğin Husserl düşüncenin açıklama değil, tanımlama olduğunu kabul ederek nesnelerin sonsuzluğuna önem katan geçicilik üstü özlerin sonsuzluğu fikrini ortaya atar. Camus'nün görüşüne göre Chestov ya da Kierkegaard'ın tanrıcılığı kadar ucuz olan bu "soyut çok tanrıcılık" yolu ile Husserl salt akıl alanına bir çeşit inanç atlaması yapmıştır. Kitapta Chestov ve Kierkegaard'tan sonra verilen Husserl örneği ile düşünceye "horgörülen akıl"la olduğu kadar "yükseltilecek akıl"la da ihanet edilebileceği gösterilmek istenir. Bu olay olumlu bir sonuca varma isteminin kullanılan metoda gerekli önemi vermemesinden ileri gelmektedir. Bu bakımdan Husserl de Kierkegaard kadar suçludur. Onun salt akıl dediği nesne önünde sonunda akıldışılığın bir biçimidir. Gerek soyut filozof Husserl gerekse dinci düşünür Kierkegaard başlangıçta kendilerine saçmanın varlığını anlatan temel sorunu –insan aklının tam sınırlılığını– yadsımakla saçmadan kaçmak istemişlerdir. Böyle bir düşünce yolu, saçmayı anlatan araçları tutarak ve tanıyarak incelemek isteyen Camus için kabule değer bulunamaz.

Fizik intihara karşı ileri sürülen fikirler de aynı ana davranışın sonucudur. Fizik düzeyde, düşünce düzeyinde olduğu gibi intihar bir aykırılığı gerektirir ve nihayetinde sorunun çözümü değil, sorundan kaçış olur. Bireyin saçma görüşünü yok eder. Çünkü saçmayı ortaya çıkaran ilişkide gerekli bir koşul olan bireyi, intihar ortadan kaldırır. Ama intihar, saçmanın herkesin edimli ya da güçlü bir deneyi olduğu gerçeğini değiştirmez. İntihar olsa olsa genel bir geçerlikten uzak, özel bir cevaptır. İntihar saçmayı yok etmek için başvurulmuş bir yol olsa bile hiçbir zaman bir çürütme yolu olamaz. İleride göreceğimiz gibi, Camus *Düğünler*'de önce çekinerek ortaya attığı gibi yaşamın anlamı olmadığı yargısı ile yaşamaya değmediği kararı arasında bir ayrılık gözetilmesi gerektiğini düşünür. Varlıkta bir anlam aramaya çalışan eylemin karşısında hayatın sadece bir saçma olabileceğini söylemenin –Camus'nün mantık anlamında– elbette bir gücü vardır. İntihar saçmaya boyun eğmektir, saçmanın onaylanmasıdır ama bu davranış başlangıçta saçmayı doğuran şaşırılmış durumdaki dayanma ve karşı koyma gücü ile uzlaşamaz. Bu demektir ki, intihar saçma ile bir çatışma olabilir ama saçmanın çözümü olamaz. Sonra intihar saçmayı ortadan kaldırmak şöyle dursun, tersine onu uygular ve yoğunlaştırır. Ölüm, önce de gördüğümüz gibi saçmanın yönlerinden biridir. İntihar ise isteyerek atılan bir adım ve ölümün önceden görülmesidir. Oysa saçmanın insanda yarattığı başkaldırma kısmen ölüm olayına karşı bir başkaldırmadır. Bu çeşit bir başkaldırma insanın intihar yoluyla bile kendini ölüme atması şeklindeki başkaldırma ile uzlaşamaz. Ölüme mahkûm bir insanın doğal duygusu hayatı daha yoğun olarak yaşamak istemek olur. Ve bilinmeyen bir suç için metafizik olarak mahkûm edilmiş bir insanın kendi felaketini hazırlaması mantıksal değildir. Camus “İntihar eden bir insanla ölüme mahkûm bir insanın durumları tastamam birbirinin tersidir,” derken herhalde bunu söylemek istiyor.

Camus sonradan yazdığı *Başkaldıran İnsan*'da, belki de bu konuda daha çok düşünmüş olmanın sonucu olarak iki noktayı daha ileri sürer. Birincisi, intihar yalnızca saçma fikrinin ilk ilkelerini yadsıdığı

zaman haklı görülebilir. Eğer dünya kaçınılmaz bir saçmalık içinde ise, eğer insan kendine olduğu kadar başkalarına ve maddesel nesnelere de yabancıysa, bu durumda intihar etmek anlamsız bir varlıkta böyle bir eyleme değer ya da anlam vermek olur. Bir insan intiharda bir anlam görmekle bu intihar isteğini doğuran saçmanın bütün niteliğini yadsır. Böyle bir eylem evrenin saçmalığı içinde, intiharın tek çıkar yol olduğunu gösterir. Ama ikisi arasındaki mantık, bağı hemen yok eder ve intihara karşı gelmenin intihara karar vermekten daha az ya da daha çok mantıksal olmadığı sonucunu doğurur. Bundan ikinci bir sonuç çıkar: İntihar çoğunlukla sanıldığı gibi her şeyin salt yadsınması değildir. Bu yargı da hayatın saçma olduğu yargısı gibi bir değere başvurmayı gerektirir. Böyle bir davranış tam bir yadsıma görüntüsü altında sınırlı bir iddia olursa olumludur. İntihar her yanda saçma olmadığını gösterir ama niteliği gereği olarak saçmaya karşı yapılacak olumlu bir saldırıda saçmaya verilen değeri ya da anlamı kullanmaktan insanı alıkoyar.

Camus biraz önce kısaca anlattığımız düşüncelere dayanarak, hem felsefece hem de fizikçe intiharın bir insanın saçmaya karşı takınacağı davranışlar olamayacağını söyler. “Çeşitli düşünceler sonunda artık aklımızın tanıtılarını ve sürekli bir davranış özlemimizi şiddetle eleştirmeksizin saçmadan kurtulamayız,” der. Bu durumda Camus’ye tek bir olanak kalır: Saçmanın, aklının ve vücudunun gösterdiği yolda onaylanması... Bütün çıkış yolları kapanmıştır kendisine ve başladığı yere dönmek ister gibidir. Ama Camus bu durumu bize sunarken tastamam başka bir fikir üzerinde durmaya başlar. Bu durum özgen gibi görünür ama saçmaya karşı davranışı değişmiştir artık. “Saçma düşünüş” diye adlandırdığı akıl dışına kaçış ya da fizik yok etme çözümlerine gitmesi, onu saçmanın ilk düşündüğü şekilde onaylanamaz bir şey olmadığı sonucuna götürür. Mademki saçmayı doğru olarak tanımaktadır, o halde saçmanın önemli bir değer in—gerçeğin— kaynağı olması gerekir. Ona saçmayı öğreten sonuçsuz gerçek aranişı bir noktada doyurulmuş oluyor: Saçmanın kendi gerçekliğine varıyor. Camus’ye göre, aynı gerçek özlemi insanın kendi

bulduğu gerçeği tutmasını ve savunmasını gerektirir. Bu nedenle Camus saçmadan kaçınılması değil, saçmanın tutulması gerektiği sonucuna varır. Nesnelerin kendi nitelikleri gereği olarak saçma çözümlenemez, ortaya attığı fikirlerle dağıtılamaz, bir gerçek ortaya çıkardığına göre artık olduğu gibi onaylanabilir. Camus hem fizik hem de felsefece intiharı yadsımakla saçmanın gerçeğini onaylamış olur ve bu davranış olumlu bir şekil aldıkça daha da çok anlaşılma-ya başlar. Camus saçmayı düşünce ile maddesel dünya arasındaki bir ilişki olarak tanımlarken saçmanın savaşçı ve yadsıyan niteliğini belirtir ve buna “bir karşılaşma ve durmak bilmeyen bir savaş” adını verir. Saçma bilincini sürdürmek ve böylece saçmanın yarattığı gerçeği korumak için bütün kaçış yollarını yadsıdığımız zaman, durmadan altımızdan kayan bir merdivene tırmanmış oluruz. Camus bu yadsıma davranışına *başkaldırma* demiştir. Bu çeşit bir başkaldırma bizi Pascal’a ters yönden bir zorunluğa sokar; “saçmanın büyük ve hırçın diretişini” ortaya atarız. Bu çıkış hiçbir düşünce sorunumuzu çözmez; yalnızca iki intihar şeklini de yadsır ve duyguların ilkel gerçekliğine inanışı sürdürür:

Vücut, keder, dünyanın yaradılışı, eylem, insan soyluluğu o zaman bu aklını kaybetmiş dünyada yeniden yerini bulacak. İnsan yeniden saçmalık şarabını ve umursamazlık ekmeğini elde edecek ve bunlar insanın yüceliğini besleyip büyütecek.

Bu sonuçlara kadar varan bir başkaldırma Camus’nün yaradılışındaki stoikliği ve duygusallığı doyurur.

Burada sonuç olarak Camus’nün *cogito*’sunu buluyoruz. Saçma paradoksunu çözümlemek ve yok edebilmek için yaptığı araştırma, bu paradoksu olumlu bir eylemin temeli yapmakla sonuçlanır. Descartes varlığının kesinliğini, bu kesinliğe varmadan önce içinde doğan şüpheden çıkardığı gibi (şüpheleniyorum, demek ki düşünüyorum, o halde varım), Camus de varlığının anlamını özgün bir anlam yadsıma olanağından çıkarır. Her iki düşünce de, Descartes’in durumu üzerine ileri sürülen kestirimlerin özel eleştirisinden uzak

olarak çeşitli itirazlara yol açabilir. Ama Cartesian benzetiş i daha ileri götürmeden, Camus'nün çıkardığı sonuçlar üzerinde üç kısa eleştiri görüşü açıklamak isterim. Birincisi, Camus'nün saçmayı anlaşılabilir bir hâle getirmek, onu bir değerler kaynağı yapmak için harcadığı çabalar bir *petitio principii*'yi (soru sorma usulü) gerektirir. Bu durum zaman zaman aşağıdaki cümlede görülen aykırılıkta olduğu gibi açıkça ortaya çıkar: "Saçma ona razı olmadığımız ölçüde anlamlıdır." Burada mantığa karşıt olan coşkus al bir davranış görülür. Camus başkaldırmaya başlangıçtan karar vermiştir, onun için intiharı yadsıyacakt ır. Ama insan saçmanın genel bütünlüğü içinde kendi isteğı ile ya intiharı ya da başkaldırmayı seçecektir ve başkaldırmaya mantıksal bir zorunluluk kazandırma çabası doyu rucu olmaktan uzak kalmaya mahkûmdur. İkinci olarak, Camus *cogito*'sunu sunarken üç ayrı anlam verir: (i) İnsan durumunun toptan trajik paradoksu, şaşkınlığı ve yakınması; (ii) bizden olabildiğı kadar bozulmadan sürdürölmesi istenilen bir durum; (iii) bizden bazen yukarıdaki (ii) anlamındaki saçmayı yine yukarıdaki (i) anlamındaki saçmaya karşı kullanmamızı isteyen bir başkaldırma davranışı (saçma direniş i)... Bu üç ayrı "saçma" anlamı üç ayrı ilişkiyi gerektirir ve bunlar hem karışık hem de karıştı rıcıdır. Bence bunlar Camus'nün –(i) anlamıyla– saçmayı görmezden geldiğı için bizden intiharı yadsı mamızı istedikten hemen sonra neden başkaldırmayı savunduğunu ve dolayısıyla neden saçmayı görmezlikten gelmemizi bizden istediğini –(ii) anlamıyla– açıklar. Bütün savun u boyunca insanı rahatsız edecek derecede bir terim açıklaması ya da tanımlaması yoksunluğu göze çarpar. Son olarak Camus'nün saçmayı kendi varlığının gerçeğini gösterdiği ve bu gerçeğin tutulması gerektiğı için sevmesi, çok biçimsel bir savunudur. Bunu sezmek çok zor. İntiharın gerçekten önemli tek felsefe sorunu olup olmadığı konusunu tartışmak için yazdığı yazıların arkasında bu izlenim daha iyi sezilmektedir. Blanchot'nun yakınması da herhalde bundan ileri geliyor. Blanchot, *Sisifos Söyl eni*'nin saçma trajedisini ve lanetini yalnız uzlaşılabilir değil, aynı zamanda istenilir bir şey hâline getirdiğı

için kendisinde tedirgin bir duygu bıraktığından yakındır.¹³ Düşünce tarzında çabuk bir dönüş saçmayı bir çözüm, bir hayat kuralı, bir çeşit kurtuluş yolu hâline getirir. Camus varlığın anahtarını anah-tar olmamakta bulur. Camus “saçma”ya ayrı ayrı anlamlar vermekle onu sanki kendi yerinde durmayan mantığından garip bir şekilde at-mış gibi oluyor. Camus hangi düşünceler altında saklamaya çalışırsa çalışsın, bu sonuca mantıksal bir sonuçlama olarak değil, bile bile varılmış bir yargı olarak bakmamak zordur. Sonunda Camus de saç-mayı yeniden bir atlama tahtası olarak kullanmakla sanki kendine özgü bir atlama yapar. Gerçekten de “tansık ve acı veren direktici”den söz ederek sanki bu oyuna son verir.

Camus’nün “çözüm”ü Malraux’nun 1928’de *Les Conquerants*’da ortaya attığı bir fikri doğrular gibidir. Malraux bu kitabında insanın saçmaya birtakım ödünler vermeksizin saçma fikri ile yaşamaya de-vam edemeyeceğini söylemişti. Camus’nün intiharı yadsıması, onun hayat özlemi saçma ile bir dereceye kadar yapılmış bir uzlaşmadır. Ama bu bize mantıksal bir zorunluluk olarak değil, bir seçiş soru-nu olarak açıklansaydı daha onaya değer bulunurdu. Böyle bir seçiş birçok bakımdan savunulabilir. Bunda belirli bir zorunluluk bulun-duğu da söylenebilir. Ancak bu zorunluluk, Camus’nün kendinden yana olduğunu söylediği biçimsel zorunluluktan apayrıdır. Ayrıca bu anlamda bir seçişin, Camus’nün varoluşçu davranışı ve sorunla-rı somut insansal durumlar altında ele alma kararıyla salt biçimsel mantıktan daha iyi uzlaşacağını söylemek doğru olur. Başka bir yer-de de Camus saçmaya karşı tepkisinin duygusal bir seçişe dayanan edimli bir davranış olduğunu söyler. Örneğin *Bir Alman Dosta Mek-tuplar*’ın dördüncüsünde şöyle yazar:

Ben adaleti seçtim... Böylece dünyaya olan inancımı koruyorum. Bu dünyanın doğaüstü bir anlamı olmadığına inanmaya devam ediyorum. Ama dünyada bir şeyin anlamı olduğunu biliyorum: İnsanın... Çünkü kendisine bir anlam arayan tek varlık odur. Bu

dünyada hiç olmazsa insan gerçeği var ve bizim görevimiz alın yazısının karşısında onu haklı çıkarmaktır.

Bu çeşit açıklamalarda akla dayanan bir seçiş görüyoruz, bunlar *Sisifos Söyleni*'ndeki tam mantıksal zorunluluk çabasından daha kandırıcıdır. Yukarıdaki yazı parçasında anlatılan seçişi Camus'nün karar ve eylem sorunlarını ele alışındaki genel davranışıyla daha iyi uzlaşan bir düşünce tarzı desteklemektedir. Açıkça anlaşılıyor ki, bu önünde sonunda duygusal ama aynı zamanda da ahlaksal bir seçmedir ve Camus karşımıza bir mantıkçıdan çok, bir ahlakçı olarak çıktığı zaman bizim için daha inandırıcı olur.

4. BAŞKALDIRMANIN DOĞUŞU

*Yaşamı nihai olarak bu kadar tutkulu kılan şey, yaşamın
derin anlamı içindeki düşmanlıktır ve bu anlamsızlık
cevapsız kalmıştır.*

RAYMOND GUERIN

Camus'nün bir önceki bölümün sonuna konulan parçası, ondaki "saçma" çözümünün mantıksal bir sonuç değil, bilerek yapılan bir seçme olarak sunulduğunda daha kolay onaylanabileceğini göstermek amacıyla alınmıştır. Ama bu yazıda ele aldığı "insan gerçeği", düşüncesinin büsbütün ayrı ve sonraki aşamasının bir parçasıdır. Bundan ötürü şimdilik biz yine *Sisifos Söyleni*'ndeki saçmadan yana olmayı savunduğu parçaya dönelim. Camus hem intiharı hem de aşımı yadsımakla otomatik olarak saçmayı yeniden doğruluyor ve böylece direnme, kitabın bütün düşüncesinde bir dönüm noktası oluyor. Direnmeye gelinceye kadar Camus genellikle olumsuz bir metot kullanır ama bundan sonra metodolojik yadsıma ile somut ve edimli bir onaylamayı olanak hâline getirmek istediği anlaşılmaya başlar. Gerçekten de direnme hem "şaşılacak bir şey" hem de "acıtan bir şey"dir. Çünkü –hiç olmazsa görünürde– sadece önceki yadsımalardan oluşan bir onaylamayı gerektirir. Bir sürü olumsuzlu olumlu bir sonuca varacak şekilde birbirine ekleyerek yadsımadan yargıya geçişi olanaklaştıran sadece direnmenin bu özel niteliğidir. Camus'nün ortaya attığı tanıtlara kendi özelliğini veren de bu durumdur. Camus direnmeden sonra düşüncelerine, özgen

olumsuzluklar üzerindeki bilincinin hâkim olduğuna inandırmak ister bizi. Direnmenin edimli sonuçlarını bulur ve bunların ahlaksal gerekliliklerini ortaya çıkarırken yalnız ilk yadsımlarını kapsayacak olumlu yargılara varmak gerektiğini çok iyi bilir. Ama açıkça söylemez bunu. Amacında başarıya ulaştığı zaman direnmenin temelindeki isteğe bağlılığın daha kapalı kalacağı anlaşılır. Ortaya atılan bir düşüncenin olumlu ve olumsuz yanları arasındaki organik ilişkiye benzeyen bir şeyin açıklanması, direnmenin daha zorunlu ve mantıksal görünmesine yardım eder. Bu mantıksal bağdaşım izlenimini, elbette ki ileri sürülen fikirlerin her iki yüzü için kullanılan düzenli, ağırbaşlı sözcükleri güçlendirir. *Sisifos Söyleni*'nin basit düzyazı üslubu ilk çözümsel yadsımlara özellikle uygundur; aynı zamanda bu yazı üslubu ilerideki yargılara da yarar ve böylece okuyucuda bu yadsımların yüzeyin tam altında bulunduğu ve bunları göz önünde bulundurmamanın hiçbir onaylamanın yapılmamış olduğu izlenimini yaratır.

Saçmayı tanımanın ne çeşit bir davranışı gerektirdiğini bulmaya çalışan Camus, direnme olarak anlattığı durumunun belli başlı özelliklerini ele alır. Bu özellikleri, taşıdığı nitelikleri anlamak için inceler; çünkü bu nitelikler artık saçma ahlakının temeli olacaktır. Bu araştırmadan çıkan ilk iki nitelik aydın kafalılık ve masumluktur. Kitabın ileriki sayfalarında savunduğu saçmacı ahlakı bu iki temel üzerine kuracaktır. Aydın kafalılık Camus'nün üzerinde en çok durduğu noktadır ve bütün düşüncelerine hâkimdir. Özellikle *Sisifos Söyleni*'nde Camus'ye gerçekliği ve saçmanın zorunluluğunu gösteren, sürekli bir aydın kafalılık çabasıdır. Aydın kafa saçmayı ortaya çıkardığı gibi, aynı doğrulama yolundan akılla varılan saçma da aydın kafayı gerektirir. Başka bir deyişle, bir insanın saçmanın gerçekliğini savunması ve tanımını sürdürübilmesi için aydın kafayı her zamanki bir davranış olarak sürdürübilmesi gerekir. Saçma öyle nitelikte bir nesnedir ki, onu ancak bireyin aydın kafası insan bilincine sunabilir. Anlaşıyor ki aydın kafa, Camus'nün biraz üzülmek

saçma insan (*l'homme absurde*) dediği birey için davranışının bütün dokusunu zorunlu olarak ortaya çıkaracak ilk niteliktir.

Bu çeşit bir aydın kafalılık saçmanın ayrılmaz bir parçası olunca masumluk da hiç olmazsa Camus'nün anladığı anlamda aydın kafanın ayrılmaz bir parçası olur. Şöyle savunur düşüncesini Camus: Aydın kafalılık, aklın çok dolaysız ve sınırlı yollar dışında, yaşantıda bir anlam bulma yeteneğini yadsıyan olumsuz bir tanımdır. Daha özel olarak, aklın soyut evrensel doğruların varlığını kendinden gösterme yeteneğini yadsır. Bundan ötürü saçma bakımından sürdürülecek bir aydın kafalılık, insan varlıkları için bir aşımı bulunmayan, insan davranışlarını salt doğru ya da salt yanlış olarak ölçecek salt değerleri olmayan bir dünya ortaya çıkarır. *Saçma insanın* içinde bulunacağı bu duruma Camus masumluk diyor. Bu durum saçmanın aydın kafa yoluyla belirmesi sonunda ister istemez ortaya çıkar. Öte yandan bu çeşit bir masumluğu savunmak insanı bireylerin istedikleri şeyi yapmaya tam haklı oldukları sonucuna otomatik olarak götürmez. Örneğin insanın bir sürü durumla karşılaştığı zaman bir eylemi ötekine üstün tutması için, bireysel olsun, geçici olsun, birtakım insansal nedenlerin olması gerekir. Camus'nün bu aşamada incelediği ya da inceler görüldüğü konu bu değildir. O *Sisifos Söyleni*'nde sadece masumluğun ve tam bir eylem özgürlüğünün bir arada gideceğini düşünür. Öte yandan birkaç yıl sonraki yazılarında, özellikle *Bir Alman Dosta Mektuplar*'da ilk masumluk yorumunu yadsır ve saçmanın içeriğinde bile birtakım sınırlar ve sorumluluklar olduğunu kabul eder. Onun için bu noktada masumluk ile özgürlüğün, Camus'nün önceden savunduğu gibi, mantıksal olarak birbirinden ayrılmaz olmadıklarını hatırlamamız gerekir. Bu masumluk yorumu Hristiyanlığın günah yorumunu da büsbütün ortadan kaldırır. Camus bu noktayı özellikle belirtir. Eğer *saçma insandan* inanç atlaması istenecek olursa, o bu eylemini haklı gösterecek bir tanıt bulamayacaktır. O zaman kendisine aydınlara özgü bir kendini beğenmişliğin günahını işlediği söylenirse, bu günah fikri de ona hiçbir şey anlatmayacaktır. Cehennemin ve sonsuz bir lanetin

kendisini beklediği ona söylendiği zaman aynı şekilde kılı bile kıpırdamayacak ve anlamayacaktır. Bu fikirler saçmanın farkına varan bir kimse için büsbütün yabancısıdır; bu düşünceler aydın kafanın deneyine dayanamazlar. *Saçma insandan* söz eden Camus, bu noktada şöyle devam eder: “Suçu kabul etmesi istenir ondan. O kendisinin masum olduğunu duyar. Gerçekten de onun tam ve kesin saflığı bütün bu duyushundadır.” Bununla beraber Camus, günah fikrinin saçma insan için bir tek durumda bir anlamı olabileceğini söyler. Aydın kafayı yadsımak ve bu kafanın ortaya çıkardığı tanıtlara ark çevirmek günahtır. Son olarak aldığımız parçadan hemen birkaç sayfa önce ortaya atılan çok yoğun fikirlerin anlamı bu olsa gerek. Camus, Kierkegaard’ın eğer doğru aranacaksa (inanç atlamakla) aydın kafalılıktan vazgeçilmesi gerektiği düşüncesine değinir ve der ki “Kierkegaard’ın kutsal kitabındaki aydın kafa isteğini doyurmak için aydın kafayı yadsımak gerekir.” Camus, Kierkegaard’ın günahın Hristiyan dinine uyularak ve Sokrates yorumuna karşıt olarak, akılda değil istemde olduğu görüşüne de değinir. Kierkegaard’ın yalnızca başka bir şekilde anlatılışından başka bir şey olmayan son cümle arkasında ben böyle bir değinme görüyorum. Kierkegaard’a göre; “günah fazla bilmekten çok (buraya kadar herkes masumdur), bilmeyi istemektedir.” Camus bu sözü kendi sonucuna varmak amacı ile çok kişisel bir yoldan bir daha yorumlar. Bu sonuç Kierkegaard’ın varmak istediği sonucun tam tersidir. “Daha geniş bilgiye ulaşmak istedikleri için aydın kafanın koyduğu sınırları umursamayan kim-seler vardır,” der Camus. Gerçekten de bu insanlar onun koyduğu masumluk sınırlarının ötesine geçerler. Artık masumluğu yadsımak, günahı kabul etmek olmalıdır. Onun için inanç atlamak saçma insan için günahtır. Camus bu geniş bilgi isteği üzerine şunları söyler:

Saçma insana hem günahını hem de masumluğunu haber veren tek günah budur. Önceki çelişmeleri bir polemik oyunu şekline indiren bir çözüm kendisine sunulmaktadır ama o bunları bir oyun olarak yaşantısına almamıştır. Onların gerçek niteliklerini sürdürmesi gerekir. Bu nitelik onlara doyurucu olarak cevap verilemeyişindedir.

Bu düşünceye en aşağı üç yoldan karşı konabilir. Birinci olarak, Camus başlangıçta Aristoteles'e değindiği zaman Kierkegaard'ın görüşünü belli etmeden ileri sürmüştü. Bir görüşün doğruca kişisel bir düşünce olarak ortaya konacağı yerde başkasının düşüncesinden parça almak ya da onun sözünü değiştirmek ve sonra da bundan asıl yazarın istediğinin tam tersi sonucu çıkarmak suretiyle bir fikrin açıklanması pek doyurucu bir yol olmasa gerek. İkinci olarak, saçmanın çözülemeyeceğini, dolayısıyla sunulacak herhangi bir çözümün yadsınması gerektiğini savunmak mantığa kötü gözle bakmak demektir. Son aldığımız parçanın önermesinden bu sonucun çıkacağı başlangıçta anlaşılıyor gibi. Üçüncü olarak, Camus aydın kafalılıktan kaçmanın, saçma dünyasının büsbütün dışında kalan ahlak ölçülerini kullanmak olacağı için bir günah sayılacağına diretebilir. Ona göre aydın kafanın meydana çıkardığı aşımsız bir dünyadan aydın kafalılığı onaylamanın ya da yadsımanın günah olup olmadığını söyleyecek ölçüler çıkarılamaz. Gerçek olarak bütün bu itirazlar yine şunu gösterir ki Camus'nün bütün görünürdeki mantık bağdaşımının arkasında neye mal olursa olsun saçmayı sürdürme gibi duygusal bir karar vardır. Bu arada şunu da söylemek gerekir ki *saçma insanın* aydın kafayı seçmeye ve sonradan özgürlüğünü kullanmaya zorlanması, özgürlüğü ve aydın kafalılığı bir çeşit ahlak saltığı yapar, oysa onun temel masumluluğu bu saltığı yadsır. Camus saçmadan, saçmanın tanımlama gereğince kabul edemeyeceği değerler çıkarmak iddiasındadır. Durumunun bütün niteliği ve güçsüzlüğü Kierkegaard'ın "delice umutsuzluk" eleştirisinde şöyle anlatılmıştır:

Delice umutsuzluk, varlığın bütününe başkaldırmakla varlığa karşı, varlığın iyiliğine karşı bir kanıt elde edeceğini sanır. Her şeyden önce kendisinin böyle bir kanıt olduğunu sanır ve böyle olmak ister. Kendi acıları ile başbaşa kalmak ve böylece bu acıları ile bütün varlığa başkaldırmak ister. Gücü olmayan umutsuz insan, sonsuzluğun kendisine sunduğu rahatlıkları görmeyeceği gibi, başka bir nedenden ötürü bunun üzerine söylenenleri de işitmek istemez; çünkü böyle bir rahatlık bütün varlığa karşı bir başkaldırmayı temsil eden kendisinin yok olması demektir. Bir benzeti ile anlatmak gerekirse,

bir yazarın kaleminin sürçmesine ve bu yazı hatasının böyle olması gerektiğinin kabulüne benzer bu, –belki bu bir yanlışlık değil, daha yüksek anlamda bütün bir açıklamanın özlü bir parçası idi– sanki bu yanlışlık yazara karşı başkaldırır. Yazara kızdığı için kendini düzelttirmeyerek şu sözleri söyler: Hayır, ben kendimi sildirmem, ben sana karşı bir tanıt olarak kalacağım, senin çok kötü bir yazar olduğunu göstereceğim.¹⁴

Bu parçada Kierkegaard “delice umutsuz”u, “bütün varlığa karşı başkaldıran insan”la bir tutuyor. Camus belki de Kierkegaard’ı düşünerek aydın kafadan ve masumluktan oluşan (delice umutsuzluğun temel niteliklerine çok benzeyen) ikili temelinin bir başkaldırma ahlakını doğuracağını savunur. Kendi yorumuna göre, aydın kafalılık ve masumluk önce olumsuz bir niteliktedir. Bu iki nitelik, varlığın akılla bağdaştırılabilecek bir duruma getirilebileceği ya da salt bir doğrular sisteminin parçası olabileceği savına karşı, “hayır” demek kararının ayrılmaz bir parçasıdır. Camus’ye göre bu çeşit şüpheli bir metafizik, bir kenara çekilme ahlakına izin vermez. Gerçekten de bu olumsuz metafizik davranış bütün sunulan çözüm ve kaçış yollarının durmadan yadsınmasını gerektirir; çünkü bunlar kendi nitelikleri gereği başarılı ya da doyurucu olamazlar. Ve böylece saçmanın ilk ahlaksal sonucu, sürekli bir başkaldırma davranışı olur. Bu aşamada başkaldırma Camus için inanç atlamanın ve bütün öteki uyuşturucu doktrinlerin kesinlikle yadsınması demektir. Bu yadsımanın kökleri aydın kafalılığın değerine ve masumluk olayına sıkı sıkıya bağlıdır. Camus saçmanın farkına varan bireyden söz ederken şunu söyler:

Saçma en yüksek gerilimdir ve o, bu gerilimi kendi çabasıyla tek başına sürdürüp gider; çünkü bilir ki bu tanımı, her gün yenilenen başkaldırması ile tek gerçekliğinin, yadsımanın, tanıtı olmaktadır. Bu ilk sonucudur (direnmenin).

14 S. Kierkegaard, *The Sickness unto Death* (Ölümcül Hastalık Umutsuzluk), Londra, 1944, s. 118–19.

Demek ki Camus'nün yaptığı şey başkaldırmayı direnmenin ilk edimli sonucu hâline getirmektir. Aydın kafalılığın ve masumlüğün bu direnmenin belli başlı öğeleri olduğunu önceden görmüştük. Ancak aydın kafalılık ve masumluk saçma tanımının sürdürülebilmesi, bütün sunulacak çözümlerin durmadan yadsınmasını gerektirir. Dolayısıyla saçmadan yana olan davranışta direktmek için önünde sonunda olumsuz bir meydan okuma davranışına gidilecektir. Böyle bir davranış da bir başkaldırma ahlakının temeli olacaktır.

Camus kendi durumundan iki yeni sonuç daha çıkarır: Özgürlük ve yoğunluk... Onu meydan okumaya kadar götüren durumlar, ona aynı zamanda şu sözü söyler: Yoğun olarak yaşama isteği ile birleşen belirli bir eylem özgürlüğü, *saçma insanın* iki ayrı özelliğidir. Gerçekten Camus başkaldırma sorununu ele alır almaz bu sorunun özgürlük ve yoğunluk ile sıkı sıkıya bağlı olduğunu görür. Bunlardan güçlenir ve karşılığında bunlara hiç olmazsa sınırlı bir amaç sunar.

Camus özgürlüğü incelerken soyutlamadan, elinden geldiği kadar kaçınmaya çalışır. Salt değerleri bulunmayan saçma dünyasında özgürlüğün metafizik bir varlık olarak kavranıp kavranmayacağını ve buna benzer birçok sorunu tartışmanın hiçbir anlamı yoktur. Bundan ötürü Camus kendi davranışının edimli niteliği üzerinde durarak şöyle der:

... Her ne kadar saçma benim bütün sonsuz özgürlüğü bilme olanağımı yok ediyorsa da, bunun karşılığında bana yoğunlaştırılmış bir eylem özgürlüğü veriyor. Umudun ve gelecekteki hayatın bu şekilde yok edilmiş olması bireyin alanını genişletir.

Gerek ölümün kesinliği ve gerekse salt değerlerin bulunmadığı inancı, *saçma insanı* tam bir metafizik özgürlük fikrini yadsımaya götürür. *Saçma insan* fizik yok oluşun etkisini sıfıra indirebilecek bir ahiret fikrindeki sonsuz özgürlüğe inanmaz. Bununla beraber Camus saçmadan yana direten bireyin, bazı bakımlardan saçmadan hiç haberi olmayan bir insandan daha özgür olduğunu söyler.

Alışılan özgürlük fikrinin eleştirisi ile işe başlar, insanların çoğu kendini özgür sanır ve hayatının gittiği yolu “seçer” ve hayatına belirli bir biçim vermeye çalışır. Böylece biri elektrikçi, öteki memur ve daha birçokları da bir şeyler olur. Hepsinin bir amacı vardır. Ancak ufak bir düşünce bu amaç fikrinin de insanı ne kadar sınırladığını gösterir. Bu durumda insan belirli bir hayat tarzına uyacak, bazı ahlaksal ve sosyal ölçülere bağlanacak, bir sürü monoton işleme boyun eğecektir. Ama *saçma insan* bu sınırları çok iyi bilir. Çünkü saçma deneyinin bir parçası zaten bu sınırların tanınmasına bağlıdır. Son bölümde gördük ki, bir saçma bilinci çoğunlukla birçok kimsenin hayatını niteleyen mekanik tekrarın anlamsız ya da değersiz olduğu duygusundan ileri gelmektedir. Camus’nün burada “günlük uyku” dediği bu tekrarlar bir çeşit bayağı özgürlük –belki de özgürlüğün yadsınması– hâline gelir. Ancak bu bakımdan saçmacı tutumun özü saçma için direnmenin bireyi bu çeşit sınırlardan kurtarabileceği gerçeğine dayanır. Bu durumun sonucu olan saçmacı özgürlük, tek gerçek özgürlüktür. Çünkü ölümlü, insansal sınırlara bağlıdır.

Camus’nün burada savunduğu özgürlük ve bu bakımdan yaptığı savunu hiç de doyurucu olmuyor. Bu özgürlük de çok sınırlıdır. Bu, saltıklar yoksunluğundan yakınma özgürlüğüdür, metafizik boşluğu doldurma özgürlüğü değildir. Bu özgürlük insanın istediği zaman, istediği yerde (örneğin bir ahiret korkusu olmadan) istediğini yapma özgürlüğü, ölümü yenebilecek bir özgürlük değildir. Camus bu özgürlüğü ölümsüzlüğü frenlemeyen bir özgürlük olarak tanımlıyor. Sonra karanlık bir imgeye başvurarak bu özgürlüğü ölüme mahkûm edilmiş bir adamın idam günü denediği özgürlüğe benzetiyor. Gerçekten bu benzetiş davayı ortadan kaldırır. Camus’nün sözünü ettiği idam mahkûmu özgürlüğü bence Spinoza’nın zorunluluk bilinci olarak tanımladığı “özgürlük” gibi bir şey. Buna “A anlamında özgürlük” diyelim. Camus saçma üzerindeki coşkısına kapılarak A anlamındaki özgürlüğün B anlamındaki özgürlüğe üstün olduğunu savunurken inandırıcı olmuyor; çünkü bunun tersi de olabilir. B anlamındaki özgürlük her zaman için A anlamındaki özgürlük

durumuna gelmekte serbesttir, oysa A anlamındaki özgürlük B anlamındaki özgürlüğü hiçbir zaman seçemez. *Sisifos Söyleni*'ndeki özgürlük incelemelerinin hiçbirisi doyurucu değildir ve Camus'nün sonunda vardığı şu görüşü doğrulamaktan uzaktır:

... Ölüm ve saçma böylece tek akılsal özgürlük çeşidinin temelinde duran prensiplerdir: Bunları bir insan kalbi yaşantılaştırabilir ve edimleştirebilir. Bu da ikinci sonucudur (direnmenin).

Direnmenin üçüncü sonucu yoğunluktur. Camus buna *la passion* diyor. Ölüm olayı ve saltıklar yoksunluğu, masumluk ve özgürlük ile birleşerek yaşama yoğunluğunu *saçma insanın* onaylayabileceği bağdaşımli bir duruma sokar. Önemli olan bu insanın olabildiği kadar mertçe yaşaması değil, olabildiği kadar dolu olarak yaşamasıdır. Eğer bir insan saçma üzerinde direnirse niteliği olan bir ahlaktan çok, niceliği olan bir ahlakın sonucunu kabul etmek zorundadır. Camus ilk sonuçlarda olduğu gibi burada da değer yargılarını değil, dayatmanın gerektirdiği şeyi düşünüyor. Onun için diyor ki, "Niceliği olan bir ahlak 'ahlaksız' bir tutumu gerektiriyorsa, sürekli bir düşünce namusu da insanın bu anlamda 'ahlaksızca' davranmasını isteyebilir, öte yandan nicelik fikri birçok kimsenin sandığı gibi otomatik olarak ahlak niteliği fikrinin bir yana bırakılmasını gerektirmez." Gerçekten de niceliğin ahlaksal önemi ile bunun nitelikle olan ilişkisi üzerine yaygın bir yanlış anlama vardır. Örneğin ahlaksal değerlerin yaşantılarla ilişkisi olduğunu çoğu zaman görüyoruz. Bir insanın yaşantısındaki yaygınlık ve çeşitlilik onun genel ahlak kurallarını nasıl yorumladığını gösterir. Soyut bir tutum planına edimli bir içerik veren şey yaşantının genişliğidir. Ahlak sistemlerinin tarih ve coğrafya bakımından bu kadar çeşitlilik göstermesinin nedenlerinden biri de budur. Kısacası toplumsal ahlak, eğer bir gerçek olacaksa ve bir soyutlama olarak kalmayacaksa, her bireyin elde ettiği yaşantıların ışığında yorumlanacaktır. Onun için nicelik fikri ile edimli ahlak arasında doğrudan doğruya bir ilişki vardır. Yani nicelik, nitelik yaratabilecektir. Bu düşünce elbette ki Camus'nün özgün bir düşüncesi değildir. Bunu ya Hegel'den ya da

Hegel'den sonra aynı düşünce tarzını kullanmış olan Marx'tan almış olacak. Camus'nün burada yaptığı şey fizikle bir benzerlik bulmak ve bilginlerin bir tek iyonun niceliğini ve niteliğini ayırmak için milyonlarca iyonu topladığına işaret etmektir. Bence burada ahlak alanının kendinden de bir örnek verilebilir ve denebilir ki hoşgörülük ahlaksal bir davranış olarak niteliğini hemen hemen her zaman belirli bir sayıdan aşağı düşmemesi gereken bir sürü yaşantıdan alır. Hoşgörülük çoğu zaman deneyin zenginliği ve derinliği ile ilgilidir. Camus devamında diyor ki: "Bireyin yaşantı sayısı, hayatının uzamış olmasına ya da zamanından önce öldüğüne göre, ya çoğalmıştır ya da durmuştur." Bu bakımdan birey tam bir nicelik taşıyan ahlakı denemekte özgür değildir. Ama bu genel çerçeve içinde yaşantı sayısı bireyin hayatındaki çeşitli olanakları kabul edişinin yoğunluk derecesine çok bağlıdır. Hayatının ve yaşantısının herhangi bir dönemi, ölüm onu nerede keserse kessin, bundan ötürü değer kazanır ve bir daha yerine konulmaz duruma gelir. Camus şöyle der:

Şimdiki an, sürekli bilinçle denenen bu çeşit şimdiki anlar dizisi ile birlikte, saçma insanın ülküsüdür. Ama "ülkü" sözcüğünün burada yeri yok. Bu onun işi bile değil, yalnızca düşüncesinin üçüncü sonucudur.

Camus burada savının olumlu yönüne daha kesin bir biçim verebilecek bir noktaya geliyor. Masumluk olayı, aydın kafa zorunluluğu, özgürlük olanağı ve yoğunluk vaadi saçmadan yana dayatma ile uyuşan bir başkaldırma ahlakı yaratmak üzere birleşmişlerdir. İntihara çağrı ile başlayan düşünüyü, sonunda coşkuncu bir yaşama emri olmuştur. Bu saçma ahlakını denemek için cesaret ve zekâ ister. İnsanın tinsel bir rahat olanağı olmaksızın yaşaması için cesur olması gerek. İnsanın bu çeşit bir ahlakın sunduğu sınırlı ve umutsuz bir hayat üzerinde hayallere kapılmaması için zeki olması gerek. *Saçma insan* için özgürlüğün sınırlı ve geçici olduğunu gördük. Yoğunluk da öyle... Zaman ve ölüm her ikisini de yok edecektir. Böylece bu başkaldırmanın varacağı sonuçlar, gelecekte bir altın çağın vaadini taşımadıkları anlamında kısadır. *Saçma insanın* kendisine karşı olan

saygısı onu bir başkaldırma davranışını onaylamaya zorlayabilir ama böyle bir başkaldırma saçmanın ana niteliğini değiştiremez. Başka bir deyimle, başkaldırma, özgürlük ve yoğunluk terimlerinden oluşturulan bu bir sürü onaylama saçmayı yaratan yadsımalara sonunda bile hâlâ açıktır. Başkaldırma ahlakı bir kurtuluş değildir. Bu bir başkaldırmadır, –paradoksal olarak onaya dayanan bir başkaldırma– saçmanın değişmezliğine kızarak yapılan bir onaydır bu.

Saçmanın ahlak dünyasında bütün eylemler ahlak bakımından eşittir, bu eylemler hiçbir salt doğru ya da yanlış ölçüsüne bağlı değildirlerdir. Başkaldırma ahlakı ister istemez ne insan öldürmeyi ne de erdemi öğütler; ama genellikle erdem olarak onaylanmış olanlar atılır diye de bir şey yoktur. Camus bu noktada biraz acı olarak, “İnsan sadece kaprislerini yapmakla da erdemli olabilir,” der. Önemli olan nokta şurasıdır ki, saçmanın getirdiği masumluk bütünü ile ahlaksal suç fikrini yadsır. Kala kala bir çeşit sorumluluk kalmıştır elde. Örneğin aydın kafalılığın sürdürülmesi, bir insanın hiç olmazsa kendine karşı sorumlu olmasını gerektirir; ama bu aydın kafalılığın sonuçları hiçbir ana ahlaksal ayırtmaya izin vermez. Bu bakımdan Camus’yü nitelik değil de, nicelik üzerinde durmaya götüren neden, başkaldırmanın ahlaksal eşitliği olabilir. Camus, “Başkaldırma ahlakı bir nicelik ahlakıdır,” der ve an üzerinde durur. Bu ahlak şimdiki ana, şimdiki anlar dizisine cevap verir ve çeşitliliklerini olabilecek en yüksek yoğunlukla yaşantılaştırır. Yaşantının sonucundan çok, yaşantının kendisi onun amacı olur. Burada insanın aklına Pascal’ın *divertissement*’ı geliyor ama Pascal bunu bir kaçış olarak sunduğu halde Camus sürekli bilme olarak sunar. Bu başkaldırma ahlakı aynı zamanda Pater’in *The Renaissance*’ının son bölümündeki nicelik ve yoğunluk ahlakını hatırlatıyor. Pater hayattan, doğumdan önceki boşlukla ölümden sonraki boşluk arasında bir ara olarak söz ederek şöyle der: “... Bizim tek şansımız bu arayı uzatmak, bize bırakılmış olan bu zaman içinde olabildiği kadar çok vurgular alabilmektir.”¹⁵

Pater'in "çoğaltılmış bilinç" dediği şey burada Camus'nün saçma ile birlikte yaşama yolu olarak onayladığı ahlak durumudur.

Herhangi bir insan saçmacı ahlaka göre yaşayabilir. Ondan istenen tek şey aydın kafalı bir uyanıklıktır. Ancak yoğunlukla birleşen aydın kafalılık Camus'nün özellikle düşündüğü bir çeşit özel "ahlakçı" örneklerini yaratır. Nicesel ahlak çok açık bir şekilde ve tam olarak dört insan tipinde görülür: Don Juan'da, aktörde, fethe-dende, yaratan sanatçıda... "Çoğaltılmış bilinç" bunların her birinde önemli bir nitelik taşır. Camus artık bu "saçmacı kahramanlar"ını birer birer inceleyecektir; ancak başlangıçta hiçbir zaman kendisini bırakmayan geleneksel ahlakı göz önünde tutarak bir olayın ya da benzetişin zorunlulukla izlenmesi gereken bir örnek olamayacağını da söylemeyi unutmaz.

Camus'nün Don Juan portresinde, Kierkegaard'ın *Ya/Ya da's*ındaki ünlü öyküsel tip incelemesi ile bir benzerlik görülür. Kierkegaard, Don Juan'ı "duygusal deli" dediği tipe benzetir. Kierkegaard bu deyişi ile nicesel ahlakı geçen bir kimseyi göstermek ister. Örneğin şövalye aşkın niteliğini bağlılık ve tek aşkta bulduğu halde duygusal aşk (Don Juan'da olduğu gibi) özelliğini çoklukta ve bağımsızlıkta arar. "Akılsal deli" tipini temsil eden Faust yalnızca bir kadını baştan çıkardığı halde, Don Juan 1003 kadını baştan çıkarır. Don Juan olağanı arar, olmayanı değil ve böylece sınırsız bir aynılık yaşantılamış olur. Bu bakımdan Don Juan nicesel ahlakın tam bir temsilcisidir. Onun amacı yaşantıyı çoğaltmaktır. Kierkegaard, Don Juan için şu unutulmaz sözü söyler: "Don Juan sürekli yok olmada acele eder." Camus bu tekrar etme ve içinde bulunduğu anı yaşama nitelikleri yüzünden Don Juan'ı nicesel ahlakın olabilir şekline bir örnek olarak seçer. Camus'nün bu öyküyü yorumlaması, bu öyküyü romantik olmayan bir açıdan ele alması bakımından Kierkegaard'ın yorumlamasına benzer. Üç şekilde belirir bu. İlk olarak Camus, Don Juan'ı kusursuz bir aşk arayan ama bulamayan kederli bir insan tipi gibi ele almak istemez. Tersine Don Juan, Camus'nün incelemesi sonunda romantik aşk konusunda hiç hayale kapılmayan ve varlığı olmayan

ideal bir aşk niteliğini boş yere arayacağı yerde, niceliğin tadını seçen bir insan tipi olarak ortaya çıkar. “*Ve sonunda,*” der Camus, “aşkın yoğunlukla denenmesi için bir ya da iki kişinin dışına çıkmamasını gerektiren bir neden yoktur.” Çok sevebilmek için ender sevmek mi gerekir? Oysa romantik aşk, bütünü ile edebiyatta şu ya da bu şekilde gerçekleştirilemeyecek ya da boşa çıkacak bir hayal olarak anlatılır. Her zaman ölüm ya da intiharla birleştirilir. İnsanın hiç olmazsa kendini sevdiğinden yok etmeye çalışmasını gerektirir ve bu da intiharın başka bir çeşididir. Bu demektir ki, çözümlemenin sonunda ideal romantik aşk hem başkalarının hem de insanın kendisinin farkırleşmesidir. Böyle bir aşkın amacı olan iki insanın tam anlaşması hiçbir zaman mümkün değildir. Bunu anlayan Don Juan anlaşmaktan çok sayı artırmaya bakar, öte yandan kusursuz ve ölümsüz bir aşkın sürükleyici ve soylu bir çaba olabileceğini de kabule hazırdır.

İkinci olarak Camus, Don Juan’ın kutsal kitaplarda geniş yer verilen ve varlığın boşluğu altında ezilen bir tip olarak gösterilmesini gülünç bulur. Don Juan romantik aşkı bir hayal olarak gördüğü gibi, elbette ki gelecekteki bir hayata umut bağlanmasını da boş bulacaktır. Ama böyle bir umudun ve salt kusursuzluğun olmayışı bugünkü hayatın tadını çıkarmayı onun gözünde daha çekici yapar. Bu yorum Camus’nün direnme ve nicesel ahlak üzerindeki sonuçları ile birleştirildiği zaman bu sunuluşa edimli bir anlatış şekli verilmiş olur. Camus, Don Juan için der ki; “Bu hayat ona yapma isteğini verir, bunun yitirilmesi en kötü şeydir. Bu deli, büyük bir filozoftur.” Son olarak Camus, Don Juan’ın romantik açıdan bir ahlaksız olmadığı üzerinde durmayı gerekli bulur. Don Juan elbette ki umutsuz bir kutsallık isteğini, laneti üzerine çekecek kadar ileriye götürecek romantik bir tip değildir. O ne böyle bir kutsallık ne de lanet bilir. O yalnızca yaşantının ve tadın en yükseğine varmaya çalışan basbaşağı bir çapkındır. Kendi alanındaki sonuçlarla yargılara varır, bir ahlak kuralına göre değil. Bir nicelik ahlakı verimlilik ister, burada ölümsüzlük fikrinin yeri yoktur. Bunu düşünen Camus, Komutan Anıtı’nı, “bu koskocaman ve ruhsuz taş” Don Juan’ın yadsıdığı her

şeyin sembolü olarak yorumlar. Bu şeyler, ölümsüz gerçek, salt değerler evrensel bir ahlak kuralıdır. Bu kavramlar bir taş anıtın soğuk cansızlığına tastamam uymaktadır. Bundan ötürü Don Juan'ın sonu üzerine anlatılan iki öykü Camus'yü özellikle ilgilendirir. Camus'nün onayladığı bu öykülerden biri şudur: Don Juan ile Donna Anna komutanın dönmesini beklerler, komutan dönmez. Böylece geceyarısı olunca Don Juan "haklı olduklarını ispatlayanların korkunç acılığını" yaşar. Camus şu ikinci öyküyü daha kolayca onaylar: Don Juan manastırda günlerini yitirir. İnsan pek doğru olarak kestirebilir ki, Don Juan için burada önemli olan kendi kendini ıslah etmek değildir. Tersine, o hayattan sessiz bir eylemsizliğe böyle bir son dönüşün, nicesel ahlakın zorunlu bir sonucu olduğunu düşünür.

Böylece Camus, Don Juan'ı yine de trajik bir tip olarak yorumlamış olur ama onu alışılmış romantik ilişkilerinden bile koparmıştır. Bu soğuk, açık saçma trajedisini, pişmanlıkları ve avunuları da aynı derecede boş bulan bir trajedi olarak göstermiştir.

Camus saçmacı ahlakı yorumlamak amacı ile seçtiği dört tipten ikincisi olarak "aktör"ü ele alır. Burada aktörün kendi özel amacına uygun düşeceğini söyler ama bu seçim daha çok kendisinin tiyatro sevgisinden ileri gelmektedir. Onun tiyatro sevgisini başlangıçta anlatmıştık; ancak burada artistlik mesleğine verdiği önem, bu sevgiyi daha çok ortaya çıkarıyor. Don Juan olayında nicesel ahlakın birey tarafından uygulanışını anlatmıştık; burada ise Camus aktörlüğü aynı ahlak davranışının edimli bir uygulanışı olarak değil, bir sembol olarak yorumlar. Kendisine göre, bu iki örnek arasında açık bir ayrılık vardır. Don Juan'ın işi nicesel ahlakın doğrudan doğruya uygulanması olduğu halde, aktörün hayatı, rollerin tekrarı ve artması yolundan, ötekinin biçimsel bir paralelidir. Don Juan saçmacı ahlakı edimde gösterdiği halde aktör böyle bir edimi doğuran biçimsel nitelikleri temsil eder.

Karamsar hayat görüşünü belirtmek için aktörün seçilmesi, elbette çok eskiden bilinen bir şey. Camus de aktör üzerindeki düşüncelerini açıklarken, *Hamlet*'teki oyuncular rolüne değinir. İnsan bu

arada Camus'nün Shakespeare'in öteki kitaplarında bulunan benzer parçaları düşündüğünü kestirebilir: Jacques'ın dünyayı bir tiyatro sahnesi, erkekleri ve kadınları da "yalnızca birer oyuncu" olarak görmesi; Macbeth'in sahneden çıkıncaya kadar bir saat kasılan ve sıkılan "zavallı oyuncu" üzerine sözler söylemesi... Ama Camus bu alışılmış imgeye kendine özgü görüşü getirir. Aktörü karamsar bir hayat görüşünün sembolü olarak değil, özellikle saçmacı görüşün sembolü olarak sunar ve bundan ötürü aktörlüğün niteliğini bazı özel yollarla yorumlamaya kalkar. Bu yoruma girmeden önce Camus'nün bu incelemelerindeki tek özelliği belirtmek gerekir. Don Juan için bile çizdiği romantik olmayan portreden sonra, aynı tutumu aktör için de göstereceği umulurdu. Diderot'nun hâlâ klasik olan *Paradoxe sur le comediien*'indeki çözüm yolunu burada izlemesi Camus'nün saçmaya gösterdiği tepkiye uygun düşerdi. Diderot büyük aktörün "soğuk ve sakin bir seyirci" olması gerektiğini söylemişti; böyle bir görüş Camus'nün durmadan öne sürdüğü aydın kafalılık görüşüne uyardı. Oysa Camus bu yoruma hiç yanaşmaz. Tersine, burada romantik denebilecek bir görüş atar ortaya. Diderot "aklı başında" bir oynayışı "ruhsal" bir oynayıştan üstün tuttuğu halde, Camus bu sırayı bozar ve aktör oynadığı rolün coşkularını yoğunlukla duymalıdır der: "... onun sanatı... elinden geldiği kadar taklit etmek, kendinin olmayan hayatlara olabildiği kadar girmek..."

Bu tiyatro görüşü, Diderot'nun öne sürdüğü "rol ile hem birleşme hem ayrı olma" paradoksunu açıkça yadsır. Belki de Camus'nün kendi yaşantısı, bir zamanlar sahneye çıkmış olması onda bu görüşü yaratmıştır. Ama denebilir ki, Camus'nün burada özellikle bu görüşün üzerinde durması yoğunluğun saçma ahlakının ayrılmaz bir parçası olduğunda direnmesinden ileri gelmektedir. Don Juan olayında aydın kafalılık ve yoğunluk doyurucu olarak birleşmiştir. Ama Camus ikinci bir örnek olarak aktörü seçtiği zaman, bu iki niteliği birbirinden ayırmak zorunda kalır. Yukarıdaki cümleden anlaşıldığı gibi, Camus burada yoğunluk üzerinde özellikle durmuş ama aydın kafalılığı pek ele almamıştır. Aydın kafalılık ve yoğunluk iki genel

tiyatro görüşünü pek iyi temsil edebilir: Aktör yalnız kafası ile mi, yoksa yalnız kalbi ile mi oynamalı? Camus'nün ikinci görüşü seçmesi bu iki niteliğin, saçmanın gerektirdiği şekilde burada birbiri ile uyuşamayacağını gösterir. Eğer Camus, Diderot'nun ya da ona çok yaklaşan birinin görüşünü benimsemiş olsaydı, bu iki nitelik arasındaki uzlaşma, aktörün ancak özel bir durumda gerçekleşebilirdi. Diderot "Aktörün gözyaşları kafasından gelmeli," der. Bu imgenin Camus'ü çok düşündürmüş olması gerekirdi. Şurası bir gerçektir ki, tiyatro sanatının bu şekildeki yorumu, Camus'nün önceden savunduğu aydın kafalılık ve coşku birliğini çok güzel sembolize eder. Camus aktörün sahnede canlandığı dramatik tiplerle olabildiği kadar tam olarak kendisini birleştirmesi üzerinde direnmekle, aydın kafalılık kavramını unutmış oluyor ve böylece aktörün saçmacı bir kahraman olarak oynayacağı sembolik rolün gücü azalıyor.

Aktör önce seyirciye karşı koyar. Tiyatro seyircisi *bilinçsiz bir insan*'ı (l'homme inconscient) temsil eder: Ya saçmadan haberi yoktur ya da saçmanın kendi hayat düzenini bozmasını istemez. Seyircinin yalnızca gözlediği oyunda rol alan aktör ise *saçma insanı* temsil eder: Saçma dramının dolaysız gerçekliğini dener ve oynar.

Seyirci ile aktör arasındaki bu karşıtlıktan sonra Camus aktör ile yazar arasındaki ayrılıkları incelemeye başlar. Aktörün ünü yazarın ününden daha çabuk yok olur. Sanatına yaptığı hizmet –edimli olarak oynadığı oyunlar– bir şiir, roman ya da tiyatro gibi somut, elle tutulur bir şekilde yaşayamaz. Aktör de, *saçma insan* gibi, bütün varını yoğunu yaşadığı ana koymak zorundadır. Sanatının uzun zaman yaşayamayacağı gerçeğini çok iyi bilir. Kendisi olsa olsa bir anıdır ve dolaylı olarak yargılanıp değerlendirilebilir. Son oynadığı oyundan sonra onun sanatına bir daha girilemez. Bu yok olmaya mahkûm dolaysızlık aktörün başarısını, saçmacı dünya görüşü bakımından hayatın uygun bir sembolü hâline getirir. Öte yandan rolünü oynadığı koşullar da saçma dünyasına benzer. Yarattığı her rol tam ve bir benzeri daha olmayan bir şeydir. Bu rol zaman ve mekânın kesin sınırları içinde yetkinleştirilmiştir. Ve yalnız sahne ışıklarının

ötesinde bulunan karanlık ve yabancı bir öge çevirmiştir her yanını. Bu bakımdan tiyatronun kendisi saçmanın ortaya çıkardığı ve *saçma insanın* içinde yaşadığı yaşam koşullarının bir sembolü olur. Duvarları Camus'nün kitabın başında sözünü ettiği “saçma duvarları”na benzer. Sahnenin kendisi *saçma insanın* ögesi olan dolaysız, fizik gerçekliği temsil eder. Son perde ölüm ve unutulmuş zorunluluğunu akla getirir. Böyle olduğu halde, aktör bu sınırları ana çalışmasının gerekli bir parçası olarak onaylar, kendisini yoğunluk ve çoğaltma (tekrarlama) içinde kaybeder. Tiyatro ve sahne sınırları içinde yaşantısını oynadığı tiplerle kendini büsbütün birleştirir. Öte yandan bu sınırların yoğunlaştırılması kendisi için geçici bir kurtuluş olur. Başka hayatların coşkusal zenginliğini yaşantılamak için kendi kişiliğinden vazgeçer:

Üç saat içinde tam ve bir eşi daha olmayan bir insanın hayatını, yaşantısına almak ve anlatmak zorundadır. İnsanın kendi hayatını bulmak için yine kendi hayatını yitirmesi denen şey işte budur. Bu üç saat içinde aktör kör bir yolun sonuna kadar gider, oysa koltuklarda oturanların aynı sona varmaları için koskoca bir ömür gerekir.

Aktör için vücudunun önemli oluşu da aktörü *saçma insanın* bir sembolü yapar. Vücudu anlatım için seçilmiş bir araçtır ve Camus “Vücut sahnede kraldır,” der ve “Shakespeare piyeslerinin çoğu bu fizik önceliğin en açık örnekleridir,” diye ekler. Bu oyunlar “vücudun çılgınlıklarının, dansı yönettiği oyunlardır”. Giderek Lear, Cordelia'yı sürgüne gönderen ve Edgar'ı suçlayan sert jesti yapmamış olsaydı, “delilikle olan randevusu”na hiçbir zaman yetişemeyecekti. Bundan ötürü fizik yapı *saçma insan* için olduğu kadar aktör için de belli başlı bir anlatım aracıdır. Bu iki tip arasında bir benzerlik daha vardır ki, o da vücudun aktör için en verimli kaynak olmasıdır. Camus burada da oynayışın, oynanan dramatik rolle bir olması üzerindeki görüşünü tekrarlar; bundan İago'nun yalnız İago rolünü oynayan, İago *olan* aktör tarafından en iyi şekilde anlaşılabileceğini söyler. Bu İago anlayışı aktöre vücudundan geçerek gelir. Son olarak vücudun önemi Camus'ü nicesel ahlakın *saçma insana* sunduğu

çözümüne benzeyen çelişmeli bir çözümünü sahnede görmek fikrine götürür. Aktördeki başlıca çelişme, vücudun tek oluşu ile bu vücudun meslek hayatı boyunca birçok rol oynamak zorunda oluşu arasındaki aykırılıktır. Aktör, aktör olduğu için, hem tekliği hem de çokluğu bir eylemde birleştirir. Tıpkı *saçma insan* gibi... O da hem teklik hem de çokluk arasında bulunan bir aykırılığı yaşar: Vücudunun tek oluşu ile kafasının araştırdığı şeylerin çokluğu (ölmemek, ama şimdiki anları sonsuzca çoğaltmak isteği gibi) arasındaki aykırılık... Saçma dünyasında akıl hiçbir zaman kendi araçları ile doyurulamaz; oysa vücut kanalı ile nicesel ahlakın sunduğu çoğalan bilinçte, geçici olmakla beraber, uygun bir karşılık bulur. Bu ahlak aktörün denediği teklik ve çokluk birleşmesine benzeyen bir birleşmeyi olanaklaştırır. Camus, *Hamlet*'in sözlerinden bir parça alarak *saçma insanın* nicesel ahlakı yaşadığı zaman mutlular arasına karıştığını ileri sürer:

Whose blood and judgment are so well commedled
That they are not a pipe for Fortune's finger
To sound what stop she please.

Camus aktör üzerindeki gözlemlerini kilise ile sahne arasındaki tarihsel ilişki üzerine birkaç söz söyleyerek sona erdirir. Kilise, aktörü elbette suçlayacaktır; çünkü aktör kilisenin karşı durduğu her şeyi sembolize etmiştir. Aktör, fizik yoğunluğu ve çokluğu temsil eder. Mesleği ondan birçok rolü arka arkaya ve tanı olarak yaşamasını ve her zaman bunları yenilemesini istediği için, o da şimdiki zamana ve dolaysızlığa önem vermiş olur; sanatı ondan "elastiki" olmanın bile ötesine geçen bir oynaklık ister. Kilise ise aykırı değerlere önem verir; fizik değerlerden çok tinsel değerleri, geçiciden çok ölümsüzü, değişimden çok değişmez doğruyu tutar. Bu bakımdan aktör, Hristiyanlık ile çatışan bir dünya görüşünün ve bir değerler anlayışının sembolü olur. Camus nicesel ahlakın biçimsel niteliklerini bundan başka daha birçok yoldan anlatmaya çalışır.

Sisifos Söyleni'nin en acı sayfalarından birkaçı "fetheden" in incelenmesine ayrılmıştır. Fetheden, Camus'nün üçüncü saçma kahramanıdır. Bu parça fethedenin kendi ağzından bir *tarziye* şeklinde yazılmıştır. Camus'nün fetheden tipi ile başarıya ulaşmış bir askeri canlandırmak istemediği bir gerçektir. Ancak bu insan tipi üzerindeki kavramının ayrıntıları pek belli değil. Camus ara sıra "fetheden" yerine "serüvenci" terimini kullanır ve böylece terime vermek istediği anlamı bence daha iyi anlatmış olur. Camus'nün fetheden tipi, Malraux'nun tipi gibi metafizik yalnızlığını çok iyi anlamış, kendinden kaçma yollarını arayan bir insandır. Don Juan ve aktörle ortak yanları vardır. Don Juan da, aktör de kendi kendilerinden kaçarak öteki insanlara ya da öteki rollere sığınır. Fetheden, insanın dünyadaki durumu üzerindeki anlayışının sınırlarını serüvenle sonuna kadar götüren ve bu düşünsel serüvenin sonuçlarına göre yaşayan bir kişidir aslında. Malraux'nun *Les Conquerants*'ındaki Garine gibi, bireysel serüvenli eylemi ile durumuna karşı başkaldırma yollarını arar. Ya da Prometheus veya Sisifos gibi daha pasif olarak insanın dünyadaki durumuna karşı insanlığın sürdürmekte olduğu metafizik başkaldırmaya bir örnek olabilir. Her iki tutumda da ölümsüzlükten çok, tarihi seçmiş demektir; çünkü tarih onun insansal deneyine girer. Oysa ölümsüzlük doğrulayamayacağı ve inanmadığı bir varsayımı gösterir: "Tarihle ölümsüzlük arasında kalınca ben tarihi seçtim; çünkü ben kesin olanı severim." Fetheden insan, saçmaya karşı bağdaşımli olarak bu biçim bir tepki gösterir. Bu bakımdan fetheden, özellikle makine çağı başladığından beri, kendinden önce gelenleri niteleyen soğukkanlılık ve ölümsüz değerlere inancı kaybetmiş bir insanı temsil eder. Camus kanlı savaşlar ortasında yapıtlarını soğukkanlılıkla ve rahatça yaratan Hollanda ressamlarını anlatır. Otuz Yıl Savaşları sırasında topluca kesilen insanların çığlıkları arasında duaları yükselen Silezyalı mistiklere değinir. Bu çeşit sanat ve dua, karışıklık ve savaş zamanlarında bile olabiliyordu; çünkü akımlı bir gerçeğe inanç hâlâ yaşamaktaydı. Oysa böyle bir yaygın inanç yok artık ve insanlar saltığı ve ölümsüzü yadsılamakla kendilerini her gün daha çok geçici olana, tarihsele bıraktıklarını görüyorlar.

Bireylere ve milletlere hâlâ hâkim olan güç ve zorbalık şimdi artık daha az bir inançla karşılaşılıyor ve eski ölümsüz değerlere dönüş her gün biraz daha zorlaşıyor. İşte, fetheden önemini bu temeller üzerinde kazanır. İçinde bulunduğu çıkmazın adını aydın kafa ile ortaya koyar ve yoğunluğa sapmakla bundan kurtulmaya çalışır. Nicesel ahlakın paradoksal niteliğini hatırlatan bir şeyi burada da görürüz. Bu, bireyi bağlayan aydın kafalılıktan elde ediliyor ama sonra bireyi serbest bırakan bir yoğunlukla uygulanıyor. Ölmelidir ama ölmeden önce de yaşantılarını çoğaltabilir ve yükseltebilir.

Fetheden, özellikle Camus'nün saçma ahlakına bağlı olan başkaldırma ögesi üzerinde durur. Bu, insanlık adına ve varlığın önlediği istekler ve ülküler adına girilmiş bir başkaldırmadır. Ama bundan aynı zamanda anlaşılır ki, Garine için olduğu gibi, Camus'nün fetheden adamı için de başkaldırma, bir problemin çözümü için girilmiş çabadan çok bir yadsımayı sürdürme kararıdır. Camus buna “açık görüşlü ve hiçbir yere varmayan bir çaba” diyor. Ama ne de olsa fetheden, eylemleri *sanki* değişebilirmiş gibi arkasından sürükler. Ve böylece başkaldırma usulü ve bu başkaldırmanın sürdürülme biçimi varılacak herhangi bir amaçtan daha önemli olur. Bunun için de bugünün fetheden insanı toprak kazançları bakımından değerlendirilemez. Bu çeşit bir fethedenin büyüklüğü, aktif protesto yaratma ve bütün vaatler ya da umutlardan yoksun birtakım fedakârlıklar yaptıрма yeteneğinde aranır. Bu yüzden Napolyon değil, Prometheus örnek olabilir bu günün fethedenine. Bugünün fetheden insanı şöyle der:

... Ben, varlığın özünde bulunan çelişmenin karşısında insan çelişmesini sürdürüyorum. Her yanda aydın kafa yadsınırken ben kendi aydın kafamı koruyorum. Ben insanı ezenin karşısına dikilerek insanı yükseltiyorum ve benim özgürlüğüm, benim başkaldırmam, benim coşkuluğum bu gerilimde, bu aydın kafalılıkta, bu sınırsız tekrarlamada yeniden bir araya geliyor, birleşiyor.

Burada da Don Juan'a uygulanan, aynı zamanda aktörün sembolize ettiği, aynı ahlak tutumunun bilerek kullanılmış sert sözcüklerle anlatıldığını görüyoruz. Aydın kafa ve coşku, önünde sonunda zamanla yok olmaya mahkûm bir sürü tekrarlamalarla birleşerek her üç tipin eylemlerinin özünü kurar. Fetheden, ilk iki tipten derece bakımından ayrılır. İnsan güçlerini daha yücelterek görür. "İnsan zihninin şaşırtıcı büyüklüğü"nü çok iyi bilir. Gururu duruluk ile birleştiren en savaşı insancılıktan yana olur ve eğilimin bu iki niteliğinden yararlanarak bütün insan yaratıklarının ikiliğini anlar. Fethedenin kendisi de bütün öteki insanlar gibi bu trajik ikiliğin tutsağıdır. O insanı seçer, ölümsüzle yapılacak herhangi bir "uzlaşmayı" yadsır ve sonunda ölür. Saçma dünyasında ölüm son kötülüktür, "le suprême abus".

Sonunda başarısızlığa ve ölüme mahkûm olduğunu bilmek, fetheden insandaki özgürlüğün özünü teşkil eder. Ona insan ve geçici olanı seçtiren zekâ ve bilinç, onun aynı zamanda görkeminin geçiciliğini de görmesine yarar. Fethedenin hem dramı hem de büyüklüğü bu insan durumunu bilmesindedir.

Camus dördüncü örnek tip olarak yaratıcıyı seçer. "Yaratıcı" sözcüğünü bir sanatçıyı, özellikle yazarı tanımlamak için kullanır. "Bu çeşit bir yazar" der, "tam bir saçma kahramanıdır." Camus'nün nice-sel ahlakı ile Pater'in ortaya attığı ahlak arasındaki benzerliğe bundan önce değinmiştim. Bu iki görüş arasındaki başka bir benzerlik, her ikisinin de sanatçıyı tartışılan ahlak tutumunu en iyi gösteren insan tipi olarak ele almalarıdır. Camus sanatçıyı "kişilerin en saçması" olarak tanımlarken, Pater de *The Renaissance*'ın son satırlarında şöyle der: "Sanat, anlarınız geçerken bu anlarınıza sadece bu anlarınız yararına en yüksek bir nitelikten başka bir şey veremeyeceğini yürekten söyleyerek size yaklaşır." Onun için Camus'nün yaratıcıya uzun bir bölüm ayırmasına şaşmamak gerek. Gerçekten de bu bölüm öteki üç tipe ayırdığı bölümlerden çok daha uzundur. Camus düşüncelerini açıklarken ara sıra konusundan uzaklaşır ve sanatın niteliği üzerinde birkaç önemli söz söylemekten kendini alamaz. Bu

sayfalar üzerindeki yorumumuzu Camus'nün ileride inceleyeceğiniz sanat düşünceleri bölümüne saklamak daha doğru olacaktır.

Camus “yaratıcı sanatçı”yı ele almadan önce, incelediği üç tipe yeniden döner ve onlara karşı olan kişisel tutumunu yeniden tanımlar. Bunların birer gösteri olarak seçildiğini, izlenmesi gereken örnekler olmadığını başlangıçta da söylemişti. Şimdi bu noktayı daha iyi belirtir; Don Juan'ın, aktörün ve fethedenin onun bakımından birer ahlak yargısı olmadıkları, sadece belirli bir hayat davranışının işaretleri sayıldıkları üzerinde durur. Bu davranıştan ahlak sonuçları çıkarmaya çalışmaz; bu tipleri sadece birer örnek olarak bu çeşit davranışı anlatmak üzere kullanmıştır. Camus burada seçtiği örneklerin eylemlerinin edimli içerikleri ve bu eylemlerin sonuçlarından çok, düşünsel çıkışları ile ilgili olduğunu söyler ve böylece saçmanın gerektirdiği ahlak davranışının Don Juan, aktör ve fethedenin tekelinde olmadığını açıklar; iyi bir insan, bir memur ya da bir başbakan bile saçma duygusuna uygun bir hayat sürebilir. Gereken nitelik, insanın durumu üzerinde aydın kafalı ve namuslu olmaktır. Camus saçmacı kahramanda yalnızca eylemlerinin düşüncelerine uygun olmasını ve gördüğü doğrunun sonuçlarından kaçmaya çalışmamasını ister.

Camus'nün bu noktadaki düşünce tarzında biraz bağdaşımsızlık görülüyor. Çünkü Camus burada bir eliyle verdiğini öteki eliyle geri alıyor gibidir. Kendisini Don Juan örneğine götüren düşünceleri açıklarken, çapkındaki nicesel ahlakın çapkının saçma üzerinde direnmesinden ileri geldiğini göstermek zorunda kaldığı için üzül-müştür. *Davranışı* sonuçlara özellikle bağlamıştı. Oysa şimdi yalnızca en aşırı örnekleri seçmiş olduğunu, saçmadan daha pek çok çeşitli davranışlar çıkabileceğini, iyi insanın da çapkın kadar saçmaya yakın olarak yaşayabileceğini söylüyor. Eğer Camus saçma ile her şeyin yalnızca ve bütünü ile anlamsız olduğunu söylemek istiyorsa elbette bu görüş akla uygun gelebilir. Yok, eğer saçmayı en köklü anlayışına göre yorumluyorsa, o zaman bütün davranışların aynı eşitlikte geçerli olması gerekir. Ama Camus'nün burada söylemek istediği bu değil. Saçmayı bu şekilde yorumlamak da istemiyor.

Saçma ile yalnızca aklın salt doğruya değme yetersizliğini söylemek istiyor Camus. Bu ise dünyanın büsbütün anlamsız olması demek değildir. Bundan başka, köklü bir saçmacılıktan tam mantık yolu ile hiçbir belirli davranış kuralı çıkarılamaz. Böyle bir tutumdan çıkarılabilecek tek mantıksal sonuç, bütün ahlak sistemlerinin aynı eşitlikte geçerli olduğunu; çünkü hiçbirinin sonunda hiçbir yere varmadığını söylemektir. Bu yüzden Camus'nün bundan sonraki düşünceleri herhangi bir ahlak sisteminin işe yarayıp yaramayacağı ile ilgili değildir. O daha çok, saçmadan çıkardığı mantıksal sonuçların ahlak bakımından doğru olup olmadıkları üzerinde kararsızdır. Soruna şöyle yaklaşır: (a) Don Juan'ın ya da fethedenin ahlak davranışı saçmacı tutumdan çıkarılabilecek birkaç mantıksal sonuçtan ancak biridir, (b) Camus burada gerçekten davranışın içeriği ile değil, yalnızca davranışın arkasında duran tutum ile ilgilidir. Bu iki durum da bence aynı derecede çürüktür. (a) durumunda saçmacı tutumdan – Don Juan'ın ve fethedenin tutumlarından– çıkardığı ahlak kuralları, Camus'nün bu bölümde yadsıdığı ahlak kurallarının ta kendisidir. Karşıt ahlak tutumları için normal olan ahlakın aynı saçmacı tutumdan, bu tutum sağlam olursa, aynı eşitlikle elde edilebileceğini, hayli gelişigüzel olarak söylüyor Camus. Bu ikinci görüşün edimli bir örneğini vermemesi de biraz garip; gerçekten de insan bunun nasıl olabileceğini göz önüne getirmekte zorluk çekiyor. Camus sonuç olarak ortaya sürdüğü tek tanıtını bir yolu gösterirken aynı zamanda başka bir yolun da tanıtını verdiğini söyler (gariptir ki bu tanıtı ortaya koymaz). Varlık karşısında tek ve aynı davranışın –özellikle bu kadar aşırı davranışın– mantıksal olarak bambaşka çeşitten ahlak edimleri yaratabileceğini rahatça kabul etmeden önce bir insanın önemli bir tanıtı ortaya koyması ve bu tanıtı büyük bir ustalıkla kullanması gerekirdi.

(b) durumuna gelince, Camus burada davranışın moral niteliği üzerindeki edimli yargısından gerçekten vazgeçiyor gibidir. Ahlakı insanın dünyadaki durumu üzerindeki görüşle bir tutarken ahlakın edimli bir davranış demek olduğunu unutuyor. Elbette ki ahlakın

bir çeşit metafizik kaynağı vardır. Bu gerçek “laik ahlak” ya da “dünya ahlakı” için olduğu kadar, dinsel inanışlara dayanan davranış kuralları için de doğrudur. Ama böyle bir ahlak ancak edimli davranış koşulları içinde ele alındığı ve hiç olmazsa belirli insan tutumlarına uygulandığı zaman ciddi bir incelemeye değer görülebilir. Camus, Don Juan ile fetheden adamı tartıştığı sırada bu görüşü sürdürmüş gibidir ama sonraki düşüncelerini açıklarken soyutlamaya kaçır. Soyut saçma kuramının götüreceği edimli ahlak sonuçlarını düşünerek Camus’nün bunu yapmadığına inanmak biraz zordur.

Bu düşünce kararsızlığının ve açık kargaşalığın nedeni, bence Camus’nün o sıradaki görüşlerinde ve yazılarında aranmalıdır. Önce şunu söyleyelim ki, Camus’nün kendisi *Sisifos Söyleni*’nin sonunda, kitabın yazıldığı dönemde kendisinin varmış olduğu düşünce yaşamını yansıtmadığını söylemiştir. Kitaptaki yazılar düşünce gelişiminin arkasından gelir. Yine Camus şunu belirtir ki, bu kitap, inancının kişisel bir açıklaması değildir, çağdaşları arasında geçerli bulduğu fikirleri anlamak için harcanmış bir çabadır.¹⁶ Bundan ötürü *Sisifos Söyleni* önceden yayımlanmış olan yapıtlara –*Tersi ve Yüzü* ile *Düğünler*– sonradan yayımlanan herhangi başka bir yazıdan daha yakındır. Camus bu kitapta ilk davranışı üzerinde geniş incelemeler yaparak düşünür; ama düşünceleri hemen sonra yayımlanan *Bir Alman Dosta Mektuplar*’da ve daha sonraki *Veba* ve *Başkaldıran İnsan*’da açıkladığı görüşlere daha yakındır. Şurasını belirtmek gerekir ki, *Sisifos Söyleni* yayımlanmadan önce Camus, Almanların Fransa’yı işgal ettiklerini görmüş ve Fransa’ya dönerek Resistance’a katılmıştı. Kendisi bu sırada belirli, somut bir durum karşısında saçmacı ahlakı sürdüremeyeceğini anlamış olabilir. Nicesel bir ahlak insanı *Resistance*’a olduğu kadar karaborsaya da götürebilirdi ve birçok durumda da böyle olmuştur. Bundan ötürü Camus’nün saçmanın gerektirdiği ahlak üzerindeki kararsızlığını ben daha çok kendi yaşantısının sonucu olarak yorumlamak isterim. Nicesel ahlak işgal

16 “*L’Enigme*” adındaki denemesi, *L’Ete*, s. 123–38.

durumunda onu doyuramazdı. Bununla beraber *Sisifos Söyleni*'nin yazılması bittiği sırada ahlak bakımından daha çok onaylanabilecek bir davranış kuralının nasıl olup da aynı zamanda saçmacı önermenin mantıksal bir sonucu olabileceği fikrini o sırada daha geliştirmemiş bulunuyordu.

Öte yandan Camus'nün saçmacı ahlak konusundaki dönüşlerini tastamam doyurucu bulmak da zor. Kendisi çağdaşları arasında geçerli olan bir fikri sadece çözümlemeye uğraştığını söylüyor ve *Sisifos Söyleni*'nin kendisinin sağlam bir inancını değil, özlediği bir aşırılığı sunduğunu ileri sürüyor. Ama özellikle kitabın birinci yarısında Camus'nün bu fikre iyice kendini kaptırmış olduğunu sezmek mümkün değildir. Gerçi bazı noktalarda bir çeşit davranış ikiliği görülüyor. Durumun en iyi açıklaması belki de Camus'nün 1939'da söylediği şu sözdür: "Hayatın saçmalığına varmak bir son değil, sadece bir başlangıç olabilir." ¹⁷

Bu söz bence *Sisifos Söyleni*'nin gerçekten Camus'nün metodolojik şüphe üzerindeki denemesi olduğu düşüncesini doğruluyor. Olumsuz bir metodu nasıl kullandığını ve bundan nasıl bazı olumlu sonuçlar çıkardığını daha önce görmüştük. Şimdi artık *Sisifos Söyleni*'nin böyle bir olumsuz başlangıç olduğu, birçok düşünürün sonunda değerler çıkarmak amacı ile girdikleri kolay kestirimler alanını ortadan kaldırdığı açıkça görülüyor. Descartes ve Pascal'ın metodu da buydu. Camus'nün şimdi belki de kabul edebileceği gibi, çoğunlukla Camus'den daha inandırıcı olarak ve daha kişisel bir çaba ile eskiden yapılmış olan saçma çözümlemeleri, gerek fizik ve gerekse felsefece intihara yabancı olan olumlu sonuçlara böyle açıkça olumsuz bir temel üzerinden bile gidilebileceğini gösteren bir yoldu. Bu sonuçların ayrıntılı niteliğini Camus bence hâlâ anlamış değildi; ama *Sisifos Söyleni*'nin sonundan insanın elde ettiği izlenim, nitelikli bir iyimserliktir.

Kitabın bu son yönü, Camus'nün kitaba adını verdiği efsane için söylediği sözlerle çok daha iyi anlaşılır. Sisifos, gerek dünyadaki hayatı ve gerekse öteki dünyada çektiği ceza bakımından bir saçma kahramanıdır. Tanrıların birçok ölümlüye yaptıkları gibi, o da bütün kötü eylemlerini açığa vurmuş, geçici olarak başarı kazanmış ve ölümü zincire bağlamış, fizik varlığın tadını iyice çıkarmıştır –hem de öylesine çıkarmıştır ki– kısa süren bu zaman bitip de Sisifos, Göl-geler'den dünyaya inince Merkür onu yeniden yeraltına, kayasının yanına göndermek zorunda kalmıştır. Sisifos de, *saçma insan* gibi, tanrılara hor bakmış, ölümden tiksiniş ve hayata tutku ile bağlanmış. Ama çarptırıldığı “saçmacı” ceza Camus'ye göre, sanıldığından daha az bir umutsuzluğa sürükler onu. Kayayı tepeye çıkarmaya her çalışmasında görevinin acısını ve umutsuzluğunu bilir. Bunu bildiği halde görevine devam eder. Alın yazısının niteliğini anlar ve der ki; “Bu bilinci, onu kendi alın yazısının üstüne çıkarır.” Acısı için gereken aydın kafa alın yazısı üzerindeki bu zaferinin bir parçasıdır. İnsan burada Pascal'ın ünlü *Pensees*'indeki şu sözü hatırlar: Her ne kadar insan fizik dünyada nazik bir yaratık ise de, kendisini neyin yok edeceğini bilmesi –hastalık ya da çığın hiçbir zaman varamayacağı bir bilinç– onun bu güçlü ve kötü niyetli evrene üstünlüğünü yaratır. *Sisifos Söyleni* Camus'ye göre, en büyük doğruların bile bu doğruları kararlı olarak tanıdığımız ve kabul ettiğimiz zaman birdenbire üzerimizdeki güçlerini kaybedebileceklerini gösterir. Camus, Sofokles'in Oedipus'una da “her şey güzel” dedirten şeyin Oedipus'un içinde bulunduğu gerçek durumu anlaması olduğunu belirtir. Bundan ötürü kitabın sonunda Sisifos bir umutsuzluk değil, ancak inatçı bir mutluluk sembolü olarak yorumlanır. Camus'nün konu üzerindeki son sözü şudur: “Sisifos'u mutlu saymak gerekir.” Başka bir deyimle, *Düğünler*'in sonunda varılan özel bir çeşit mutluluk onayı, aynı açık başkaldırma temeli üzerinde *Sisifos Söyleni*'nde de tekrar edilmiş oluyor. Ancak bu ikinci kitapta mutluluk fikri, bütün görünürdeki karşıt nedenlerin daha geniş bir çözümlenmesi ile güçlenmiştir. Hâlâ bilinmeyen şey bu davranıştan çıkacak tutumun kesin olarak nasıl bir biçim alacağıdır. Bu noktada Camus kendi

başkaldırma görüşünü biraz daha açıklamış oluyor. Ama böyle bir başkaldırmanın yaratacağını düşündüğü ahlak davranışının nasıl bir davranış olacağını açıkça belirtmemiştir daha.

Camus'nün bu noktada gösterdiği kararsızlık bir yana bırakılacak olursa, bu aşamadaki ahlaksal görüşlerinin çok içine dönük olduğu görmezlikten gelinemez. Onun yorumladığı saçma, solipsist bir ahlak dünyası yaratmak ister gibidir. Sağlam ahlaksal bir davranışın gerektirdiği başka insanlar üzerine gerçek bilinçlilik burada yoktur. Camus, tutumundaki bu ahlak güçsüzlüğüne kısa bir zaman sonra dikkatle eğilir ama *Sisifös Söyleni* kendi başına ele alındığı sürece, bu güçsüzlük de kitabın okuyucu üzerinde bıraktığı genellikle doyurucu olmayan izlenimin bir ögesi olarak kalır.

İKİNCİ BÖLÜM

BAŞKALDIRMA ve POLİTİKA

5. BAŞKALDIRMA KURAMI

Ne yazık ki deneyimlerimiz Devrim örneği sunmayı reddeder, insani umutlara ve Marksist peygambere kendini adapte eder.

RAYMOND ARON

Camus'nün *Başkaldıran İnsan*'ı (*L'Homme révolté*) 1951'de Fransa'da yayımlandığı zaman derin ve geniş bir tepki yarattı. Hemen hemen hiç sesini çıkarmayan Fransız Komünist Partisi dışında, çeşitli politik eğilimlerdeki insanlar kitaptaki görüşleri gerek yazı gerekse sözle tartışılar. Bazıları kitabın anti-Marksist kurama büyük bir yardımı olacağını söyledi; bazıları da kitap için "Solcu savaşın gençleşmiş ve daha temizlenmiş güçlü bir kaynağıdır," dedi. Bu arada kitabın *Les Temps Modernes*'nin saldırısına uğradığını ve Camus ile Sartre arasındaki büyük kavganın ve ayrılığın nedeni olduğunu hatırlamak yerinde olur. *The Rebel* adı ile İngilizceye yapılan çevirisi İngiltere'de aynı gürültüyü koparmadı. Yalnızca birkaç eleştirmen kitabı soyut ve gerçekçiliğe aykırı buldu ve uzak sorunlar üzerinde gürültü koparmak niyeti ile yazıldığını söyledi. Benzer sorunları başka açıdan ele alan ve Sartre/Camus anlaşmazlığının hemen tam bir hikâyesini veren Simone de Beauvoir'ın *Les Mandarins*'inin İngilizce çevirisini de bazı eleştirmenler, Saint-Germain des-Prés'teki limonluklardan şöylece koparılıp aktarılmış garip bir bitki örneği olarak ele aldılar. Bu çeşit bir davranışın nedeni çok açık. Bu eleştirmenler bir yandan Fransa'da 1789'dan beri süregelen canlı bir devrimci

geleneği, Fransız soyut düşüncesini ve savaş sonu Fransa'sında büyük ve etkili bir komünist partisinin varlığını düşünmek zorundaydılar. Öte yandan bu eleştirmenler hâlâ İngiliz Empiricism'ine bağlıydı; İngiltere'de doktrinci sosyalizm yoktu; İngiltere'deki monarşi, coğrafya ve ideoloji bakımından ülkeyi kıtadan ayırmıştı. Benim görüşüme göre, Camus'nün *Başkaldıran İnsan*'da ele aldığı sorunlar kendiliğinden önemli olduğu kadar, Fransa'nın savaş sonu ortamını anlamak için de gereklidir. Bundan ayrı olarak, bu kitapta *Sisifos Söyleni*'nin vardığı az çok kısır sonuçları aşan ilginç bir gelişme görülür. Bu ikinci nokta kitabın burada tartışılmasını gerektirdiği gibi, bu sorunların Camus için taşıdığı önemin daha iyi anlaşılması, hiç olmazsa dolaylı olarak onun Fransız çağdaşları için taşıdığı önemi belirtmeye yarayacaktır.

Camus'nün daha çok tarihsel ve siyasal konulardaki düşünce gelişiminin ilk izlerini *Bir Alman Dosta Mektuplar*'da görürüz. *Sisifos Söyleni*'nin yayımlanmasından sonra 1943'te yazılmış bulunan dört mektubun birincisinde, Camus saçmacı tutumun getirebileceği edimli sonuçlardan biraz yakındır. Nazizm'in büyümesini ya da hiç olmazsa Nazizm'in arkasındaki "felsefe"nin gelişimini, güçlü bir varlık saçmalığı duygusunun yarattığı ahlak boşluğunun Makyavelci milliyetçilik tarafından doldurulmasına yorar. Nazizm böylece saçmaya karşı bir başkaldırma şekli olarak yorumlanır. Ancak bu, kendini feda etme ile mistikleştirme, enerji ile zorbalık, güç ile zulüm arasında hiçbir ayrılık gözetmeyen bir başkaldırmadır. 1945'te yazılan dördüncü mektupta sorun daha geniş olarak ele alınır. Camus bu mektubunda, birçok Alman'ın 1930'lu yıllar içinde yaptığı saçma tanımı ile birlik olduğunu kabul eder. Ahlak saltıkları ile ilgili hayal kırıklıklarını paylaşır. Ancak Almanya'da bu şekilde düşünenlerin çoğu o zaman orman kanunlarını, kuvvet, zorbalık ve yalancılık kurallarını kabul etmeye başlamışlardı. İnsan, önemsiz küçük bir yaratık sayılmıştı, insan hayatı ucuzdu. Varlığın görünürdeki duygusuzluğundan kaçış bir gerçekçi politika (*Realpolitik*) ve iktidar serüveni olmuştu. 1940'lı yıllarda bu mektupları yazan Camus,

Resistance'da Almanlara karşı savaşıyordu. Naziler gibi, o da aynı saçmacı temelden başlamış; ama sonra kendisini karşı tarafta bulmuştu. Bu durum karşısında yapabileceği tek açıklama, kendisinin adalete tutkun olduğunu ve dünya saçmalığının ancak önceki bir bağdaşımlık ve akıl kavramı ile anlaşılabilceğine inandığını söylemek olabilirdi. İnsanın kendinde bir anlam ve değer vardı; çünkü bunlara karşı olan tutkusu durmadan boşa çıkan tek yaratık insandı. Önünde sonunda insanı evrendeki tanrısal ahlak yoksunluğunu suçlandırmaya götüren şey, bir insan varlığı olarak onu doyuracak bir ahlak için içten içe duyduğu özlemdir. Camus saçmalık prensibinden kendisinin ve Nazilerin bu kadar başka başka başkaldırma anlamları çıkarmasını, Nazilerin umutsuzluğu o kadar kolayca kabul ettikleri halde kendisinin kabul etmemesine yorar.

Camus'nün düşüncesindeki bu açık değişim iki noktanın belirtilmesini gerektirir. Birinci olarak, saçmalık savunusunu kendisinin sadece geçici saydığını unutmamalıyız. Camus saçmayı, sonunda olumlu öğütlere varılabilecek olumsuz bir davranış saymıştı. Daha 1939 Mart'ının 12'sinde *Alger–Republicain* gazetesinde yazdığı bir yazıda, "Saçmanın gerçekliğini savunmak sadece bir başlangıç olabilir, son olamaz," demişti. Sonunda varılabilecek onaylama için bir atlama taşı olmalıdır saçma. 1951'de G. d'Aubaréde ile yaptığı ikinci bölümde adı geçen konuşmada şunları söylediği yazılıyor:

Sisifos Söyleni'nde saçma duygusunu incelediğim zaman bir metot arıyordum, bir doktrin değil. Metotlu şüphe kullanıyordum. Yapıcı çalışmalardan önce gelen "temizliği" yapmaya çalışıyordum.

Demek ki, *Sisifos Söyleni*'nin biraz hafif nihilizmi Camus için (kuramsal bakımdan) her zaman çok olumsuz kalmıştır. Edimde ise –bu da ikinci nokta– tarihsel olaylar, yapmak istediğinin her zaman bir parçasını teşkil etmiş bulunan olumlu öğütlerin ana çizgilerini çizmiştir. İşgal durumu saçmacı ya da nicesel bir ahlakın insanlığın isteklerini karşılayamayacağını göstermiştir. Ahlaksal seçme zorunlulukları ve sorumluluklar ortaya çıkmıştı. Bunlar yoruma göre

başkaları için ölüm kalım sorunuydu. Camus gibi doğuştan bir ahlaklı, beşinci koldan bir adamla bir hafiyeyi ya da bir Resistance savaşçısını bir tutamazdı. Ve ben sanıyorum ki, Camus'nün saçmaya göz yuman olumsuz tutumundan vazgeçip onu olumlu bir başkaldırmayı acele biçimlendirmeye götüren neden, bu somut durumdur. *Bir Alman Dosta Mektuplar*, o sıralarda başlamış olduğu uzun ve arayıcı “vicdan muhasebesinin” ilk izlerini taşır.

Politik durumların baskısı altında yazılan bu mektuplar bundan ötürü iki önemli denemenin (*Sisifos Söyleni* ile *Başkaldıran İnsan*) ayrı ayrı durumları arasında bir halkadır. *Başkaldıran İnsan*, Camus'nün mektuplarında başlayan “vicdan muhasebesi”nin daha derin bir sonucudur. Kendi kendini inceden inceye ve sabırla sorguya çekmesinden doğan bir durumdur. Bu sorgu sırasında Camus, eskiden vardığı birçok sonucu yeniden incelemek cesaretini gösterir. Kitap açık çelişmeleri karşılamak ve bunları daha dikkatle incelemek için harcanmış namuslu bir çabadır. Kitapta saçmanın moral gereklilikleri yeniden şöylece bir gözden geçirilip çözümlenir. Bu giriş Camus'yu hemen kendi kendini sorguya çekmekten vazgeçirip daha geniş sorunları ele almaya götürür. Kendi saçma kavramından başlayarak, saçmanın tarihsel olarak şu ya da bu şekilde yarattığı iki en olumlu tepkiyi –metafizik ve siyasal devrimi– incelemeye başlar. Metafizik başkaldırmanın, edebiyattaki anlatım şekillerinin kısa bir tarihini yaptıktan sonra ara sıra onunla birleştirilen, siyasal devrim sorununa döner. Devrimin başlangıçta ne kadar ülkücü olursa olsun, sonunda cinayet ve terörü gerektireceği düşüncesini, başlıca Alman metafiziği tarafından ortaya atılmış bir “tarih felsefesi” saplantısına yorar. Bunun arkasından bozulmuş bir tarih ve ahlak değerleri anlayışı gelir: Bu anlayış Marksizm'de akılcı, Faşizm'de akıldışı ve her ikisinde de öldürücüdür. Deneme, devrimi değil, başkaldırmayı savunmakla biter. Ancak burada öğütlenen başkaldırma on dokuz ve yirminci yüzyıllardaki şairlerin ve romancıların başkaldırmaları değildir. Bu başkaldırma daha çok insan üzerinde duran, sınır anlayışı olan bazı Yunan düşünürlerinin başkaldırmalarına benzer.

Romantik metafizik başkaldırmanın tanrıcılığı (deizm) ile doktrinci siyasal devrimin tarihi tanrılaştırması arasında orta bir yol bulmaya çalışan kararlı bir insancılıktır bu.

Başkaldıran İnsan'ın genel amacı ilk sayfalarında anlatılır. Kitap ideolojik temellere dayanan, eylemleri açıkça tersini gösterdiği halde, amaçlarının insanlığın refahı olduğunu söyleyen çağdaş zor ve zulüm şekillerini anlamak için girilmiş bir çabadır. Camus hatırlatmasa bile, biz insanların yığınlar hâlinde öldürülmesinin genel bir hükümet tekniği hâline geldiği bir dünyada yaşadığımızı biliyoruz. Bireylerin eskiden beri bu yolla iktidara geldikleri ve iktidarda kaldıkları bazen söylenebilirse de, Camus'nün deyimi ile "akılla yapılan cinayet", en yüksek teknik yetkinliğine ancak bugün erişmiş gibidir. Bundan başka, şimdiye kadar işitilmemiş birtakım ahlak görüşleri bu cinayetleri haklı gösteriyor ve ayrıntılı felsefe kuramları da bunları destekliyor. Basit halkın davasına hizmet ettiklerini söyleyen hükümetler, halkları yığınlar hâlinde ölüme sürüklüyorlar. Esir kampları ve insanların yığınlar hâlinde sürülmeleri özgürlük adına savunuluyor ya da bunların halkın iradesini temsil ettiği söyleniyor. Sanıyorum ki, bu durum saçmanın ölüme giden yoludur. Duruma hâkim olan zor, Camus'nün *Sisifos Söyleni*'nde tanımladığı saçma ile olan bağını hatırlatıyor. Eğer hiçbir şeyin anlamı yoksa, eğer değerler yoksa, o zaman cinayet ve zorbalık da ne doğru ne de yanlıştır. Bir insan sadece kaprisine uyarak "iyi" iş de yapar, "kötü" iş de. Bu durumda, "Bir insanın gaz odalarına her gün biraz daha çok sayıda insan atması ile başka bir insanın ömrünü cüzzamlıların tedavisine bağlaması arasındaki ayrılık sadece ahlaksal bir umursamazlık sorunu olacaktır," der Camus. Saçma mantığı cinayet ile ilacı nerede ise kurallara aynı eşitlikle uygun görecektir. Bu, Camus'nün kabul edemeyeceği bir sonuçtur. Bu yüzden "saçma mantığı" yeniden incelemeye koyulur; *Başkaldıran İnsan*'ın ana konusunu oluşturan tarihsel ve siyasal tartışmalara girişmeden önce birbirine yakın birtakım soyut düşüncelerle bu tartışmaya hazırlanır; bu hazırlık sırasında saçmacılık kavramından yeni sonuçlar çıkarır.

Okuyucuya önce *Sisifos Söyleni* hatırlatılır. Efsanede intihar sorunu çevresinde toplanan konu burada yukarıdaki mantığa göre, kendi kendini yok etmenin saçmanın bağdaşımli bir sonucu olduğuna işaret edilerek ele alınır. Ancak önce de gördüğümüz gibi, bu sonuç daha geniş olarak incelenince yerine saçma direnmesinin geçmesi gerektiği anlaşılır. Böyle bir sonuç, evrenin saçma olduğu yargısına varan bireyin saçma bir evreni karşılamakta kararlı olmasını gerektirir. İntihar etmek saçmayı görmezden gelmek olur. Saçmanın ilk olarak ortaya çıkardığı “şaşırmış dayanma” (scandalized resistance) ile, mantıksal olmasa bile, ahlak bakımından uzlaşmayan bir eylemdir bu. Eğer saçmaya karşı bağdaşımli bir davranış gerçekten bir insanın yaşamını sürdürmesini gerektiriyorsa, bundan saçmanın aykırı yoldan da olsa, insan yaşamının değeri üzerinde durduğu sonucu çıkar. Bu davranış insanı küçümsemek ya da hesaba katmamak şöyle dursun, tersine insana hemen hemen dramatik bir önem verir. “Bu düşünce bir kere kabul edildi mi,” der Camus, “suyun üstüne çıkan cinayet sorunu da çözümlenir.” İntiharın yadsınmasına götüren düşüncenin, aynı zamanda insan öldürmeyi de yadsımaya götürmesi gerekir. Saçmaya karşı olan davranışın bu son mantığı, hem bilerek ve hesaplayarak kendi kendini yok etmeyi hem de akıllı ve planlı olarak insan öldürmeyi suçlar.¹⁸

Camus’nün düşüncüsü, kendisinin çerçevelediği şekilde, bu çıplak özetten belki daha çok inandırıcıdır. Ama kitapta ileri sürülen düşünceler yine de zayıf kalıyor. *Sisifos Söyleni* okunduğu zaman Camus’nün davasını doyurucu olmayan bir benzetişe dayadığı anlaşılır, intihara karşı ileri sürülen gerekçenin “mantık” sözcüğünün çok çeşitli anlamlarda kullanılmasının sonucu olduğunu, bundan ötürü isteğe göre yapılmış bir seçmeyi akılsal bir yorumluluk görünüşü altında gizlediğini daha önce görmüştük. Camus bundan başka bu doyumsuz benzetişten büsbütün temelsiz bir sonuç da çıkarmıştır.

18 Bu tutum Camus’nün sonradan idam cezasına karşı kesin karşıtlığını daha da ilginç bir hâle getirir (Koestler ile beraber yazdığı *Réflexions sur la peine capitale*).

Onun gerçekten söylemek islediği şey şudur: İntihar (yani insanın kendini öldürmesi) mantık dışı ise, o halde cinayet (yani başkasını öldürmek) de mantık dışı olmalıdır. Camus burada da ahlaksal bir saçma ile mantıksal bir zorunluluğu yeniden birbirine karıştırır gibidir.

Camus'nün kendisi de savunusunun doyurumsuzluğunu anlamış olacak ki, bu noktaya gelince saçma/intihar ilişkisinin gerekliliklerini yeniden ele alır ve insanın saçma olayını kabulü ile hayatını hâlâ sürdürmesi arasında yeni bir çelişme görür. Saçma, bir insandan hayatını sürdürmesini istemek diye yorumlanır yorumlanmaz yaşama eyleminin kendisi bir seçmeyi ve yargıyı gerektirecektir. Ancak seçme ve yargı, saçmalıktan hiçbir zaman kurtulamayacak olan bir dünyada kullanılamaz. Eğer bunların birer varlığı olursa bir anlam da gerektireceklerdir. Ya dünya kesin bir şekilde saçmadır ve hayatı olanaksız kılar ya da saçma ilk görüldüğü kadar köklü değildir ve hayat yaşanabilir. Kökten saçmacılığa hiçbir zaman edimli, yaşayan bir anlatım verilemez. Demek ki saçma, hayal eylemi ile uyuşmıyorsa, aynı düşünceye dayanılarak kendi niteliği üzerindeki tartışmalarla da uyuşmaz. Bir "saçma felsefesi" sözcüklerle anlatılmaya başlanır başlanmaz hemen çelişmelere düşer; çünkü böyle bir anlatım, çözümlemek istediği bağdaşımsızlığın tam ortasında, hiç olmazsa en az bir bağdaşım kazanır. Saçmanın mantıksal olarak doyurucu bir çözümlemesi ancak susmak ve anlatmamak olabilir.

Burada Camus'yü, önceki saçmacı tutumunu Descartes'ın sistematik şüphesi ile karşılaştırmaya sürükleyen şey bu zorlukların –insan bunlara Camus'nün karşıt felsefeleri de diyebilir– anlaşılmasıdır. Camus *Sisifos Söyleni*'nibir düşünce metodu olarak sunduğunu ve kitapta bir doktrin bulunmadığını işte bunu düşünerek söylüyor. Gerçekten de "saçmanın kendisi çelişmedir". Böylece Camus, *Sisifos Söyleni*'ndeki temel bağdaşımsızlığı burada kabul etmek namusluluğunu gösterir. Yukarıdaki görüşe göre kitap yazmış olmakla bile kendi kendine çelişkiye düşmüş oluyordu. Kendisinin de anlattığına göre saçma üzerine yazdığı denemedeki düşüncelerin pek az önemli

bir içeriği vardı. Ama Camus saçmanın kendisini bazı olumlu sonuçlara götüren olumsuz bir metodoloji olduğunda hâlâ direktmektedir. O, şimdi saçmanın başlıca değeri ve varlık nedeni olarak bunu öne sürer.

Camus'nün burada olumsuz bir metotla olumlu değerlere varması insanın aklına yeniden Descartes'ı getiriyor. Saçma duygusunun, varlığın değerinden şüphe anlamına geldiğini görmüştük; bu şüphenin sonunda herhangi bir saçma yorumuna uygun olarak düşünme ya da yaşama olanağını kapsayacak kadar ileri götürülmesi gerektiğini de gördük. Öte yandan böyle bir şüphe ne kadar köklü olursa olsun, sonunda saçmayı yaratan kuvvetli bir saçma duygusu ile beraber yürür. Saçmadan çıkarılacak sonuçlar da ne kadar doğru olursa olsun, saçmanın arkasındaki yaşantının varlığından şüphe edilemez. Bu saçma yaşantısı gerçekte bir şaşırma ve başkaldırma duygusudur. Saçma, akli ve zamanı gelince de ahlak duygusunu şaşırtır. En azından olumsuz bir başkaldırmaya benzeyen bir şeyden doğar. Böyle bir başkaldırmanın çözümlenmesi daha ileriye götürülecek olursa, başkaldırmanın önceden sanıldığı gibi büsbütün olumsuz bir davranış olmadığı görülür. Bundan önce ileri sürülen savunuya göre, saçmayı tanımak, saçmaya saçma olduğu yargısını verecek bir değerın adına bunu yapmak demektir. Saçmanın farkında olmak belirli bir duruma karşı başkaldırmada, bir biçimde "hayır" diyecek kadar ileri gitmektir. Ancak bunu yapmak demek, o günkü durumla ilgisi olmayan başka bir şeye de "evet" demektir. Hem onay hem de yadsımadan oluşan bir başkaldırma devinimi ile saçmanın farkına varılmıştır. Böylelikle başkaldırma eylemi bireyin içinde saçmayı suç sayan bir şeyin var olduğunu gösterir. Bütün değerlerin başkaldırmayı zorunlu kılacağı söylenemez; ama bütün başkaldırmalar değerleri yardımlarına çağırır. "Hayır" demek sınırlar koymak demektir ve bu da bu sınırlar içinde bazı değerlerin korunmakta olduğunu gösterir.

Bu aşamada savunuda yer alan değerlerin tam niteliği karanlık olabilir ama metafizik bir başkaldırma davranışında birbiriyle ilişkisi

olan üç değerin ortaya çıktığı hiç olmazsa kesin bir gerçektir. Birincisi, saçmaya karşı başkaldırma bir insanın yeniden kendi kendini buluşudur. Başkaldırma insana içinde önemli saydığı bir parçanın varlığını açıklar, o bu parça ile bir insan varlığı olarak kendi özünü tanır ve onun adına varlık saçmalığının karşısına dikilir. İlk çıkan değer, insanın birey olarak değeri, yalnız böyle bir davranışın gösterebileceği ve uygulayabileceği insan güçleridir. Ancak birey bu değerini onu bir insan varlığı, insanlığın bir parçası durumuna getirdiğini görmüştür. Böylece başkaldırma kişisel alın yazısını aştığı gibi, genel olarak insanın niteliğini de aşacaktır. Sonuçta evrensel insan niteliğine benzeyen bir şey de başkaldırmanın ortaya çıkardığı ikinci değerdir. Bu Camus'ye göre, üçüncü değere götürür: İnsanlar arasındaki dayanışmaya... Burada bilinen Cartesian formülünün yerine kendininkini koyar Camus: "Başkaldırıyorum, o halde varız," der ve durumu şöyle özetler: "Başkaldırma her ne kadar, hiçbir şey yaratmadığı için ilk görünüşte olumsuzsa da, derinden derine olumludur; çünkü insanda her zaman için korunması gereken öğeleri ortaya çıkarır." ¹⁹

Bu sözden başkaldırmanın alttaki ahlaksal amacı ortaya çıkıyor. Camus'nün düşündüğü başkaldırmanın içinde elbette ki geleneksel ahlaka karşı yapılacak saldırılar da var. Ancak Camus bu saldırıları dolaysız bir kendine yararlılığın bir yana attığı daha yüksek ve daha saf bir ahlak adına yapacaktır. Camus yalnızca mantık terimleri ile

- 19 Böyle bir sözde, Camus'ye birçok düşüncesi bakımından, bir varoluşçunun hemen hemen tam karşısında yer almış bir insan olarak bakmayı gerektiren birkaç nedenden biri; varoluşçuluğun sürekli ve evrensel bir insan niteliğini yadsımasıdır. Aynı zamanda böyle bir kavramdan çıkarılacak sürekli ve evrensel değer varlığını da yadsır. Sartre değerlerin önceden var olmadığını söyler. Değerler, insan, eylemlerini yaptıkça ve hayatı sırasında yaptığı seçimleri kabul ettikçe insanlar tarafından sadece yaratılır ya da yapılır. Bu "yaratılan değerler" genellikle bireyin kendi olmak istediği insan imgesini yaratmak üzere bir araya gelirler. Camus'nün de değerlerin metafizik durumlarına pek güvenmediği anlaşılmakla beraber bu değerlerden bazılarını insandan bağımsız bir duruma getirdiği görülüyor. Bu değerlerin geleneksel anlamında salt ya da ölümsüz olduklarını söylemiyor. Ancak Sartre'in tersine, onların önceden varlığını bir biçimde kendi insan düşüncesi için gerekli buluyor.

ne kadar anlatmaya kalkışırsa kalkışsın, metafiz başkaldırmayı harekete getiren şey öz bakımından tinseldir (sipiritual). Yunan felsefesinin, insan tininin bütün nesnelerin ölçüsü olduğunu söylediği zaman bu sözcüğe verdiği anlamda tinseldir. Elbette ki tam dinsel anlamında değil; çünkü böyle bir başkaldırma insan varlığının içine giren tanrısal bir amacın tanınmasını yadsır. Başkaldırmanın tinsel olanaklarını –insansal anlamda– anlayan Camus, bu başkaldırmanın din ile olan ilgisi üzerinde iki ilginç gözlemde bulunur.

Birincisi başkaldırma ve ateizm, zamanı gelince birbirlerine karşma eğiliminde oldukları halde, birbirine benzer ya da birbirine uyar şekilde ortaya çıkmazlar. “*Başkaldırma*” der Camus, “bir yadsımadan çok, bir meydan okuma sorunudur.” Başkaldırma bir duruma karşı ve sonunda bu durumdan sorumlu olan birine karşı yönelmelidir. Metafizik başkaldırma temel açıdan tanrıcıdır (teist). (Çağdaş başkaldıran insanlardan Marcel Juohandeu’nun bazı yazılarının arkasında gizlenen mantık da bu olsa gerek. Yazar bir yandan Tanrı’ya karşı gelirken, öte yandan onun varlığını kesinlikle kabul eder.) Ancak zamanla başkaldırma gerçekten Tanrısız (ateist) olur. Tanrı’yı insan yargılarına bağlar, O’na bir eşit gibi davranır, O’nun her şeye gücü yettiğini kabul etmez. Tanrı’nın üstünlüğü bir kere elinden alındı mı, az sonra ölümü de ilan edilir:

İnsan durumuna karşı başkaldırma göklere karşı gemi aزیya almış bir akın olur. Göklerin hâkimi esir edilip getirilir, tahtından indirildiği ilan olunur ve sonra idama mahkûm edilir.

Başkaldırmadan öldürücü suçlanmaya kadar giden bu sürecin tarihsel gelişmesi sıra ile Sade’ın, Baudelaire’in ve Nietzsche’nin yazılarında görülebilir. Camus de denemesinde daha sonra böyle bir şey yapar.

Camus başkaldırma ile Tanrısızlık arasındaki ilişkiyi anlattıktan sonra, ikinci olarak başkaldırmayı Hristiyanlığa bağlar. Böyle bir ilişkinin kuramsal temeline önce de değinilmişti: Metafizik başkaldırma ancak bir Tanrı’yı bütün nesnelerin yaratıcısı ve sorumlusu

olarak kabul ettiği zaman anlam kazanabilir. Oysa tarih bakımından başkaldırma ile din çok daha az dolaysız olarak birbirine bağlıdır. Bu iki akım Batı Avrupa’da zamanla yer değiştirmiş ve birbirlerini izlemişlerdir. Camus çok genel olarak uygarlık tarihini birbirini izleyen metafizik uzlaşma ile metafizik başkaldırma evreleri olarak görür. İnsanlardan çoğunun kendi insansal durumları ile uzlaşmış göründükleri ve papazlar din adamlarının kendi sorunlarına verdikleri resmi cevapları kabul ettikleri dinsel evreler olmuştur. Böyle bir döneme Camus *kutsal* (le sacre) dönem diyor. Resmi cevapların insanları doyurmadığı ve birçok kimsenin kendisini yabancı bir dünyada yabancı bir insan gibi gördüğü evreler de vardır. Hristiyanlık çağından önce, Roma–Yunan uygarlığının son aşamalarında insanın içinde bulunduğu duruma karşı yeni bir çeşit başkaldırma akımı belirmişti. Epikuros’un ve sonradan Lukretius’un davranışları bu çeşittendi. Hristiyanlığın yayılması sonucunda tanrısal istemle, özellikle İsa’nın arabuluculuğu ve doktrini yolundan yapılan uzlaşma bu başkaldırmanın yerine geçti. Kutsallığın Hristiyan şekli birkaç yüzyıl sürdü. On dokuzuncu yüzyıla doğru uzlaşmanın yerine, yeniden başkaldırma geçmeye başladı. Fransa’da Tanrı’ya karşı olan bu yeni, aşırı ve her şeyi yadsıyan başkaldırmanın on sekizinci yüzyılda bir öncüsü vardı: Marquis de Sade... Avrupa’daki romantik akımın etkisi altında metafizik başkaldırııcılardan bazıları –örneğin Vigny– bile İsa’nın uzlaştırmacı kişiliğini kendi davalarına katmışlardı. İsa’nın çektiği acıları, çarmıhın üzerindeki umutsuz çığlıklarını, ölümünü (acı, umutsuzluk ve ölüm insanın Tanrı’ya karşı başkaldırma nedenlerinin ta kendisidir) belirtiyor ve onu Yehova’nın bir kurbanı olarak ele almakla Tanrı’ya karşı yeni saldırılara geçiyorlardı. Sonradan on dokuzuncu yüzyıl şairleri de başkaldırdılar ve bazı durumlarda Hristiyanlığın son gerçeklik tanımına bir cevap aradılar. Yakın zamanlarda da, içinde bulunduğumuz yüzyılda, varlığın saçmalığı üzerinde yeniden duran gerçeküstücülük (sürrealizm) başkaldırmayı biraz daha ileri götürdü.

Bu bakımdan iki yüzyıllık tarihi olan bir başkaldırma evresi içinde bulunduğumuz söylenebilir. Camus'nün burada anlatmak istediği başkaldırma geleneği de işte budur. Camus bu noktada kuramsal incelemeyi bırakıp başkaldırmanın tarihini yapmaya başlıyor. Epikuros ve Lukretius'un Hıristiyan-öncesi başkaldırmasına birkaç sayfa ayırdıktan sonra aradaki *kutsal* Hıristiyanlık çağını atlayarak Sade'in başkaldırmasına geçiyor.

Camus'nün Sade ile başlayan başkaldırma düşüncelerini ayrıntıları ile vermek sıkıcı olur. Ancak bu konuda bir iki nokta belirtilebilir. Camus, Sade'in bir yazar olarak çağımızda çok büyütüldüğünü—günün modasına karşı— söyleyecek kadar namuslu ve sağduyuludur. Ona göre Sade'in önemi, başkaldırmanın gerçek niteliği konusunda düşülebilecek tehlikeli bir yanlış anlayışın örneği ve uyanması oluşundadır. Sade, prensipler adına başkaldırmadı. O bunu içgüdüleri adına yaptı ve sonunda herkesçe bilinen “evrensel suç, siniklik aristokrasisi, kıyamet isteği”ne kadar gitti. Onun istediği özgürlük, istediğini sınır tanımadan yapmaktı. Sonunda bu şiddetli başkaldırma, başkaldırmanın ayrılmaz bir parçası olması gereken ahlak değerlerini yok etti. Aynı inatçı bencillik ve gittikçe artan kötülük savunusu romantiklerden Baudelaire'e kadar başkaldırmanın değerini durmadan düşürdü. Onların başkaldırmaları da Sade'inki gibi, eski çağların başkaldırmalarından çok ayrıydı. Camus'nün on dokuzuncu yüzyılda moda olan edebiyat züppeliği üzerindeki kusursuz incelemesi bu yeni başkaldırmanın aynı zamanda bir çöküntü olduğunu da gösterir.

Öte yandan Dostoyevski başka bir çeşit başkaldırmayı savunur. Camus bu başkaldırmayı da Epikuros ve Lukretius'un başkaldırmaları kadar sever. Bu başkaldırma değerleri, Tanrı'nın lütfunda değil, insan için adalet aramada gören bir başkaldırmadır. Camus'ye göre gerçek başkaldırmanın da ilk görevi budur. İvan Karamazov'u, saçmanın nihilist mantığı (her şey yapılabilir) ile ilk başkaldırmasının ahlaksal özlemleri arasındaki korkunç çatışmaya götüren şey, Dostoyevski'nin bu yüksek görüşlü başkaldırma kavramıdır. Karamazov

saçmanın bütün sonuçlarını incelediği zaman insan öldürmenin de mantıksal olarak kabul edilebileceğini ve erdemin olumlu olarak doğrulanamayacağını korku içinde görür. Sonunda ahlaksal başkaldırmayı değil, mantıksal başkaldırmayı kabul eder; babasının öldürülmesine aldırılmaz ve delirir. Camus bu mantıksal başkaldırmanın ve onunla atbaşı giden akılcı insan öldürmenin en yüksek noktasına Stalinizm ile eriştiğini ileri sürer.

Aynı mantıksal başkaldırma Nietzsche'nin de ele aldığı başlıca konuydu. Nietzsche bu konuyu, "insan hiçbir şeye inanmadan yaşayabilir mi?" sorunu şeklinde ortaya koymuştu. Nietzsche kendi sorununu *evet* olarak cevaplandırmıştı. Sonraki kitaplarında bunu sistemli şüphe yerine sistemli yadsımayı savunarak yaptı. Bu görüş onu sonunda üstün-adam, güç sistemi ve ayağını yerden ayırmama doktrinlerine götürmüştür. İnsan hiç olmazsa geçici olarak tanrı olabilirdi. Camus'nün Nietzsche'den çıkardığı genel sonuç nihilizmin amaç bakımından temiz olmakla beraber, etkileri bakımından öldürücü olduğudur. "Nazizm ondan esinlendi; ama bunu Nietzsche'yi yanlış anlama yolu ile yaptı," der Camus. Onun Dostoyevski ve Nietzsche üzerine söylediği sözlerden, bu iki yazarın kendi düşüncelerini çok etkilediği anlaşılmaktadır.

Camus başkaldırmanın gün geçtikçe daha çok nihilizme kaymakta olduğu üzerindeki yorumlarının en uzununu Lautreamont, Rimbaud ve Gerçeküstücülerini incelediği bölüme ayırmıştır. Bu bölümde nihilizm ile Lautreamont ve Rimbaud'da gördüğü bayağı uygunluk arasındaki çelişmenin güçlü bir çözümlemesi vardır. Bir anlamda bu bir çelişme olmakla beraber, Camus'ye göre bu çeşit nihilizm her zaman önünde sonunda uygunluğa varmaya mahkûmdur. Nihilizmin çelişmeleri Gerçeküstücülerde daha ayrıntılı olarak incelenir. Çünkü Gerçeküstücüler bir dönem metafizik başkaldırma ile siyasal devrimi birleştirmeye çalışmışlardı. Bir önceki yüzyılda romantiklerden Nietzsche'ye kadar, başkaldırma her şeyden önce bireyseldi. Ancak Eluard ile Aragon gibi Gerçeküstücüler günün birinde kendi öznel anarşilerini Marksizm'in nesnel prensipleri ile

birleştirmeye kalktılar. Camus bu başkaldırma ve devrim birleşmesini, Gerçeküstücülerin aşırı nihilizmlerine kadar götürür. Gerçeküstücüler yalnız dili ve akılsal düşünce tarzlarını yıkmak istemekle kalmadılar, bilinen çağrılar ile iyi bir Gerçeküstücü eyleminin elinde bir tabanca ile sokağa çıkmak ve sokaktan geçenlere gelişigüzel ateş etmek olduğunu söyleyecek kadar ileri gittiler. Toplumun uyumlu üyelerine karşı, hiç olmazsa kuramda başlayan bu saldırı bir süre bir teşkilat olarak topluma yöneldi. Gerçeküstücülerin yetersizce anladıkları Marksizm, kendi özlemlerini serbest bırakacak ve ileri götürecek bir araç sayıldı. Bu arada komünistlerin “lastikli” sözleri, onların sözcüklerin anlamlarını yitirdikleri üzerindeki görüşlerini güçlendirdi (özgürlük, demokrasi, halkın isteği gibi sözcükler). Komünistler onların sözcüklerle yaptıkları ilk deneylerin çok ötesine gittiler. Camus nihilizmi, Gerçeküstücü başkaldırmanın ve Gerçeküstücü devrim kavramının ortak etkeni olarak görür: “... Bu deliler herhangi bir devrim istiyorlardı”, şu ya da bu türlü olsun, yeter ki onları tüccarların dünyasından, içinde yaşamak zorunda oldukları uzlaşım dünyasından kurtarsın. Düşlerinde gördükleri devrim, teknik bir zekânın, ayrıntılı ve sabırlı bir teşkilâtın başaracağı cinsten bir devrim değildi. Bu, onları avutan bir efsaneydi ve bu yüzden de pek tehlikesiz sayılamazdı. Gerçekten de Breton siyasal devrimi, Gerçeküstücü nihilizmin uşağı saymıştı. Devrim sosyal adaletsizliği kaldırırsa, o zaman bu adaletsizliğin evrenin metafizik adaletsizliğini gölgelemediği anlaşılacaktır. Marksist bir toplumun akılcılığı, her şeyden önce insan durumunun saçmalığını gözle görülür bir hâle getirmeye yarayacaktı. Bu yüzden Marksizm’in sosyal-ekonomik araçları ile Gerçeküstücülüğün boşa çıkan metafizik umutları arasında büyük bir çatışma vardı. Breton, birçokları ile birlikte bunu bir süre sonra anladı. Bugün Breton anti-Marksist’tir. Nihilizmi onu geleneksel ahlaka geçici bir dönüş yapılmasını istemeye kadar götürdü. Bu davranış Lautreamont ve Rimbaud’nun sonraki uygunculuğunu akla getiriyor. Breton’un durmadan “Hayatımızın ötesini istiyoruz, elde edeceğiz!” diye bağırması Gerçeküstücülüğün siyasal bir akım olamayacağını gösterir. Breton’un tezlerinden bazılarını beğendiği

anlaşılan Camus'ye göre Gerçeküstücülük daha çok “olanaksız bir felsefe” olarak görünür.

İki yüzyıl içindeki başkaldırma hareketlerinin bu açıdan incelenmesi Camus'yü şu sonuca götürür: Bütün metafizik yadsımaların içinde bulunan gerilimin sürdürülememesi hayat ve özgürlük için öldürücü olmuştur. Gerilim sürdürüldüğü sürece ahlak değerleri var olabilir ama gerilim gevşer gevşemez ölüm, zorbalık ve moral nihilizm kaçınılmaz olur. Camus'nün *saltıkçılık taşkınlığı* dediği şey her keresinde ya intihar savunusuna (saçmanın salt yadsınması) ya da insan öldürme savunusuna (saçmanın salt kabulü) gider. Hâkim olan ve metafizik başkaldırmanın niteliğini bozan tutum, ikinci aşırılıktır. Camus böylece bu ikinci yolun siyasal devrim ya da kendi deyimi ile “tarihsel başkaldırma” biçimindeki gelişmesini incelemeye başlar.

Camus'nün “tarihsel başkaldırma” deyimini kullanmasının nedeni, bu deyimın metafizik başkaldırma ile siyasal devrim arasındaki bağı niteliğini göstermesindendir. Tanrı'nın “ölümünü” insanın tanrılaştırılması izledi. Geçici yaratık, Tanrı'nın tanımlamaya göre zaman sınırlarının dışında kalan yerine çıkarıldı. Başkaldırma böylece dikine ve zaman dışı aşımın ya da Tanrı lütfunun yerine yatay ve geçici aşımı ya da tarihi koydu. Ölümsüzlükte kurtuluş bulamayan insan, zaman içinde kurtuluş aramaya başladı. Sonuç siyasal devrim oldu. Tarihi tanrılaştıran bu devrim başlangıçtaki metafizik devrimin bozulmuş bir biçimiydi. Devrim başkaldırmaya ihanettir; çünkü devrim *saçma insan* için olduğu kadar *başkaldıran insan* için de saltıkların var olamayacağı gerçeğini görmez. Siyasal devrim Tanrı “ölümünü” yadsıyan zorunlu bir saltığı bile bile ele alır, tarihe sokar. Başkaldırmaya karşı yapılan bu ihanet tehlikeli sonuçlar doğurur. Örneğin tarihsel düşünce ve yatay saltıklar insanları hayali bir gelecek için bugünü feda etmeye götürür. Tarihsel amaçları çabuklaştıracak herhangi geçici bir aracın kabulü çok güçlü bir eğilim olur. Bundan başka, tam bir tarihsel görüş aynı zamanda ister istemez şu fikri de getirir: Yararlılık, eylemi yeterince haklı gösterir. Bundan

ötürüdür ki, özgürlük adına yapılan devrim çarçabuk giyotin ve sürgünlerle sonuçlanır. Özgürlük isteği devrimi kışkırtabilir ama belirli bir aşamada özgürlük, yararlılık adına sonsuzca askıda kalır ve terör çağı başlar. Camus'nün, "Baskaldırma insan bilincinin bir anlatımı olduğu için suçsuzdur, oysa devrim tarihsel bir çıkış olduğu için suçludur," demesinin nedeni budur.²⁰ Camus bundan sonra Fransız Devrimi'nden Rus Devrimi'ne kadar süren bu suçun hikâyesini ele alır. Devrimin siyasal ve ekonomik nedenleri ile ilgilenmez. Devrim kuramının metafizik başkaldırmanın ana temalarından bazıları ile olan bağlılığını inceler.

Camus incelemesine Fransa'daki "kral katli" ile başlar, bunun ilk kuramını Rousseau'da bulur. Bu kuramlar insanın suçsuzluğuna ve genel halk isteminin üstünlüğüne inancı savunur. Rousseau'nun geleneği tanrıci olduğundan, insan umutsuzluğunun ve hayal kırıklığının suçunu akılsal yüksek bir varlığa yükleyemezdi. Bu yüzden Rousseau kötülüğün kaynağını toplumun o günkü teşkilatında aradı. Toplumun insanın ilk saflığını bozduğu, Rousseau'nun herkesçe bilinen bir tezidir. Rousseau'nun, *Le Contrat social*'deki fikirlerini Saint-Just daha ileri götürdü, bu fikirlere edimli bir uygulama getirdi. Akılsal bir tanrıdan çok, aklın kendisi erdem ile birlikte yeni bir saltık oldu. Fransız Devrimi sırasında bile Tanrı'nın ölümü büyük bir boşluk yarattığı halde hava yine de tastamam boş kalmadı. Saint-Just "evrensel iyilik eğilimi" dediği şeyi kurmaya çalıştı, bir yandan da akla tapınma kurumlaştırıldı. Tanrı'nın yerine akıl ve erdem geçtiğine göre Tanrı'nın toplumdaki temsilcisi olan kral da

20 Burada Camus ile Sartre arasındaki başka bir köklü ayrılığı daha görüyoruz. Sartre, Baudelaire üzerine yazdığı denemede, başkaldırma ile devrimin görelî değerleri sorusunda Camus'nün karşıtı bir görüş savunur. "Metafizikçe başkaldıran insanın amacı" der Sartre, "acıını çektiği haksızlıkları olduğu gibi bırakmak, böylelikle onlara karşı başkaldırmayı sürdürmektir." Devrimci ise, kabul etmediği dünyayı değiştirmekle ilgilenir. Gelecekte geçecek değerler yaratmak ve bulunduğu yerde şimdi onlar için savaşmakla geleceğin değerlerini arar. Sartre'ın görüşüne göre, Camus'nün başkaldırmayı devrimden üstün tutması bir duygululuk, yetersizlik ve terimin varoluşçu anlamına "güvenmemek"tir.

idam edildi ve “halkın iradesi” üstün kılındı. Böylece Camus, XVI Louis’nin idamını devrim teşebbüsünün dönüm noktası sayar; çünkü böylece tarihin tinselliği atılmış ve Tanrı laikleştirilmiş oluyordu. Tanrı’dan kalan şeyler yalnızca birtakım soyut prensiplerdi, yoksa hava bomboş kalacaktı.

Bu prensipler soyut nitelikte oldukları için, evrensel erdem ve akıl egemenliğini kurmaya yeterli değildi. Soyut oldukları için gerçek başkaldırmanın somut, insansal ve ahlaksal içeriği de yoktu onlarda. Yine birtakım soyutlamalar oldukları için, insan doğallığının yanılabilirliğini görmüyorlardı. “Günah” sözcüğünü Camus kabul etmez, yalnız şöyle der: “Gün gelir ideoloji ruhbilim ile çatışır.” Böylece 1789 gibi, gerçekten akıl ve erdeme dayanan bir devrim bile kısa bir zaman içinde baskı ve terörü kabul etti.

Ahlak prensipleri bu hareketi durduramadığına göre, bu prensiplerin kaldırılması, işleri büsbütün berbat edebilirdi. Halkın “irade”si bir ülkü olarak kaldıkça düşünce ve eylem, edimde her zaman öyle olmamakla beraber, amaç bakımından yine de insancı olabildi. Ancak Hegel’in tarih felsefesi devrim fikrini insan dışı olmaktan daha ileri götürdü. Camus, Hegel’in çoğunlukla sollar tarafından yanlış anlaşıldığını söyledi. Yine Camus, Hegel’in başka bölümlerde söylediği sözlerle en tehlikeli doktrinlerinden bazılarını ortadan kaldırdığını kabul etti: “Hegel’de her büyük düşüncede olduğu gibi, Hegel’i düzelterek yanlar vardır.” Ancak Camus’nün buradaki amacı için önemli olan şudur: Hegel sisteminin doğru ya da yanlış olarak yorumlanması, devrimci ülkünün son ve kesin olarak bozulmasına yol açmıştır. Hegel’den sonra insanın kendi alın yazısına yön vermediği, ancak tarihsel akışın yolunu izlediği görüşü kabul edildi. İnsanın kendi açısından özgür eylem sandığı şey gerçekte olayların kaçınılmaz akışının bir parçasıydı. Tarihin bu şekilde tanrılaştırılması –ki ister istemez böyle olacaktı– çiğneyeni haklı, çiğneneni haksız gösteriyordu. Bunlar üzerindeki yargıyı tarih vermiştir. İnsanların bir kısmı tarihle beraber ilerler; bir kısmını tarih ortadan siler. 1905

yılıının Rus anarşistleri, Camus’ye göre, bir “fedakârlık aristokrasisi” idi; öteki devrimleri yönetenlere ise “başarı aristokrasisi” denebilirdi.

Başarı aristokrasisi saygı duyduğu değerleri tarihin akışına bırakmak zorundaydı:

Gerçek, akıl ve adalet birdenbire varlığın oluşuna karıştı. Ancak Alman ideolojisi, bunlara sürekli devinim vermek suretiyle devinimlerini gerçek nitelikleri ile karıştırmış ve bu niteliğin uygulanmasını tarih akışının, eğer böyle bir şey varsa, sonuna bırakmıştır.

Sonuç olarak Camus bu değerlerin birer işaret noktası olma niteliklerini yitirdiklerini ve birer varış noktası olduklarını sözlerine ekler. Bunlar bir kere varsayımsal bir geleceğe bırakıldı mı, gerçekleştirilmeleri için kullanılacak metotlar üzerinde bir yargıya varma olanağı ortadan kaldırılmış olur. Tarihsel başkaldırmadaki kötülüğün gerçek kaynağı işte buradadır. Araçlar böylece ahlaksal yargı alanından çıkarılmıştır. Yalnız hizmet ettikleri gerçekleştirilmemiş değerler, amaçlar, bunları haklı göstermek ya da suçlamak için kullanılabilirdi. Sonuç olarak eylemler ahlak değerlerine göre değil, başarılarına göre yargılandı. Ahlak geçici hâle getirildi ve tarih durumunun gerçekliklerine göre değiştirildi (Stalin’in ölümünden sonra kendi arkadaşları ve adamları tarafından canilikle suçlanması gibi). Ahlak değerlerinin geleceğe bırakılması ve bunların şimdilik bir yana atılması insanın genel suçluluğu kestirimine yol açar. Rousseau’nun suçsuzluk doktrinini kabul etmiş olan Saint-Just ile Hegel’in suçluluk fikirlerini kabul eden sonraki devrimciler arasındaki başlıca ayrılık buradadır. Elbette ki insan varlıklarının genel suçluluğu bir kere kabul edildi mi, insanlara da ona göre davranılması gerekir. Nitekim siyasal devrim, her iki devrimde de cinayet ve yıkım ile sonuçlanmıştır. İnsanın saflığını kirleten bireysel ayırıklar (istisnalar) yok edilmelidir ya da bir suç çağında saflık çağını bir an önce getirmek için öldürmek gerektir. Camus şu sözleri söylemekle sorunu gayet açık bir şekilde ortaya koymuş olur: “Çocuksu mutluluğu yıkanları yıkmak gerekir ya da çocuksu mutluluğu yaratmak için

yıkım gereklidir.” Burada Camus’nün açıkça cevap vermediği bir sorun ortaya çıkar: Başkaldırmanın, tarihsel oluşa göre ele alındığı zaman, değiştiğini ve temellerinden koptuğunu birçok örnekle gösterir ama bu tarihsel kopmayı metafizik kusurlara mı yoksa edimde-ki yanlış uygulamalara mı yormak gerekliliğine karar veremez. Zaman zaman Hegel ve Nietzsche gibi düşünürlerin gerçek başkaldırmanın sınırlarını yanlış anladıklarını ve nihilizmin büyüüne kapıldıklarını söyler. Zaman zaman da bu düşünürlerin edimli insanlar tarafından yanlış yorumlandığı ya da hiçbir hükümet sisteminin bunlara doyurucu bir anlatımı bulamayacağı görüşüne daha çok yanaşır (Örneğin Proudhon’un hiçbir hükümetin, hükümet olması dolayısıyla devrimci olamayacağı görüşünü kabul eder). Bu nokta üzerinde ileride daha çok duracağız. Şimdilik şunu belirtmek isterim ki, ikinci yorum şekli Camus’nün açıkça anarşist eğilimini ve *Başkaldıran İnsan*’ın olumlu sonuçları sırasında anarko–sendikalizmi onaylamasını ortaya çıkarmış olacaktır.

Bu eğilim Camus’de Rus anarşistleri incelediği sırada da görülür. Bunların gerçek başkaldırmanın sınırlarını aştıkları hiç olmazsa söylenilebilir; ama yine de büyük bir hoşgörülülükle ele alınırlar. 1905’te Grandük Serge’i öldüren Kaliaev, Dora Brilliant ve arkadaşları gibi genç teröristlerin ele alınışı özellikle böyledir. Bunlara *Başkaldıran İnsan*’da “ince ruhlu katiller” ve *Adiller (Les Justes)* piyesinde “doğrular” denilmiştir. Camus bu insanların gerçek başkaldırma ruhunun en yüksek ve aynı zamanda son örneğini verdiğini söyleyecek kadar ileri gider. İlk olarak “ince ruhlu katiller”den önce birkaç kuşak boyunca birbiri ardından gelen Rus anarşistlerinin görüşlerini kısaca gözden geçirir. Decembristler, Bielinski, Pisarev, Bakunin ve Nechaev üzerindeki görüşlerini belirtir. Bakunin ile Nechaev’in yazdığı *Bir Devrimcinin Kateşizmi* adlı kitabını biraz sertçe eleştirir. Kaliaev ile arkadaşları insan öldürmekten tiksindikleri ve ancak kendilerini feda etme yolu ile başkalarının öldürme zorunluğunu kabul ettikleri halde, Nechaev insan öldürmeyi bir iktidara

geçiş aracı olarak kullanır. Bu bakımdan Camus şu sözü yalnız “ince ruhlu katiller” için söyler:

“Kendilerini yitirme pahasına kazandıkları zafere sonunda ihanet edildi. Ancak yaptıkları fedakârlıklarla ve hatta yüzde yüz yadsımlarla, bir değere, bir erdeme elle tutulur bir biçim verdiler; bu biçim bugün bile zulme karşı koymaya devam ediyor ve gerçek kurtuluşa yarıyor.” 1905 teröristleri Avrupa ve Amerika’da aşağı yukarı otuz yıl süren hükümet başkanları cinayetlerinin ya da cinayet teşebbüslerinin en yüksek noktasıdır. “Yüzlerce kendini adanmış cesur kadın ve erkek,” diyor Camus, “nihilizmin derinliklerinden tüfekler ve bombalarla ortaya atılarak istedikleri ve uğrunda kendi hayatlarını feda ettikleri değerler yaratmaya çalıştılar, kendi ülkülerinin zaferlerini sağlama almak için suçu ve ölümü bile bile kabul ettiler.” Camus bunların davranışlarını açıklarken ister istemez onları onaylayan bir söz söylüyor ve bu söz önceki çözümlemesi ile çatışıyor: “Gelecek, tanrısız adamlar için tek aşım dünyasıdır”. Oysa bu “tarihçilik”in, başkaldırma fikrinin devrim ediminde bozulmasına yol açan belli başlı etken olduğu önceden ileri sürülmüştü. Camus bu son sözünü doğrulamaya çalışıyor ve diyor ki: “Her ne kadar bu genç nihilistler ilerde gerçekleşecek değerlere hizmet ettiklerini söyledilerse de, gerçekte eylemlerinin niteliği başkaldırmanın doğru değerlerini çarçabuk yaratmaya yaradı. Büyük bir kardeşlik örneği verdiler, çok güçlü bir dayanışma denediler ve uyguladılar; bu değerleri görülmemiş kişisel fedakârlık yetenekleri ile artırdılar. Bundan başka, amaçlarına varmak için siyasal cinayet yollarını seçtiler ama kadınlara ve çocuklara dokunmadılar. Bu bakımdan sonradan gelecek Marksist devrimcilerden ayrılıyorlardı.” Bütün bu sözlerde özel bir kayırma, bir hoşgörülük ögesi olduğu belli. Gerçi Camus de Kaliaev ve ötekilerini görülmemiş birer insan hâline getiren sürekli ahlak ıstıraplarını anlatmakla yanlış bir olayı yansıtmış olmuyor: “Bunlar bir terörizm havası yaşadıkları halde... hiçbir zaman bunun acısını çekmekten kurtulamadılar.” Bu da terörizmi haklı göstermez ama Camus terörizmi gerçek başkaldırmanın canlı gerilimi ve paradoksu olarak

yorumlar. Teröristlerin kendi hayatlarını hor görüşleri başkalarının hayatlarına karşı duydukları ilgi ile bir arada yaşadı. Zoru kaçınılmaz buluyorlardı ama haklı gösteremiyorlardı. Bu çeşit paradoksların bütün sonuçlarını kabul etmişlerdi. Paradoksun iki koşulunu birden sürdürüyorlardı. Bu bakımdan öğelerden birini başkaldırmanın gerilimi sırasında bir yana bırakan ve zor ile ölüme aynı soğukkanlılıkla bakan sonraki devrimcilerden ayrılıyorlardı. Kalıaev, Dora Brilland ve arkadaşları başkaldırmanın gerçek niteliğini sürdürebilmesi için dogmatik rahatlığa dalınmaması gerektiğini edimleriyle göstermişlerdi. Kendi hayatlarını isteye isteye feda etmekle, hayatlarının sürdürmek zorunda kaldığı paradoksa bir çeşit son bir çözüm bulmuş oluyorlardı. Ölümlemlerini, paradoksun suç ögesi için ödemeleleri gereken bir karşılık sayıyorlardı. Burada Camus fedakârlığı, suçu kaldıran bir şey sanmakla yeniden bir kayırma ya da hoşgörülük yapmış oluyor. Önünde sonunda teröristlerin kendi ölümlemlerini kabulleri, kendi zorunluluğu içinde iyi hazırlanmış bir intihardır. Olayın yalnız bu yüzü Camus'nün ilk söylediği fikirlere döner; çünkü böyle bir intihar, insan yaşamadığına göre, paradoksun “çözüm”ü demektir. Eğer saçma bu yoldan “ortadan kaldırılamaz”sa, başkaldırmadaki çelişme de kaldırılamaz. Her iki durumda da bir ölümün ötekini yok ettiği ciddi olarak söylenemez. Camus'nün insanın bireysel değeri üzerinde dayatması bunu olanaksız kılar. Katil, kendi idamını kabul etmekle, işlediği cinayeti ortadan kaldıramaz. Ama Camus bu gibi itirazlara hiç yer vermez. 1905 teröristleri üzerindeki incelemesi onların gerçek başkaldırma örnekleri olduklarını söylemekle sona erer: “Kalıaev işin sonundan şüpheleniyordu; ama bu şüphe onu eylemden alıkoymadı. İşte bundan ötürü Kalıaev başkaldırmanın en açık imgesidir.” Camus'nün bireysel terörizmi inceleyişi terörizmin edimli bir politikadan çok, davranış ve jest bakımından değerini ortaya çıkarır. Ayrıca teröristler, günün siyasal ve ekonomik yapısının değiştirilmesinden çok teröristlerin coşkusal sorunlarını çözmekle ilgilenmişler gibi gelir insana. Birinci görevi ise, sonradan gelen Marksistler üzerlerine aldılar. Bu, aynı zamanda kişisel teröristlikten devlet teröristliğine bir geçiş oldu. Böylece devlet terörizmi

başkaldırmanın paradokslarını baskı altına aldı. Cinayet kanuna uygun bir eylem olarak kabul edildi, tarihsel durum ahlakın ölçüsü oldu, devlet ele geçirme tekniği ilerletildi ve devlet tapınılacak bir şey oldu. Camus *Başkaldıran İnsan*'ın ikinci büyük bölümünde bu "başkaldırma ihaneti"ni inceler. İçinde bulunduğumuz yüzyılda yapılan Faşist ve Nazi devrimleri üzerine birkaç kısa gözlemde bulunur. Bunlar Fransız ve Rus devrimleri anlamında devrimler değildir. Aynı tarih tanrılaştırması fikrine dayanmazlar. Tarih onlar için daha çok yaban gücün rahatça at koşturabileceği bir yerdir. Böylece akıldan çok akıldışılığını tanrılaştırırlar. Bununla beraber, bunlar da başkaldırma tarihinin birer parçasıdır; çünkü Mussolini ve Hitler, fikirlerinin çoğunu Hegel ve Nietzsche'den aldıklarını söylemişlerdir. Her iki diktatör de devlet tanrılaştırılmasının iki örneğidir ve her devrim sonunda bu tanrılaştırmaya gitmeye mahkûmdur. Bunlar, başarı ölçüsü dışında kalan bütün değerlerden yoksun akıldışı devlet teröristliğinin kurucularıdır.

Devlet teröristliğinin akılsal şekli Hegel ve Marx'tan başlar, Rus devriminde ve komünist devlette anlatımını bulur. Camus ideolojik gelişmeyi, Marx felsefesi üzerinde yaptığı bir sürü yorumla izler. *Başkaldıran İnsan*'ın bu bölümü, kitabın Fransa'daki sağcı çevrelerde başarı kazanmasını elbette sağlamıştır; ancak Camus'nün Marx eleştirisi bugün her yerde alkışlanan çeşitten bir eleştiri değildir. Çünkü her şeyden önce Camus'nün Marx üzerindeki yazıları Marx'ı edimli olarak gerçekten okumuş olduğu izlemini rahatça vermektedir. Eleştirisi ciddi bir incelemenin sonucudur, ezber bir yadsıma değildir. Bundan başka Camus, Marx düşüncesinin birçok yönünü beğenir. Marx'ın on dokuzuncu yüzyıl burjuvazisinin sosyal düzenbazlığını yadsımasını beğenir. "Marx," der, "sağcı yayınların övdüğü orta sınıf ailesi erdemlerinin, bahtsız kadın ve erkekleri yarı çıplak kömür madenlerine indiren bir ekonomiye dayandığını inandırıcı olarak göstermiştir." Çağın ahlak prensipleri, göz göre göre yalan olmasa bile, tastamam yanıltıcıydı ve Marx bunların arkasında yatan ahlakdışı ekonomik durumu ortaya dökmekle gerçekten büyük bir hizmet

görmüştür. Camus, Marx'ı harekete geçiren ahlak nedenlerini genellikle över. "Haksız araçlar gerektiren bir amaç, haklı bir amaç değildir," diyenin Marx olduğunu hatırlatır. Camus, Marksizm'in Rus devriminden bu yana ediminin çok eleştirilmesi gerektiğini kabul eder ve bu da zaten onun başlıca amacıdır. Marksist kuramı verimli bir gerçek hâline getirmek isteyenler yukarıdaki ahlak prensibini bile bile görmezlikten geldiler. Çünkü Marksist edim, adaletin tarih akışı içinde erimesine ve böylece sağlam ve dolaysız ahlak doğrulamasından ayrılmasına izin veriyordu. Bununla beraber Camus, Nietzsche'de olduğu gibi, Marx'ın geliştirdiği sistemde de ilerideki bozuluşun nedenlerini görür. Bu sistemi işlememeye mahkûmdur; çünkü içinde birbiriyle uyuşmayan birçok şey vardı. Tarihsel olaylar bu yanlışlıkları ortaya çıkardıkça Marx'ın son varmak istediği ülküleri kurtarmak için daha çok ve daha sık olarak ahlak dışı metotlara başvuruldu. Marx'ın hemen olacağını söylediği birçok tarihsel olayın kesin olmadığı anlaşıncı, uzun vadeli kâhinliklerin en verimli yollarla uygulanmasının, hiç olmazsa, sağlama bağlanılmasına önem verildi. Camus, Marx üzerindeki yorumlarında önce Marx'ın düşüncesindeki çelişmeleri belirtir, sonra çeşitli kuramların edimde nasıl başarısızlığa uğradıklarının bir tanımlamasını yapar.

Marx kuramlarının bilimsel olduğunu söylediği halde, durum bunun tersidir. Marx'ın metodu determinizm ile kâhinliğin, edimli çözümleme ile ütopyacı bir hayalin çelişmeli bir karışımıdır. Marx'ın içinde bulunduğu toplumun eleştirisi bilimsel temellere dayanıyordu ama toplumun geleceği üzerindeki yorumu bir kestirimden pek az ileri gitti. Materyalizm üzerindeki kuramları ile diyalektiği ilgilendiren kuramları arasında bir çelişme vardı. Camus, Marx'ın düşüncesinin önceden, maddesel gerçeklik tarafından tayin edildiği savını diyalektiğin desteklemediğini gösterir (*L'Homme revolte*, s. 245–6). Diyalektiğin kendisi de başka bir çeşit çatışma doğurur: Diyalektik kapitalizmin iyice gelişmesini (yani adaletsizliğin ve proleter ıstırabının artmasını) ilerideki proleter mutluluğu ve adaletinin zorunlu bir koşulu yapmakla, edimde çok tehlikeli olduğu anlaşılan

bir çığır açar. Diyalektik süreç determinizmi de insanı ayrıca bir çıkmaza götürür; çünkü Marx bundan ayrı ayrı zamanlarda aktif ve pasif sonuçlar çıkarır. Bundan başka, tarih diyalektiğinin –eğer bu bir gerçekse– zaman içinde önceden görülen bir amacı olduğunu sanmak için ortada hiçbir neden yoktur. Başka bir deyimle, tarih diyalektiğinin kendi niteliği Marx'ın sınıf kavgasının son bulacağı ve bu savaşın yerine sınıfsız bir toplumun geçeceği üzerindeki savlarını yadsır gibidir. Son olarak, proleteryanın iktidarı ele geçirmesi sonucunda topluma verilecek şekil ayrı ayrı eserlerde çatışmalı biçimlerde anlatılmış ve Marx bu aykırılıkları çözümlemeden olduğu gibi bırakmıştır.

Marx'ın kuramsal düşüncesinde birtakım aykırılıklar olduğu gibi, düşüncelerinin edimli uygulamasında daha çok yanlışlıklar görülür. Örneğin toplum Marx'ın önceden gördüğü yolda gelişmemiştir ve bu durum sisteminin tam olarak ilk şekliyle uygulanmasını olanaksız bir duruma sokmuştur. Bu başarısızlığı önlemek için, bir yandan uzun süreli kehanetleri doğru çıkarılmaya çalışılırken, öte yandan kendisinin kabul edemeyeceği birtakım metotların kullanılması gerekmiştir. Marx, toplum çözümlemesinde köylünün ekonomik rolünü gerçekten önemsememiştir. Bunun sonucunda 1917 Devrimi'nin Rus kulakları beş milyonluk kadar bir ayrılık (istisna) olmuşlar ve 1917 Marksistleri bunları Marksist kurala uydurmak için ölüm ya da sürgünü tek metot olarak kullanmışlardır. Bundan başka, Marx'ın evrensel proleterya dayanışmasının milliyetçilikten daha güçlü olacağı üzerindeki düşüncesinin büsbütün yanlış olduğu anlaşılmıştır. Yalnız İkinci Enternasyonal'in uğradığı başarısızlık, düşüncesinin tersinin doğru olduğunu göstermeye yetmiştir. Son olarak teknik ilerlemenin birdenbire ve görülmemiş bir şekilde hızlanması emekçi sınıfı için yeni bir baskı biçimi ortaya çıkarmıştır. Marx bunu görmemişti. O, para ile militarizmin proleteryaı ezen araçlar olduğunu belirtmiş; ancak emekçilerin boyun eğmek zorunda bırakıldıkları ve insanları ezme bakımından öncekilerden hiç de aşağı kalmayan teknokrasinin istibdadına yer vermemiştir.

Bu çeşit aykırılıklar ve yanlış hesaplar Marx'ın siyasal felsefesi-ni yerine getirme ödevini gerçekten önledi. Bu felsefeyi uygulamak için yeni metotların bulunması gerekti. Bu metotların Marx'ın siste-minde bulunan öteki öğelerin yeniden yorumlanması yolu ile haklı gösterilmeye çalışılması Marx'a karşı yapılan eleştirilerin belki de en güçlüsüdür. Bunun sonucunda ortaya çıkan komünist kuram ve edim, çağdaş Marksizmi, Camus'nün yakındığı ve başkaldırmanın ilk niteliğine büyük bir ihanet saydığı yönleri götürmüştür. Mark-sizm konusunda yapılan bu gözlemler metafizik başkaldırma ile si-yasal başkaldırma arasındaki ayrılığın yeniden açıklanması ile sona erer:

Başkaldırma, birlik; tarihsel devrim ise, toptanlık (totaliterlik) ister. Birincisi “evet”e dayanan bir “hayır” ile başlar; ikincisi ise salt yadsı-ma ile başlar ve zamanın sonuna bırakılan bir onaylamayı yaratmak amacı ile kendisini her çeşit tutsaklığa mahkûm eder. Birincisi ya-ratıcı, öteki ise nihilisttir.

Camus, başkaldırmanın niteliği ve başkaldırmanın siyasal aşırı-lıklardan nasıl korunacağı üzerindeki son düşüncelerine gelmeden önce başkaldırma ile sanatçı yaratımı arasındaki ilişkiyi anlatır. Bu konuyu, Camus'nün romanlarına temel teşkil eden estetik kuram-ları yedinci bölümde inceleyeceğim için şimdilik bir yana bırakıyor, bu bölümü *Başkaldıran İnsan*'ın son sayfalarında öğütlenen bir çe-şit özel başkaldırmayı anlatarak bitiriyorum. Başkaldırmanın başa-rısızlık tarihi böylece ortaya konulduktan sonra herhangi bir şekil başkaldırmayı savunmanın güç bir iş olacağı besbelli. Camus'nün uzun açıklamasının ağırlık noktasını başkaldırmaya kesin ve verimli siyasal bir anlatım verme çabalarının kısır kalmaya mahkûm olduğu tezi teşkil eder. Bu son sayfalarda yaptığı şey ise önceden açıklan-mış olan bazı siyasal başarısızlıkların yeniden incelenmesi olur. Bu yeni incelemede Hıristiyanlıktan sonraki başkaldırmanın hataları, Camus'nün Sade'dan başlayarak eleştirdiği aşırılık hataları üzerinde durulur. Ancak bu siyasal hatalar, aynı zamanda hiç olmazsa Ca-mus için Hıristiyanlık öncesi başkaldırmanın, yani eski çağdaki

başkaldırmanın, şimdi ele aldığı siyasal problemlerin çözümlenmesi için gereken sınırlılık ve ılımlılık niteliklerini taşıdığını gösterir. Böylece sonunda Akdeniz aslına ve *Tersi ve Yüzü* ile *Düğünler*'deki dünyasına bağlı kalarak, yeni bir tinsel ve siyasal uyanışın kaynağı olmak üzere "*la pense de midi*" (öğle düşüncesi) dediği tezi savunur.

Bir insan başkaldırmayı, edimde bozulduğuna göre düşünmeli mi, düşünmemeli mi sorunu ortaya çıkıyor. Başkaldırmaya edimli bir gerçeklilik vermek için politik tedbirlere başvurulmaya başlanırsa başlanmaz, başkaldırmaya ahlaksal niteliğini veren değerler ya sonsuzca erteleniyor ya da varsayım al bir geleceğin içinde kayboluyor. "Başkaldırıyorum, öyleyse varız" formülünün yerine, "Başkaldırıyorum, öyleyse var olacağız" sözü geçiyor. Bunun da sonuçları, zorbalık ve tutsaklık... Zorbalığın saçma ile ilgili bir sorun olduğu önceden anlaşılmıştı. O aşamada bu sorun kuramsal bir zorluk olarak kalıyor ve mantıksal temellere dayanılarak yadsınabiliyordu (ya da hiç olmazsa Camus böyle düşünüyordu). Ancak başkaldırma bir kere politik devrim şeklini aldı mı, zorbalık zorunlu bir ahlak sorunu oluyor ve sanki bütün edimli çözümlemelere meydan okuyor. O zaman başkaldıran insan çözülmez bir bilmece ile karşılaşmış gibidir: Kendisinin açık bir adalet kavramı var ama bir yandan da adalet adına adaletsizlik yaptığını görmektedir. İyilik ister ama alın yazısı ona bu iyiliğin gerçekleşmesini olanaksızlaştıran kötü metotlar kullandırır; özgürlük isteği onu tutsaklık kurmaya kadar götürür; kuram ile edim ne kadar uzlaştırmaya çalışırsa çalışsın, birbirlerine karşı gelirler.

Bu aykırılıkları iki siyasal aykırılık daha izler: Zorbalık ile zorbalık karşıtlığı, adalet ile özgürlük... Prensip olarak başkaldırma, insanın hayatına karşı duyduğu saygıdan ötürü, zorbalığın ortadan kalkmasını ister ama başkaldırma fikrine siyasal anlatımını veren devrim, kökünü ve niteliğini zor prensibinden alır.²¹ Böylece büsbütün bir

21 Devrimin bir siyasal sistemin yerine başka bir sistemin *zora başvurularak* birdenbire geçirilmesi olduğu gerçeği Raymond Aron tarafından yazılan *L'Opium des*

yana çekilmek istemeyen bir insan ya başkaldırmadan vazgeçecek ve kötüye göz yumacak ya da başkaldırmayı seçecek ve kötülük yapacak. Aynı şekilde adalet ve özgürlük de hem başkaldırmanın hem de devrimin amacıdır. Ama devrim, kendinden yana olanlara adalet sağlamak için, hiç olmazsa hâkim sınıfın özgürlüğünü baskı altında tutmak zorundadır. Sonradan yine bu çıkmazlar ve aykırılıklar bizi ya Yogi'nin ahlaksal verimsizliğinden ya da Komisar'ın ahlak sinikliğinden birini seçmek zorunda bırakır. İşte bu noktada Camus yine başkaldırma kavramına döner. "Bu gibi sorunların ortaya çıkmasının nedeni," der, "gerçek başkaldırmada var olan sınırlılığın ve dolayısıyla ılımlılığın gözden uzak tutulmasıdır." Örneğin başkaldırmanın istediği özgürlük hiçbir zaman toptan özgürlük değildir. Tersine, başkaldıran insan kendi üstündeki bir gücün kendisine karşı kullanmış olduğu sınırsız özgürlüğe karşıdır. Başkaldırması özgürlüğe sınırlar koyar. Camus şöyle der:

"Elbette ki başkaldıran insan kendisi için belirli bir özgürlük ister ama hiçbir zaman eğer bağdaşımli ise, başkasını öldürmek ve başkasının özgürlüğünü almak istemez. Kimseyi bozmaz (dejenere etmez). İsteddiği özgürlük herkes içindir; yadsıdığı şeyi başkalarına da yasak eder. O, yalnız efendisine karşı koyan bir tutsak değil, efendi ve tutsak dünyasına da karşı gelen bir insandır."

Böylece başkaldırmadan doğan değerlere bir de ılımlılık değeri eklenmiş oluyor. Bu değer siyasal devrimlerin her zaman gözden uzak tuttukları değer in ta kendisidir. Aşırılık, devrimin ölçüsü olmuş ve bu aşırılık gereksiz ama kaçınılmaz çıkmazlar yaratmıştır. Tarihin tanrılaştırılması bu aşırı tutumun örneklerinden biridir. Bu yalnız gerçek, başkaldırmaya ihanet etmek demek değildir; Camus şimdi bunda mantıksal bir olanaksızlık da görmektedir. Jaspers'a uyararak insan için tarihin kavranamayacağını; çünkü insanın tarihin bir parçası olduğu tezini savunur. İnsan tarih üzerinde şaşmayan bir yargıya

varamaz ve onu yorumlayamaz. Bu açıdan “daha da öte gidersek, yalnız Tanrı için tarih vardır.” Dolayısıyla insan tarihin topunu kucaklayan planları uygulayamaz. Zaman içindeki bütün eylemlerde, bu eylemlere yol gösteren amaçlar ya da kuramlar ne olursa olsun, büyük bir kesinsizlik ögesi bulunacaktır ve bu kaçınılmaz hata payı hiçbir dogmatik ve doktrinci sert davranışı haklı çıkarmayacaktır.

“Sınırlar felsefesi”ne dayanan başkaldırma şimdi yukarıda sözü geçen iki siyasal aykırılığı çözen bir yol olarak ortaya çıkıyor. Her şeyden önce zor ve zor karşıtlığı sorunu var. Başkaldırmaya ihanet eden zorbalık bunu yapacaktır; çünkü sistemattiktir ve insanları uzak bir tarihsel amacın hizmetinde kullanılacak birtakım araçlar durumuna sokacaktır. Oysa başkaldıran adam için zorbalık sadece bireysel bir sorumluluk taşımalıdır ve hiçbir zaman soyut bir doktrine hizmet etmemelidir. Bundan ötürü başkaldırma yalnızca zoru ortadan kaldırma çabalarının yararına silaha sarılacaktır, zoru kanunlaştırmak için değil. Camus der ki, örneğin bir devrim idam cezasını hemen kaldırmayacaksa o devrim için ölmeye değmez, hiçbir devrimin insan hayatını yok etmeye hakkı yoktur. Zor, gerçek başkaldırma çerçevesi içinde, zorun ortadan kaldırılışı kurulacak ise haklı görülür ve yalnızca bu amaç için kullanılacaktır.

Adalet ve özgürlük için de buna benzer bir düşünce tarzı kullanılmıştır. Gerçek başkaldırma, sınırlarını bildiği için adalet ve özgürlük alanında göreliliğe önem verir. Bu görelilik duygusu varılacak amaçlara yaklaşık olarak başlama anlayışı ile birlikte yürür. Gerçek başkaldırma yaklaşıklığın daha kesin olarak tanımlanması için başkaldırma fikirlerinin serbestçe açıklanmasına izin verecektir. Böylece başlangıçta başkaldırmayı desteklemiş olan “insan dayanışması”nı güçlendirmiş olacaktır. Özellikle bir kanun kavramı olarak adaletin her zaman için anlatımını garanti edecektir. Protesto özgürlüğü ve gerçek insansal ulaşım, adaleti gittikçe artan bir gerçeklik durumuna getirecektir. Salt adalet ve salt özgürlük birbiriyle uzlaşamaz ama göresel adaletle göresel özgürlük her ikisi de başkaldırma değerlerinin korunması ile uğraşacak olursa, sonunda bunlar arasında bir

uyumu gerçekleştirecekler ve her ikisinin de doyurucu bir ölçüsünü bulacaklardır.

Böylece gerçek başkaldırma, insan için Yogi ile Komisar aşırılıkları arasında güvenle izleyebileceği bir yol açmış bulunacaktır. Siyasal devrimin ahlak amaçlarını her günkü ediminde koruyacaktır. Bunu yapmak için bütün dikkatini “sınırlama felsefesi” üzerinde toplayacaktır. Bu felsefenin temeli ise son iki yüzyıldan beri hâkim olan metafizik başkaldırma değil, ilkçağ Yunan düşüncesidir. Bu bakımdan Camus “la pensee solaire” (güneş felsefesi) ya da “l’esprit mediterraneen” (Akdeniz ruhu) dediği düşünceyi öğütler. On dokuzuncu yüzyılın ilerici İtalyan, İspanyol ve Fransız düşünürleri tarafından yürütülmüş olan bu Akdeniz geleneğini Alman ideoloji ve tarihçiliği (Hegel, Nietzsche, Marx, Engels vb.) gölgelemiş ve sonunda yok etmiştir. Sonuç olarak Camus yüzyılımızdaki kesin savaşın Marksizm ile Hristiyanlık arasında değil: “... kuzeyli düşler ile Akdeniz geleneği arasında, her zaman delikanlı kalan zorbalık ile bilgi ve kitapların artırdığı olgun güç, yurt özlemi, yaşantının olgunlaştırdığı ve öğrettiği cesaret arasında; kısaca tarih ile doğa arasında” olduğunu söyler.

Akdeniz geleneğinden esinlenen başkaldırma siyasal bir ülkü olarak verimli olabilir; çünkü bulduğu değerler yalnızca birer soyutlama değildir. Yarattığı şeref ve dostluk ile uyguladığı ılımlılık, varlıklarını insanların eylemlerine ve başkaldırmanın kişisel deneyine borçlu olan değerlerdir. Gerçek başkaldırma bu değerlerin sonsuzdan beri var olduğunu ya da gelecek bir tarihte zorunlulukla var olacağını savunmaz. Bu değerleri gerilimin her zaman için hafifletilmeden korunması ve her zaman tetikte bulunmak ve başkaldırmanın özlü yönleri olan ılımlılığı uygulamak yolu ile sürdürülebilecek bugünkü birer gerçeklik olarak görür. Camus başkaldırmanın değerlerini bozmadan sürdüren devrimci bir edime örnek olarak devrimci sendikacılığı gösterir. Fransa’da hâlâ bu harekete bağlı olanlar vardır. Yayın da yaparlar. Camus bu hareketin siyasal bakımdan verimsiz olduğu iddiasına karşılık, hareketin işçilerin tutumunu iyileştirdiğini ve iş saatlerini günde on altı saatten haftada kırk saate indirdiğini

söyler. “*Bu hareket,*” der, “Marksizmin doktrinci aşırılığının görmediği insansal ve ekonomik gerçekliklere dayanır.” Hareketin ayağını topraktan kesmeyen yavaşlığı, insanların mutluluğuna diyalektik materyalizmden daha çok yaramıştır. Marksizmin tersi bir yoldan yürür; özelden genele, gerçek insandan soyut fikirlere, edimden kurama ilerler. Bu bakımdan anarko—sendikalizm’in de her zaman zoru önleyemese bile, terörü, tutsaklığı, elli yıldan beri yapılan devrimleri niteleyen insan bozuluşunu önlemesi gerekir. Camus sendikacılığı tam bir çözüm yolu olarak ortaya sürmediğini belirtir; bu hareket sadece bugünün istediği siyasal düşünceye ve eyleme bir örnek olarak gösterilmiştir. Hareket Akdeniz felsefesinin özünü yansıtır (bu hareket çoklukla birkaç Akdeniz ülkesinde ve Güney Amerika’nın bazı yerlerinde tutulmuştur); çünkü ayağını somut gerçeklikler üzerine basar. Bu gerçeklikler arasında hem uygun bir insan şerefi hem de insan sınırlılığı kavramı vardır. Böylece bu hareket, siyasal felsefenin insan sevgisinden esinlenmesi; bugünkü refahla beraber gitmesi; bugünkü mutluluğun, doktrinci vaatlerin gelecekteki uygulanmasına feda edilmesini isteyen ideolojilerin yadsınması gerektiğini bize hatırlatır.

6. BAŞKALDIRMA EDİMİ

Eğer bütün eylemler gerçekten sembolikse, o zaman kitaplar bu eylemleri gerçekleştirmenin bir yoludur.

MAURICE MERLEAU-PONTY

Birçok kimse Camus'nün, on sekizinci yüzyılın sonundan beri başkaldırma ve devrimlerin izlediği tarihsel yol üzerindeki incelemesinin ayrıntılarında, belki onunla birlik olmayacaktır. Ama ne de olsa bir insanın Camus'nün geniş çizgilerinin etkisi altında kalmaması biraz zordur. Sade ve Saint-Just'tan beri süregelen metafizik başkaldırma ve siyasal devrim eleştirileri çok derin ve şaşırtıcıdır ve bence bugünkü dünya sorunlarının iyi anlaşılması için gereklidir. Bu incelemelerde Marksizm'in en tehlikeli yönleri açıkça ve zekice gösterilmiş ve böylece Avrupa'daki başarısının nedeni ortaya çıkarılmıştır. *Başkaldıran İnsan*, Camus'nün en duygulu ahlak bilincini ve kafasının üstün soyluluğunu meydana çıkarmıştır. Bununla beraber, kitabın insanı doydurmadığını da kabul etmek gerekir. Özellikle son bölüm, yapıcı ve olumlu niyetlerine karşın, amaca götüren çözümlemeler yüzünden inandırıcı olmuyor. Sonuna doğru kitap dağılmaya başlıyor. Camus'nün bütün ustalığı bir yana, yine de yaptığı eleştirilerle bunlardan çıkardığı sonuçlar arasında gerçek bir bağıntı bulmak zorlaşıyor. Son sayfalar temelden olumsuz bir düşünceyi olumluya çevirmek için başarısızca harcanmış birtakım çabalara benziyor. Bu bakımdan kitabın sonuna doğru üslupta da gözle görülür bir değişme var. Camus 350 sayfalık hayran olunacak kadar açık ve dolaysız

bir düzyazıdan sonra kendisini lirik kaçışlara bırakıyor ve “güneşli düşünce” imgesine dayanan kapalı sözler söylüyor.

İşte size üç örnek... Bu sözlerle birlik olsak bile bunların herhangi gerçeklikle ilişkisini kurmak oldukça zordur: “Yiğitçe ve zekice sözler, deniz kıyısında aynı etkililiktendir” (s. 374); “Gerçekten de çoktan beri başkaldırı her şeyi çözmeye özenmeksizin, hiç değilse karşı koyabilir. Bu andan sonra öğle, tarihin akışı üzerine dökülür” (s.376); “Biz, sadık toprak Ithaque’yi, gözüpek ve sade düşünceyi, bilge insanın eli açıklığını seçeceğiz” (s. 377).

İnsan bu gibi cümleleri okuduktan sonra kitabın sonunda öğütlenen ılımlı başkaldırmanın genellikle uygulanacak edimli bir politika değil, Camus’nün çok özel bir görüşü olduğu düşüncesine eğilim duyuyor. İlk eleştirisinin, onu herkesin anlayabileceği ve uygulayabileceği bir çözüme götürmeden, Camus’yü kendi başına bırakıp gittiği anlaşıyor. Bana kalırsa, bu sayfalarda ileri sürdüğü güzel ve tatlı sakıncalar, kendisinin baştaki çözümlemenden ayrı bir görüş savunduğunu gizlemek için girişilmiş bir çabadır. Mantıklı bir tanıt ve inandırıcı edimli örnekler bulamadığı için, belki de büsbütün bilinçsizce, gittikçe artan şiirli sözcüklerle bu açıkları kapatmaya çalışmıştır.

Aynı nokta üzerinde bir yorum daha yapılabilir: “Güneş düşüncesi” ya da “öğle düşüncesi”nin savunulması, bu deyimlerden de çok iyi anlaşılacağı gibi, güneşin ve ışığın erdemlerine karşı mistik bir övgü duasından başka bir şey değildir. Son sayfalar ışıkla ilgili sözcüklerle doludur. Örneğin “sertleşmiş ve aydınlık cesaret”; “zekâ, sert ışığın kız kardeşidir”; “öğle vaktiyle gece yarısı arasındaki bu kavga”; “şafağını bekliyor”; “ışık volkanları”; “oysa bir ışık kaçınılmazdır”; “güneşteki bir sınır, onların hepsini durduruyor” vb... Bu ışık saplantısı Camus’nün bütün duygusallığının başlıca yönüdür. Güneş ışığı ve açık deniz, saydığı değerlerin romanlarında ve piyeslerinde olduğu kadar denemelerinde de kullandığı sembolleridir. Aynı yapıtlarda bunların karşıtı olan karanlık ve sınırlı boşluklar sembolleri de bir hayli kullanır: *Sisyfos Söyleni*’nin “saçma duvarları”, *Sıkı*

yönetim'in başlıca imgesi, *Veba*'da Oran'ın dünyadan kopmuş durumu, *Yanlışlık*'ta Çekoslovakya'nın denize bir çıkışı olmayışı gibi... Ve bu karanlık, hapsedici imgeler, insanı tutsak kılan güçleri sembolize ederler. *Başkaldıran İnsan*'da ise, politika alanında hüküm süren "geceyarısı"nın karşısında Camus'nün düşlerinde bir "öğle-üstü" imgesi vardır. Akdeniz ışığı kuzeyli karanlığın karşısına konulmuştur. Bu çeşit sürekli karşıtlıklar elbette ki aşırı birer basitleştirmedir. Günışığı ve karanlık imgeleri Camus'nün felsefe yapıtlarının çoğunda insanı yanlış yollara götüren aşırı genelleştirmenin kaynağını teşkil eder. Camus'nün ışık ve gölge ile uğraşması sonunda onun ileri sürdüğü fikirleri bozar. Bu uğraşı, onu Almanya'da Goethe'den Nietzsche'ye kadar gelen "aydınlık" geleneğini küçümsemeye götürürken, Camus öte yandan Yahudilerin (ve dolayısıyla belki de Akdenizlilerin) tarihsel görevini belirtmekte bir çelişki görmez. Genel olarak ışığa karşı bu davranış *Başkaldıran İnsan*'a özel bir efsane ögesi katar; ne yazık ki bu da fikirlerin birçoğunu değerden düşürmekten başka bir işe yaramaz.

Kitapta burada kısaca değinilmesi gereken daha başka hatalar da var. Her şeyden önce yukarıdaki noktalarla ilgili olarak, genel bir itiraz ileri süreceğim: Kitap, başkaldırmanın erdemlerini önemsemekle başlar, ılımlılık ve yavaş bir siyasal reform savunusu ile son bulur. Bu davranış insanın gözüne açık bir aykırılık olarak çarpar ve bu da bence Camus'nün başkaldırmanın niteliği üzerinde açık bir fikre sahip olmayışından ileri gelmektedir. Başkaldırmayı bir insanın saçmayı bulması üzerine göstereceği en iyi tepki olarak ele almakla işe başlar. Bu demektir ki, başkaldırma bir metafizik kavram ve felsefe davranışı olarak başlar. Oysa kitabın son sayfalarına doğru başkaldırma, siyasal aşırılığı ve tarihin Marksist yorumunu yadsıma konusunda bir araç olarak kullanılır. Bu anlamda başkaldırma çok ayrı bir şeydir ve siyasal felsefenin bir koludur. Terimin geniş anlamında artık insanın durumuna verilmiş bir cevap değildir. Belirli bir tarihsel durumla ilgilidir. Ben sözcüğün bu şekilde kullanılmasını eleştirmiyorum; yalnızca "başkaldırma" sözcüğünün kitabın iki ayrı

yerinde birbirinden büsbütün ayrı iki şeyi belirttiğine ve her iki anlam arasındaki organik ilişkinin gösterilmediğine işaret ediyorum. Camus bu iki başkaldırma yorumuna yalnızca dikkati çekmemekle kalmıyor, aynı zamanda birinden ötekine neden geçtiğini de açıklıyor. Her iki başkaldırmanın niteliklerini belirtmek amacı ile birkaç kere efendi/tutsak benzetişini kullanmakla işleri büsbütün karıştırıyor. Gerçekten de *Başkaldıran İnsan*'da "başkaldırma" çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Bu da *Sisifos Söyleni*'ndeki "saçma" gibi birtakım karışıklıklar doğurmuştur.

Bütün bunlardan başka insan, Camus'nün bütün siyasal devrimleri bu saçma deneyinin doğurduğu özel başkaldırmaya bağlamasına da karşı çıkabilir. Böyle bir açıklama bazı durumlar için doğru olabilir; ancak hepsi için doğru değildir. Camus, kendi başkaldırma ve devrim yaşantısı bu çeşit olduğu için, konuyu bu açıdan ele almakta haklıdır (bu bakımdan *Başkaldıran İnsan*'da da kendisini incelemiş olduğu böylece ortaya çıkıyor.) Başkaldırma anlamının bu şekildeki sınırlandırılışı, sınırlandırılmış devrim açıklaması ile birlikte, savununun başka bir güçsüzlüğünü daha ortaya koyuyor. Camus'nün başkaldırmadan devrime geçiş tanımının, çok özetlenmiş bir tanımlama olduğunu bize gösteriyor. Bir devrimin gerek siyasal bir doktrin gerekse tarihsel bir olay olarak ele alınışında vazgeçilemeyecek sosyal, siyasal, ekonomik ve daha birçok etkeni bir yana atıyor. Devrimin tinsel ve düşünsel nedenleri olduğu kadar maddesel nedenleri de vardır. Marksizm yalnız bu maddesel tanımlamalar üzerinde durmakla hata elmiş olabilir; ancak Camus de bunları hiç ele almakla aynı hatayı işlemiş olmaktadır. Başkaldırmayı saçmaya karşı başkaldırma olarak sınırlamakla, Camus aynı zamanda Hristiyan başkaldırması denebilecek şeye de önem vermemiş oluyor. Belki bu, ondan çok şey istemek olacaktır, belki de bu noktada çok dayatılırsa, ondan büsbütün ayrı bir kitap istemek olacaktır. Öte yandan insan, örneğin Peguy ya da Leon Bloy'un, Camus'nün bu düşünce tarzının neresinde bulunacaklarını merak ediyor. Yalnız şurası bir gerçek ki, Camus, Simone Weil gibi Hristiyan başkaldırmacıların sosyal

fikirlerini çok beğenir ki, bu tutumunun onu Hıristiyanlık içinde kalan başkaldırma çeşitlerini incelemeye götürmesi gerekirdi. Simon Weil bu başkaldırma çeşitlerinden birinin başlıca örneğidir. Başkaldırmaya bir saçma yadsıması olarak önem verilmesi, bence aynı zamanda *Başkaldıran İnsan*'ın konusu ile Camus'nün bu konuyu ele alışları arasındaki tedirgin ilişkiyi açıklamaya yarar. Asıl konu toplum ve tarih ile ilgilidir, oysa konuya saçma yönünden yaklaşılmınc her şeyden önce birey ve doğa düşüncelerine yer vermek gerekir. Her ne kadar birey ve doğa görüşü (Akdeniz görüşü), Camus'nün toplumu ve tarihi (Kuzeyli görüşü) bu kadar güçle eleştirmesini sağlamış ise de, bu tutum aynı zamanda onu inandırıcı ve olumlu bir çözüme varmaktan da alıkoymuştur. İyi saldırı silahları, aynı zamanda iyi kurtuluş araçları olmayabilir. Bu da bence son sayfalarda açıklanan ahlaksal soyluluk bilinci ile siyasal yetersizlik duygusu arasındaki keskin aykırılığı ortaya çıkarır. Okuyucu bütün kitap boyunca sürdürülen tartışmanın havasına hayran kalır ama sonundaki ılımlı başkaldırma savunusunun salt olarak çok güzel olmakla beraber, bu kadar ince bir görüşle ele alınan sorunlara yirminci yüzyıl ortasında nasıl etkili bir cevap olabileceğini bir türlü anlamaz. Camus olsa olsa bize, gerek bireysel gerekse sosyal olarak ne olmamız gerektiğini hatırlatmıştır. Ancak bu ülkünün verimli olarak nasıl gerçekleşmesi gerektiğini bir türlü anlatmamıştır.

Sartre ile Sartre'in yetiştirdiği Francis Jeanson bir süre sonra Camus'yü siyasal işlerde huysuz, geçimsiz ve bir kenara çekilmiş kısır bir ahlakçılıkla suçladılar. Bundan önceki bölümde Camus'nün fikirleri ile Sartre'inkiler arasındaki bir iki genel ayrılığa işaret etmiştim. Şimdi *Başkaldıran İnsan*'ın yayımlanmasından sonra aralarında çıkan yazılı kavga üzerine de birkaç söz söylemek gerekiyor. Bu kavga hem ilginç, çok ilginç hem de birkaç nedenden ötürü belki önemlidir de. Her şeyden önce bu çatışma Paris'ten başka bir yerde pek dikkati çekmedi. Çünkü komünist bir devlette böyle bir çatışmanın yeri olamazdı, İngiltere ve Amerika'daki sosyal ve düşünsel ortamda ise böyle bir çatışma gereksiz ve yersiz görülebilirdi. Bu

bakımdan bu çatışmanın incelenmesi yalnız Fransa'daki belirli yüksek bir aydın hayatını değil, aynı zamanda bu kadar dikkat ve ilgi ile izlenen karışık tarihsel ve siyasal etkenleri de aydınlatmış olacaktır. İkinci olarak, bu çatışma Camus ile Sartre'a siyasal görüşlerini yeniden açıklama fırsatını vermiştir. Aynı zamanda aralarındaki anlaşmazlığın yalnızca ayrı siyasal görüşlerden değil, derin ahlak ve felsefe sorunlarından da ileri geldiğini göstermiştir. Üçüncü olarak, bu çatışmanın çağımızın başlıca tartışması olan Marksizm ile Marksist olmayan sol arasındaki tartışma üzerinde Camus ile Sartre'ın başlıca görüşlerini özetlediği de söylenebilir. Raymond Aron'un yarı şaka söylediği, çatışmanın soğuk savaşın yedinci yılında olduğu sözü de bence bu çatışmanın önemini belirtir. Olay kısaca şu: Jeanson *Les Temps Modernes*'in Mayıs 1952 sayısında yayımladığı uzun ve oldukça şiddetli bir yazısında *Başkaldıran İnsan*'ı eleştirdi. Aynı dergi üç ay sonra Camus'nün Sartre'a karşı kendini savunmak üzere yazdığı on altı sayfalık mektubunu yayımladı. Bu mektubun yayımlandığı sayıda Sartre ve Jeanson'un da uzun ve ayrıntılı cevapları vardı. İkinci Dünya Savaşı'ndan birkaç yıl sonraya kadar Camus herkesçe bir varoluşçu olarak tanınıyordu. Bu yaftanın yanlış konulduğu zamanla anlaşıldı; ancak bu yaftanın neden yapıştırıldığını da anlamak kolaydı. Çünkü Camus ile Sartre'ın geniş felsefe eğilimleri arasında bir benzerlik vardı. Her ikisinin de tutumu ateistçe ve insancaydı, her ikisi de ahlak ve metafizik saltıklarını yadsıyorlardı. Değerlerini *a priori* düşüncede değil, yaşantıda buluyorlar ve insanın doğaüstünün yardımı olmaksızın kendini yürütebileceğine inanıyorlardı. Her ikisi de savaştan siyasal sorunlara karşı ortak bir ilgi ile çıkmışlardı. Aynı şeylerden iğreniyorlardı: Burjuva yalancılığından, ekonomik sömürüden, sömürgecilikten, ırk ayrımından, Franco'nun İspanya'sından vb... Ayrıca Camus ve Sartre kısa süren Rassemblement Democratique Revolutionnaire'de beraber çalışmışlardı. Bu yüzden Sartre'ın 1952 Ağustos'unda Camus'ye verdiği cevapta şunları yazması pek şaşırtıcı olmasa gerek:

Bizim için siz, kişiliğini, eylem yaşantısını ve bir edebiyat başarısını çok iyi birleştirmiş bir kimse idiniz ve yarın yine olabilirsiniz. Bu 1945'te idi: Resistance'a karışan Camus'ü, Yabancı'yı yazan Camus gibi bulmuştuk... Siz dönemin savaşlarını kendi kişiliğinizde özetlemiş ve içinde yaşadığınız ateşle yüceltmıştiniz. Çok zengin ve karışık cinsten bir kişiliğiniz vardı...

Sartre ile Camus arasındaki ortak noktaları böylece bir daha hatırlamamız çok yararlıdır. Çünkü o zaman aralarındaki kavga'nın prensiplerden çok yorum ayrılıklarından ileri geldiğini ve bu ayrılıkların bazen çok ince anlam ayırımlarına dayandığını göreceğiz. Genellikle ortak saltık karşıtlığı tutumlarını ayrı ayrı yorumluyorlardı. Sartre –her zaman hata ve başarısızlık tehlikelerini göze alarak– ortak çabanın yararlılığından ve değerlerin zamanla eylemde yaratılmasından yanaydı. Camus ise değerlerini, eylem ve tarihten ayrı olarak, bireysel bilinçte buluyordu. Bunlar saltıklar değil, hâlâ insansal olan değerlerdi. Ancak Camus yukarıda gördüğümüz gibi, insanın ortak tarihsel deneyinin bu değerleri bozduğunu söylüyordu. Sartre ise siyasal eylemde biçimlendirilmek yolu ile bu değerlerin herhangi bir yararlı anlamda var olabileceğini savunuyordu. Sonuç olarak Sartre ahlak kusurlarının kabul edilmesi zorunluluğunda ve devrim hizmetinde suç işlenebileceği olanağında direniyordu. Camus ise, bu konuda edimsiz bir ahlak sofuluğu vaaz eden bir insana benzemektedir. Gerek Jeanson gerekse Sartre, Camus'ü softalıkla suçladılar, Sartre ayrıca Camus'nün (por tatif ayaklı) bir sandalyeye benzediğini haksız olarak söyledi. Sartre, Camus'nün tutumunu şöyle görüyordu: Camus'nün başkaldırma kavramı, başlangıcından beri sosyal değil, metafiziktir. Birey ve doğa ile, insanın anlaşılma ya da yabancı bir evren karşısında iç mutluluk arayışı ile ilgilidir. Başka bir deyişle, insanla insan durumunun bu şekilde karşı karşıya gelişi, hiçbir zaman değişmeyecek olan ve yalnızca katlanılması gereken sonsuz bir adaletsizliğin varlığını gösterir. Bu, değişmeyen ve değiştirilemeyecek olan bir tragedya'dır. Sartre der ki: “Kendi kişisel payınız olan talihsizlikler ve kuşkular üzerine düşünün düşünün şimdi içinde bulunduğunuz durumu seçtiniz ve yarattınız; bunlar

için bulduğunuz çözüm, zamanı yadsıma yollarını arayan acı bir felsefedir.”

Alman işgali sırasında bir ara Camus doğrudan doğruya tarihsel eylem içinde yer almıştı. *Bir Alman Dosta Mektuplar*’ında o sırada kendisini “tarihe karışmış” olarak tanımlar. Ama Sartre, Camus’nün bu yüzden tarihi savaşa bir tuttuğunu, savaşa “başkaldırmanın çılgınlığı” gözü ile baktığını ve böylece tarihe yalnızca tarihe karşı savaşmak için katıldığını söyler. Camus’nün savaştan sonra metafizik uğraşlarına dönmesi ve başkaldırma ruhunu, başkaldırmanın tek verimli olacağı yerden, yani dünyadan alarak gücünü hemen yitireceği göklere çıkarması bu tutumunun son tanıtıdır.

Bence bu durum Camus’nün tutumunu iyi ya da tam olarak göstermez. Camus ne tarihin bir yana bırakılmasını ne de her çeşit siyasal eylemden kaçılmasını savunur. Ama Sartre’in hor gördüğü bir çeşit siyasal eylemi de öğütlediği doğrudur. Camus’nün düşündüğü politikanın Fransa’nın bugünkü sosyal ve siyasal durumunda çok az başarı şansı olduğu söylenebilir. Ancak bu, tarihten çekilmeyi gerektirmez. Nitekim savaştan beri ortaya çıkan her belli başlı siyasal tartışmada Camus’nün hemen bir tutum aldığını az sonra göreceğiz. Camus’nün yadsıdığı şey tarih değil –bunu yapamazdı zaten– *Başkaldırın İnsan*’da tanımladığı bir çeşit tarihsel saltıkçılıktı. “Bugünkü dünyada tam tarih karşıtılığı da tam tarihçilik kadar yanlıştır,” demekle Camus tutumunu iyice açıklamış olur.

Sartre sırf Marksizm’in devrimci doktrinine olan inancından vazgeçmek istemediği için suçlamalar yapar. Bundan ötürü de herhangi başka bir görüşü otomatik olarak verimsiz bulur. Sonuç olarak bu çatışma iki komünist olmayan düşünür arasında olmakla beraber, Sartre Marksist ülküyü korumaya karardır. Ben de bu yüzden yukarıda Marksizm ile Marksist olmayan solcular arasındaki bir tartışmaya değinmiştim. Camus’nün tutumu bazen kendisinin bildiğinden ya da kabul ettiğinden daha çok Yogi tutumuna yaklaşıırken, Sartre’inki de açıkça öteki uçta bulunan Komisar’a daha çok yaklaşıyor. Gerçekten de bu tartışma sırasında gerek Jeanson gerekse Sartre,

Marksist doktrinin verimliliğine çok güvenmişlerdir. Proleteryanın çıkarlarını bir inanç aracı olarak Komünist Parti'nin çıkarları ile bir tuttukları için, Komünist Parti'nin önderlik edeceği bir devrimi, emekçilere istedikleri koşulları ve otoriteyi sağlayacak en çabuk ve en verimli araç saymışlardır. Bu yüzden Camus'nün de yakındığı gibi, gerici siyasal fikirlerle Marksist dogmanın herhangi bir eleştirisi arasında ayrılık görmek istememişlerdir. Nedeni ne olursa olsun, kendilerinden yana olmayanları, sözcüğün özel komünist anlamında, *nesnel* olarak gericiliğe hizmet etmekle suçlamışlardır.

Bu tartışmanın arkasında saklanan gerçek sorun şudur: Marksist olmayan bir solcu bugünün siyasal koşulları altında verimli olabilir mi? Böyle bir sorunun, örneğin İngiltere ya da Amerika için büyük bir önemi yoktur; ancak Fransa ya da İtalya gibi ülkelerde bu soru herkesi ilgilendirir. Zamanla da yeni ortaya çıkmakta olan Amerika ve Asya ülkelerinde bu sorunun önemi gittikçe artacaktır. Sartre'ın bu konudaki cevabı elbette, Marksist olmayan bir solun verimli olmayacağıdır. Sartre, Camus'nün eleştirilerine, hem sağ hem de sol aşırılığı yadsımasına karşı ateş püskürür:

Avrupa proleteryasını Sovyetleri açıkça yadsımamakla suçluyorsunuz; ama öte yandan da Avrupa hükümetlerini İspanya'yı UNESCO'ya kabul etmekle suçluyorsunuz. Bu durumda sizin için bir tek çözüm yolu görüyorum: Galapagos Adalarına gitmek...

Burada gerçekten zor bir durumla karşılaşıyoruz. Sartre böylece komünizmi yadsılamakla beraber açık solcu bir tutum almak istemeyen ve sayıları gün geçtikçe artan Avrupalı aydınların denedikleri bir çıkmazın çelişkilerine parmak basmış oluyor. Bu sorunun basit ve doyurucu bir cevabı yok gibi geliyor bana ya da hiç olmazsa ben bulacak durumda değilim. Ancak bazı genel noktalar üzerinde durulabilir. Camus'nün hem sola hem de sağa çatan tutumu, olaylar karşısında her zaman kendini haklı gören bir davranış olarak görülebilir; ama böyle bir davranış, sorunun zorluğundan korkarak siyaseti alaya almaktan ve siyaseti hor görmeye çekmekten çok daha iyidir

ve ondan sonsuzca üstündür. Irkçılık ve sömürgecilik, örneğin hâlâ hem sağ hem de sol şekilleri ile yaşamaktadır. Camus hangi tarafta olursa olsun kötülükle savaşmak gerektiği çünkü böyle bir namusun bir aydın için çok gerekli ve önemli olduğu düşüncesinde haklıdır. Sartre da Camus'den daha edimli bir politikacı değildir. O da her şeyden önce bir yazardır ve görevi doğruyu söylemek olmalıdır, taraflardan birine yarasın diye yarı gerçekleri haklı göstermeye çalışmamalıdır. Sartre'ın Sovyetler Birliği'ndeki esir kamplarını açıkça kötülememek için gösterdiği nedenlerde birçok kapalı noktalar ve biraz da kurnazlık vardır ama davranışı her halûkârda yanlıştır. Camus açıkça göstermiştir ki, bir insan, politika yararlılığı adına gerçekleri bir kere örtmeye başladı mı, politika manevrası olarak başlayan bu baskı bu temel üzerine kurulan sistemin sürekli niteliği hâline gelir. Ahlak tutumunun, çoğunlukla verimliliği azalttığı doğrudur. Ancak yeterince güçlü ve geniş bir protestonun bugün bile hükümet politikasını etkileyeceğini insan unutmamalıdır. Örneğin doktorlar olayının demir perde gerisinde yeni bir Yahudi düşmanlığı dalgası eğilimini göstermesi üzerine, Sovyet hükümetinin bu çeşit bir baskıya boyun eğdiğini bazı politika gözlemcileri söylerler. Ama genellikle bu gibi protestolara çok güvenmek ana sorundan kaçmak ve 1956 Ekim'inde Macaristan'da geçen olaylara gözünü kapamak olur. Bununla beraber, sorun özgürlük ile siyasal yararlılık arasında kaçınılmaz bir seçme bile olsa, bence aydın kişi özgürlüğü seçmelidir. Sartre'ın Camus'ye "Güzel Ruhlar Cumhuriyeti"nin baş savcısı demesi bu yolun seçilmesi gereğini değiştirmez.²²

Camus'ye, Sartre ve Jeanson'un Sovyet rejimini devrimci Marksizm'in doyurucu bir edimi sayıp saymadıklarını sorduran işte bu aydınca namustur. Jeanson bu soruna verdiği tedirgin cevapta, Sovyet rejiminin gerçek bir devrimci olmadığını; ancak buna çalışan tek hükümet sistemi olmaya hak kazandığını söyler. "Böylece bir

22 Bu sorunun Marksist olmayan Fransız solcuları bakımından ilginç bir tartışması Jules Moch'ın *Confrontations*'unda vardır. Paris, Gallimard, 1952.

insan, kullanılan metotlardan bazılarını kabul etmeyebilir; ama çabanın amacını alkışlaması gerekir,” der. Onun kusurları bile ortadan kaldırılmasından çok daha iyidir. Jeanson ve Sartre’ın Sovyetler Birliği’ni bu kadar incelemelerinin nedeni bu ülkenin Marksist tarihsel kuramı uygulamaya en çok yaklaşmış ülke olmasındandır. Bunun üzerine Camus böyle bir savununun varoluşçuları çelişkiye düşürdüğünü söyler. “Varoluşçuluk Marksizm ile bağdaşmaz,” der. Çünkü her ikisinin de tarih yorumları ayrı ayrıdır. Aralarındaki kuramsal aykırılık siyasal alanda işbirliği yapmalarını saçma bir hâle getirir ve Sartre’ın Komünist Parti’nin edimli programını tam ve açık olarak neden kabul etmek istemediğini açıklar. Bu çeşit bir karşı koyma elbette Camus’nün politika yerine özgürlüğü seçmesini daha haklı göstermeye yaramaz. Ancak hiç olmazsa Sartre’ın belirli seçiminde kendisinin söylemek istediği kadar bir zorunluluk olmadığını ve tutumunu bir aydın için daha sağlam bir hâle getirmediğini gösterir. Varoluşçuluğun tarih akışını bir özgür seçimler dizisi olarak ele aldığı, oysa Marksizm’in, tarihi durmadan ortaya çıkan zorunlu ve kaçınılmaz diyalektik olarak yorumladığı bir gerçektir. Birincide tarih “açık”, ikincide ise “kapalı”dır. Bundan ötürü *komünist insan* değil, *başkalardan insan*, gerçekliğin varoluşçu yorumuna daha yakındır. Bugünkü komünist kuramı ve eylemi göz önünde tutulacak olursa, Sartre’ın, Marx’ın sadece “tarih öncesi”ne (yani Marksist devletin kuruluşuna kadar gelen tarih) bir son gördüğünü, yoksa tarihe en geniş anlamında bir son görmediğini söylemesi bu bakımdan bir cevap olamaz. Marx’ın tarihin yalnızca insanın kendi amaçlarının izlenimi olduğunu söylediğinden söz etmek ve Marksist tarih yorumunu yadsımanın ezilen ve savaşan insanlığa yüz çevirmek olacağını söylemek, aynı nedenler yüzünden bu konuda verilecek iyi bir cevap değildir.

Her iki tarafın ileri sürdüğü fikirler okunduğu zaman anlaşılır ki, Camus ile Sartre arasındaki bütün kavganın temeli felsefeye dayanmaktadır. Tartışma, durmadan siyasal verimlilik çevresinde dönüp dolaştığı halde gerçek budur. İnsan doğallığının önceliğini yadsıyan

Sartre, insanı eylemlerinin tutarı olarak görür. Camus ise, insanın tarihte fiziksel olarak var olduğunu kabul etmekle beraber, “insan ruhu” denebilecek bir şeye katılarak tarihi yücelten bir çeşit yaratık olduğuna inanır. Sartre bu yüzden Camus’ü Transandantalist olmakla suçlar. Jeanson daha ileri giderek Camus’nün insandan çok, Tanrı ile ilgilendiğini söyler. Bu son söz büsbütün yanlıştır; çünkü başkaldırma ile saçma arasındaki yakın ilişki, efendi/tutsak benzetişinin sık sık kullanılışı, Camus’nün durmadan tarihsel yönden çok, transandantal yolu izlediğini gösterir. Saçmanın yeniden incelenmesi sonunda bir çeşit tanrıçılık geliştirmek onun için hiç de zor değildi. Bu bakımdan örneğin Gabriel Marcel ile açık siyasal ve dinsel ayrılıklara karşın, birçok ortak yanları vardır. Ancak bu noktalar üzerinde durmak belirsiz birtakım düşünce oyunlarına dalmak olur. Şimdilik yalnızca şu kadarı söylenebilir ki, Camus, insanın durumunu teşhis etmek ve dolayısıyla yalnızca siyasal bakımdan çözmek istemez. Geçici eyleme katılmadan önce bazı değerlerin insan kafasında var olduğunu savunur. Bu değerler mantıksal bakımdan olduğu gibi, zaman bakımından da öncelik taşırlar; bu olmasaydı tarihsel eylemlerin iyi ya da kötü olup olmadığı yargısına nasıl varılabilirdi? Camus’nün bu noktadaki düşüncesi şudur: Örneğin Hitler’in yaptıkları ancak zamanın etkisinde kalmayan bir ölçüye dayanılarak insanın vicdanını doyuracak bir şekilde yargılanabilir. Camus şu sözleri söyleyerek Sartre’ı başka bir çıkmaza sürükler:

Eğer insanda bir değer işareti olarak ele alınabilecek bir amaç yoksa tarihin burada ve şimdi görülen bir anlamı nasıl olabilir? Eğer tarihin böyle bir anlamı varsa insan neden bu anlamı kendi amacı yapmamalı? Ve eğer böyle yaparsa sizin sözünü ettiğiniz korkunç ve vazgeçilmez özgürlüğü neden denemeli?

Bu sorulara Sartre şu cevabı verir:

İnsan tarihe ölümsüzü izlemek için katılır. Özel amacını düşünerek girdiği somut eylemde evrensel değerlerin örtülerini kaldırır.

Bu son söz çok doğru gibi görünüyor ama aynı zamanda Sartre'ın da çıkmazdan kurtulamadığını da gösteriyor. Gerçekten de Sartre'ın "ölümsüz" ve "evrensel değerler" kavramlarını bu kadar ustalıkla kullanması, Camus'nün bu terimlerden çıkardığı siyasal ilişkileri yadsıdığı halde, Sartre'ın da bu konuda bilinçaltından Camus'ye çok yakın bir tutumu olduğunu düşündürüyor.

Bu ünlü çatışmanın sonunda bence insan sadece birtakım karışık izlenimler elde eder. Ne Camus'nün ne de Sartre'ın ortaya attığı görüşlerden bir açık eylem yolu çıkar. Her ikisi de Fransızlara özgü aydınsal bir boşluğun içinde ve bir hayli uzun konuşurlar. Camus, Sartre'ın felsefesi ile siyasal görüşleri arasındaki aykırılıkları ortaya döker, Sartre ise Camus'nün görüşlerinde soyutlama ve politikadan uzak kalma eğiliminin ne kadar açık olduğunu gösterir. Birçok kimse, en zorlu insan sorunlarının siyasal olmadığını ve siyasal eylem ile çözülemeyeceğini biraz belirsiz de olsa duyan Camus'yü çok haklı bulacaktır. (Bu görüş rasgele Malraux'ta da vardır.) Öte yandan Sartre'ın, erkek ve kadınların hemen doğrudan doğruya girişecekleri eylem ile hayatlarını geliştirmeleri konusundaki tedirgin isteğine insan hayran kalır. Sartre insanda siyasal gerçekçiliği ve edimli sağduyusu olan bir düşünür izlemine yarattığı halde, Camus'nün Don Kişot'luğu Sartre'ın bu durumuna ara sıra aykırı düşer (Örneğin 1948 ve 1949 yıllarında Camus'nün *Combat*'ta Garry Davis'i, "dünya vatandaşlığı" hareketini desteklemesi gibi). Sonunda Sartre belki de bize ne yapabileceğimizi gösterir ama ancak biz Marksizm'in bugün aldığı şekli göz önünde tutarak bunu yapmamız gerektiğini sezeriz. Camus ise bize ne yapmamız gerektiğini söyler; ama biz bugün için bunu amaç edinme şansımızın pek az olduğunu sezeriz.

Camus'nün siyasal fikirlerinin, ahlak bakımından çok iyi olmakla beraber, bugün içinde yaşadığımız dünyada pek gerçekleştiremeyeceğini bu bölümde ikinci olarak söylemiş bulunuyorum. Böyle olmakla beraber fikirlerinin siyasal gerçeklere uymaması bakımından kendisine karşı yapılan suçlamaları göz önünde tuttuğunu ve bunları büyük bir güçle yadsıdığını da burada söylemek zorundayım.

Kendisi birçok fırsatla politika konusundaki iyimserliğinin gün geçtikçe arttığını söylemiş ve ilerleme umutlarının, kendi savunduğu açılardan azalmak şöyle dursun, tersine arttığını açıklamıştır. Bu görüşler *Actuelles, chroniques* 1944–1948²³ (1950’de yayımlanmıştır) ve *Actuelles II, chroniques* 1948–1953 (1953’te yayımlanmıştır) adlı kitaplarda toplanmış olan başyazılarda, mektuplarda, konuşmalarda ve makalelerde açıklanmış ve savunulmuştur. Bu nedenle kendisinin siyasal görüşlerini incelemeye son vermeden önce Camus’nün bu yazılardaki tutumuna da göz atmak gerekiyor.

Önce Camus’nün bir yazar olarak taşıdığı sorumluluk üzerinde kendi görüşünü anlayalım. Camus gerek sanatın gerekse politikanın özlemleri arasında genel bir benzerlik bulur; çünkü “her ikisi de kendine göre yaşantının düzensizliğine bir bağdaşımlık ve biçim vermeye çalışır,” der. Ama ikisi arasında önemli bir ayrılık vardır; çünkü gerek solcu gerekse sağcı siyasal aşınalar kendi ideolojik toptanlıklarını dünyaya uygulamak isterler, oysa başkaldırma yazarı kendi birliğini dünyada zaten var olan öğeleri uyumlaştırmakta arar. Siyasal savaşçı toptanlığın emrindeki zor ve kinden yararlanır; sanatçı ise anlayış ve örnek olma ile birliğe hizmet etmek ister. Sanatçı günün düzenine karşı her zaman başkaldırır. Politikacı çok daha dogmatik olan saplantılar yararına bir müstebit hâline gelir. Polisten ve propagandadan yararlanan siyasal toptanlık tutkusu, yazarın sonradan bir baskı altına alınacağını gösterir. Dolayısıyla sanatçı ödevini iki bakımdan yapmak zorundadır: İnsan olarak bir; sanatçı olarak iki... Onun varlığı kendisinin bir dereceye kadar politikaya karışmasını gerektirir. Bu açıdan bakılacak olursa Camus’nün “politikaya karışma” kavramı ile varoluşçuların aynı kavramı birbirine benzemez. Camus arada şu ayrılığı görür “... Bizleri sanatçı yapan (siyasal) savaş değildir, bizi savaşa katılmaya zorlayan sanattır.” Yazarın başlıca rolü özgürlüğe bir tanıt olarak oynadığı roldür. O “her

23 Birinci kitaba *Actuelles I* denmemiştir; çünkü 1950’de Camus *Actuelles II*’yi yayımlamayı düşünmemiştir.

şeyden önce” bir sanatçı olarak kendi normal uğraşısı olan insansal gerçekliği ve bireysel birliği savunmakla ilgilidir. Politikacı ise, tersine daha çok soyut fikirleri ve büyük insan topluluklarını ele alır. Yazar aynı zamanda kendinden ayrı olanları ya da düşmanlarını anlamaya çalışmaya “mahkûmdur”; hepsinden de üstün olarak sistemli cinayetlerin kurulu düzenin parçası olduğu bir dünyada yazar, insan ruhunda öldürülemeyen nitelikleri görmeye çalışacaktır. Ama onun bağlılığı her zaman için bölünmüş olarak kalacaktır. Çünkü acı çeken ve hor görülen insanlığa hizmet ederken (yani sosyal ve siyasal konular üzerinde yazı yazarken) güzelliğe de hizmet edecektir (yani sanatı siyasal sözlere ve dogmaya feda etmeyecektir). Böylece Camus’nün davranışı onu edebiyat ile siyasal eylemin tam ve dolaysız bir birleşimine götürmemiştir. Camus her iki eylemi de birbirine bağlı görür ama aynı zamanda her zaman için ayrı kalacaklarını da savunur. Bence Camus’nün siyasal gazete yazarlığına bir edebiyat niteliğini verdiren ve birçok imgesel eserine önemli sosyal sonuçlar kazandıran, onun bu görüşüdür. Sanatçılığı onu “sosyalist gerçekçilik” yolunu uygulamaktan alıkoyar ama siyasal sorunlar üzerindeki açık görüşlerini de açıklamaktan kaçınmaz. 1945’ten beri Fransa’da ortaya çıkan hemen her olay üzerine yazılar yazmıştır: Almanlardan kurtuluşu izleyen “hükümet darbesi”, Madagaskar ve Rozeta olayı, Yunanistandaki E.L.A.S hareketine karşı girişilen kampanya; Çekoslovakya’daki komünist “darbesi” Rosenbergler olayı, Doğu Berlin isyanı, Çin Hindî’ndeki ve Kuzey Afrika’daki sömürge savaşları, Henri Martine olayı vb... Camus’nün bütün bu ve bunlara benzer olaylar üzerindeki ayrıntılı görüşlerini tartışmak istemem ama bütün bu görüşlerin arkasındaki genel tutumuna bir göz atmak fena olmaz. Camus bütün yazılarında barış, özgürlük, gerçek, adalet üzerinde durur ve bu değerleri yukarıdaki olaylara benzer belirli olaylar ve durumlara göre tanımlar.

Camus siyasal dogmacılıktan elinden geldiği kadar kaçınmaya çalışır. Bir karışıklık çağında yaşadığını bilir (özellikle karışıklık, Üçüncü Cumhuriyet’in ilanından ve onun temsil ettiği ahlak ve

politikadan sonra Fransâ'da duyulmaya başlanmıştı). *Actuelles II*ye yazdığı önsözde Camus kitaptaki yazıların dogmacı bir çağrı ya da biçimsel bir ahlak sistemi olmadığını söylüyordu. Bu yazılar yalnızca siyasal eyleme bazı ana ahlak kuralları, zor olmakla beraber, sokulabileceğini gösteriyordu. Demek ki Camus'nün sunduğu şey bir çeşit politika öncesiydi. Sola ve devrimci görüşe bağlı kalan bazı siyasal prensipleri yeniden kurar ve yaşarken bir yandan da çağdaş komünizmin bozduğu devrimci ülkünün aşırılıklarını yadsıyordu. Böyle bir çabanın zorluğunu küçümsememişti Camus; ancak bunun herkesçe görülebilecek kadar açık bir zorunluluğu, saltık kaçınılmazlığı olması gerektiği üzerinde dayatmaktaydı. "Çünkü," diyordu, "biz bir atom çağında ve insanoğlunun kendini yok etme olanağının gölgesi altında yazıyoruz. Ya bir değer dünyası yaratacağız ya da yıkılmış bir dünya. Bugün uygarlığımıza ya yeni bir biçim vereceğiz ya da yok olacağız." Biz Camus'ye göre, "korku çağı"nda yaşıyoruz. Bu korku, yalnız atom savaşını düşünmekten ileri gelmiyor. Bireyin istemini düşünmeyen, onun yalvarışlarına ve protestolarına kulağını tıkamış olan kör kuvvetlerin dünyayı yönetmekte oluşu da bu korkuyu yaratıyor. Başka bir insana insanlık dili ile konuşsak bile artık ondan insanca bir tepki göreceğimizden emin değiliz. Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda korkunç derecede çok aldatmaca, propaganda, zorbalık, sürgün, işkence gördük. Bütün bunları hemen hemen her zaman karşı görüşleri dinlemeyen ya da insanlıklarına başvurulduğu zaman bunlara boş veren insanlar yönetmişlerdir; çünkü onlar haklı olduklarına kesinlikle inanıyorlardı. Artık onlar gerçek birer insan varlıkları olmaktan çıkmışlar, bir ideolojinin dogmatik ve insanlık dışı araçları olmuşlardı. Camus'nün sağlam bir politika davranışının ve demokrasi anlayışının ölçüsü saydığı karşılıklı konuşmanın yerine, demokrasilerde bile daha çok susku geçmekte, başkası konuşmadıkça, emir ya da direktif alınmadıkça ya da verilmedikçe ağız açılmaması gelenek hâline gelmektedir. "Gericilere yardım etmemek için Rus aydınlarının temizlenmesinden hiç söz açmamamız gerektiği söyleniyor bize," diyor Camus. Bizden aynı zamanda Amerika'nın yaptığı yardıma karşı olmamız isteniyor, bunu yapmak

komünistlerin eline düşmek olurmuş. Böylece açık konuşma birkaç yönden baskı altına alınmış, gizli bir susku düzenlenmiş ve susku bu işlerde kullanılan en büyük araç olmuştur. Biz yalnız atom savaşının bir olanak hâline gelmesi yüzünden bir korku çağı yaşamıyoruz, bu korkunun nedeni aynı zamanda inandırmanın yerine zorbalığın geçmesinde, politika zorunluluklarının değerlerden önce gelmesinde, teknik ve ideolojik soyutlamaların bireyin özgürlük, mutluluk ve adalet sağduyusunu bir yana atmasındadır.

Bu yüzden Camus politikada ahlakın uygulanmasını istiyor. Böyle bir isteğin bir ütopya olacağını kendisi de ta 1944'te kabul etmişti –böyle bir davranışın Tolstoy ve Romain Rolland gibi geçmişteki büyük savunucuları da aynı duruma düşmüşlerdi– ama bu soruna verilecek en uygun karşılığın da yine ahlaka gerçek bir yer verilmesi olacağını savunmuştu. Siyasal “gerçekçilik” denenmişti ve sonuçları ortadaydı. İnsanlık için geçici bir kurtuluş olmayabilir ama böyle bir sonuç her politika eylemine bayağı ahlak prensipleri uygulanmaya kalkışılmadıkça doğrulanamaz. Böyle bir ahlak tutumunun ahlakçılık şeklinde kolaylıkla soysuzlaşabileceğini, yani yargıcın ya da ahlak profesörünün sistemli davranışı hâline gelebileceğini Camus de bilir. Birinden ötekine bir anda kolaylıkla geçilebilir. Bu tehlike birçok ahlakçının kapıldığı bir eğilimdir; zaten bir sürü dogma yüzünden karmakarışık olan bir çağda bu tehlikenin kesinlikle önlenmesi gerekir. Sürekli bir kendi kendine eleştirme ve göresellik duygusu bu tehlikeyi önleyebilir. Böyle bir göresellik Camus'nün saçma ve başkaldırma konularında tanımladığı gerilime oldukça benzeyen bir çeşit gerilimi gerektirir. Bu yadsıma ve onaylamanın bir çeşit birleşimi olmalı, hem idam edenin hem de edilenin rollerini oynayan orta bir yolu izlemelidir. Hepsinden de üstün olarak, katı ve soyut bir ahlakçılık tehlikesi değerlerin her zaman için somut gerçeklikler içinde ele alınması yolu ile önlenabilir. Örneğin politikada ahlak davranışının genel temeli Camus'ye göre, herkes için özgürlük ve adalettir. Ama bu prensip tek başına pek yararlı değildir. Bunu bilen Camus, bu prensibin edime gittikçe artan bir dikkat ve incelikte uygulanması

yolu ile tanımlanabileceğini söylüyor. Bu prensip yalnızca kaba bir kılavuz olarak başlar ve siyasal olaylara uygulandıkça bu prensipten yavaş yavaş yararlı bir anlam çıkar. Böylece adalet için şunları yazıyor Camus:

Adalet hem bir kavram hem de bir ruh sıcaklığıdır. Onu birçok insanı körleştiren korkunç soyut bir tutku hâline getirmeksizin insansal yönü ile ele alalım.

Özgürlük ülküsüne de aynı şekilde olumlu insansal bir anlam verilmelidir. Özgürlük ilk olarak ve her şeyden önce özgür bireyler demektir. Adalet ile özgürlük arasında verimli olarak işleyen bir ilişki yavaş yavaş bu çeşit bir uygulama ile gerçekleşecektir, yeter ki böyle bir uygulama sağduyuya ve gerçek değerleri salt ve soyut ölçülere göre değil, insan koşullarına göre tanımlayan bir anlayışa dayansın.

Sonunda Camus politikada basit bir akıllı ve edimli olumluluk arar. Bundan anlaşılır ki, Camus'nün davranışı bazı bakımlardan Fransa'da yaygın olan doktrinci davranıştan çok, İngiliz siyasal geleneğine daha yakındır. Ama birçok öteki ılımlılık öğütleri gibi bu da çeşitli düşünüşteki insanları sevindirmez. Fransa'da politik düşmanlarından bazıları hâlâ taptıkları yaşayan politika hayallerine karşı Camus'nün çok soğuk davrandığını söylemişlerdir. Camus solun siyasal inancına ihanet etmekle, sağa ve sola kabul edilmez ödünler (tavizler) vermekle, korkak, yavaş bir gelişim öğütlemekle suçlanmıştır. Bu çeşit eleştiriler onu sevenleri bile, Fransa'nın doktrinci ve parçalanmış siyasal partiler ortamında, fikirlerinin genel olarak en uzak bir kabul şansı olup olmadığını düşündürmeye başlamıştı. Görüşleri bazı bakımlardan İngiltere'de daha iyi karşılanabilirdi ancak birçok düşüncesi orada da garip görülebilirdi; çünkü Camus ne olursa olsun İngiltere'de pek az rastlanan o acı, doktrinci havayı hiçbir zaman bırakmadı.

Camus ılımlılık öğütler ama bu, özel bir ılımlılıktır. Ona göre aydınca bir ılımlılık ve dogmatik aşırılıktan kaçış, sağlam bir sosyal kuram ve insan mutluluğu için zorunludur. Ancak Camus'nün

Akdenizciliği ona duygusal ılımlılığı kötü bir davranış olarak gösterir. Böyle bir davranışın çoğunlukla insanların çektikleri acılar ve adaletsizlikler karşısındaki ilgisizlikten doğduğunu söyler ve der ki “Dünyamızın ilgisiz ruhlara ihtiyacı yok. İlimliliği gerekli yerine koyabilecek ateşli kalplere ihtiyacı var.” Öte yandan, elbette ki aydınca ılımlılık aydınca bir bayağılık demek değildir. Tersine, bu davranış ancak gerçek zekânın tanısı olarak sürdürebileceği bir davranıştır. Böylelikle Camus’nün siyasal alanda yüksek aydınca nitelikler gerektiği üzerinde birçok kere durduğunu görüyoruz. Örneğin diktatörlüklerin zekâyâ ve gerçek aydına karşı içgüdüsel olarak saldırdığını belirtir Camus. Fransa yenilgisinin sorumluluğunu Vichy hükümetinin “aydınlara” yüklediğini hatırlatır: “Köylüler Marcel Proust’u çok okudular.” Zekâ, aydın kafa, politikada korunulmalı ve uygulanmalıdır çünkü böyle bir kafa, edimli işlerde bağdaşımli bir düşünüş gösterir; birtakım değerler, denge ve ılımlılık yaratır; tehlikeli içgüdülere, sinsî propagandalara, ırkçılık ve koyu milliyetçilik gibi akıl dışı aşırılıklara karşı başlıca kalkandır. Fransa’da ve daha birçok yerde oldukça çok görülen bir çeşit aydınca kurnazlığın da kendine göre bir tehlike olduğunu Camus elbette bilmektedir. O da “korkunç derecede tehlikeli ve hain bir hayvan” olabilecek bir aydın tipinin varlığını kabul eder. Ancak Camus hakları olduğu kadar, görevleri de tanıyan bir zekâyı, ahlak anlayışına ve katı insan yaşantısına dayanan bir zekâyı öğütler. Bu zekânın yalnızca mantığa dayanan kurnazlıkla pek az ilgisi vardır ya da hiç yoktur.

Dogmatik aşırıcılığın düşmanı olan aydın kafa ya da zekâ, parti çalışmalarının çocukça ve sofuca yönlerine karşı duracak bir kuvvettir aynı zamanda. Camus de birçok Fransız aydını gibi, siyasal partiler sayısının azaltılmasını isteyebilirdi ama *Actuelles*’in her iki cildinde de böyle bir şey söylediğini görmüyoruz. Onun kesin olarak istediği şey, özlü olanla olmayan ayrılıkları ayıracak akıllıca bir davranış, parti anlaşmazlıklarının milletin kalkınmasında ikinci derecede rolü olduğunu görecektir. Parti hükümeti demokrasinin özlü bir yönüdür ama kötü parti hükümetleri demokrasiye ihanet

ederler. Bu çeşit hükümetler çoğunlukla inatçı çekişmelere ve sinsî yollara saparlar, sonunda aynı sorunlar durmadan aynı çıkmazlara girer. Bu gibi durumlarda hiziplerin çıkarıcı çoban köpeklerinin öfkeli havlamaları, bağımsız sesleri –eğer yükselebilirlerse– hemen susturur. Gerçek demokrasinin bambaşka bir görünüşü vardır: “Önünde sonunda bir demokrat karşısındakinin de haklı olabileceğini kabul eden kimsedir. Böylece karşısındakinin görüşlerini açıklamasına izin verir ve onun görüşlerini düşünmeyi kabul eder.” Camus zekânın, verimli olarak uygulanabileceği başka bir yolu da gösterir. Fransa’nın politika ve ekonomi alanında artık büyük bir devlet olamayacağını peşin olarak kabul eder. Bu durumda akıl, eğer coşkunca saldırıların yerine geçebilirse, ülkeyi masraflı ve dolayısıyla güçsüz kılan büyüklük hülyalarından kurtarabilir. Bundan başka akıllı bir demokrasi Fransa’yı, kendi ulusal sınırları içinde bütün ulusların izleyeceği örnek bir demokrasi hâline getirmekle dünyada önemli bir ahlak etkisi –ve dolayısıyla başka bir anlamda büyük bir devlet– yapabilir.

Görülüyor ki Camus’nün siyasal doktrini akıllı bir ılımlılığa ve ahlak değerleri üzerindeki bir diretmeye dayanmaktadır. Namuslu ve sorumluluğunu bilen bir politika yazarı elbette ki bu ülküleri oldukça güçlendirir. Nitekim *Actuelles*’de Camus’nün düşündüğü bu çeşit yazarlığın örneklerini ve basındaki şekillerini görüyoruz. Camus, *Combat*’nın başyazarlığını yaptığı sırada gazeteyi kendi ülkülerine çok yaklaşan gündelik bir yayın organı hâline getirmişti. Özellikle kendi kaleminden çıkan başyazılar her zaman yüksek zekâ ve denge düzeylerini sürdürmüş ve günlük olaylar üzerinde olumlu ahlak yorumları olmuştur. Burada hemen işaret etmek gerekir ki, Camus’nün “ideal basını” 1944’te ana çizgilerini kurduğu Don Kişot’ça çıkışa benzemez. Fransa’nın kurtuluşu, iş ve para piyasasının baskılarından uzak siyasal yorum yapabilen birçok gazete ve derginin hiç olmazsa birkaç yıl çıkmasına fırsat vermişti. *Combat* para ve politika zorlukları ile sonradan karşılaştı ama bugün bile bu gazete o yüksek düzeydeki başlangıcın izlerini hâlâ taşıyor. Kurtuluştan sonra çıkan gazetelerin en iyisi elbette ki akşamları yayımlanan

Le Monde'dur. Bu gazete bağımsızlığını bugüne kadar sürdürmüş ve Camus'nün düşündüğü ağırbaşlı, tarafsız ve bağımsız yorum ülküsüne en çok yaklaşan gazete olmuştur.

Camus, kendi görüşüne göre bazılarının gücünü artıran ama herkesin moralini bozan savaş öncesi basını kısaca ve şiddetle eleştirdikten sonra Fransız basınının gerçekleri bağımsız olarak yazabilmesi için iş ve para çıkarlarından uzak kalması gerektiğini durmadan savunmuştur. Böyle bir basına kavuştuktan sonra –nitekim Fransa kurtuluştan hemen sonra böyle bir basını gerçekleştirmişti– önemli olan nokta onun bu niteliğini sürdürmek ve onu iyi kullanmaktır. Bu da ancak derin bir sorumluluk duygusu ile gerçekleşebilir. Bu sorumluluk duygusu, işgal yıllarındaki gizli gazeteciliğin tek koşulu- luydu. O zaman bir yazı, yazarını ya hapse ya da ölüme götürürdü. Söylenene ve söyleniş şekline karşı gösterilen titizlik, barış zamanı gazeteciliğinin de aktif bir gücü olmalıdır. Sözcükler dikkatle tartılmalı ve sorumluluğunu taşıyarak kullanılmalıdır. Savaş öncesi gazeteciliğinin eski oyunları ve klişeleri artık kabul edilemez. Yeni basının parolası mertlik, tarafsızlık ve insanlık olmalıdır; büyük laflara, kin ve bayağılığa yer verilmemelidir. Ancak bu yoldan gidilirse basın, halkın bir sesi olarak ulus yararına hizmet edebilir. Camus gazetecilikte haberler ile yorumlar arasında süregelen ayrılığa da değinir. Her ikisinin oynayacağı önemli roller vardır ve her ikisi de bugünkünden daha iyi bir şekle konulabilir. Gazetelerin yalnız haberi veren ajansın adını yazmakla kalmayıp ajansın güvenlik derecesine göre habere kendi yorumunu da eklemesini ister. Bazı durumlarda olaylarla ilgili birbirine aykırı haberleri karşılıklı sütunlarda vermek okuyucu için hem yararlı hem de hoş olabilir. Ama Camus daha da ileri giderek “eleştirici bir gazetecilik” ister. Haberler üzerinde yorum yapılması gereken yerlerde bu yorumlar çok dikkatle düzenlenmeli ve açıkça yazılmalıdır. Özellikle boş soyutlamaları kolayca kullanmaktan ve okuyucularda düşünmeden yalnızca coşkusal tepkiler yaratacak hazır klişe cümlelerden kaçınılmalıdır. Böylelikle basın her

gazetecinin ana ilkesi olması gereken titizliği sürdürebilme şansına kavuşmuş olacaktır.

Camus'nün politika görüşünü ve bu görüşü durmadan savuna-
cağını umduğu yeni basın üzerindeki düşüncelerini yukarıda anlat-
tım. Şimdi de bu görüşlerinden ötürü takındığı üç özel davranışı
açıklayarak bu bölüme son vermek istiyorum. Bu davranışlar kısaca
şunlardır: Enternasyonalizm, her çeşit ırkçılığın yadsınması, İspan-
ya'daki Franco rejimine her zaman karşı koymak... Camus ulusal
ve uluslararası politikalar arasındaki gerçeğe uymayan ayrılığı hiç
düşünmeden, her zaman parlamenter ve ekonomik enternasyona-
lizmi kuvvet politikalarına karşı tek çare olarak göstermiştir. Bun-
dan başka modern dünyamızın değişmekte olan koşulları bunu bir
zorunluluk hâline getirmiştir. Seyahat imkânlarının ve teknolojinin
gelişmesi bakımından tek bir dünyada yaşıyoruz ve dünya durma-
dan küçülüyor:

Artık adaların kalmadığını ve sınırların yararsız olduğunu biliyoruz.
Atlantik'in bir günden az bir zamanda geçildiği ve Moskova'nın bir
iki saat içinde Washington'la konuştuğu, süratin gittikçe arttığı bir
dünyada, ya dayanışmayı ya da komployu, duruma göre, benimse-
mek zorundayız.

Ekonomide de benzer bir durum var.

... Hiçbir ekonomik sorun, ne kadar ikinci derecede kalmış gibi
görünürse görünsün, bugün artık uluslararası işbirliği çerçevesinin
dışında çözümlenemez. Avrupa'nın ekmeği Buenos Aires'te ve Si-
biry'a'nın makineleri Detroit'te yapılıyor. Bugün artık dram ortak-
laşadır.

Ulaştırımadaki hız, sonuç olarak dünyanın “küçülmesi”, uzak ül-
keler arasında bile gelişen ekonomik ilişki ve ayrıca imha silahlarının
gücünde ve mesafelerindeki hızlı artış, barış ve siyasal düşünce so-
runlarının bir bütün hâlinde artık ulusal, kıtasal, hatta batısal ya da
doğusal olarak ele alınamayacağını gösterir. Bütün bunların evrensel

olması gerekir. Yalnız maddesel koşullar bile dünya birleşmesini bir anlamda er geç bir zorunluluk hâline getirmektedir. Bu birleşme ancak iki yoldan biri ile gerçekleşebilir. Birinci yol, Amerika ya da Rusya'nın tam bir dünya egemenliğini elde etmesidir. Camus gerek bir Fransız gerekse bir Akdenizli olarak böyle bir olanağın kendisini korkuttuğunu söyler; ancak hemen bir ironi havasıyla böyle bir itirazın duygusal olacağını düşünerek vazgeçer. Bu olanağa karşı yapılacak gerçek itiraz şudur: Her iki devletten birinin yapacağı böyle bir birleşme teşebbüsü yalnız yeni bir savaşla ya da hiç olmazsa büyük bir savaş korkusu altında gerçekleşebilir. Atom savaşı ile dünya egemenliği elde edilmese bile –Camus dünya egemenliğinin ancak atom savaşı ile elde edilebileceğine inanır– yeni bir savaş, insanoğlunu o kadar sakat ve kötü durumda bırakacaktır ki, böyle bir savaşın sonunda gelecek “düzen”i düşünmek bile anlamsız olacaktır. Yeni ve daha güçlü öldürücü silahların durmadan yapılması, bir savaşın sonunda hangi taraf olursa olsun “galip”in savaş meyvelerinden yararlanması olanağını ortadan kaldırmaktadır. Bu böyle olunca dünyanın ikinci yoldan birleştirilmesi, korkmadan ve umutsuzluğa kapılmadan düşünülebilecek tek çaredir. Bu yol elbette ki çeşitli grupların ana sorunlar üzerinde bir anlaşmaya varma yoludur. Camus'nün “uluslararası demokrasi” dediği işte budur. Camus'nün parlamenter enternasyonalizm fikri şu yazıları yazdığı zaman en yüksek noktasına varmıştı:

Ulusal ve uluslararası demokrasi nedir? Bu, hükümette bulunanların kanuna bağlı oldukları bir toplum şeklidir; kanun da herkesin isteğini ifade eder ve bir kanun yapıcı organ tarafından temsil olunur. Bu durumun gerçekleştirilmesi için çalışılıyor mu? Uluslararası bir kanunun ortaya çıkmakta olduğu bir gerçektir. Ancak bu kanun hükümetler tarafından, yani icra organları tarafından yapılıyor ve bozuluyor. Bu yüzden uluslararası bir diktatörlük rejimi altında bulunuyoruz. Bu durumdan kurtulmanın tek yolu uluslararası kanunu hükümetlerin üstüne çıkarmaktır. Bu da bir kanun vücuda getirmek, bir parlamentoya sahip olmak, bu parlamentoyu bütün milletlerin katılacağı dünya çapındaki seçimlerle yaratmak

demektir. Böyle bir parlamentomuz olmadığına göre bize açık olan tek yol izlediğimiz amaç ile çatışmayacak araçlar kullanarak uluslararası düzeyde uluslararası diktatörlüğe karşı koymaktır.

Camus'ye göre siyasal düşünce her gün biraz daha süratle uzaklarda kalmakta ve olaylar bu çeşit düşünceyi eskitmektedir. Bunu hemen anlamamız gerekir. "Edimli olarak düşündüğümüz zaman görürüz ki," diyor Camus, "bütün uluslararası siyasal edim, modern sanayileşmenin başlangıcı ve bilimsel gelişim iyimserliği zamanından kalma, modası geçmiş on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl kavramlarını kullanarak geleceğin dünya düzenini kurma çabasından başka bir şey değildir. Öteki bilimler hızla büyüyor ve gelişiyor, oysa uluslararası ilişkiler bilinci edimli olarak yerinde sayıyor. Uluslararası siyasal tutumumuz ile günümüzün tarihsel gerçekleri arasında hiçbir uygunluk yok. Hiç olmazsa politikada son elli yıl içindeki olayların ondan önceki iki yüz yıl içindeki olaylardan daha hızla değiştiğini unutuyoruz. Devlet adamları hâlâ kendi kısa görüşlerine dayanarak siyasal görüş ayrılıkları üzerinde tartışıp duruyorlar. Sınırların artık gerçeğini yitirdiği bir dünyada sınırlar üzerinde bir türlü anlaşıyorlar." Avrupalıların çoğu için Almanya sorunu çok önemlidir, oysa Camus için böyle bir sorun bugün artık ikinci derecede kalmıştır. Amerika-Sovyetler tartışması ve barış içinde bir arada yaşama sorunu bile ikinci derecede kalmak üzeredir. Gelecek elli yıl içinde Afrika ve Asya'daki sömürge ülkeleri o kadar güçleneceklerdir ki, bütün Batı uygarlığı, kapitalist olsun komünist olsun, bu sorunla uğraşmak zorunda kalacaktır. Şimdiden yapılacak şey bir dünya parlamentosu yaratarak bu durumu karşılamaya hazırlanmaktır. Bu dünya parlamentosu yalnızca hükümet adamlarını toplamakla kalmamalı, bütün dünya milletlerini ve milletlerin barışçı isteklerini gerçek olarak temsil edenleri bir araya getirmelidir. Böyle bir uluslararası demokrasi, parlamanter olduğu kadar ekonomik bir demokrasi de olacaktır. Belli başlı üretim araçları –petrol, uranyum, kömür– uluslararası duruma getirilecek ve böylece bir tek ülke ya da grup bunları elde edip ötekileri bunlardan yoksun bırakmayacaktır.

Camus birçok uluslararası planını ortaya attığı zaman kendisinin ütopyacılıkla suçlanacağını biliyordu. Nitekim insan Camus'nün çözümlerini birer ülkü olarak doğru bulsa bile bugünkü koşullar altında bunların edimli olarak nasıl gerçekleşebileceğini bir türlü anlayamaz. Her şeyden önce aşılamayacak bir sürü zorluk var. Camus bu tepkilere karşı iki yoldan cevap veriyor. "Dünyadaki gerçek liberaller," diyor, "bu fikirleri savunmak ve ileri götürmek için çabalarını bir araya getirmeli ve bunlara gerçekten bir fırsat vermelidir." Hâlâ şüphe edenler varsa şunu anlamalıdır ki, önümüzde iki yol vardır: Ya ütopyacılık ya da savaş... Dünyadaki devlet adamları ya günlük hayata uymayan düşünceyi ya da görece ütopyacı olan düşünceyi seçeceklerdir. Şimdiye kadar seçmiş oldukları birinci yol bizi yok olmaya götürebilir. Bize gerçek bir umut verebilecek tek yol ikincisidir ve bugüne kadar da bu yol ciddi olarak incelenmiş değildir. Böylece Camus bugünkü zorbalık ve egemenlik metotlarına karşı uluslararası hoşgörülülüğü ve inandırmayı korumaya hazır olanlara tam "gerçekçi" gözü ile bakıyor. Eğer bu insanlar eğitim alanında, basında ve kamuoyunda uluslararası ülkü için eylemli olarak çalışıyorlarsa tam birer gerçekçidirler. Çünkü bu şekilde davranmakla her şeyden önce bugünü olduğu kadar geleceği de hesaba katmış ve en az fedakârlıktan en çok yararlılık çıkarma yollarını aramış olurlar.

Tutkulu bir enternasyonalist olan Camus'nün her çeşit ırk ayrımının da çok kesin bir düşmanı olması mantıksal bir sonuçtur. Değindiğim ikinci siyasal davranışı budur ve bu konudaki davranışını da kısaca vermek gerekir. 1947 Mayıs'ında *Combat*'taki bir başyazıda Fransa'da yeniden başlayan ırk saplantısının çeşitli örneklerine herkesin dikkatini çekti. Fransa'da bazı çevrelerin beyaz ırktan olmayan sömürge halkının aşağılık bir ırk olduğu üzerindeki düşüncelerini ve Yahudi düşmanlığını gösteren işaretleri açıkladı. Kısa bir süre sonra Avrupa'dan Filistine göç etmek isteyen Yahudi göçmenlerinin kötü durumlarını ortaya çıkardı. Jacques Mery'nin *Laissez passer mon peuple*'üne (*Bırakın Benim Halkım Geçsin*) yazdığı önsözde Fransa, Amerika ve Sovyetler'in bu konudaki umursamazlıklarından ya da

ikiyüzlülüklerinden acı acı yakındı. “Dünyada işkence altında ezilen ya da işkenceye uğramış o kadar çok insan var ki,” diyordu Camus, “bu durumda büyük devletler ya olayları bilmezlikten gelerek kendi vicdanlarını uyutmaya ya da Yahudilerin çilelerini sömürmeye ve onları başka bir siyasal düşmanı yenmek için maşa olarak kullanmaya çalışmaktadırlar.” Camus’nün bu konuda 1953 Temmuz’unda *Le Monde*’a yazdığı bir mektup da ilgi çekicidir. Bu mektupta Camus, Paris’te Kuzey Afrikalıların öldürülmesi olayının arkasında gizlenmiş olan ırkçılığı çok acı bir dille ayıplıyordu. Bütün bu yazılarda duygulu bir insanlık, hiddetli ve iğneleyici bir söz söyleme yeteneği seziliyordu. Irkçılık Camus’nün her zaman bütün gücü ile karşı koyduğu bir şeydi, bu davranışının duygusal bir tepki olmadığını da her zaman söylledi:

... Burada gülünç bir duyguculuğa başvurulması söz konusu olmaz. Duyguculuk bütün ırkları yumuşak bir karmakarışıklık içinde bir araya getirmeye çalışır. Bütün insanların birbirine benzemediği bir gerçektir; kendimle bir Afrikalı ya da bir Müslüman arasındaki gelenek ayrılıklarını çok iyi biliyorum. Ama beni onlara bağlayan bağın da farkındayım: Her birinde kendimi dejenere etmeden hor göremeyeceğim bir şey var.

Camus’nün İspanya’daki Franco diktatörlüğüne saldıran yazı ve konuşmalarına da burada kısaca değinmek gerekir. Camus bu konuda çok duyguludur, güçlüdür ve Batı’nın Franco’ya karşı gittikçe dostça davranmasını politikada ahlak düşüklüğünün bir örneği sayar. Piyeslerinden biri olan *Sıkıyönetim*, İspanya’da geçer ve ileride göreceğimiz gibi piyes her şeyden önce siyasal diktatörlüğe karşı bir saldıridir. 1948 yılında Gabriel Marcel piyesi yorumlarken, yer olarak İspanya’nın seçilmesine kızmış ve karşılık olarak Camus’dan üç noktayı belirten bir cevap almıştı. Rusya’daki esir kamplarına ve Stalin diktatörlüğüne karşı açıkça yazılar yazmış olduğuna göre, Camus *Sıkıyönetim*’de tanımlanan özel durumların daha genel bir anlam taşıdığını söylüyordu. İspanya’da olsun, Sovyetler Birliği’nde olsun, Almanya’da olsun, nerede olursa olsun diktatörlüğe karşıydı.

Marcel'in başka bir ülke yerine İspanya'nın seçilmiş olmasına karşı itirazına gelince, Camus komünizm düşmanlığı yapalım diye İspanya'daki haksızlıkların kolayca unutulmaması gerektiği cevabını verir. Doğuda daha çok zorbalık olduğunu ileri sürerek Batı'daki zorbalığa göz yummak ya da onu küçültmek hiçbir zaman affedilemeyecek ahlak dışı bir davranıştır: "... Bir terörle daha iyi savaşmak için başka bir terörü susku ile geçiştirmek istiyorsunuz. Oysa içimizde hiçbir şeyi susku ile geçiştirmek istemeyen insanlar var." Sıkıyönetimi İspanya'da geçirmesinin başka bir nedeni daha vardı. Vichy Fransa'sından ayrılığını belirtmek için İspanya'yı bile bile seçmişti; çünkü Vichy, Hitler'in emrine boyun eğerek birçok İspanyol cumhuriyetçisini Franco'ya teslim etmiş, Franco da onları kurşuna dizdirmişti.

Camus'nün Franco İspanya'sına en büyük saldırısı 1952 Kasım'ında Paris'te Salle Wagram'da yaptığı konuşmadır. İspanya o gün UNESCO'ya kabul edilecekti. Camus konuşmasında bir yandan İspanya'daki diktatörlüğe, öte yandan Pinay hükümetinin İspanya karşısındaki tutumuna çattı. Franco'nun UNESCO'ya kabulünü haklı göstermek için genellikle üç ayrı neden ileri sürülüyordu. Örneğin başka milletlerin iç işlerine karışmamak prensibine göre İspanya'da olup bitenlerle yalnız İspanyolların ilgilenmesi gerektiği söyleniyordu. Bu durum karşısında İspanya hükümetini tanımak ve kabul etmek zorundayız, deniliyordu. Bu prensibin şimdiye kadar ne kadar kötü kullanılmış olduğu üzerinde birçok şey söylenebilir. Nitekim bu prensip bazı ülkelere uygulanır, bazılarına uygulanmaz. Camus'nün amacı, İspanya'nın bilinen polis devleti usullerini kullanan, politik düşmanlarını yargılamadan kurşuna dizen ya da zindana atan bir diktatör tarafından yönetildiğini dinleyicilerine hatırlatmaktı. "Bundan ötürü," diyordu Camus, "bir diktatörü bir eğitimci olarak kabul etmek ve böylece onun uluslararası durumunu kuvvetlendirmek o ülkenin iç işlerine karışmamak değil, diktatörün kurbanlarına karşı gelmek ve böylece ülkenin iç işlerine iyice karışmaktır."

Franco'nun UNESCO'ya kabulünü haklı göstermek için ortaya atılan ikinci neden de Franco'nun uzlaşmaz bir komünist düşmanı olmasıydı. Bunun başlangıçta öne sürülen iç işlerine karışmama prensibine aykırı olması bir yana, böyle bir düşünüş tarzı çok tehlikelidir; çünkü böyle bir müttefikin kabulü komünist olmayan dünyanın demokratik ülkelerini zayıflatır ve komünist propagandayı güçlendirir. Partinin çok etkili olduğu Fransa ve İtalya gibi ülkelerde komünizmden yana olanların sayısını artırır. Bu nedenle ilgili olarak ileri sürülen üçüncü neden de İspanya'nın stratejik önemiydi. Camus askeri strateji konusunda "her zaman acemi" olduğunu itiraf etmekle beraber, bir önceki görüşe dönerek, Franco ile askeri, ekonomik ya da kültür alanlarında yapılacak bir işbirliğinin her yanda komünistleri kolayca güçlendireceğini söyler. Bu durumda İspanyol üslerinden elde edilecek stratejik kazancı, demokrasinin Avrupa'nın öteki bölgelerindeki kaybı yok edecek ve belki de savaş tehlikesi böylece artmış olacaktır. Camus konuşmasının sonunda "İspanya'nın UNESCO'ya kabulü kirli bir askerî, siyasal pazarlığı örtmek için hazırlanmış bir kültür dekorudur," diye sözlerini özetlemiş ve şunları eklemiştir:

Bu bir pazarlık da olsa haklı görülemez. Böyle bir davranış önünde sonunda bazı pazar arayıcılara zenginlik getirebilir ama herhangi bir ülkeye ya da davaya hizmet etmek şöyle dursun, tersine Avrupa halkının hâlâ uğrunda savaştığı birkaç nedene sadece büyük zarar getirir.

Bence artık Camus'nün siyasal düşüncelerini daha geniş olarak özetlemek gereksiz olur, yalnızca bir iki noktaya kısaca değinilebilir. Camus'nün siyasal olaylar üzerindeki yorumları belki aşırı bir karamsarlıkla aşırı iyimserlik karışımıdır. Bu aşırılık, eğer buna aşırılık denebilirse, bizim önümüze çıkardığı iki yoldan ileri geliyor. Camus bir karamsardır çünkü bugün üzerinde ilerlemekte olduğumuz siyasal yolun sonunda insan yığınlarının toptan intiharını görmektedir. İyimserdir çünkü bizim için başka bir yolun da açık olduğuna inanmaktadır. Ama eğer önümüzde sadece yukarıdaki yollar varsa

ve ikinci yol da Camus'nün tanımladığı gibi ise, o zaman birçok kimse iyimserliğinin, önünde sonunda sadece bu iyimserlikle yanyana giden karamsar çözümlemeyi yoğunlaştırmaya yaradığını anlayacaktır. Öte yandan Camüs'nün politikada belirli ahlak prensiplerini durmadan savunması, kendisini çağımızın vicdanı hâline getirmiştir. Demokrasi gerçek niteliğini sürdürmek istiyorsa vicdanı her zaman tetikte ve eylemli olarak tutmak zorundadır ve Camus de bu bakımdan özlü ama karşılıksız bir görev yapmaktadır. Hepsinin üstünde Camus örnek bir insandır, şu anlamda ki Camus politika yazarlığı ile, kadın erkek, binlerce basit insanın özlemlerini ve korkularının ifade etmiştir. Onların sözcüsü, kahramanı olduğunu göstermiş ve savunduğu yüksek ülkülerle tastamam bağdaşarak yaşamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAŞKALDIRMA ve EDEBİYAT

7. ROMAN SANATI (I)

*Bana göre modern roman, bireyin aydınlatılması değil,
insan trajedisinin ayrıcalıklı bir anlatımıdır.*

ANDRE MALRAUX

Camus'nün felsefe ve politika görüşlerini anlatırken romanlarından ve piyeslerinden elimden geldiği kadar yararlanmamaya çalıştım. Camus'nün fikirlerini doğrudan doğruya ele alan bir kişinin onun imgesel yazılarını bir yana bırakmasını gerektiren bazı nedenler vardır. Örneğin şurası basit ve açık bir gerçektir ki, çoğunlukla romancının yarattığı tiplerden birine ya da ötekine hayat üzerine söylediği sözlerle bir olduğu sanılır. Oysa romancı bu düşünceleri kabul etmiş değildir, sadece yarattığı belirli bir tipin ağzından işitmek ister bunları. Sonra romancının romandaki herhangi bir tipi temsil ettiği ya da kitapta savunulan görüşü paylaştığı söylenemez. Bu durumda imgesel bir yapıtta açıklanan fikirlerden hangisinin yazara ait olduğuna karar vermek çoklukla olanaksız ve her zaman için tehlikeli bir çabadır. Elbette ki bir romancı büsbütün tarafsız olamaz ama romanlar üzerinde çok eleştirici bir yorumda bulunmak da yazar adına önceden saydam bir taraflılık yüklenmek demektir. Kaldı ki Camus, ülküsünün imgesel yapıtlarda bir tarafsızlığa varmak olduğunu her zaman söylemiştir. Halk önünde karamsar bir saçma peygamberi olarak tanınmasından yakındığı sırada bir yazarın bir sanat yapıtında kendini çizmesi ya da yapıta kendi inançlarını koyması gerektiği düşüncesini romantizmin çocukça bir geleneği

saydığını açıklamıştır. Yazar bunu yapabilir; ancak Camus yazarın her şeyden önce başka insanlarla, kendi çağı ile ya da bazı alışılmış efsanelerle ilgilenmesini ister.²⁴

Camus'nün düşüncelerini incelerken imgesel yazılarını bir yana bırakmanın başka bir nedeni de, kendisinin çeşitli felsefe ve politika sorunları üzerindeki görüşlerinin ayrıca yazdığı kitaplar ve denemelerle ortaya konmuş olmasıdır. Aynı zamanda şunu da kabul etmek gerekir ki, Camus'nün imge ve düşünce yazıları yüzeyde oldukça benzerlik gösterir ve belki de kendisinin öznel romancı olarak ele alınmasının nedeni de budur. İlk romanı *Yabancı* ile ilk denemesi *Sisifos Söyleni* bir iki ay ara ile yayımlandı ve romanın denemede açıklanan fikirleri imgesel bir bireye uygulanması olarak yorumlanabileceği kısa bir sürede anlaşıldı. Birçok eleştirmen denemenin saçmayı akıl bakımından ele aldığını, romanda ise saçmanın yaşandığını söyledi. Bu çeşit bir yorumun nedeni çok açık; ancak gerek *Yabancı*'yı gerekse her iki kitap arasındaki ilişkiyi eleştiri bakımından incelemek için yetersiz. Gerçekten de eleştiri olarak ilgi çeken nokta, iki kitap arasındaki benzerlik değil, ikisi arasındaki ayrılıklardır. Örneğin *Sisifos Söyleni* saçmanın akılcı ve sistemli bir açıklaması olduğu halde, *Yabancı*'nın başlıca tipi olan Meursault gerek düşüncelerinde gerekse davranışlarında herhangi bir sistemden yoksundur. Eğer yaşıntısı *Sisifos Söyleni*'nde açıklanan düşüncelerle çok yakından ilgili ise Meursault kendi bilincine ya da hiç olmazsa bağdaşım aşamasına varmış demektir. Oysa böyle bir durum romanın bütün özüne olduğu gibi yabancıdır. *Sisifos Söyleni* Camus'nün romanda yaratmak ve sürdürmek istediği basit kendiliğindenlikten Meursault'u kolayca ayırabilirdi. Her iki kitap arasında başka ve daha önemli bir ayrılık daha var. *Yabancı* her şeyden önce bir roman, bir sanat yapıtıdır. *Sisifos Söyleni* gibi salt bir felsefe görüşünün açıklanması değildir. Bu

24 *L'Ete (Yaz)* sayfa 131–33. Camus bu kitabındaki alaylı bir parçada, Sofokles'in birçok yapıtında baba öldürmeyi ya da anneyi şerefsiz bir duruma düşürmeyi canlandırdığı halde, kendi bildiği kadar hiçbir zaman bu çeşit suçlar işlemeye kalkışmadığını söyler.

bakımdan *Yabancı*'nın incelenmesi sırasında sık sık *Sisifos Söyleni*'ne başvurmak, *Yabancı*'nın içeriği üzerinde fazla durmak, *Yabancı*'yı *Sisifos Söyleni*'nin bir eki ve bir romanı, bir felsefe yapıtı kadar güvenilebilir saymak olur. Her iki durumda da romanın edebiyat niteliği ve her şeyden önce bir sanat yapıtı olarak varlığı unutulmuştur. Romanın bir sanat yapıtı olarak varlığı Camus için de önemlidir. Anlaşıyor ki, Camus'nün romanlarındaki fikirlerinin tartışılması ya da kullandığı tiplerin yeni komşu olmuş insanlar gibi incelenmesi, onun roman görüşüne yetersiz bir karşılık olur. Bu çeşit bir inceleme yolu elbette bir değer taşır; ancak Camus daha çok bir romanın nasıl düzenleneceği ve hayata nasıl biçim vereceği ile ilgilendiğini her zaman söyler. Camus'nün görüşüne göre roman her şeyden önce birtakım estetik sorunlar ortaya koyar.²⁵

Camus'nün roman kuram ve edimine doğrudan doğruya girmeden önce, onun genellikle sanat üzerindeki yorumuna kısaca bir göz atmak gerekir. Estetik konusundaki ilk görüşüne *Sisifos Söyleni*'nde rastlıyoruz. Bu denemede sanat, saçmanın içeriğine sokulur ve sanatçı “kişilerin en saçması” olarak tanımlanır. Saçmacı görüşün başlıca niteliklerinden birinin, dünyayı akıl açısından tanımlamanın boşluğunu kabul etmek olduğunu görmüştük. *Saçma insan* aşımından koparılmış, dolaysız yaşantı dünyasına bağlanmıştır. Camus'ye göre sanatçının üzerinde çalışması gereken dünya bu özellik dünyasıdır. Sanatının malzeme kaynağı burasıdır. Böylece sanatçının görüşü ve eylemi, ana biçimlerinde saçma olayına yönelir. Sanatçının, saçmalığın bir örneği olma bakımından Don Juan'dan hiç farkı yoktur. Bir yandan da Camus sanatı saçmadan bir kaçış olarak romantikleştirmek istemez. Sanatı, daha çok *saçma insanın* karşılaştığı tanıtıların kendine göre bilinçli ya da bilinçsiz olarak kabulü sayar. Sanat yapıtı aşım özlemi ile aşım olanaksızlığının çatıştığı bir yeredir: “Aşma, saçma tutkuların ileri atıldığı ve akıl yürütmenin durduğu noktada

25 Camus'nün J. Prevost tarafından derlenen *Problemes du roman* adlı kitabında “L'Intelligence et l'échaf aud” yazısına bakınız. Lyon, Editions Confluences, 1943, s. 218.

başlar” (*Sisifos Söyleni*, s. 132). Sanat, Camus’ye göre saçmanın imgesel olarak onaylanmasıdır.

Saçma onaylaması bu şekilde yaşandıktan sonra, ister istemez birtakım vazgeçme yollarına sapar. Akıl, dünyada mantıksal bir kalıp bulamayacağını öğrenmiş, gerçekliğe bu yolla yaklaşımdan vazgeçmiş ve imgesel değişimin olanaklarını bulmuştur. Sanat yapıtı, saçmanın tanınması ile zorunlulaşan bir kaçış eylemidir. Camus sanat yapıtının aklın içinde bulunduğu dünyadan yeterli bir anlam çıkaramaması sonucu olduğunu söyler. Sanat yapıtı biraz sonra göreceğimiz gibi, yaşantının imge alanında yeniden yaratılmasına varma tutkusu ve bunun yalnızca bir örneğini çıkartmaktan daha ileriye gitme çabasıdır.

Böylece sanatçının yaratma eylemi, Camus’ye göre saçma olayını onaylayan ve dolayısıyla saçma insan kadar dolaysız yaşandığı şekliyle dünyada bir düzen ve bağdaşım arama çabasından vazgeçme eylemidir. *Sisifos Söyleni*’nde bu şekilde ortaya konulan sanat görüşü birçok bakımdan Malraux’nun estetiğine benzer. Camus’nün kendisinin de geniş çerçevede kabul ettiği bu Malraux etkisi, (özellikle *Başkaldıran İnsan*’da), sanatçı yaratımını yöneten uyarımları (tembih) incelemeye başladığı zaman daha çok ortaya çıkar. Sanatçı yaratım eyleminin niteliği, saçmanın onaylanmasını ve gerçekliğin mantıksal yorumundan vazgeçilmesini gerektirdiğine göre, bu eylemin gerisinde duran insansal uyarımlar da *belirli* bir dünyaya karşı başkaldırma ihtiyacı ve o dünyanın yerine başka bir dünyayı koyma özlemi olur. Onaylama ve vazgeçme sonunda insanı başkaldırmaya ve yerine başkasını koymaya götürür.

Saçmanın onaylanması sanatçının eylemini fizik görüntüler dünyasına bağlar. Böyle bir dünya sanatçının özel alanı olduğu halde, öte yandan gerçekliğin mantıksal bir yorumundan vazgeçmiş olması, sanatçının bu dünyaya olumsuz bir yoldan bağlı olduğunu gösterir. Sanatçının bir anlamda görüntüler dünyasını tek kesin gerçeklik olarak kabul etmesi gerekir; oysa başka bir anlamda sanatçı dünyayı kendi özlemleri ve ülküleri için yetersiz ve doyumsuz bulur ve yadsır.

Camus “Sanat aynı zamanda hem yüceltir hem de yadsır,” dediği zaman bu durumu anlatmak istemiştir.²⁶ Bu bakımdan sanatın kökü, duyu dünyasındadır. Ama bu dünya kendini eylemsel olarak kendi doğal ögesini yadsıma yolu ile anlatır. Bu yorum Malraux’nun sanatı dünyanın “sürekli suçlanması” diye tanımlamasına benzer. Malraux’ya göre sanat, fizik varlığın sınırlarına ve ölüm gerçeğine karşı bir başkaldırmadır. Böyle bir başkaldırma sanatçının yadsımak istediği dünyayı yıkmaz ama hiç olmazsa sanatçının kendi özlemlerine çok yaklaşan bir biçim ve ülküler dünyasını yaratır. Sanatın sırlarından ve başarılarından biri de, sonsuzluğa değin hapse mahkûm edilmiş olan insana, içinde bulunduğu zindan koşullarından hiç bilmediği özgür bir yaşam imgesini yaratabilmesidir. Bundan ötürü Camus sanatı, yalnız başkaldırmanın bir yanı değil, aynı zamanda yeni bir evrenin yaratılışı da sayar. Sanat, saçmaya karşı başkaldırma davranışına olumlu bir öz katar. Camus sanatın dünyayı değiştireceğini söyler ama bu sözler sözcüklerin romantik ve gevşekçe kullanılışından pek öteye gitmez. Camus’nün gerçek olarak ileri sürebileceği tek şey, sanat yapıtının dünyayı değiştirmeksizin imgesel başka bir dünya verdiğini söylemektir. Başka bir dünya elbette ki daha iyi bir dünya olarak düşünülür. Camus burada Van Gogh’un bir sözüne değinir. Van Gogh “Bu dünyaya bakarak Tanrı üzerinde bir yargıya varılamaz; çünkü bu dünya onun en başarısız yapıtlarından biridir,” demişti. Camus ayrıca der ki, her sanatçı bu yapıtı iyileştirmeye ve ona bir üslup vermeye çalışır. Onun için büyük sanatçılar yapıtlarında yalnız dünyayı göstermekle kalmazlar, Stanislas Fumet’nin Tanrı ile “suçlu bir rekabet”e girişmek dediği savaşa girerler. Bu, daha iyi bir dünya ve rekabet doktrini de Malraux’nun görüşlerini hatırlatır. Özellikle Malraux’nun, “Eğer Tanrı insana danışmış olsaydı, insan Tanrı’dan enginara akantüs bitkisinin biçimini vermesini isterdi,” sözünü akla getirir.

Camus genel olarak sanatı bırakıp özel olarak romana geçtiği zaman da aynı görüşleri savunur. Saçma gerçeğini onaylayan ve aynı zamanda saçmaya karşı başkaldıran romanı ideal roman sayar. Roman ile başkaldırma doktrini arasındaki ilişki üzerinde birkaç kere durur. “Roman hem bir başkaldırma ruhu olarak doğar hem de aynı zamanda sanat düzeyinde aynı amacı yansıtır.” Burada Camus, romanın yalnız düşünce düzeyinde kalan bir başkaldırma biçimi olmadığını, aynı zamanda roman gelişiminin tarihsel olarak *Başkaldıran İnsan*’da tanımlanan modern metafizik başkaldırma ile beraber başladığını da söylemek ister. Yukarıdaki cümleden birkaç sayfa sonra yeni bir dünya yaratma fikrine döner ve romanı dünyayı insanın en derin özlemlerine yaklaştıracak “bir düzeltme” çabası olarak tanımlar. Romanda eskisinin yerine konacak olan “yeni evren”, yine de dünyadan toplanacak malzeme ile kurulacaktır ancak romancı malzemeyi istediği gibi seçmekte serbesttir. Gerçekten de her sanat ne kadar gerçekçi ya da doğacı olursa olsun, bir seçmeyi gerektirir; romancı da öteki sanatçılar gibi bazı malzemeleri kabul eder, bazılarını atar ve aldıklarına yeni bir imgesel kalıp olarak yeni bir düzen verir. Bu bakımdan biçim ve üslubun romanda derin bir önemi vardır ve nitekim Camus romanın her şeyden önce estetik sorunlar ortaya çıkardığını söyler.

Camus’nün düşünce akımı göz önünde tutulacak olursa yukarıdaki sözünün zoraki bir biçimi ve içerik ayrılığını gerektirmediği kolayca anlaşılır. Gerçekten Camus, biçimi bile bile içeriğe bağlar. Bir roman yazmak için birtakım seçmelerin yapılması gerektiği üzerinde birçok kere durur. Tam bir gerçekçilik olamaz; çünkü böyle bir şeye kalkışmak sonu gelmeyen bir sürü şeyi saymak olur. Yazmak demek seçmek demektir ve bu seçme eyleminden önce de biçim ve üslup doğar. Bir romanın üslubu, Camus’nün bu terimi anlayışına göre, sadece biçimsel bir yeğinlik değildir; bu, yaşantı düzensizliğine sanatçı gözü ile bir düzen verilmesi demektir ve ustalık kadar zekâ ve karakter derinliğini de gerektirir. Camus’nün en çok beğendiği roman tipi –Madam de Lafayette, Constant, Stendhal ve Proust’un

klasik romanlarındaki tipler– Stendhal’ın sözünün tersine, yaşantıya tutulmuş bir ayna değildir, yaşantıda görülen belirli öğelerin yeniden dağıtımıdır. Büyük Fransız geleneğine uyan romanlar, Camus’nün deyimi ile “hayat okulları”dır; çünkü bu okullar her şeyden önce birer “sanat okulu” olarak düşünülmüşlerdir. Dünyayı sözcüklerle ve gerçeklikten alınan öğelerin yeni bir dağıtımı ile “düzeltme” çabası, Camus’ye göre bir romanın üslubunda görülür. Düşünce ile yaşantının karşılaşmasından doğar. Bunun başlıca etkisi yeni ve yeniden öğütlenen bir birlik yaratmakta görülür. Bu anlamda üslup gerçek başkaldırmanın başka bir işaretidir. Camus şöyle der:

Eğer üslup çok önemsenir ve açık bir hâle getirilirse yapıt sadece bir yurt özlemi (nostalji) olur: Yapıtın varmak istediği birliğin fizik varlıkta temeli kalmaz. Tersine, eğer gerçeklik ham durumu ile aktarılır ve üsluba sokma çabası hemen hemen ortadan kaldırılırsa, fizik varlık, birliği gerektirmeksizin anlatılmış olur. Büyük sanat, üslup, gerçek başkaldırma, bu iki sapık yolun ortasında bir yerdedir.

Bu üslup kavramı önceden geçen başka bir sorunu da aydınlatmış oluyor. Camus’nün romanları ile incelemeleri arasındaki ayrılık sorununu... Camus’nün inceleme yazıları insanın dünya yüzündeki yaşantısını inceler ve bu yaşantının gerçek niteliğini göstermeye çalışır; romanları ise insanın dünyadaki yaşantısından daha keskin seçimler yapar ve dünyaya ülküsel bir nitelik vermeye çalışır. İkinci durumdan doğan üslup, romanlarının incelemelerinden büsbütün ayrı olduğunu ve büsbütün ayrı koşullar altında ele alınması gerektiğini gösterir.

Üsluba önem veren bu roman kuramı, Camus’ü birçok Fransız çağdaşından ayırır; çünkü Camus bir yandan başkaldırmayı veren romanlar yazarken öte yandan da geleneksel sanat kaynaklarını kullanmaya devam eder. Oysa metafizik ve ahlak yönünden başkaldıran romancıların çoğu, son yıllarda Camus’nün tersine yazılarından alışılmış estetik ölçüleri de atmışlardır. Nitekim Fransa’da “edebiyat karşıtı” akım, gerek şiirde gerekse Blanchot, Robbe-Grillet ve

Nathalie Sarraute gibi romancıların yapıtlarında gittikçe artan bir önem kazanmaktadır. Bu yazarlar birkaç yıl önce Paris'te kurulmuş olan *Edebiyat Karşıtlığı Ödülü*'nün en değerli adaylarıdır. Camus'nün saçma ile ilgilenmesi ve başkaldırma ihtiyacını duyması ona en azından bir roman yazdırmıştır. *Yabancı*, romanda edebiyat karşıtlığı akımına uyan bir kitaptır. Bunun böyle olduğunu az sonra göreceğiz. Ancak Camus'nün, özellikle roman sanatı üzerindeki ufak yorumlarından, bu akımdan kaçmak, saçmalığın getireceği sanat dışı bağıntılarla başkaldırmanın sanatçı özlemleri arasında bir çeşit uzlaşmaya varmak istediği sanılır. Romanlarının arkasında Sisyfos Söyleni'ndeki "İnsan (sanatçı olarak) yaratsa da bir, yaratımsa da..." nihilistçe sözü ile Başkaldıran İnsan'daki "Alın yazısını roman ölçer, bu yüzden roman yaratılış ile rekabete girer ve ölüm üzerinde geçici bir zafer kazanır," olumlu sözü arasındaki çatışma her zaman sezilir. Camus'nün bugüne kadar yazdığı üç romanı da, romanı yukarıdaki iki sözle savunulan verimli duruma çıkartmak için giriştiği çabalar olarak yorumlanabilir. Romanları bana kalırsa edebiyat karşıtlığı çıkmazından kurtulmak için gittikçe artan başarılı birer çabadır. *Yabancı*, *Veba* ve *Düşüş*'ün edebiyat yönünden gittikçe yeğînleşen yapıtları olduğunu iddia edecek değilim. Ama şurası bir gerçektir ki, bu romanların her biri

Camus'nün felsefesi ile estetiğinin uzlaşmazlığını önleme ve on sekizinci yüzyıl ile on dokuzuncu yüzyılın büyük Fransız romancılarının sanat ülkülerine yaklaşma bakımından ileriye doğru atılmış birer adımdır.

Camus'nün bugünün romanında en sevmediği ve kendi romanlarında da savaştığı yönlerden biri boyutsuz tip yoksunluğudur. Camus'ye göre Fransa'daki çağdaşlarının çoğu insanı o kadar genel olarak ve felsefe terimleri ile vermeye çalışır ki, sonunda romanlardaki tipler bireyliklerini ve insanlık özelliklerini kaybederler. Roger Martin du Gard'a ait yazıların Pleiade baskısına yazdığı önsözde Camus derinliğine portre çizmek sanatının edimli olarak yitirilmiş olduğundan yakınır. Kafka ile Amerikan davranışlarından gelen etkilerin

Fransa'daki bu durumdan sorumlu olduklarını belirtir. Eski ve yeni romanlarda bulunan tipler arasındaki ayrılığın tiyatro ile sinemadaki tipler arasındaki ayrılığa benzediğini söyler. Çağdaş romanların bazılarında daha genel bir canlandırma olabilir; ancak bunlarda insan, özünden ve etinden birçok şey kaybetmiş bulunmaktadır.

Modern Fransız romancılarında doğrudan doğruya metafizik özelemlerin gittikçe artması, bu durumu doğuran başlıca nedendir. Bu romancılar “insanlığın durumu” üzerindeki gerçekleri anlatmak istedikleri için çoklukla boş yapıtlar yaratırlar. İnandırıcı bireyler yaratamazlar. Birçok kimse bunun kaçınılmaz olduğunu, metafizikle romanın karıştırılamayacağını elbette tartışacaktır. Böyle bir tartışmada bu ayrılığın felsefedeki soyutluk ve sanattaki somutluktan ileri geldiği kolayca söylenecektir. Ama Camus bu görüşü kabul etmek istemez. Birçok romancının felsefe ile sanatı doyurucu olarak birleştirdiğini, bu iki alanın uyumlaştırılabileceğine ve uyumlaştırılması gerektiğine inandığını söyler.

Camus'ye göre sanatla felsefe arasındaki geleneksel aykırılık, gelişigüzel yapılmış bir aykırılıktır. “Her eylemin kendi özel ortamı vardır,” der Camus ama böyle bir söz yalnızca sanatın felsefe, felsefenin de sanat olmadığını gösterir. Elbette ki bu iki kol birbirine tam uymaz; ancak her ikisi arasında birbirine geçmeler olabilir ve günümüzde her ikisinde de ortak tedirginlikler ve benzer kuşkulardır. Malraux'nun ilk romanlarından bu yana Fransa'da metafizikle roman arasında bir *yaklaşma* başladığı söylenebilir. Aşağı yukarı son yirmi yıl içinde yayımlanan romanların en etkileyicileri felsefe yönü ağır basan romanlardır. Bunun görünürde iki nedeni vardır: Birincisi, varoluşçuların ve Camus gibi bazı tek yazarların sağlam felsefe düşüncesi olarak savundukları görüşlerin somut ve bireysel niteliklerini belirtmek istemeleridir. Bu yazarlar zamansız genelleştirmelerden kaçınır ve insan yaşantısındaki gerçeği ararlar. Çoğu felsefeyi soyut anlayıştan kurtarmak, somut ve özel tanımlamaya götürmek ister. Sonuç olarak edebiyat, özellikle roman, bu çeşit felsefe eğilimini anlatan doğal ve uygun bir araç olur. Sanat hemen dolaysız

özellik alanına yönelir ve dolaysız özellik de çağdaş felsefe düşüncesinin en çok seçtiği alandır.

Fransız yazarlarının felsefe ile edebiyatı birbirine yaklaştırmalarının başka bir nedeni daha vardır. Saçma ve başkaldırma ihtiyacı üzerinde duran Malraux ve Camus gibi yazarlar birer dram ve gerilim felsefesi ortaya atmışlardır. Varoluşçuların özgürlük ve seçme üzerinde durmaları da buna benzer bir durum yaratmıştır. Bu felsefeler arasındaki çatışma yalnız düşünce alanında kalacak tartışmalarla değil, ancak gösterilerle daha uygun bir şekilde açıklanabilirdi. Bu bakımdan genel olarak edebiyat ve özel olarak da tiyatro, yeniden bu amaca çok uygun düştü. Böylece bütün bu yazarların felsefelerini sık sık ya tiyatro ya da romanlarla açıkladıklarını görüyoruz. Bunlar felsefeci piyes yazarları ve felsefeci roman yazarlarıdır. Bu yazarlar, dolaysız kişisel yaşantıda bulunan durumları canlandırırlar ancak aynı nedenden ötürü bu durumlar “salt” felsefe dili ile iyice anlatılamaz ve incelenemezler. Bu çeşit soyut ve çözümücü tartışmalar Malraux, Camus ya da Sartre’in ayrı ayrı yorumladığı, saçmanın yadsıdığı mantıksal genelleştirmelere inanmayı gerektirir. Bu bakımdan Camus, saçma üzerindeki incelemesini yazmakla kendi kendine biraz çelişkiye düşmüş olur. Camus’nün saçma üzerindeki romanları ve piyesleri metafiziğine daha uygundur; ama Simone de Beauvoir’ın Kafka incelemesinde kısaca yaptığı gibi,²⁷ Camus’nün fikirleri göz önünde tutulacak olursa, roman ve piyeslerinin gerçekten Camus’nün tek doyurucu anlatım aracı olduğu iddiası da tartışılabilir.

Camus’nün romanlarında görülen edebiyat ve felsefe ilişkisi üzerinde yukarıda söylediğimiz bu son noktalar belirli bir çeşit edebiyat eleştirisini hemen önler. Romanları fikirlerinin özel bir aracı olduğu için bu fikirlerin eleştirilmesi, romanlarının başarısını yok edebilir, öte yandan bunlara bir şey de eklemeyiz. Bu yüzden fikirlerinin açıklanması gerekmedikçe, ben her şeyden önce Camus’nün bu üç

27 Simone de Beauvoir, *L'Existentialisme et la sagesse des nations*, Paris, Nagel, 1948, s. 118.

romanla elde ettiği teknik başarıyı incelemek isterim. Camus'nün incelemelerinde tartıştığı fikirlerden imgesel edebiyatı nasıl yarattığını anlamaya çalışmak, onun romanda eleştiri bakımından her şeyden önce sanat düşüncelerine yer verilmesi gerektiği görüşüne uygun düşer.

Camus'nün romanlarındaki fikir dokunulmazlığı bir yana, konunun özetlenmesi de, özellikle *Yabancı*'da romanın niteliğini bozabilir. Doyurucu sanılan bir özet bir kitapta ele alınan olaylara bir bağdaşımlılık verebilir. Oysa *Yabancı*'da Camus, yaşantının bağdaşımsızlığını göstermeye çalışır. Saçmanın bir parçası olan süreksizliği belirtmek için çeşitli yollara başvurur. Bu bakımdan çok kesin bir özet, kitabın başlıca amaçlarından birini yok edebilir. Romanın konusu üzerinde insan olsa olsa şunu söyleyebilir: Roman Meursault adında Cezayirli bir memur tarafından anlatılmış gibidir. Meursault annesinin ölümüne üzülmüştür, sonra nedenini gerçekten anlamadan bir Arap'ı öldürür ve bir mahkeme onu ölüme mahkûm eder. Bütün bu olaylar sırasında kendi duyguları, onu toplum karşısında bir yabancı yapar, duygularının niteliği onun aynı zamanda metafizik bir yabancı olduğunu da gösterir.

Yabancı'da elbette ki *Sisifos Söyleni*'nde açıklanan birçok görüş ve davranış vardır. Ancak kitabı bir sanat yapıtı hâline getiren ve bir incelemeden kesin olarak ayıran nokta, bu fikirlerin gerektirdiği hayat görüşü ile bu hayat görüşünün edebiyat biçimi arasındaki uygunluktur. Camus bu uygunluğa varmak için birçok teknik araç kullanmış, böylece konusunu incelemenin dolaysız içeriğinden romanın sanat bakımından işlenmiş içeriğine çıkarmıştır. Kullandığı bu araçlar anlatımda, sözcükler ve terimlerde, zaman ve kiplerde görülür. Camus'nün düşüncelerini göz önünde tutarak bu bakımlardan ayrı ayrı yapılacak bir inceleme, bu romanda görülen üstün içerik ve biçim birliğini daha açıkça görmemize yardım edecektir.

Yabancı, birinci kişi ağzından yazılmıştır, anlatım açısı bireysel ve öznel. Geleneksel olarak romanlarda birinci kişi kendisini çok iyi tanır ve yanındaki tiplerin düşünce ve davranış nedenlerini de çok

iyi görür ve anlar. Görevi okuyucuyu aydınlatmak ve hikâyeyi kuran olay ve yaşantıları okuyucunun iyice anlamasına yardım etmektir. Hikâyeyi anlatan birinci kişi gerçekten her şeyi bilir; yaşantıları anlama ve yorumlama yeteneği peşin olarak kabul edilmiş olan romanının sözcüsüdür. Her şeyi bilen birinci kişi, kısaca bağdaşımli ve anlaşılabilen bir evreni ele almıştır. Oysa bir insan *Yabancı*'yı okumaya başlar başlamaz hemen görür ki, burada hikâyeyi anlatan ve aynı zamanda romanın başlıca kahramanı olan birinci kişi, geleneksel ölçülere göre görevini yapacak durumda değildir. Düşünceleri etkiyici değildir, ruh bilim görüşü hemen hemen yoktur. Yaşantı onu sersemletmiş gibidir. Herkesçe kabul edilmiş olan ahlak görüşünden de yoksundur. Ahlak bakımından genellikle bir umursamazlık gösterir. Başka bir deyimle, Meursault on dokuzuncu yüzyıl romanlarındaki benzerlerinin tam tersidir. Onlar gördüklerini anlama yetenekleri olduğuna inandıkları ve bunları açıklamaya çalıştıkları halde Meursault sık sık kendi yetersizliğine, anlayıştaki başarısızlığına, gerçek ahlak umursamazlığına değinir. Örneğin roman ahlaksal bir umursamazlığı ve coşkusal bir yetersizliği gösteren cümlelerle başlar:

Annem bugün öldü. Belki de dün ölmüştür; bilmiyorum. Evden bir telgraf aldım. "Annen öldü. Cenaze yarın. Başın sağolsun." Anlamsız bir şey. Belki de dün öldü.

Aynı şekilde Meursault çevresindeki olaylara dikkat etmediğini ve önemlerini anlamadığını sık sık söyler. Çeşitli fırsatlarla kendisini şaşkın bir adam olarak, bir şey üzerinde duramayan ya da bir şeyi düşünemeyen ya da anlayamayan bir insan olarak tanımlar. Böylece geleneksel romanlarda hikâyeyi anlatan birinci kişinin sorgusuz kabul edilen anlamlı dünyasının yerine *Yabancı*'da bağdaşımşız bir dünya geçmiştir. Bu dünyada akılsal çözümlemenin hiç yeri yoktur. Ahlak amaçları ve tepkileri ortadan büsbütün kalkmıştır. Böylece Camus, Meursault'nun anlayamayan ve olayları birbirine ekleyemeyen anlatım görüşünü benimsemekle romanına bir güç ve kişilik kazandırmıştır. Aynı yoldan saçmanın da nasıl yaşanabileceğini dolaysız olarak bize duyurmuştur. Meursault kendi hikâyesini bize

kendi bildiği gibi anlatırken saçmayı doğuran ilişkinin de örneğini vermiş oluyor. Camus bu ilişkiye *Sisifos Söyleni*'nde, "insanla hayatı, aktörle dekoru arasındaki kopma..." der.

Hikâyeyi anlatanın görüş açısını konu ile özellikle uzlaştırmaya yarayan başka yollar da vardır. Bence örneğin eğer Meursault'nun davranışını yalnızca dışardan görmüş olsaydık, pek kabul edemedik. Kendisinin düşünce ya da coşku bakımından bir türlü iyi bir ilişki kuramadığı toplum, onu anlayış yoksunluğu ile suçlamaktadır. Eğer okuyucu onu her şeyden önce toplumun gözüyle görmüş olsaydı, romanın amacı epeyce kaybedilmiş olurdu. Yaşantıyı Meursault'nun gözü ile gördüğümüz zaman hayata karşı daha uyumsuz ve karışık bir davranışın insanı nelere götürebileceğini çok daha iyi görmüş oluyoruz. Meursault toplum dışında kaldığı için, Camus okuyucularını kahramanın dosdoğru içine götürmek zorunda kalıyor. Camus hikâyeyi birinci kişiye anlattırmakla saçmacı davranışın büyük bir okuyucu kitlesince sonunda kabul edilmese bile hiç olmazsa anlaşılabilmesine bizi inandırmış oluyor. Meursault'nun tepkileriyle doğrudan doğruya ilişki kurmamız, bizim için yazarın ikinci elden anlatacağı hikâyeden daha kandırıcıdır.

Burada konu ile ilişkisi olan bir ikinci nokta daha beliriyor. Camus *Yabancı*'da, *Sisifos Söyleni*'nin tersine, saçma yaşantısını akılla anlamaktan çok, akılla vermeye çalışır. Bir inceleme yazısı değil, bir sanat yapıtı sunar. Bir denemede, örneğin hayatın akılsal bir ölçüyü gerektirdiğine göre saçma görüneceği ve böyle bir ölçüye bir başlangıç aramanın, insanı birçok zorlukla karşılaştıracığı gerçeğini uzun uzadıya açıklamak gerekir. Romanda ise bunun ortaya çıkmasına lüzum yoktur ve belki çıkmamalıdır da. Hikâyenin birinci kişinin ağzından anlatılışı, açıklama başarısızlığı çevresinde dönüp dolaşan böyle bir yaşantıyı anlatmak için seçilmiş en iyi yoldur. Meursault'nun yaşantısı, gerek yaşantının niteliği gerekse kendi niteliği gereğince açıklamayı gerektirmez. Bu açıklama olanaksızlığı her şeyi bilen üçüncü kişiye hiç yer vermediği gibi romancının kendisine de yer vermez. Onun, romanın kendi dünyasında ayrı bir tip olarak

kalması ve kendi kişiliğinde okuyucuya doğrudan doğruya seslenmesi gerekir. Camus bu amaca hikâyeyi aynı zamanda romanı başlıca tipine anlattırmakla varır. Bu insanın, kendi hikâyesini anlatırken duyguları yaşantıya gayet iyi cevap verdiği halde, kafasının hikâyesine bir türlü anlam veremediğini görürüz.

Hikâyenin anlatım açısı ile ilgili başka bir noktaya daha işaret etmek doğru olur. Camus, Meursault'ya kendi hikâyesini anlattırmakla, *Yabancı*'daki ruhbilim uygunsuzluğunu sonuna kadar götürmüş olur. Bu, romana bir çeşit özel egzotizm verir. Bu egzotik öge, hikâyenin Kuzey Afrika'da geçmesi gibi, coğrafya durumundan çok ruhbilimsel teklikten doğmaktadır. Hikâyenin birinci kişi ağzından anlatılışı doğal olarak bu egzotizmin okuyucu üzerindeki etkisini artırır. Daha önemlisi, bu anlatım biçiminin ruhbilimsel tekliliğinin tam ortasında duran gerçek, kişisel bir insan yaşantısının zorunlu anlamını verebilmiş olmasıdır. Böylece hikâyenin birinci kişi ağzından anlatılması hem ruhbilimsel egzotizmi hem de bu egzotizmin okuyucu bakımından kabulünü sağlar. Camus temasını daha az soyut bir hâle getirmekle ve duru insansal terimler içinde daha inandırıcı yapmakla bütün romanın gücünü artırmıştır.

Yabancı'nın anlatım açısını bir yana bırakıp romanda kullanılan sözcükleri ele aldığımız zaman, bu sözcüklerin çok sınırlandırılmış ve sonsuz derecede somutlaştırılmış olduğunu görürüz. Bütün eleştirmenler özellikle bu nokta üzerinde durmuşlar; ancak hepsi de durumu ayrı ayrı tanımlamışlardır: “Süssüz üslup”, “arı üslup”, “şaşırtıcı bir sanat zayıflığı”, “süssüz yazı” vb... Bu sözcükler sorunu üzerinde herhangi bir yoruma geçmeden önce yukarıda işaret edilen anlatım açısı ile ilgili bir noktaya değinmek gerekir. Romanın insanı etkileyen yanı, kısmen hikâyenin anlatılışında birinci kişinin kullanılması ve kısmen de çözümücü olmayan sözcüklerin bir araya gelmesinden doğmaktadır. Özellikle Fransızların *kışisel roman* (roman personnel) dedikleri geleneğe uyan birinci kişi anlatımı romanda zeki ve arayıcı bir içgözlem ile birleştirilir. *Yabancı*'da ise, Camus her zaman ve inatla nesnel kalan sözcükler kullanmıştır. Bu durumdan

dil ile anlatım metodu arasındaki görülmemiş uyumsuzluk doğmuş ve Camus bu uyumsuzluğu Meursault'un yaşantı derinliklerinde yatan bağdaşımsızlık duygusunu bizde keskinleştirmek için kullanmıştır. Bu, bir romancının amacını belirtmek için açık bir yoruma kaçmadan yalnızca teknik bir araçtan yararlanmasının örneklerinden biridir. Hikâyeyi birinci kişinin anlatması insanda gerçek bir dolaysızlık izlenimini yaratır. Çok sınırlandırılmış sözcükler ise çözümücü karışıklıkları önler. Camus gerçek dolaysızlık ile çözüm gücü yoksunluğunu aynı kişide bir araya getirmekle saçmayı yaşayan bir insanın duyduğu boşluğun güçlü bir izlenimini bizde yaratmış olur.

Bu ilk nokta Camus'nün dil sorunu ile ilgilenmiş olduğunu gösteren belirtilerden biridir. Özellikle imgesel yazılarında, sanatçı titizliğinden öteye geçen dikkatli bir sözcük kullanışı vardır Camus'nün. Ve yazar olarak kendisi için kaçınılmaz olan aracından her zaman şüphededir. Bu sözcük şüphesine, özellikle soyut sözlere karşı olan tutumuna birinci bölümde değinmiş ve bunun çağdaş yazarlar arasında yaygın olduğunu söylemiştik. Bu tutum Sartre'in (*Situations II*'de), "yüz elli yıllık orta sınıf egemenliğinde burjuvaca hareketlerin yerlerinden oynattığı, bayağılaştırdığı, yumuşattığı ve şişirdiği sözcüklere karşı bir başkaldırmadır". Meursault bu dil görüşünü Marie ve hapishane papazı ile yaptığı konuşma sırasında açıklar. İnsan daha da ileri giderek diyebilir ki, mahkeme sahnesinde ve genellikle romanda görülen toplum eleştirisi, Camus'nün aynı toplumun kullandığı sözcükleri ve edebiyat üslubunu yadsımasında görülür. Böylece biçimsel bir araç *Yabancı*'nın içeriğini bir daha güçlendirmiş olur. Meursault'nun, içinde bulunduğu toplumun belirli sözcükler üzerindeki yorumunu kabul etmemesi ve genellikle az sözcük kullanması, onun toplumdışılık durumunu büsbütün ortaya çıkarır.

Ancak Meursault aynı zamanda metafizik bir yabancıdır da. Camus romanının özel sözcüklerini sosyal eleştiri için kullandığı gibi, metafizik eleştiri için de kullanır. Metafizik bir durumu anlatmak için kullandığı sözcükler Camus'nün açıkça nedensellik dilini durmadan yadsıdığını gösterir. Olaylar yalnız büyük bir tutumlulukla

kullanılmaz, aynı zamanda her türlü yorumdan, neden ve bağlantı sözcüklerinden de kaçınılır. Nedeni ya da sonucu, amacı ya da sonu gerektiren bağlantılar çok azdır ve sentaks da aynı şekilde kesik kesiktir. *Dolayısıyla* ya da *böylece* (ainsi) ya da *çünkü*'lerin (parce que) gösterdiği bağdaşım yerine yalnızca *ve* (et) ve *sonra*'ların (puis) bağlantısını görürüz. Başka bir deyimle, Camus'nün saçma kavramında başlıca öğe olan yaşantı süresizliği, bilerek uyguladığı süreksiz üslubunda da yansır. Okuyucuya insan durumunun saçmalığını boyuna anlatıp durmaz; sözcüklerden ve sentakstan yararlanarak, dolaysız bir parça-parçalık ve kesiklik izlenimi yaratmaya çalışır. Aşağıdaki parça Fransızca aslından okunduğu zaman bu bakımdan çok güzel bir örnek olur:

Il s'est alors levé eprés avoir bu un verre de vin. Il a repoussé les assiettes et le peu de boudin froid que nous avions laissé. Il a soigneusement essuyé la toile cirée de la table. Il a sorti d'un tiroir de sa table de nuit une feuille de papier quadrillé, une enveloppe jaune, un petit porte-plume de bois rouge et un encrier carré d'encre violette. Quand il m'a dit le nom de la femme, j'ai vu que c'était une Mauresque. J'ai fait la lettre. (s. 49)

Bu parça Hemingway'in *Fiesta*'sındaki kesik cümleleri hatırlatır:

We drank three bottles of the champagne and the count left the basket in my kitchen. We dined at a restaurant in the Bois. It was a good dinner. Food had an excellent place in the count's values. So did wine. The count was in fine form during the meal. So was Brett. It was a good party.²⁸

Bu iki parça Camus'nün *Yabancı*'da kullandığı üslubun kesik kesik olma niteliğinden başka bir niteliği olduğunu da gösterir. Camus olayları bir *neden* ve *sonuç* (sequence) olarak değil, *sıra* (succession) olarak sunmakla yaşantı hikâyesine belirli bir içtenlik havası vermiş

28 Aynı nitelik bugünkü Fransız şiirinde de görülür, özellikle Michaux ve Prevert'te.

olur. Bu masumluk görünüşü, sözlerden, özellikle beğenme ya da beğenmeme üzerindeki sözlerden sonra bir açıklama yapılmamasından ya da bir neden gösterilmemesinden doğar. Örneğin şu parçayı okuduğumuz zaman sanki çocuğun sınırlı sözcükleri içinde saklanan belirli bir içtenlik ve anlatım aşaması karşısında sanırız kendimizi: “Pazar olduğunu hatırladım ve şaşırttı bu olay beni. Pazarı sevmiyorum.” Bu ve buna benzer birçokları *Yabancı*’da, Sartre’ın de-yimi ile yalnız *susku*’nun düşündürücülüğünü (hantise du silence) değil, aynı zamanda *masumluk özlemi* denebilecek bir şeyi hatırlatan eliptik bir üslup da bulunduğunu gösterir. Üslup böylece düşünceyi daha da yansıtmış ve güçlendirmiş olur; çünkü her iki davranış da Camus’nün saçmaya karşı tepkisinde önemli öğelerdir. Camus, romanı fikirlerini açıklamak ya da doğrulamak için kullanmaz; tersine basit bir biçimsel araçla bizde o kadar güçlü bir saçma duygusu yaratır ki, bu duyguyu bizde fikirlerle yaratmaya çalışsaydı elde ettiği bu izlenimi yalnızca güçsüzleştirmiş olurdu.

Camus’nün *Yabancı*’da sayıca çok kısıtlanmış sözcükler kullanması, bizi düzyazısının başka bir ilginç yanına götürür. Bu noktaya ilk olarak W. M. Frohock²⁹ dikkati çekmiştir. Kitapta kesin ve ağırbaşlı düzyazıdan çıkmış renkli benzetilerle süslü özel bir yer vardır: Meursault’nun Arap’ı öldürmeden az önceki yaşantısı... İnsan bu parçanın Camus’nün gözünden kaçmış olduğunu sanır ama bence bu düşünce çok yanlıştır. Çünkü göreceğiz ki, Camus burada bile bile renkli bir düzyazı üslubu kullanmıştır. Ama bu düzyazı onun güzel söz söylemeye karşı olan tutumuna da tastamam uygundur. Camus genellikle benzetilerden uzak bir hikâyede bu benzetileri bir yere toplamakla, onlara dikkati çekmiş ve onlara özel bir önem vermiş olur. Adı geçen parçadan az önce (Fransızca baskının 83–7 sayfalarında) nesnelerin pasifliği ve bir süredurum duygusu verilme-yeye çalışılmıştır okuyucuya. Deniz ile kumsal ve güneş arasında bir durgunluk ve sessizlik vardır. Sonra durum ve durumu anlatan dil

29 *Yale French Studies*, II, 2, s. 91–9.

birdenbire değişir. Deniz, kumsal, güneş vb. kişileştirilir ve önceki süredurumun yerini devrimsel bir nitelik alır. Hareket ve kişileştirme çeşitli benzetilerin temeli olur. Sıcak, Meursault'a "abanır"; kumsal "titreşir"; ışık bıçağın sırtından "sıçrar". Frohock yazısında bu benzetilerin devrimsel yanına değinmemekle beraber altı paragrafta bu çeşitten yirmi beş benzeti bulunduğuna, oysa romanın önceki seksen üç sayfasında yalnızca on beş benzetiye yer verildiğine işaret eder.

Okuyucu Camus'nün sözcüklerini parçanın iki amacına hizmet etmek üzere kullandığını anlayacak olursa, öldürme sahnesinde neden benzeti dilini kullandığını da kavrar. Camus aynı sözcük grubunu hem hikâyeyi sürüklemek hem de hikâyenin ruhbilimsel nedenini anlatmak için kullanır. Benzetilerin bir araya gelmesi önünde sonunda akıllıca yapılmış bir ekonomidir. Aynı zamanda bu yüzden hikâye ile hikâyenin nedenini ayrı ayrı işlemeye de lüzum kalmaz. Hikâyeyi, nedenini açıkça formüle etmeden anlatmış olur. Kısacası her ne kadar Meursault'nun Arap'ı öldürme nedeni, bu olayın anlatılış tarzında varsa da, bu nedeni açıklayan sözler parçada yoktur. Bu usul Camus'nün romanın başka yerlerinde uyguladığı susku ile bağdaştığı gibi, Camus'ye de *Yabancı*'nın bu en önemli olayını, Meursault'nun yaptığı hareketin dikkatli bir okuyucu önünde anlaşılabilir, yalnız kanun karşısında anlaşılmayacak –ve dolayısıyla affedilmeyecek– bir davranış olarak sunmak olanağını sağlar. Gerçekten de olan budur. Camus kişileştirme ve hareket nitelikleri gözle görülür bir kuruntu izlemi yaratacak şekilde birleşen bir sürü benzeti kullanır. Benzetiler bir araya geldikçe Meursault'nun da kuruntusu artar. "Güneşin simballeri" sonunda ona cinayeti işletir. Bu artan gerilim sırasında Arap uzakta bıçağını çeker. Bıçak güneşte parlar ve bıçaktan yansıyan ışık Meursault'un gözüne çarpar. O anda Meursault son kuruntuyu duyar ve kafasındaki karışıklık tamamlanır. Camus okuyucunun, Meursault'nun bıçağın yerine bıçaktan gelen ışığı gördüğünü sanmasını ister. Böylece Meursault sanki kendini koruma içgüdüsüyle Arap'ı vurur, bu otomatik bir reflektir; çünkü

birdenbire edimli olarak kendisine saldırılmış olduğu inancına kapılmıştır. Camus, Meursault'nun tabancanın tetiğini çektiğini söyleyeceği yerde "koyuverdi" demekle Meursault'nun üzerinden bir sorumluluğu daha kaldırmış olur.

Şimdi anlaşılıyor ki, Camus'nün güzel düzyazıyı geçici olarak kullanması, *Yabancı*'nın kullandığı sözcüklerde sürdürdüğü ağırbaşlılığı burada sürdürememesinden ileri gelmemiş, tersine bu davranış romanın başka yerlerindeki dil davranışına tastamam uygun düşmüştür. Güzel söze karşı olan güvensizlik ve güzel sözün yaşantının gerçek doğallığını kararttığı inancı, bu davranışı zorunlu kılmıştır. Onun için karışık bir kafa durumunu anlatmak amacıyla (Meursault bu sırada gerçekte düşü geçici olarak ve alın yazısı gereğince ayıramayacak durumda idi) güzel yazıya başvurması gerçekten bağdaşımli bir davranıştır. Meursault'nun kullandığı dilde hayal ve benzetilere kapıldığı an yaşantıyı yanlış olarak yorumladığı –basit olarak yaşantıyı anlayamamaktan ayrı bir şey– ve katil olduğu andır.

Camus'nün *Yabancı*'da zamanı işleyişi bakımından belirtilmesi gereken önemli bir nokta var. Hikâyeyi anlatan Meursault önemli bir değişme uğramıştır. Kendisi bunu anlayamaz ama Camus bunun niteliğini zaman ögesini işleyişi ile okuyucuya ulaştırır: Böylece Camus Meursault'nun vurdumduymazlığını sürdürebilmek için giriştiği zor; ama zorunlu işi başardığı gibi Meursault'nun kendisini imlemelerle (imalarla) açıkça anlatmasını olanaklaştırmıştır. Sanıyorum ki, Camus bu amaca aşağıdaki usulle varmaktadır. Roman birbirine eşit uzunlukta iki kısma ayrılmıştır. Birinci kısım on sekiz günü kapsadığı halde, ikinci kısım on iki aya yakın bir dönemde geçer. Birinci yarıda kesin ve sürekli bir zaman farkındalığı vardır. Bu dönem Meursault'nun varlığını önünde sonunda anlamsız bulduğu; ama fizik tat ile buna edimli olarak cevap verdiği dönemdir. Cına yet işlenir işlenmez ikinci kısım başlayınca artık zamanın hemen hemen hiç önemi kalmaz, ilk altı bölümde boyuna zamana değinildiği halde son beş bölümde böyle bir şey yoktur. Zamanın yerine sonsuzca tekrarlanan ve süregelen gün, gece, gök ve yıldızlar gibi

sembol ünlemleri vardır. Aynı zamanda Meursault için zamanın artık durmuş gibi görüldüğünü belirten birtakım açık değinimlere de rastlarız. Örneğin, “Benim için gün hep aynı gündü hücremde akıp giden...” Keskin bir zaman bilincinden zamanın geçmekte olduğunun artık farkına varılmamazlığına bu geçiş Malraux’nun *İnsanlığın Durumu*’nda başka amaçlarla verimli olarak kullandığı bir tekniktir. Burada *Yabancı*’da bu teknik Meursault’nun saf duyusal yaşantı anlayışından idamının ve ölümünün yaklaştığını düşündükçe fizik varlığına karşı artan umursamazlığa geçişini yansıtır ve güçlendirir. Zaman, Meursault’nun duygu dünyasındaki geçici varlığından çekilerek daha saf düşünce ve zaman dışı bir kendini tanımaya yönelişini daha iyi anlamamıza yarayacak şekilde işlenmiştir. Böylece romandaki başlıca tipin bağdaşımı da korunmuş olmaktadır. Camus, kahramanını birdenbire daha açıkça konuşmaya ve kendi akılsal süreçlerinin farkına varmaya başlayan bir tip olarak göstermez. Çünkü bu, kahramanını birbiriyle uzlaşmayan iki parçaya bölmek olurdu. Bu geçişi başlıca geçici terimlerle sunmakla Meursault’nun anlayış yoksunluğu izlenimini sürdürebilmiştir çünkü Meursault bile olayların kendisini sürüklediği bu değişikliğin şöyle böyle farkındadır. Meursault bu değişimi çözümleyecek yetenekte değildir ama böyle olduğu halde zaman karşısındaki imlemelerinin yavaş yavaş değişmesi ile karakterinin de açıkça değiştiğini görüyoruz. Camus’nün *Yabancı*’da zamanı işleyiş tarzı, seçtiği düşük zekâlı bir kahramanın yaşantılarını okuyucuya anlatmak gereğinden doğan zorlukları yemesine yardım etmiştir.

Yabancı’da kullanılan kipleri incelediğimiz zaman romanda fikir ile biçimin nasıl şaşılacak derecede birbirine kaynamış olduğunun son bir örneğini daha görürüz. Bu romanın en dikkate değer yönlerinden biri de hikâyenin hemen hemen baştan sona perfect tense’te yazılmış olmasıdır. Fransızcada *le passé composé* diye anılan bu kip –*le passé indéfini* de denilirdi– edebiyatta geçmiş olayların doğrudan doğruya anlatılışında kullanılmaz. Öte yandan Camus’nün bu kipi, yalnızca, konuşulan Fransızcada en çok kullanılan kip olmasından

ötürü seçtiği de söylenemez. Bu durumda ancak Camus'nün Meursault'nun hikâyesine gerçek bir dolaysızlık vermek ve aşırı bir edebiyat yapmamak için bu şekli seçtiği söylenebilir. Elbette ki bu görüş doğrudur ancak bence burada kalmak konuyu çok basitleştirmek olur. Ben perfect tense'in Camus'nün konusuna –saçma yaşantısına– birkaç bakımdan çok iyi uyduğu kanısındayım ve bu da doğrulanabilir.

Perfect tense'in özelliği şuradadır ki, bu kip bir yandan geçmiş eylemi anlatırken bir yandan da şimdiki zaman duygusunu olduğu kadar sürdürür. Bu kipte latince kökten hâlâ birçok şey kalmıştır. Kipte yardımcı ve “mış” yapıları ortaçağ yerine şimdiki zaman ile sıfat vardır. Bu geçmiş kipi ile anlatılan eylem, geçmiş zamanda bir noktada olmakla beraber, bugünkü zamanda da geçiyormuş gibi olur. Böylece insan geçmiş zaman kipinin içinde gizli olan olanakların her zaman farkında kalır. Bu kipte bir geçicilik havası da vardır. Öteki geçmiş zaman kipleri bir eylemi zamanın içine kapattığı halde perfect tense bu eyleme daha az kesin olan geçici bir sınır koyar. Bence bu, Fransızcada “*il rentra chez lui*” sözünün kesinliği ile “*il est rentré chez lui*” arasındaki kesinsizlik ayrılığıdır. İkinci cümlede eylemden sonra neyin yapılmış olduğunun bize anlatılacağı, birinci cümledenkinden daha açıktır. İkinci cümle daha ileri bakışlıdır. Öteki geçmiş zaman kipinin yaşanmış yaşantı kipi, geçmiş kipinin (perfect) ise *yaşanmakta* olan yaşantı kipi olduğu söylenebilir. Bu geçmiş zamanla bugünün bir oluşu, geçici kararsızlık niteliği Fransızcada bu kipe eskiden belirsiz geçmiş (passé indefini) denmesinden de anlaşılmaktadır. Böylece yukarıda belirtilen görüş de doğrulanmış oluyor. *Yabancı*'da perfect tense'in kullanılmış olması dolaysızlığı vermek ve yazar–anlatım ile okuyucu–yaşantı arasındaki boşluğu kapatmak içindir. Bu kip kullanıldığı zaman olaylar sanki bugün geçiyormuş gibi olur. Böylece yazarın zaman sunuşu ile okuyucunun yaşadığı zaman birleşmiş olur.

Eğer iki kip arasında yaptığım ayırım doğruysa perfect tense'in *Yabancı*'da başka yollardan verilmeye çalışılan davranışa, yaşantıya üç

bakımdan çok iyi uyduğunu söyleyebilirim. Önce belirsiz geçmişin kesinsizliği, süreklilik olanağı havası, bir yandan Camus'nün hikâyesini daha ileriye götürmesini sağlarken bir yandan da onu anlatılan olaylara bir kalıp koymaktan ve bir sonluluk havası vermekten alıko-
yar. Kullanılan kip bir insanın bu olayları akılla çözümlemeden, sınıflandırmadan –ve değişmiş şekilde sunmadan– doğrudan doğruya yaşamakta olduğu izlenimini çok iyi şekilde yaratır. Böylece bu kip, anlatım metodu ile Camus'nün sentaksı kullanma şeklinin yarattığı etkiyi elde eder. İkinci olarak perfect tense'in kesinsizliği bir yandan da saçma ile birleştirilen yaşantının nedensizlik ve gelişigüzellik niteliğini daha iyi belirtir. Bu kip her zamanki sonuçsuzluğu ile hiçbir şeyin geriye dönülmeyecek şekilde düzenlenmemiş olduğu ve olayların her zaman için başka bir yön alabileceği izlenimini güçlendirir. Buna nesnelerin öncelikli gelişigüzelliklerini ekler ki, bu da saçma yaşantısının önemli bir ögesidir. Üçüncü olarak, geçmişin bugüne kadar gelmesi, perfect tense'in bu niteliği, *Yabancı*'daki olayların başladığı günden Meursault'nun hikâyeyi anlattığı ana kadar geçen olaylara bir devamlılık sağlar. Bu aynı zamanda demektir ki, her olayın anlatım biçimi dolayısıyla kendisini öteki olaylardan ayıran farklı bir şimdiki zamanlılığı vardır. Sonuç “şimdiki anların birbiri arkasına gelmesi”dir. Camus'nün bu görüşü *Sisifos Söyleni*'nde *saçma insanı* tanımladığı zaman kullandığını görmüştük. Böylece sentaksın verdiği süreksizlik fikri de güçlendirilmiş olmaktadır. Aşağıdaki parça, Fransızca aslından okunduğu zaman, parça parçalık izlemine okuyucuda yaratmak için kip ile sentaksın nasıl kullanıldığını gösteren en güzel örnektir:

Raymond a eu l'air très content. Il m'a demandée si je voulais sortir avec lui. Je me suis levé et j'ai commencé a me peigner. Il m'a a dit alors qu'il fallait que je lui serve de témoin. (...) J'ai accepté de lui servir de témoin. (s. 57)

Burada Camus'nün dili kullanımında aşırı bir bilinç aradığını söyleyenler olacaktır. Bence buna karşı Camus'nün dil üzerindeki kendi gözlemleri –hepsini bir yana bıraksak bile 1943 yılında Brice

Parain üzerine yazdığı deneme– gösterilebilir. Sonra bence *Yabancı* dikkatle okunduğu zaman bu görüşün yanlışlığı kolayca anlaşılır. Önce şunu kabul etmek gerekir ki, saçmacı bir hayat görüşünü sunan herhangi bir romancı, sözcüklerin kullanılışı üzerinde son derece titiz olmak zorundadır. *Yabancı*'daki düzyazı, sıfatların getireceği renkten yoksundur; çünkü sıfatların bol bol kullanılışı görüntülere inanışı, zamana boş veren bir davranışı ve bir çeşit trajik acelecilik yoksunluğunu gösterir. Oysa bütün bu davranışlar saçmacı görüşe taban tabana karşıttır. Fiil ve kip üzerinde kitapta çok durulmuştur; çünkü dilin bu yanları insanı soyutlamaya karşı güvensizliğe ve insanın zamanın esiri olduğu fikrine götürür, bunlar da saçmacılığın nitelikleridir. *Yabancı* bu gözle okunduğu zaman romanda fiil çevresinde dönen düzyazının, yaşantıyı hiç görünüye boğmadan sunma ve tragedyanın genel havasına girme bakımından ne kadar ustalıkla kullanılmış olduğu görülür. Camus bu romanla, birçok çağdaşı gibi insan yaşantısının dolaysız ve aydınlaştırılmamış bir izlenimini yaratmak için son derecede aydınlaştırılmış bir sanat ortamının nasıl kullanılacağına örnek vermiştir.

Yabancı üzerindeki bu incelememizin sonunda, yeniden Camus'nün romanın her şeyden önce estetik sorunlar ortaya koyduğu sözüne dönüyoruz. Camus, ilk romanında karışık görünmemek için karışık yollara sapmış olmakla bu sözü kendiliğinden doğrulamış oluyor. Özellikle çeşitli sanat araçlarının kullanılışı, anlatım açısı, sözcükler, zaman ve kipin bir araya getirilişi ve birbirini güçlendirilişi, bence insanı tansıtan bir niteliktedir. Bu çeşitli biçimsel ustalıklar yalnızca konuya destek olmakla ve konuyu belirtmekle kalmazlar; aynı zamanda bir organik bütün olacak şekilde birleşirler, her parçada ötekinden bir şeyler bulunur ve öteki parçalar o parçanın görevini iyice yapmasına yarar. Bununla beraber bu tekniklerin ne kadar iyi ve yerinde kullanılmış olduklarını ne kadar beğenirsek beğeneelim, başarıya ulaşmada tehlikeli bir şekilde olumsuz da olabilirlerdi. Onun için bu romanı elden bırakmadan önce, romanda kullanılan

biçimsel araçlardan ileri geldiği anlaşılan birtakım istenmeyen sonuçlar üzerine de bir iki söz söylemek gerekiyor.

Camus *Yabancı*'da kullandığı tekniğin çoğunu Amerikan yazarlarından aldığını saklamıyor. 1945'te Camus, Jeanine Delpech ile bir konuşma yapmış, bu konuşmanın bir parçası 15 Kasım'da *Les Nouvelles littéraires*'de çıkmıştır. Camus bu konuşmasında Delpech'in *Yabancı*'nın Faulkner ve Steinbeck'in bazı yapıtlarına benzediği sözüne verdiği cevapta bu benzeişin rasgele olmadığını söylemiştir. Bundan başka, belirli Amerikan roman tekniğini de *Yabancı*'nın amacına uyduğu için kullandığını da sözlerine eklemiştir. Bana kalırsa Camus, Faulkner ve Steinbeck'ten çok Hemingway ve James M. Cain'i, ilk romanına örnek olarak almıştır; ama önemli olan nokta, onun tekniğini bazı Amerikan yazarlarına borçlu olmasıdır. Camus kendisinin Amerikan yazarlarına olan bu borcunu doğruladıktan sonra "kaba" Amerikan romancılarının Fransız çağdaşları üzerinde genişleyen etkisine üzüldüğünü, Fransız romanının bu yüzden geleksel yolundan ayrıldığını ve çok şey kaybettiğini de söyler. Konuşmada şunları söylediği anlaşıyor:

Bu metotlar geniş bir şekilde uygulanacak olursa dünya bir otomatlar ve içgüdüler dünyası olur. Bu oldukça büyük bir kayıptır. Bu yüzden Amerikan romanını beğenmekle beraber, bir Stendhal ya da bir Benjamin Constant'ı yüzlerce Hemingway'e değişmem. Ne yazık ki birçok genç yazar üzerinde bu edebiyatın etkisi görülüyor.

Demek ki Camus *Yabancı*'da kullandığı usulleri başkalarının kullanmasını tehlikeli görüyor. Bu konuda insan biraz daha düşünecek olursa, *Yabancı*'da kullanılan verimli teknik araçlardan bazılarının romanlara iyilikten çok kötülük getireceğini anlar. Gerçekten de *Yabancı* bu çeşit romanlar üzerine en az üç gözlemi akla getiriyor. Önce, tipin belirtilmesi, saçmacı romana aykırı bir usuldür. Saçmacı görüşü ile insan tutumunun nedenini ve çözümünü araştırmak aydınlatıcı olmaktan çok şaşırtıcıdır. Sonunda yararsız da olduğu anlaşılır ve bu durum geçmişteki büyük romancıların bellibaşlı

konularından birinin saçmacı kuşaklara kadar gelmesini önler. İkinci olarak, saçmacı bir gözlemci için olaylar herhangi bağdaşımli bir kalıba uymaz. Bütün yaşantılar saçma insan için eşittir. Olaylar artık değerlendirilemez, sanatsal bir bütünün içinde erir gider, sonuç olarak saçmacı roman yapının bu dağılışından zarar görebilir. Üçüncü olarak, saçmacı roman yalnız karakter çözümlemesinden ve olay örgüsü yapmaktan vazgeçmekle kalmaz, romancının kullanması gereken araçlara karşı da büyük bir şüphe yaratır. Saçmacıların dil üzerinde titiz davranmaları haklı olabilir; Camus'nün bu bakımdan *Yabancı*'daki tutumu bir harikadır. Ancak bunun arkasından, düzyazının zenginliğinden birçok şey kaybetmesinin geleceği de unutulmamalıdır. Böylece tipler verilmedikten ve birbirine bağlı bir plan yapılmadıktan, sözcükler ve sentaks da bile bile basite indirildikten sonra artık roman yazılmasını gerektirecek pek bir şey kalmaz. Gerçekten de bu çeşitten yazılacak yeni romanların birincinin tekrarı olacağı söylenebilir. Benim görüşüme göre, *Yabancı* yüksek bir teknik başarı sayılabilir; ancak bu roman aynı zamanda roman sanatında bir sınırı, yenilenemeyecek bir noktayı da gösterir. Camus'nün ikinci romanı olan *Veba*'nın büsbütün ayrı usullerle buna yakın başka bir toprağı arayıp bulması rasgele değildir.

8. ROMAN SANATI (II)

*İnsanların hikâye yaratma çabası bazı önemli durumları
her zaman somut bir sembolizmle sabit kılar ve bu du-
rumların çözümlerini hızlandırır.*

PIERRE EMMANUEL

Sen yıllarda efsane (mythe), Fransız aydınlarının hemen hemen çok kullandığı sözcük oldu. Öteki moda sözcükler gibi bu sözcük de bir saygınlık değeri kazandı ve bu sözcük çoklukla dinleyicide gerçek bir açıklama yapıyormuş izlenimini yaratmak için kullanıldı. Birçok yerde bu sözcük, Fransız eleştirmenlerinde olduğu gibi ilk anlamından oldukça uzaklaştı.³⁰ Sözcük artık geniş halk yığınlarının görüşünü biçimlendiren, herkesçe paylaşılan bir davranış ya da bir fikri anlatmaya başladı. Sözlükteki tanımının, masallarda adı geçen ya da doğaüstü varlıkların eylemlerini kapsayan, ilkçağa ait bir hikâye olma tanımının sınırlarını artık aşmış bulunuyor. Her ne kadar sözcüğün bu eski ve daha geniş anlamı hâlâ duruyorsa da, bu çeşit efsaneler artık, özellikle Fransa’da, günümüzdeki yazıların niteliği olmuştur. Örneğin Fransız tiyatrosunda bugün klasik

30 Roland Barthes gibi canlı ve orijinal bir eleştirmen bunun örneğidir. Bu eleştirmen 1954 ile 1956 yılları arasında *Les Lettres Nouvelles*’de her ay yazı yazardı. Bu yazılarda Barthes, çok çeşitli konulara, bu arada deterjan, Greta Garbo, Tour de France ve Strip-tease gibi sözcüklere eklenen “mitoloji”leri incelemişti.

efsaneler sık sık yeniden yaratılmakta ve bu efsanelerin yeni yorumları yapılmaktadır.

Giraudoux, Gide, Sartre, Anouilh ve başkalarının ünlü piyesleri hep bu konuları işlemiştir. Kaldı ki bu çeşit klasik efsane tazeleme eğilimi Fransız yazarları arasında son zamanlarda görülen tek efsaneleştirme çabası da değildir. Ayrıca bir dereceye kadar tiyatrodan daha çok romanda “çağdaş efsane” yaratma çabası vardır. Yalnızca insanın evrensel durumunu ele almakla kalmayıp dünyadaki yeri üzerinde de evrensel doğrular anlatabilecek durumları ve konuları romana geçirmek için büyük imgesel çalışmalar yapılmaktadır. Bu efsane aranışı Fransız romanının gittikçe artan metafizik özlemleri ile sıkı sıkıya bağlıdır. Efsane, yazarların insan alın yazısının yorumcuları rolünü oynamak için kullandıkları bir araçtır. Eskiden bu rolü profesyonel filozoflar oynardı ama bugün filozoflar artık bundan vazgeçmiş, yerlerini dilcilere ve mantıkçı çözümçülere bırakmış gibidirler. Edebiyatta bu efsane yaratma ilgisi bazı romanlarda açıkça görülür; ancak Fransız eleştirmenin sözlüğüne *roman-mythe* deyiminin son zamanlarda girmiş olması bu eğilimi daha dolaysız olarak yansıtmaktadır. Melville, Dostoyevski, Kafka ve Faulkner gibi Fransız olmayan yazarların yapıtlarındaki bazı temel efsanelerin aranılıp ortaya çıkarılması bu yazarlara karşı son zamanlarda eleştirmenlerin ilgisini artırmış ve sürdürmüştür. Yapıtlarında *roman mythe*’i sık sık kullanan –Malraux ve Camus– Fransız romancıların, bu yazarları aynı yoldaki incelemelerine konu olarak aldıkları da görülür. Birkaç yıl önce genç bir Amerikalı eleştirmene aşağıdaki sözü söyleten, ben de bu *roman mythe* modasıdır. Şöyle demişti bu eleştirmen: “Modern edebiyatın başlıca biçimsel sorunu ... şu olmuştur: Naturalizm ile Sembolizmi nasıl uzlaştırmalı?”³¹

Bu noktada biraz durup anlattıklarımızı özetleyecek olursak, yukarıda birbirine bağlı olmakla beraber birbirinden ayrı üç davranışa değindiğimizi söyleyebiliriz: Efsane çevresinde dönen bir ruhbilim

yolu ile halkın tuttuğu fikirleri ve davranışları yorumlamaya çalışmak; çağdaş terimlerle yorumlanan klasik mitolojiye ilgi göstermek insan alın yazısı üzerindeki ana doğruları kapsayan yeni efsaneleri edebiyatta yaratmak... Bu üç davranışın üçü de, başka başka yollardan efsane yaratma tutkumuzu yansıtmaktadır. Ancak burada paradoksa benzer bir şey de var. Kierkegaard, bilim çağının bütün efsaneleri yok ettiği halde, yeni efsaneler yaratmaya çalıştığını söylediği zaman peygamberce bir görüşle bu paradoksa değinmiş oluyordu. Yeni efsaneler yaratmaya çalışan yazarların çoğu, aynı zamanda geleneksel efsaneleri, özellikle Hıristiyanlığa bağlı efsaneleri açıkça yadsıyan insanlardır. Sanki eski efsaneler, ancak eskilerinin yerine yenilerinin konması ile yadsınabilirmiş gibi bir durum var. Bana kalırsa bunun nedeni efsane yaratmanın insanı “tedavi” etme gücünde ve bunun kafanın doğal ve kendiliğinden bir eylemi olmasında aranmalıdır. Efsane yaratmak için, belki de birey ya da bir grup içinde geçen akılsal ve coşkusal çatışmaları yansıtmak gerekir. Bu da çatışmaların azaltılması ya da dahası üfürükle tedavisi gibi bir şey olur. Ancak bu çeşit düşünceler bizi edebiyat eleştirisinin çok ötelere götürür.

Her ne kadar eleştirmenlerin çoğunda efsane yaratmanın ruhsal-bilimsel kökleri üzerinde söz söyleme yeteneği yoksa da, bunlar bu eğilimin edebiyat dünyasının her yerinde var olduğunu göz önünde tutmak zorundadırlar. Bu eleştirmenler, çağın belirli genel eğilimlerinden çoğunu yansıtan ve aynı zamanda modern yazarlardan çoğunun felsefe ilgilerinin ideal ortamını sağlayan birçok sembolik ve alegorik yapıtlarla karşılaşacaktır. Camus’nün yalnız eleştiri yazılarında değil, romancı olarak kendi ediminde de bir *roman mythe* ilgisi görülür. Yedinci bölümde ben yalnızca *Yabancı*’da kullanılan çeşitli teknikleri inceledim ama bu roman aynı zamanda modern bir efsane olarak da daha açık yorumlanabilir. Meursault, sonunda insanın bir yabancı olarak dünyadaki metafizik durumunu temsil eden sembolik bir tip, içine bırakıldığı dünyaya bağlı olduğunu –pek bağlı da görünmüyor– bilmeyen ve duymayan bir varlık olur. Camus’nün

kendisi Meursault'yu "iğrenç bir İsa" olarak tanımlamakla, başka bir açıdan da olsa bu çeşit bir yorum yapmış olur. Bununla beraber şurası gerçektir ki, bu ilk romanda açıkça bir efsane yaratılmış değildir. Kitabın her şeyden önce eleştirici ve olumsuz bir havası vardır; oysa böyle bir davranış, efsane yaratıcılığına cesaret verecek bir davranış olamaz. Camus'ye göre, bir efsane yaratmak için *Yabancı*'da aldırma-
dığı onaylamadan daha yüksek derecede bir onaylama gerekir. Nitekim Camus ikinci romanı olan *Veba*'da insanın alın yazısına karşı daha olumlu davranır. Bu yapıt, alçakgönüllü bir umut ve kararlı bir çaba romanıdır. *Yabancı*'da bu yoktur, Camus bu romanında açık ve yanılmaz bir sembolizm kullanır. Gerçekten de *Veba*'nın bütün kavramı ve yapılışı bu romanı günümüzdeki *roman—mythe* diyebileceğimiz romanların en etkililerinden biri yapmıştır.

Veba 1940'lı yıllarda Oran'ı sardığı düşünülen imgesel bir salgına—romanın adında buna Veba denmiştir— karşı yapılan savaşın hikâyesidir. Camus coğrafyada belirli bir yerde (Kuzey Afrika'da) özel bir olayı (vebayı) anlatır ama konuyu o şekilde işler ki, konunun anlamı özelliğin ötesine geçer, evrensel olur. Kötülük sorunu ve acı çekme zorunluluğu ile karşı karşıya olan insanlığın evrendeki genel durumu işlenir. Genel olmamakla beraber, Camus bu kitapta Fransa'daki Alman işgaline birtakım dolaylı değinimlerde bulunmuş, böylece romana ikinci bir düzeyde sembolik bir anlam kazandırmıştır. Bu bakımdan *Veba* bir bütün içinde bir edebi ve iki benzetili yorumu birleştirmek amacı ile girişilmiş tutkulu bir çabadır. Dolayısıyla kitapta birçok sembol bulunmaktadır: Durumlar, tipler ve fiziksel nesneler bir yandan kendilerini, öte yandan kendilerini aşan başka şeyleri temsil ederler.

Veba'nın bir *roman—mythe* olduğunu söylemiştim. Çünkü bu çeşit romanlar için Fransa'da herkes bu terimi kullanır, bir; sonra bu terimin kullanılması Camus'nün romanının günümüzdeki efsane yaratımı eğiliminin genel içeriğinde kendi yerini bulmasına yarar, iki. Ancak benim kendi görüşüme göre *roman—mythe* anlatımı da, *mythe*'in kendisi gibi, Fransızlar tarafından çoklukla gevşek ve

belirsiz bir şekilde kullanılır. Ayrı ayrı zamanlarda bu terim *Don Kişot*, *Karamazov Kardeşler*, *Heart of Darkness*, *İnsanlığın Durumu* ve *The Aerodrome* gibi çeşitli romanlara uygulanır. Ne *Yabancı* ne de *Veba* bunların arasına sokulur. Bu şekilde kullanıldığı zaman bir *roman-mythe* bazen alegorik bir romanı, bazen sembolik bir romanı, bazen da anlattığı geçici olaylara metafizik bir boyut veren herhangi bir romanı gösterir. Bu belirsizliğin giderilmesi gerek. Gerçekten de terim daha kesin bir biçimde tanımlanırsa *Veba*'nın önemi daha iyi anlaşılır. Tam olarak belirtmek gerekirse *Veba*, alegorik bir roman değildir. Alegorik bir romanda –örneğin *Pilgrim's Progress*'te– iki yorum düzeyi bütün kitap boyunca sürüp gider. Ama *Veba* okunduğu zaman görülür ki, romandaki sembolizm, sık olmakla beraber, kesintili bir sembolizmdir. Benim gördüğüm kadarıyla romanda yalnız sözcüklerin gösterdiği düzeyde alınması gereken yerler vardır. Sınıflandırmanın öteki ucuna kadar gidilecek olursa, *Veba*'nın metafizik anlamlar verilen dramatik çağdaş olayların doğrudan doğruya gerçekçi bir hikâyesinden daha ileri bir şey olduğu açıkça görülür. *Veba*, Malraux ya da Graham Greene'in romanlarından ayrı çeşitte bir romandır. Camus çağdaş birtakım olayları yerinde gören, Avrupa, Afrika, Meksika ya da Uzakdoğu'daki gerçek durumların röportajını yapan bir yazar gibi değildir. Tersine, kendisi bile bile imgesel bir durum, Oran'da bir salgın yaratmıştır. Aynı zamanda sembol olan bir durumu seçmiştir. Bu, Camus'ye romanında bir gerçekçilik havası yaratma olanağını sağlamıştır. Bu aynı zamanda umutsuz metafiziğinin açık bir tablosudur. *Veba* ona saçmanın kapalı dünyasını (Oran'ın dış dünya ile ilintisi kesilmiştir) ve başkaldırma zorunluluğunu (Dr. Rieux ve başkaları veba ile savaşıma ve vebanın öldürücü etkilerini azaltmaya çalışırlar) getirmiştir. Malraux ile Greene durumlar denedikleri ve bunlardan bir felsefe çıkardıkları halde, Camus'nün *Veba*'da, önceki metafiziği katmak için özellikle planladığı birtakım olaylar serisini imgeleyerek öteki iki yazarın izlediği yolu tersine çevirdiğini söylemek herhalde aşırı bir genelleme olmaz. Sonuç olarak soyut bir roman ortaya çıkmış ama bu roman sözcük

anlamı ile benzeti düzeylerinin daha sıkı olarak birbirine girdiği bir roman olmuştur.

Bu ayrılıklardan ötürü ben *Veba*'nın sembolist bir roman olduğunu söylemek isterim. Yani demek istiyorum ki, *Veba* iki ya da ikiden çok düzey arasındaki ilişkiyi alegoride olduğu gibi sürekli olarak götürmeyen ama politik–metafizik roman diyebileceğimiz yapıtlardan daha tam ve organik bir bütüne ulaştıran bir romandır. Böyle bir sembolist romanın Camus'ye iki dünyayı da en iyi şekilde görme olanağını sağladığına özellikle dikkat etmek gerekir. Salt alegoride anlamın sözcük düzeyi çoklukla güçsüzdür çünkü alegorik önem her zaman gerilim hâlinindedir. Örneğin *Gulliver'in Serüvenleri*'ni sözcükler düzeyinde yalnız çocuklar anlar, büyükler ise bu yanı görmezler ve yalnızca bunların benzeti anlamlarını ağırbaşlılıkla düşünürler. Politik–metafizik romanda ise daha başka bir yön üzerinde durulur. Burada “gerçekçi” öge, en güçlü öğedir. Anlatılan özel insan dramı, okuyucuların çoğu için çok ilgi çekicidir ve bundan çıkarılabilecek yorumlar da daha sonraki düşüncenin ürünüdür. *Veba* gibi sembolist bir hikâye ise bu iki biçimin ortasındadır ve bu iki biçimin de en iyi niteliklerini taşır. Hem sözcük anlamı hem de benzeti düzeylerinin birbirine iyice girmiş olması, her ikisinin de okuyucu tarafından peşin olarak tanınmış olduğunu ve her ikisinden de ayrı ayrı haz duyulduğunu gösterir. Hikâyenin kendisi sürekli bir alegori ile işlenerek aşırı derecede gerilmemiştir. Okuyucunun sembol yorumlaması kesintisiz bir süreç değildir. Bir düzeyden ötekine geçiş ancak kesik kesik olur, romanın sözcük anlamı dışında kalan yönü daha inandırıcıdır. Çünkü bu, sağlam ve sürekli olarak gerçekçi olan bir hikâyeden her zaman değil, ancak aralıklarla ortaya çıkar.

Veba'nın bugünkü edebiyat ve düşünce alanlarındaki genel eğilimin tipik bir örneği olduğunu söylemiştim. Bu romanın aynı zamanda Camus'nün yedinci bölümünün ilk sayfalarında ana çizgisini verdiğim roman anlayışına da doğallıkla uyduğunu belirtmek doğru olur. Camus, romanın bütün tarihi boyunca ya gittikçe artan bir doğacılığa ya da daha geniş bir biçimciliğe yöneldiğini söyler.

Özellik ve soyutlama, romanın ayrı ayrı dönemlerde başvurduğu iki kutuptur. “Ama roman,” diyor Camus, “ancak her iki kutba aşağı yukarı eşit olarak aynı zamanda yaklaştığı zaman büyük roman olur.” İki yönden herhangi birine peşin olarak sapmak, estetik bir sapıklık ve romanın gerçek niteliğini anlamamaktır. “Roman özel ile evrensel arasında orta bir yol izlemelidir,” der Camus; roman ancak her ikisini de uygun bir şekilde birleştirdiği zaman tam bir derinlik kazanır. Roman soyutla somutu doğallıkla, sık örülmüş bir orantıda ve dengede tutmalıdır. Bence sembolist romanın bu sonuca varacak tek yol olmadığı söylenebilir ancak şu da bir gerçektir ki, sembolün niteliği sembolü bu amaca giden en gerçek ve doğal araçlardan biri yapar. Başarılı bir sembolist roman, somut ile soyutu organik olarak zorunlu bir ilişki hâlinde birleştirir. O zaman bunlar birbirlerinden ayrılmaz ama aynı zamanda fark edilebilir olurlar. Çiçekle kokusu, andaç ile çağrışımı gibi... Böylece sembolist roman, Hegel’in özlediği ve Camus’nün sanatın temel eylemi olarak tanımladığı tek ile evrensel arasındaki uzlaşmayı başarmış olur.

Veba’da gördüğümüz sembolist roman biçimi Camus’nün hem sanat yorumu ile bağdaşır hem de onun tarihe karşı olan davranışı bu roman biçimini gerektirir. Camus’nün *Başkaldıran* İnsan’daki tarihçilik karşıtı tutumuna ve kendi sorunlarını ne İsa (*Hristiyanlık*) ne de Marx (tarihçilik) tarafından çözümlenmiş olanlarla bir tuttuğuna önceden işaret etmiştim. Camus insan çıkmazının teşhisini yapmaya çalışır ve buna bir çare bulur. Ancak bu çıkmaz üzerindeki görüşünün temeli tarih kaynaklarının dışındadır. Durumu karşılayacak geçici bir çare yoktur. Bu bakımdan sorunu salt geçici terimlerle ortaya koyacak ve salt geçici çözüm yolu gösterecek bir roman yazmaktan kaçınır. Merkezî ve yaygın bir sembol kullanarak sorunu zamanın dışına çıkarmak ister. Ona göre sorun gerçek olarak buradadır ve *Veba*’da zamanın harcadığı şeylerin ötesine geçerek sembolü elinden bırakmamaya çalışır. *Veba* salgınının her şeyden önce somut ve tarihsel bir şekil alması gerektiği için *Veba* yalnızca bir felsefe kitabı olmaktan çıkar, bir felsefe romanı olur. Ancak veba, sözcüklerin

ve geçiciliğin dışında anlam taşıyan bir sembol olduğundan, aynı romanda kötülük sorunu ile insanın evrende yabancılaşması sorunu Camus'nün istediği şekilde tarih dışı terimlerle işlenebilir.

Veba'yı daha geniş ayrıntıları ile incelemeden önce roman üzerinde eleştiri bakımından son bir söz daha söylemek gerekir. Bu konu Camus'nün Kafka üzerine yazdığı denemesinde kendini dolaylı olarak anlattığı bir konudur (bu deneme *Sisifos Söyleni*'nin sonraki baskılarına eklenmiştir). Camus bu denemesine Kafka'nın okuyucusunu iki kere okumaya zorladığını söylemekle başlar. Sembolist romanın niteliği, en basit bir sembolün bile iki düzeyde yorumu bulunması dolayısıyla, yazıyı iki kere okumayı gerektirir. Ama bence üçüncü bir okumaya daha ihtiyaç vardır. Eleştirmen sembolün sözcük anlamı ile gizli anlamını olabildiği kadar tam anladıktan sonra, romanın organik ikiliğini yeniden kurmak için bir daha okumak zorundadır. Ancak bu şekilde ve üçüncü bir okunuşta, sembolist romanın okuyucu üzerindeki etkisinin temeli olan doku zenginliği, kesinsizlikle kesinlik arasındaki sürekli karşılıklı oyun iyice değerlendirilebilir. Sembolü ayırmayı ve sembolün sözcük anlamı ile bu anlamın dışında kalan yönlerini ayrı ayrı incelemeyi gerektiren neden, böyle bir incelemenin yeniden yaratılacak bütünlüğe daha iyi cevap verebilmesidir.

Sonra Camus devam eden sözcük anlamı ile gizli anlam düzeylerinin ayrılmasının kolay bir iş olmadığını belirtir. Özellikle usta bir eleştirmen, yazarın hiç de aklından geçirmediği anlamları ya da düşünceleri arayıp bulmak ister. Ben kendimce sembolist bir romanda yazarın bilinçle söylemek istediğinden fazlasının aranıp bulunmasından yanayım –*Moby Dick* romanı üzerinde böyle bir inceleme yapan Hawthorne'a Melville minnettar kalmıştır– ancak vicdanlı bir eleştirmen bir çeşit sınırlayıcı etken bulunmadıkça böyle bir işi kolay kolay başaramaz. Böyle bir sınırlayıcı etken de belki çok açık bir tanımlamadan kaçır ve Camus de böyle bir formül bulamaz. Ancak “İnceleme metodu ana görüşleri belirtme bakımından sağlam ise doğru bir yorum özgürlüğüne varılır,” der Camus. Eleştirici

incelemesinin niteliği uygun bir sınırın ortaya çıkmasını sağlayabilir. Camus, Kafka'dan söz ederken der ki: "İnsan hikâyesinin sözcük anlamını birinci planda tutarken onun bir sembol olduğunu da anlamalıdır." Böylece sözcük anlama, üzerinde durulması kesin olanla olmayan arasındaki uçurumun daha çok açılmamasını ve eleştirmenin sembolizmi aşırı bir gerilime götürmemesini sağlamış olur.

Ancak son çözümlemede, konulan sınır hiçbir zaman tam olarak işlemez, her zaman kötü tanımlanan bir alan kalır. Burada artık özel bir yorumun doğruluğu ve geçerliği kişisel bir yargı konusudur. Sembolist bir romanda her zaman için bir kesinsizlik alanı ve belirsizlik konusu kalacaktır. Ancak şurası da bir gerçektir ki, bu belirsizlik sanat yapıtına yeni bir boyut kazandırır. Sembolist roman imgesel bir boşluk sağlar, bu da onun sanat gücünü artırır. Camus, Kafka'nın yapıtlarındaki niteliğin ve belki de büyüklüğün, bu yapıtların bize bütün yorumları sunduğu halde bu yorumlardan hiçbirini onaylamamasından ileri geldiğini söylediği zaman belki de bunu düşünüyordu.

Camus *Veba*'nın sembolik niteliğini daha kitabın ilk sayfasında açıklar. Defoe'nun, *Robinson Crusoe*'nun üçüncü cildine yazdığı ön-sözünden şu cümleyi alır: "... Bir çeşit mahpusluğu başka bir çeşit mahpuslukla anlatmak gerçekten var olan bir şeyi var olmayanla anlatmak kadar akla uygundur." Ama Camus, Defoe'dan daha ileri gider: Camus'nün veba sembolünden iki figüratif anlam çıkardığına, kitapta Alman işgaline ve insanın dünyadaki metafizik yalnızlığına açık ve sürekli imlemeler bulunduğuna önce de değinmiştim. Camus'nün temasını ve sembolünü 1939'da düşündüğü anlaşılıyor. Demek ki Camus başlangıçta romanını yalnızca veba kötülük sorunu olarak tasarlamıştı. Ancak romanın son şekli ile yazılışı 1944'te başladı. Bu sırada Camus'nün işgal altında geçirdiği yaşantı, ilk veba imgesinin kaldırabileceği bir benzetiyi daha aklına getirdi. Fransızların Hitler ordularına "Kara Veba" demeleri de, tam olmasa bile, bu yeni anlam düzeyinin düşünülmesinde elbette bir neden olmuştur. Bu yüzden 1944'te romanda işgalin önemli bir yer tutmasına

şışmamak gerekir. Camus, Roland Barthes'a yazdığı bir mektupta *Veba*'nın, bir anlamda Resistance'ın bir tarihçesi olmadığını ancak bundan da aşağı kalmayacağını söyler.

O halde tarihsel bir raslantı dolayısıyla iki figüratif yorum taşıyan sembolist bir roman karşısında bulunuyoruz. *Veba*'nın bu iki düzeyden her birinin ne dereceye kadar doyurucu bir sembolü olabileceğini ileride tartışacağım, ancak şimdilik ben sadece romanın güçlü zenginliği ve görüş açısı üzerinde durmak isterim. Sartre, veba sembolünün önemli ve yapıcı temalara nasıl organik bir birlik sağladığını çok iyi anlatmıştır. Ancak romanın zenginliği başka bir açıdan da ele alınabilir. *Veba*'da üç aşamadan geçerek evrensel öneme kadar genişleyen bir imge vardır: Dolaysız olarak birey yaşamına, dolaylı olarak da politika ve metafiziğe değinen bir imge... Böylece *Veba*'da insan yaşantısının üç belli başlı alanı –kişisel, sosyal ve düşünsel– kapsanmış ve her üçü de bir sembolde birleştirilmiştir. Böylelikle Camus bu romanıyla insan yaşantısının tümüne, okuyucunun üçlü yaşamına ve düşüncesine dokunmak ister.

Sözcük anlamı düzeyinde *Veba*'nın çok küçük bir olay örgüsü vardır. Oldukça sürükleyici olan hikâye, vebanın doğal yolunu basit olarak izler, başlangıcından alır, en öldürücü yoğunluk dönemine kadar getirir. Sonunda veba yok olur. Veba ilk olarak Oran'daki evlerde ve caddelerdeki ölü farelerden anlaşılır. Az sonra insanlar da kasıkları ve koltuk altları şişerek ölmeye başlarlar. Ölü sayısı hızla artmaya başladığı zaman hükümet veba gerçeğini kabul eder. Oran'ın dünya ile ilişkisi kesilir, birçok tedbir alınır ve serumlar denenir. Ama veba yine aylarca elini kolunu sallaya sallaya gezer. Vebaya karşı hiçbir verimli karşılık bulunamaz. Sonunda bir adam korkunç veba alametleri taşıdığı halde iyileşir. Derken bunu yavaş yavaş ötekiler izler. Zamanla hastalık azalır, ölüm oranı hızla düşmeye başlar ve sonunda veba nasıl kendiliğinden geldi ise, yine öylece kaybolup gider. Bilimsel bir tarafsızlığa ve ince araştırmaya yaklaşan bir hava içinde işlenen veba döneminde kentte oturanların veba karşısında gösterdikleri tepkiler de anlatılmıştır. Birtakım bireylerin davranışları, başlıca

halkın davranışı –korku, umursamazlık, kaçış– tanımlanmıştır. Son olarak vebaya karşı savaş, vebanın ilaç, kahramanlık ya da dua ile önlenmesi şeklindeki çeşitli davranışlar, romanın belli başlı karakterleri olan Dr. Rieux, Tarrou, Rambert, Grand ve Papaz Paneloux tiplerinde incelenmiştir. Hikâyeyi anlatan Dr. Rieux’dür. Ancak hikâyeyi onun anlattığı, kitabın sonuna kadar belli olmaz.

Sözcük anlamı düzeyinde, romanın bir salgının sadece “gerçekçi” bir hikâyesi olması bakımından, Camus bu yapıtını bir *roman* değil, bir *kronik* olarak tanımlar. Camus *Yabancı*’da dolaysız bir sunu kullandığı halde, burada tarafsız bir anlatım biçimini seçmiştir. Durum *Veba*’da nesnel olarak anlatılmıştır; *Yabancı*’da olduğu gibi öznel olarak ele alınmamış ve yeniden yaratılmamıştır. Bu nesnellik özlemi, romanda çeşitli zamanlarda açıklanır. Örneğin şu parçayı okuyalım:

... Hikâyeyi anlatan hiçbir şeyi ve özellikle kendini gözden kaçırmamak için nesnelliği amaç edinmiştir. İsteddiği şey, aşağı yukarı bağdaşımli bir hikâyenin dolaysız yararı için gerekli olan durumların dışında, sanat yapmak kaygısıyla hiçbir şeyi değiştirmemektir.

Bu nesnel anlatım biçimi, kronik metot, sembolist romanın önemli bir amacına yarar. Bu, anlatım her ne kadar bir anlamda, olayların sözcük anlam düzeyindeki gerçekliğini güçlendirse de, bir yandan da okuyucuyu olayların biraz uzağında tutar. Nesnel bir hikâye anlatıcısının ve kroniklerin var olduğunu bilen bir okuyucu, kendisini romandaki tiplerle ve bu tiplerin durumları ile bir tutmaktan alıkonulmuş sayar. Gerçekliğin kabulü ile aynı zamanda sürdürülen bu gerçeklik anlayışı, okuyucuyu sembolün yeni anlamlarına karşı daha anlayışlı yapar. Dikkatinin sözcük düzeyinden benzeti düzeyine daha kolaylıkla geçmesini sağlar. Aynı zamanda bu, sembolik anlamlara güçlerini kaybettirmeksizin “gerçekçiliğin” içine iyice girebilmesi demektir. “Hikâyenin” dosdoğru anlatım yönünün bu şekilde güçlendirilmesi, hikâyeyi sembolist bir romana daha uygun bir hâle getirir ve hatta sembolün gücünü artırır. Böylece sembolist romanın iki bilinen tuzağından, yani açık bir öğreticilikten ya

da aşırı bir soyutlamadan nesnel bir kronik anlatan metodu kullanılarak kurtulunmuş olur.

Sembolist romanın gerçekçi düzeyde başlıca zorluklarından biri de tiplerinin sunuluşudur. Rieux, Tarrou ve Grand gibi tipler sadece fikirlerini söyleyen birer kukla değildirler; ama bu tiplerin bize açıkça çizilmediği de bir gerçektir. *Veba*'da kullanılan kronik usul bizi onlardan biraz uzak tutar ve genel olarak bu tiplerin ruhbilimsel bir yoğunlukları ya da tam inandırıcı bir kişilikleri yoktur. Bu nokta iki şekilde yorumlanabilir: Birinci olarak, Camus *roman* değil, bir *kronik* yazdığını söylemektedir. Camus bu konuda Gide'den gelen roman, *récit* ve *sotie* ayrımını kendi kitabında da gözetir. Bu bakımdan *Veba*'yı amacına göre kabul etmek için bir neden var demektir. Dolayısıyla karakter sunusu, Camus'nün bu sununun edebiyattaki biçimi üzerindeki sınıflamasına uygundur. Kitaptaki tiplerin ruhbilimsel bakımdan düz olduğundan ve gereğince bireyleştirilmemiş bulunmasından yakınmak, Camus'den bize vermek istemediği başka bir edebiyat çeşidini istemek olur. İkinci olarak –bu belki de daha önemli bir noktadır– *Veba*'da bulunan başlıca tiplerin kuvvetle meydana çıkmış bir ahlak yönleri yoktur. Ani ve büyük bir felaket olan vebaya karşı gösterdikleri tepkilerle açıkça tanımlanırlar ve dikkatimizi çekerler. Bu tipler bize aşırı durumlarda sunulurlar; Camus onların bu durum karşısındaki davranışları ile ilgilidir. Bundan başka *Veba*'nın ilk amacı ortak bir soruna karşı gösterilen ortak tepkidir. Genel çıkmazların özel çözümleri ikinci derecede kalır, bazı durumlarda konu ile ilgisizdir bile. Bundan ötürü başlıca tiplerinin bireysel ruhbilimsel yönlerinden çok, genel moral yönlerini vermekle ilgilidir. Bu tutumunun, Malraux'nun edebiyatın artık ruhbilimden çok, metafiziğe kaydığı üzerindeki sözünü yankılayan düşüncesine uygun olduğu söylenebilir.³²

32 “Sanatın nesnesi taklitçilerin üzüntülerine rağmen, psikolojiyi aşır insanlık durumuna yayıldı.” *L'Homme révolté (Baskaldırın insan)*, s. 338–39.

Veba'daki anlatım usulünü ve tiplerin sunuluşunu ilgilendiren bu sorunların incelenmesini bitirmeden önce bir noktaya daha değinilmesi gerekiyor. Camus, hikâyesini birinci kişiye anlattırır. Bu kişinin adı son bölüme kadar hiç bilinmez. Son bölümde hikâyeyi anlatanın Dr. Rieux olduğunu açıklar. Dr. Rieux kitabın başlıca karakteridir. Hikâyenin anlatım biçimi *Yabancı*'dakinin tam tersidir. Meursault yabancı olduğu olayları anlatırken kendini okuyuculara doğrudan doğruya açıklamıştır. Meursault'nun hikâyesini anlatım şekli onun zavallılık rolünü belirtmeye yaramıştır. Burada ise Rieux iyiden iyiye karıştığı olayları anlatırken kendi kimliğini saklar. Onun hikâyeyi anlatım tarzı tanıt rolünü belirtmeye yarar ve hikâye anlatımından uzaklaştıkça eyleme daha da karışmış olur. Böylece Rieux'nün kişisel hikâyesini Camus'nün kişi dışı olarak sunduğu söylenebilir. Camus soyutlamadan kaçınır ve "insansal ilgi"yi, Rieux'yü hikâyeyi anlatan kişi olarak kullanmakla sürdürür; ama Rieux'ye hikâyeyi o şekilde anlattırır ki, bu anlatış sonunda, sembolü evrenselleştirme amacına yarar. Bu evrenselleştirme amacı Rieux'nün neden kendini uzun bir süre ve hiçbir şekilde ortaya çıkarmadığı konusundaki açıklamasından anlaşılır:

Kendi sırrını binlerce veba kurbanının sesleri ile doğrudan doğruya birleştirmeyi düşündüğü zaman şu fikir onu durdurdu: Çektiklerinin herbirini başkaları da yaşamıştı ve bu, çilenin çoğu zaman yalnız başına çekildiği bir dünyada iyi bir şeydi. Bu bakımdan herkes adına konuşması gerekiyordu.

Camus'nün *Veba*'da elde ettiği anlatım etkisi, birey yolundan okuyucuda ilgi uyandırmakla elde edilen cinsten bir etkidir. Birey sonradan okuyucunun ilgisini kendisinden uzaklaştırır ve bu ilgiyi temsilci bir insan grubuna yöneltir. Rieux önce okuyucunun dikkatini toplayan ve sonra yeniden dağıtan bir hikâye anlatıcısı olarak kullanılır. Böylece Camus ilgiyi bireysel ruhbilimden ötelere, genel insanlık durumuna kadar götürmeye çalışır; çünkü Camus'ye göre genel insanlık durumunun ele alınışı yüksek nitelikteki çağdaş edebiyatın en belli başlı özelliğidir.

Şimdi *Veba*'nın iki figüratif düzeyinden birincisine dönüyorum, yani vebanın Alman işgalinin bir sembolü oluşuna... Bu düzeyde birçok benzetisi bulunabilir. Örnekler arasında şunları sayabiliriz: Vebanın varlığı, sonunda bir gerçek olarak kabul edildiği zaman kamuoyunda görülen karışıklık ve sersemleme, yiyecek ve petrolün vesika ile satılması, elektriklerin sık sık kesilmesi ve şehirde trafiğin azalması, basına uygulanan kısıtlayıcı tedbirler ve polis kontrollerinin artması, vebaya karşı "resistance" hareketinin genişlemesi, Cottard'ın "karaborsa" işlerine karışması, veba kurbanlarının açık mezarlara toplu olarak gömülmeleri, tecrit kampları ve kamplardaki hoparlörler, vebadan kurtuluş umudunun gittikçe artması, vebanın önlendiği anlaşıldığı zaman duyulan sevinç, Cottard'dan intikam alınması ve Cottard'ın dövülmesi...

Alman işgalinin sembolik olarak işlenmesinde büyük bir yararlılık olduğu açık bir gerçektir. Böyle bir işleniş her ne kadar dolaysız bir gözlemciliği kaybettirirse de, gözlemciliğin birçok kötü yanından da bu yolla kaçınılmış olur. Camus, Alman işgalinin doğrudan doğruya gerçekçi bir hikâyesini sunmamakla romanını kişisel tutku ve eğilimlerden kurtarmıştır. Sembolik sunu, birçok işgal ve kurtuluş hikâyesinin değerini azaltan çağdaş baskılardan Camus'ü uzak tutmuştur. Sembolün kullanılması ona hikâyesinin açısını genişletme ve bütün politik baskı ve zulümleri temsil etme olanağı sağlamıştır. Kullandığı sembol ilk figüratif düzeyinde mekân içinde genişleyen ve zaman içinde gerilere kadar giden bir semboldür. Bu sembol Oran'daki bir salgından Almanlar tarafından Fransa'nın, Batı Avrupa'nın işgaline, herhangi bir –Hitlerci ya da Stalinci– diktatörlüğe kadar gider ve sonunda geçmiştekilerin olduğu kadar bugünkü baskıların da ortak yanlarına varır. Bence Fransa'da *Veba*'nın Marksistler tarafından çok zekice ve şiddetle eleştirilmesinin nedeni sembolün buralara kadar gittiğinin anlaşılmasıdır. Camus, Barthes'a yazdığı yukarıda adı geçen mektubundaki şu sözlerle herhalde bu olaya değinmek istiyordu: "Herhalde bana kızmalarının nedeni bu; çünkü Veba her çeşit zülme karşı direnmede işe yarayabilir." Öte

yandan *Veba*'nın işgal yönü başka bir açıdan da eleştirilebilir ve eleştirilmelidir de. Bir yandan veba elbette ki ideal bir işgal imgesidir ancak böyle bir imgeye birkaç önemli yönden bakılacak olursa geçerliliği pek kalmaz. Örneğin bu sembolik sunuda işgalin getirdiği ahlak sorunları hemen hemen hiç yer almamıştır. Amaçlar ve araçlar üzerindeki önemli tartışmalara, bir Alman askerinin öldürülmesi ile belki yüzlerce Fransız rehinesinin öldürülmesinin doğurduğu zor sorumluluğa hemen hemen hiç yer verilmemiştir. Sembol, olayın bu yönlerini kapsayamaz. Vebanın içeriğinde, hiç olmazsa Camus'nün sunduğu şekilde, bir insanın vebaya karşı savaşmayı seçmesi ile doğru eylemlerin ne olduğu ortaya çıkmış olur. Bunlar bellidir. İşgalde ise bir insan düşmana karşı koymayı seçer seçmez bundan doğacak ağır eylem sorunları ile karşı karşıya gelir. Başka bir yetersizlik de vebanın insanın insana karşı olan insafsızlığının güçsüz bir sembolü olmasıdır. İnsanların savaş, baskı, zulüm ve adaletsizlik gibi ürünlerinde üzücü bir ahlak kararsızlığı vardır; ama bu kararsızlık *Veba*'da hiç yoktur. Camus, vebayı kendi sembolü olarak kullanmakla ve onun isteğe bağlı niteliğini belirtmekle, politik kötülüğü insan sorumluluğunun çerçevesini aşan bir olayla bir tutmuş oluyor. Bana kalırsa Camus burada aşırı insancıların yeğin ya da yeğınleştirilebilen insan doğallığı hayaline kendini kaptırmıştır. İnsan eylemlerinden doğan kötülükler sorununu ele almaktan çekinmektedir. Belki de böyle bir davranışın kendisini mantıksal olarak bir çeşit Tanrı'yı tanımaya götüreceğini sanmıştır. Öte yandan veba sembolünü kullanmakla Camus savaşı ve yarattığı kötülükleri, depremi ya da sel gibi doğal afetlerle aynı düzeye getirmektedir. Oysa bunlar insan sorumluluğunun dışında kalan olaylardır. Camus savaşı vebayla, kötülüğü hastalıkla bir tutuyor ve sonra da bunlara insancı ilaçlar arıyor. Ama şunu kabul etmek gerekir ki, Camus'nün işgal karşısındaki bu davranışı kendi metafizik görüşlerine tamamen uygundur. İnsanın çilesi ve ölüm karşısındaki duygusallığı, Tanrı'ya inanmayışı ile bağdaşır. Bununla beraber, ben kendi hesabıma Camus'nün veba sembolünün, işgal düzeyinde yetersiz olduğu kanısından vazgeçemiyorum. Çile ve acı çekme ile olan ilgisi bakımından uygun buluyorum

ama haksızlık olayı bakımından doyurucu bulmuyorum. İnsanların zavallılıklarını kapsıyor ama kötülüklerini unutuyor. Giderek *Veba*'daki tüm işgal betimi bana ahlak bakımından basitleştirilmiş gibi geliyor. Kitapta yanlış nedenlerle yapılan doğru işlere, erdem nedenlerinden elde olmadan doğan kötü sonuçlara vb. yer verilmemiştir. Veba işgal bakımından birçok durum benzerliği gösterir; ama durumun insan yönünü ve moral kararsızlığını anlatma bakımından güçsüzdür. Bu özellikler bir yandan sembolün siyasal yorumunu güçsüzleştirmekte, öte yandan da metafizik uygulamasını güçlendirmektedir. Camus bu üçüncü düzeyde haksızlık değil, çile anlamındaki kötülük sorunu ile ilgilenmektedir. Veba böyle bir amaç için bulunmaz bir araçtır. Veba, istediğini yapar. Yayılışı ve kayboluşu önünde sonunda insan etkeninin gücü dışındadır. Etkileri bakımından korkunçtur ve nasıl başladığı da pek bilinmemektedir. Herkesin bildiği bir afettir; ancak belli ki önüne geçilmez bir afet, öte yandan birçok özelliği arasında vebanın yer bakımından bir arada toplanmış olması ve zaman bakımından fark göstermemesi onu Camus'nün metafizik düşüncelerini anlatma bakımından uygun bir araç yapmıştır. Oran şehri bir yandan deniz ile çevrilidir. Öte yandan salgın olduğu anlaşılıp kabul edilince mikrobun yayılmaması için şehir kapıları kapatılır. Coğrafya ve afet yüzünden dünyadan ayrılan şehrin bu görünüşü Camus'nün Lucretius, Sartre, Romantikler, Nietzsche, Lautréamont, Rimbaud, Gerçeküstücüler ve daha birçok yeni yazar-da gördüğü "kapalı dünya"nın başka bir çeşididir. Camus bu sorunu *Başkaldıran İnsan*'ın dördüncü bölümünde tartışır ve "Metafizik başkaldırma ya özel bir söz söyleme sanatında ya da kapalı bir dünya imgesinde anlatım bulur," der. Metafizik başkaldırma yazarları, kapalı dünyanın sınırlama ve yoğunlaştırmaları (concentration) içinde yeni bir metafiziğe temel olacak bağdaşım ve birlik aramışlardır. Bu bakımdan veba yer olarak topludur ve birleştirilmiştir, dar ve yoğun oluşu vebanın evrensel bir önem kazanmasına yaramıştır.

Salgının geçici oluşu da buna benzer bir etkiyi sağlar. Veba süresinin büyük bir kısmında Oran'da oturanlar zamanı yalnızca

birbirinden farksız bir dizi olarak yaşarlar. Geçici ilintiler ya da yorumcu tarihsel bir kalıp meydana görülmez pek. Hikâyenin kronik olarak anlatılışı, bu ölçülmeyen zaman izlenimini güçlendirir. Hareket ve akış vardır ama açıklama ya da değerlendirme yoktur. Sonuç bir çeşit ideal, soyut bir zamandır. Bu kavram da sembolün evrensel yanını yeniden güçlendirir ve metafizik uygulamasını daha doğal, daha düzgün yapar.

Bu bakımdan *Veba*'da Oranlıların dünyadan kopmuş, salgın yüzünden acı çeken ve ölen insanlar olarak gösterilmesi, *Sisifos Söyleni*'nde incelenen evrensel yabancılaşma, insan durumunun metafizik saçmalığı görüşüne uygun bir betimdir. Saçmanın *Veba*'da özellikle üzerinde durulan ve Camus'nün de bütün gücü ile karşı koyduğu yönü, kötülük sorunudur. Yukarıda söylediğim gibi, Camus vebayı insanın çilesinin, acı çekmesinin ve zavallılığının bir sembolü olarak almıştır. Bunlar kötülük sorununun en belli başlı yanlarıdır. Bu, Camus'yü ilgilendiren bir konudur. Yazılarında boyuna buna değinir. 1948 yılında Latour-Maubourg'daki Dominican papazları karşısında yaptığı bir konuşma sırasında söylediği aşağıdaki sözler davranışının kısa ama tipik bir formülüdür: "Sizin kötülük korkunuzu paylaşıyorum. Ama sizin iyimserliğinizi paylaşmıyorum ve çocukların acı çektiği ve öldüğü bu evrene karşı savaşılmaya devam ediyorum." Bu anlamdaki kötülük sorunu Cizvit papazı Paneloux'nun yaptığı iki ayın çevresinde yoğun olarak ele alınmıştır. Joyce'un *A Portrait of the Artist as a Young Man*'inde yine bir Cizvit papazına söylediği ateşli vaazı birçok bakımdan hatırlatan ilk ayının sözleri vebanın ilk günlerinde söylenir. Papaz Paneloux vebayı kök bakımından tanrısal olarak yorumlar, amacının ceza olduğunu söyler ve "Oran'da işlenen günahların kefaretidir," der. Ceza olarak kullanılan kötülüğün gerçekte bir iyilik aracı olduğunu belirtir.

Bu ilk ayinde Hıristiyanlığın militan ve kana susamış şekli ile karşılaşırız. Camus burada, biraz karikatüre kaçarak kötülük sorununun Hıristiyanlığı hâlâ iki kampa ayıran bir yorumunu verir. Papaz Paneloux'nun dinleyicileri de bütün Hıristiyanlar gibi ikiye

ayrılmışlardır. Bazıları Papazın sözlerini su götürmez gerçekler olarak kabul etmişler, bazıları da bunlara kanmamışlardır. İkinciler, Camus'nün de aralarında bulunması gereken *başkaldırıcular*, veba olayı ile bilinmeyen bir suç yüzünden anlaşılmayan bir hapis cezasına mahkûm edildikleri duygusuna kapılmışlardır. Ve Rieux, bir süre sonra Tarrou ile ayini tartışırken, vebanın bazı insanların ahlak durumlarını yükseltmekle beraber hastalığın yarattığı sefalet ve acıya bir insanın teslim olması için deli, kör ya da korkak olması gerektiğini söyler. Yaradılış düzenine karşı savaşmakla doğru yolda yürüdüğüne inanır.

Papaz Paneloux'nun ilk ayini, vebanın ilk ortaya çıktığı nisan ayında geçer. Altı ay içinde ölüm oranı korkunç sayılara çıkmıştır. Bir çocuk ölmüştür, bu çocuk kovuşturma yargıcı Mösyö Othon'un çocuğudur. Camus ölüm sahnesini bütün ayrıntıları ile anlatır. Rieux ve Paneloux da oradadır. İkisi de evden çıkıp beraberce yürürken Papaz, çocuğun ölümü karşısında kendisinin de Rieux kadar başkaldırdığını kabul eder; ancak her ikisinin de acının son anlamını kavrayamamaları yüzünden görüşlerinin dönüş yapabileceğini söyler. Papaz, "Belki de anlayışımızı aşan şeyleri sevmek zorundayız," dediği zaman Rieux kızar ve Camus'nün yukarıdaki sözüne benzeyen şu sözleri söyler: "Hayır, Papaz efendi... Benim ayrı bir sevgi kavramım var. Çocukların işkence çektiği bu düzeni sevmemekte sonuna kadar inat edeceğim." Papaz Paneloux'nun veba için düzenlediği ikinci ayin Othon'un oğlunun ölümünden hemen sonradır. Bu ayinde söylediği vaaz öncekinden farklıdır. Bu vaazda "siz" yerine "biz" der. Bu vaaz daha geniş bir alçakgönüllülükle söylenmiştir. Papazın davranışları ile sözlerinde biraz kararsızlık vardır. Papaz iyiliğin sonunda kötülükten çıktığına hâlâ inanmakla beraber bu inancın akılla doğallanamayacağını, ancak inançla kabul edilebileceğini söyler. Othon'un çocuğunun ölümünü yeniden düşünerek zorunlu olan acı çekme (Don Juan'ın cehennemde acı çekmesi gibi) ile pek zorunlu olmayan acı çekme (vebanın yavaş yavaş ve acı çektirerek öldürdüğü çocuk gibi) arasında bir ayrılık gözetir. Sonsuz mutluluğun

dünyada çekilen acıyı karşılayacağı fikrini çok basit görür ve bu fikri yadsır. Böylece kötülük sorunu insanı ya tam inanç ya da tam inançsızlıktan birini seçmeye götürür. Papaz Paneloux sonunda öğütlediği davranışı “kadercilik” olarak adlandırmaktan korkmaz. Ama bu kadercilik, eylemsel bir kadercilik olmalıdır, der. Olumlu bir seçme eylemi ile kabul edilmeyenin tam içine girebilmelidir.

Bu iki ayini uzun uzadıya özetlememin nedeni, biraz bu ayinlerde *Veba*’da ana temanın ele alınmış olmasından; ama daha çok, bu parçaların metafizik –ya da teolojik– görüşlerin doğrudan doğruya edebiyat düzeyine nasıl çıkabileceğini göstermesindendir. Sanıyorum ki bu ikinci nitelik, aynı zamanda ikinci figüratif düzeyin daha geniş metafizik sonuçlarını insanın daha peşin olarak kabul etmesine yarar. Ayinlerin dolaysız metafiziği, okuyucunun kafasını romanın dolaylı metafiziğini tüm olarak anlamaya hazırlar. Bu da sembolün somut ve soyut yanları arasındaki yakın bağın başka bir tanıtıdır. Kapalı dünya ile ilgili ikinci derecedeki birçok sembol arasında Rieux’nün önemli zamanlarda baktığı, örneğin deniz ya da pencereyi de sayabiliriz. Ancak Camus’nün amacının ne olduğu ve bu amaca nasıl vardığı artık anlaşılmış bulunuyor. Bu arada şu da söylenebilir ki, yukarıdaki çözümleme elbette yararlıdır ama sembol üzerindeki gerçek yargıya ancak romanı doğrudan doğruya okumakla varılabilir. Bu okunuş sırasında sembol ya üç düzeyde birden görünür ya da birinden ötekine hızla geçer. Böylece romanda çok güzel bir merkez sağlanmış olmaktadır. Veba sembolü, günlük öğeleri politik metafizik öğelerle güçlü ve yaygın tek bir imge hâlinde birleştirir. Her sunu düzeyi, ayrı ayrı düzeylerin aynı zamandaki anlamları ile bir şeyler kazanmış olur. Kitaptaki temaların hepsi, yalnız romanın hâkim olan veba imgesinden çıkmaz; bu temalar kitapta birbirleri ile karşılaştırılarak yeni anlamlar kazanır.

Camus’nün ilk romanı olan *Yabancı*, çeşitli ve parlak tekniği, bugünkü Amerikan romanına benzeyişi, alışlagelen ahlak davranışlarından ayrılışı ile “çağdaş” romana daha yakındır. Romana karşıt akıma daha çok yaklaşan, oldukça özgen bir deneydir. İkinci

roman olan *Veba* ise biçim bakımından daha az deneyseldir. Romanın sembolik yapısı ve amacı eski düzyazı romans şekillerinden biri olan “alegori”ye dönüşü gösterir. Ancak bu romanın bir alegori olmadığını önceden söylemiştim. Bunu söyleyişimin bir nedeni de alegorinin, terimin eski ve kesin anlamı ile, bugün için pek ciddi ve doyurucu bir roman biçimi olamayacağındandı. *Veba* aynı zamanda eski geleneğin bazı biçimsel araçlarına karşı duyulan özlemin de bir ifadesidir. Camus’nün biçim bakımından en çok geleneksel olanı üçüncü romanı, *Düşüş*’tür. Bu bakımdan *Düşüş* Camus’nün sevdiği Fransız roman tipine en çok yaklaşan romanıdır. Birey yaşamının birinci kişi ağzından anlatılmış içten bir hikâyesidir. Romanın ruhsal-bilimsel iç dünya görüşü ve ahlak amaçları göz önünde tutulacak olursa bu romanı, Fransa’da hâlâ tutulan ve başarı ile yürütülen *roman personnel* (kişisel roman) sanatına sokmak gerekir. *Düşüş*’te konunun seçilişi ve işlenişi, Camus’nün yalnız kişisel roman ile değil, aynı zamanda Fransız edebiyatının daha geniş ahlakçı geleneği ile olan ilgisini gösterir. Bu gelenek on yedinci yüzyılı ve aşağı yukarı La Rochefoucauld’nun *Maximler*’ini akla getirir. La Rochefoucauld kişisel romanın gelişmesine çok yardım etmiştir. *Düşüş*’ü zenginleştiren birçok güzel aforizmada Camus’nün *Maximler*’le olan bağı görülür.³³ On sekizinci yüzyılda da aynı geleneğin benzerleri vardır. Örneğin Diderot’nun *Le Neveu de Rameau*’sunda dehâ,

33 İşte örnekler:

- (i) “Quand on n’a pas de caractère, il faut bien se donner une méthode.” (Eğer bir insanın karakteri yoksa, kendisine bir metot bulmalıdır.) (s. 16)
- (ii) “On ne vous pardonne, votre bonheur et vos succes quo si vous consentez généreusement a les partager.” (Mutluluğunuzu ve başarılarınızı başkaları ile ki-barca paylaşmadığınız sürece insanlar sizi hiçbir zaman affetmezler.” (s. 94)
- (iii) “Voyez-vous, une personne de mon entourage divisait les êtres en trois catégories: ceux qui préfèrent mentir plutôt que d’être obligés de mentir, ceux qui préfèrent mentir plutôt que de n’avoir rien a cacher, et ceux enfin qui aiment en même temps le mensonge et le secret.” (Tanıdıklarımın birinin insanları üç sınıfa ayırdığını söylemeliyim: Yalan söylemeye mecbur oldukları halde hiçbir şeyi saklamamayı seçenler; hiçbir şeyi saklamayacakları yerde yalan söylemeyi seçenler ve son olarak hem yalanı hem de gizliliği sevenler...) (s. 139)

bohemiclik, mutluluğun niteliği ve erdemin göreceliği gibi konuları –bazen sinik, bazen de duygulu olarak– tartışması, aynı geleneğin ilginç bir paralelidir. *Düşüş*'te anlatılan hayat davranışı, bu yapıtı görülmemiş özgenlikte bir roman yapmıştır; ancak bu davranışın biçimsel sunuluşu Camus'nün önceki romanlarında olduğundan daha gelenekseldir.

Düşüş Jean-Baptiste Clamence'nin hayat ve düşüncelerinin hikâyesidir. Bu hikâye alaylı ve kiniktir, bencil ama kaypaktır. Ras-tlanan bir tanıdığa anlatılmıştır. Bu tanıdığın yorumları ara sıra dolaylı olarak anlaşılır; ama söyledikleri kitapta hiçbir zaman yazılmaz. Konuşma Amsterdam'da Clamence'nin sık sık gittiği ucuz bir deniz kenarı barında geçer. Clamence bir zamanlar Paris'in çok tanınmış avukatlarından biridir. Güzel söz söyleme yeteneğini fakir, felakete uğramış insanları ve biraz romantik suçluları savunmak için kullanmıştır. İyi ve yardımsever işlere kendini vermiş olması, halkta kendisine karşı bir saygı ve hayranlık uyandırmıştır. Bir yabancı değil, bir “dost”tur ve toplumun temel direğidir. Sonra hiç farkına varmadan, bir yaşantı geçer başından. Bu yaşantı onun ahlaksal rahatlığını ve kendine güvenini sarsar. Bir gece geç vakit Seine Nehri'ni geçerken genç bir kadın kendisini köprüden nehre atarak intihar eder. Clamence kızın nehirde çırpındığını ve bağırdığını işittiği halde yolundan dönmez ve onun yardımına koşmaz. Sadece “karşı tarafa geçer”. Ara sıra işittiğini sandığı esrarlı bir gülüş, bu korkaklık olayının anısını canlı tutar ve bu anı Clamence'ı bir türlü bırakmaz. Eskiden yaptığı iyi işleri herkesin alkışını kazanmak için yaptığı birtakım numaralar olarak görmeye başlar. Karşısında güçlü tanıtılar olmadığı zaman hiç iyilik yapmak istememiştir. Bu ahlak iflası duygusu onu çeşitli sefahat yollarına sürükler. Sonunda avukatlıktan vazgeçer. Paris'ten uzaklaşır ve Amsterdam'da “Mexico City Bar”da juge-pénitent (tövbekâr-yargıç) adını verdiği insan olur. Biz Clamence'a *Düşüş*'te ilk olarak burada rastlarız. Profesyonel avukatlıktan ahlakçı bir “tövbekâr-yargıç”a geçiş tamamlanmıştır. Yeni işi, bara gelen yabancıları lakırdıya tutmak ve ahlaksal başarısızlığını

karşısındakileri de aynı korkaklıkla suçlayacak şekilde anlatmaktır. Kendi hayatı ötekilerin hayatına tutulmuş bir aynadır. “Tövbekâr-yargıç” sözü ile bunu demek ister ve Clamence’nin başka bir yabancıya karşı bu rolü oynaması *Düşüş*’e dolaysız konusunu sağlar.

Romanın böyle bir özetini yapmamın nedeni, romandaki biçimsel yanların, *Yabancı* ve *Veba*’dakinin tersine oldukça alışılmış biçimler oldukları halde, içeriğinin kesinlikle yorumlanmayacak kadar zor olmasındandır. Şimdiye kadar söylediklerimden *Düşüş*’ün ilk yapıtlardan başka bakımlardan da ayrıldığı herhalde anlaşılmıştır sanırım. Hem *Yabancı* hem de *Veba*, Kuzey Afrika’nın keskin ışık ve gölgelerinde geçtiği halde, *Düşüş*’ün geçtiği sahne Amsterdam’ın ıslak, sisli ve gri gökleridir. Fizik yerdeki bu değişme, ahlak ortamındaki bir değişmeyi de yansıtır. Romanı kaplayan hava bir suç, kararsızlık ve şüphe havasıdır; oysa *Yabancı*’daki yabancılaşmanın kaynağı gerçek bir masumluk, *Veba*’dakinin ise inatçı bir başkaldırmaydı. *Düşüş* önceki iki romandan daha karamsar bir kitaptır. İlk romanların konuları üzerinde daha fazla düşünmenin bir sonucu gibidir ve adından da anlaşılacağı gibi, *Düşüş*, *Yabancı* ve *Veba*’da ele alınan insanın masumluğu kestirimini inceler. Elbette ki bir Hristiyan romanı yaratılmak istenmemiştir; ancak bu romanda ilk romanların olumlu ve inançlı Hristiyanlık karşıtlığı bulunmadığı da bir gerçektir. Clamence’nin görüşü, Meursault’nun hapisane papazına anlattığı görüşten de “Tanrısız bir ermiş” olmak isteyen Tarrou’nun görüşünden de ayrıdır.

Düşüş’ün arı biçimsel nitelikleri ilk iki romandakinden daha az olsa bile, kitap yine de nefis bir yazı örneğidir. Alaycı hava bütün kitap boyunca sürdürülmüştür; genel olarak hayat ve özel olarak çağdaş burjuva toplumu üzerine yapılmış çok derin gözlemler vardır. Mizah, ara sıra, hemen hemen kâbuslu bir havaya bürünür, cümleler ve tasvirler de aynı yolu izler. Sözcüklerin parlak akışı ve bu sözcüklerin işlenişi Meursault’nun düz anlatım şeklinin ya da Rieux’nün inatçı umudunun nesnel bir açıdan formüle edilişinin tam tersidir. Camus bu romanında, kitabı yayımladığı yıl olan

1956'da yazdığı “*Le Renégat*” (*Dönek*) adlı kısa hikâyesinde en yüksek noktasına çıkardığı monolog üslubunda bir usta olduğunu göstermiştir; adı geçen hikâye, başkaları ile birlikte *L'Exil et le royaume* adlı kitapta toplanmıştır. Clamence bir çığına dönmez ama alay ve tasvirleri bazen hemen hemen gerçeküstücü bir nitelik alır ve yapmacıklıktan ya da yalnızca bir virtüöz gibi görünmekten ancak cümlelerinin doğal konuşma ritmine çok bağlı kalmakla kurtulur.

Düşüş'teki bu ilginç üslup, görülmemiş bir anlatım düzeni ile beraber yürür. Camus, Clamence'ı bütün kitap boyunca adı açıklanmayan biriyle konuşturur. Bu adamın sözleri hiçbir zaman doğrudan doğruya verilmez. Bu bakımdan *Düşüş*, tiyatrolardaki telefon konuşmalarına benzer. Yalnızca bir tarafın sözlerini işitir, karşıdakinin söylediklerini bu sözlerden çıkarmaya çalışırız. Romanın devamlı konuşma akımı edebî bir monolog orantısına indirgenmiş bir diyalogtur. Örneğin *Le Neveu de Rameau*'da olduğu gibi, sanki bütün “ben”ler kaldırılmış, aynı zamanda açık ve doğal olarak, “o” ile başlayan cümleler dikkatle ve yeniden cümle hâline getirilerek verilmiştir. Elbette ki Clamence'ın arkadaşının söylediği sözler ikinci derecede önemlidir ancak bütün roman boyunca bu çeşit bir yazıyı sürdürmek oldukça büyük bir başarıdır. Öte yandan Camus sadece teknik çözümlemenin tadını duymak için bu çeşit zorluklar yaratan bir yazar değildir. Bu zorluğun bence bir amacı vardır ve bu amaç kitabın ana fikri ile ilişkilendirilebilir.

İlk olarak, anlatım düzeni yukarıda açıklanan konu kararsızlığı ile ilgilidir. Okuyucunun Clamence'ın anlatım tarzına karşı gösterdiği tepki, Clamence'ın oynadığı “tövbekâr–yargıç” rolünde, onun ahlak düşüncelerinde ve Hıristiyanlık davranışındaki cambazlığı güçlendirir. Diyalog şekline bürünmüş olan monologtaki yapmacıklığı kabul etmek zorundayız. Clamence hikâyesini böyle anlatır ve biz bunu sonuna kadar nasıl ustalıkla sürdürdüğüne hayran kalırız. Ancak bu çeşit bir anlatım düzeninde insanı tedirgin eden, sinirlendiren bir şey de vardır. Bir yanı kesilmiş diyalog biçiminin kullanılması, başka şeyler arasında bir de bir şeyin baskı altında tutulabileceğini ya da

değiştirilebileceğini gösterir. Clamence'in anlatımındaki bu dolambaçlılığı, okuyucu hikâyenin kendisindeki kararsızlıkla birleştirir. Bu ilk ve genel düzeyde anlatım konusu ile anlatım düzeni birbirleriyle ilintili ve birleşmiş bir bütün olurlar. Hikâyenin bu bakımdan incelenmesi biraz daha ileri götürülecek olursa, bence Clamence'in hikâyeyi anlatan kişi olarak bizi doyurmayışının nedeni, özellikle tutumundaki bencillikte aranmalıdır. Arkadaşının görüşünü doğrudan doğruya açıklamasına bir türlü izin vermez. Clamence bunu keyfince yapar. Sonuç olarak Clamence'in arkadaşının söylediği sözler üzerindeki yorumlarına bağlı kalmak zorundayız. Bu ikinci karakter diyaloga biçimsel olarak katılırsa da kendisine hiçbir zaman yer vermez. Clamence'in bu bakımdan tutumu insan doğallığı üzerindeki görüşüne uyar. Örneğin Clamence insanın kendini yalnız başkalarının yüzünde gördüğünü ve yalnız kendini sevdiğini söyler. Diyalog biçimindeki monolog, söyleyen kişinin insan varlıklarının kendine âşık oldukları fikrini güçlendirmek için kullanılmıştır. İkinci bir kişiye yönelen bir konuşma bile her şeyden önce söyleyenin kendi çevresinde toplanır. Sonra Clamence şunu kabul eder:

Ben yalnızca öyle bir koşul altında yaşayabilirim ki... Dünyadaki bütün insan varlıkları ya da insanların çok büyük sayıdaki kısmı bana dönmeli, sonsuzca boş, bağımsız bir yaşamdan ayrı, herhangi bir anda benim çağrıma cevap vermeye hazır, kısırlığa mahkûm...

Bu sözü ile Clamence adsız arkadaşının rolünü anlatmış olur. Böylece romandaki yeri en iyi şekilde olumsuz bir boşluk ve kısırlık terimleri ile tanımlanmıştır.

Clamence'in bütün "itirafı" artık boş bir ses olmaya başlamıştır. Sözleri yazılmayan bir insanın varlığı bir sorgu sırasında insanın kendi özel sırlarını anlatmasına benzemektedir ("tövbekâr-yargıç" tipinin de amacı budur). Böylece diyalog şeklinde gözükken bu monoloğun üçüncü amacı da Clamence'in modern toplumda konuşmanın gittikçe daha çok otoriter bir hâl almakta olduğu görüşüne bizi hazırlamaktır. "Bugün," der, "sözcü tipi diyalogu

ortadan kaldırmıştır artık.” Daha önemlisi, Camus kullandığı bu araçla Clamence’ı başkalarında bulduğu hataya sapmakla suçlamış olur. Böylece Camus, Clamence’ın sözlerinden birçoğunu kabul etse bile, bunları Clamence’ın kendisine de uygulayacağını göstermek ister. Bu çeşit bir etki çoğu zaman hikâyeyi anlatanın açıkça kendi sözleri ile kendini suçlaması şeklinde yapılan kaba usulle elde edilir (Örneğin Gide, *Pastoral Senfoni*’de bunu papaza yaptırır). Camus bu etkiyi tek yanlı bir diyalog kullanmak suretiyle elde etmekle daha zekice bir yol tutmuş olmaktadır.

Bu teknik sorunları bir yana bırakarak *Düşüş*’teki hayat görüşüne döndüğümüz zaman bir tedirgin doğrular ve tedirgin edici kararsızlıklar dünyasına dalmış oluruz. Bunlar Clamence’ın az önce incelediğimiz düşüncelerine çok uygun düşen bir usulle anlattığı görüşlerdir. Üzerinde durduğu insanın iki yanlılığı sorunu elbette ki yeni bir fikir değildir ve Camus’nün bu fikri bu kadar güçle ve inançla anlatması ilginç bir olaydır; ancak bu fikirlerin Clamence’ın hem kendisine hem de genel olarak başkalarına karşı gösterdiği kinikliğe çok uygun düştüğü bir gerçektir. Clamence bir zamanlar insanların masum olabileceğine inanmıştı. Bu eski davranış Camus’nün *Düğünler*’ini ve *Yabancı*’sını hatırlatan bir dille anlatılır: “Hayatla tam uyumlu bir durumdaydım. Hayatın bütün varlığına karışmıştım, alaylı yanının, büyüklüğünün ve özlemlerinin hiçbirini kaçırmamıştım.” Ancak bu masumluk inancı ve düşünce düzeni Clamence’ın kendi korkaklığını yaşaması ile yıkılmıştır. Her erdeminin uzlaştırıcı iç yüzünü gün geçtikçe daha açık bir şekilde görmektedir. Kibarlığı ve nezaketi ona parlamak olanağı sağlamış, alçakgönüllülüğü başarıya ulaşmasına yardım etmiş, iyi kalpliliği başkalarına hükmetmesine yaramıştır. “Yaratığın derinden iki yanlılığını” ilk olarak kendinde bulmuştur. Ahlakta kişisel bir çıkarlılık ögesi bulmak elbette ki zorunlulukla ahlakın kesin yararsızlığını onaylamak değildir. Ancak böyle bir yaşantı insan davranışında tedirgin edici bir kararsızlığın varlığını gösterir. Bu kararsızlık güvensizliği yaratır, güvensizlik de insanın ülkülerini yapma yeteneğini ve hatta bu ülkülerin varlıklarını bile

sarar. Böylece şüphe bütün varlığın dokusuna girer. Clamence, “Dünya öz olarak kararsızdır,” der.

Günümüzde yaygın olarak ve yoğunlukla duyulan bu davranış Nathalie Sarraute gibi genç Fransız yazarlarına çok haklı olarak “Çağımız şüphe çağıdır,” dedirtmiştir. Saint Paul’un 1900 yıl önce bu çeşit insan kararsızlığı üzerinde durduğunu biliyoruz; ancak Saint Paul’un çözümünü bugün konuyu büyük bir ciddiyetle ele alan birçok kimse kabul edemez. Camus, Clamence’a “Bir şüphe konusu olmaktan çıkmak, artık var olmamak demektir,” dedirtmekle çağdaş davranışı özetlemiş olur. Varlık madem ki bu denli kararsız ve bu denli kesinsizdir, o halde masumluk fikri de kolayca kabul edilemez. Bütün insanlar bir dereceye kadar uzlaşma yoluna gitmişler ve suçlu duruma düşmüşlerdir. Bu davranış çarkın yeniden geriye, Hristiyanlığa doğru dönüşü gibi görünürse de, Clamence, İsa’nın bile suçsuz sayılamayacağını söyleyerek böyle bir davranışın olabilir sonucundan kaçır. İsa, dolaylı olarak ya da bilmeyerek de olsa, birçok masumun kılıçtan geçirilmesine sebep olmuştur. Kendisi Mısır’a kaçırılıp kurtarıldığı zaman Yahudiye’deki küçük çocuklar Herod’un askerleri tarafından öldürülmüştür. “Büyüdüğü zaman İsa herhalde kendi masum cinayetini öğrenmiş ve bu duygudan kurtulamamıştır,” der Clamence.

Romanın ana sembolü olan ve romana adını veren düşüşün böyle bir kararsızlık temeli üzerinde yorumlanması gerekir. *Düşüş*’te Hristiyanlığa açıkça paralel olan pasajlar vardır. Clamence’in kendi düşüşünden önce yaşadığı ortama ara sıra *Cennet* denir. Kahrmanın adının Jean-Baptiste Clamence oluşu da Vaftizci Yuhanna’yı, *vox clamentis in deserto*’yu hatırlatır. Clamence, kendisinin taş, sis ve durgun su ile çevrilmiş bir çölde vaaz eden bir peygamber olduğunu söyler. Bu çöl Amsterdam’dır. Ancak bu Kutsal Kitap sembolizminde Hristiyan inançları yoktur. Camus Hristiyanlıktaki düşüş doktrini ile yan yana giden Hristiyanlık kurtuluş doktrinini kesinlikle yadsır. Camus’nün insanın düşebilirliği görüşünde bir anlamı vardır; ama bu düşebilirlik ilk günahtan ileri gelmiş değildir. Bu, daha çok insanın herhangi bir kuraldan yararlanmadan yaşadığı insanlık suçudur; elde bir masumluk ölçüsü de olmayınca bu insanlık

suçu büsbütün acı bir hâle gelir. Clamence der ki, “İnsanın çektiği en büyük azap kurallara başvurmadan yargılanan azaptır ve bizim çektiğimiz azap da bu çeşit bir azaptır.”

Kararsızlıkla düşünüş arasındaki bağlantı artık açıkça belirmiştir. Kararsızlığın niteliği dayanılacak bir tek ve kesin noktanın bulunmamasıdır. Kararsızlığın niteliği kararlılığın yitirilmesi ve sürekli bir nesnenin yakalanıp tutulamamasıdır. Kararsızlık ve düşünüş *Düşüş*’teki tek gerçekliğin iki yanıdır. İnsan düşüp kalmış bir yaratıktan çok, durmadan düşen bir yaratık olarak ele alınmıştır.³⁴ Bu düşünüşün ne başı vardır ne de sonu; sanki kâbuslarda görülen dipsiz bir boşluğa düşer gibi... Düşmenin kesin olduğundan başka bir kesinlik yoktur ortada. Durma yok, yalnız durmadan kayma var... “Nasıl anlatabayım? Nesneler durmadan kayıp gidiyor. Evet, her şey geçip gitti üzerimden.” Durmadan konuşmak, düşünüşü önleyebilecek birkaç yoldan biridir sanki. Clamence’ın ara vermeden sürüp giden monoloğunun başlıca ruhbilimsel nedeni de budur. Konuşma artık onun için salt bir zorunluluktur. Ama bu da sürekli bir çözüm değildir. Güzel sözler bile doğruyu daha uzun bir zaman saklayamazlar. Clamence ahlaksal korkaklığını kabul etliği halde, önce başkaları için şu yargıya varır: “Ben umutsuzum ama siz de öyle, hepimiz de öyle.” Böylelikle bir güvene ve ahlaksal rahatlığa kavuşmuş olur. Ama sonunda bu “tövbekâr–yargıç” olma yolu da Clamence’ı kurtaramaz. Clamence’ın bu rolü oynamakla eskisinden daha iğrenç bir duruma düşmesi, romanın çok alaycı noktalarından biridir. *Düşüş*’ün son sayfalarında Clamence böyle bir şeyi anlamış gibidir. Kendisinin yalancı bir peygamber olduğunu söyler ve son sözleri sinik bir umutsuzluğun anlatımıdır: “Artık çok geç. Her zaman da geç olacak – iyi ki geç!”

34 Bu fikir Heidegger’in *Sein und Zeit*’indeki kararsızlığın (die Zweideutigkeit) düşüşle (das Verfallen) olan ilintisi arasında burada ilginç bir karşılaştırma yapılabilir. Camus, Heidegger’in Sartre kadar etkisinde kalmamakla beraber onun bu fikrini elbette biliyordu. Aynı evrensel düşünüş kavramı Rilke’nin *Herbst* adlı kısa şiirinde de vardır.

9. PİYES

Gerçek olan tek tiyatro her bireyin kendini ve yaşadığı çağı dikkatle izlediği, mekânın evrensel görüntüsüyle aynı anda kendini var ettiği yaşamın bir aynasıdır.

FRANCIS AMBRIERE

Alman işgalinin son yılları ile kurtuluşu hemen izleyen yıllar Fransız tiyatrosunun en zengin ve en hareketli dönemi oldu. Fransız tiyatrosu o kadar büyük bir tazelik ve canlılık gösterdi ki, yalnız Avrupa'da değil, bütün dünyada bu alanda önder oldu. Anouilh'un savaştan önce kazanmaya başladığı ün daha da arttı, Sartre usta ve özgen bir tiyatro yazarı olarak tanındı, ayrıca eskiden daha çok romancı olarak tanınan ya da yalnız romancı olan yazarlar hiç olmazsa bir zaman için sahne olanaklarından yararlanmayı denediler. Bu yazarlardan birkaçı halka çok ilginç piyesler sundu: Bernanos *Dialogues des carmélites*'i, Mauriac *Les Mal Aimés*'yi, Simone de Beauvoir *Les Bouches inutiles*'i, Montherlant *Le Maître de Santiago*'yu, az sonra da Julien Green *L'Ennemi* ve *Sud*'u yazdı. Jean-Louis Barrault özellikle Claudel'in savaş öncesi piyeslerinden bazılarını yeniden sahneye koydu ve André Barsacq, Jacques Hébertot, Jean Marchat ve Marcel Herrand gibi birçok rejisör Marigny tiyatrosunda ilginç oyunlar yönetti. Ayrıca tiyatroda yeni artistler belirdi: Maria Casarés, Gérard Philipe, Serge Reggiani gibi... Bu arada Jean Vilar'ın Théâtre National Populaire'i büyük bir başarı kazandı. Toulouse,

Strasbourg ve Saint–Etienne gibi taşra şehirlerinde “centres dramatiques”ler kuruldu.

Savaş sonu Fransız tiyatrosunun belli başlı özelliklerinden biri de bu tiyatronun konu olarak daha çok insanlığın durumunu, insanın evrendeki yeri ve amacı sorununu ele almasıydı. Bu konu sahne- de çeşitli yollarla işlenebiliyordu ve seyirciler de Anouilh’un *Antigone*’si, Sartre’ın *Huis clos*’u (*Gizli Oturum*), Thierry Maulnier’nin *Le Profanateur*’ü ya da Andre Obey’in *Lazare*’ı çeşidinden piyesleri coşkunca tartışıyorlardı. Bu listeye Camus’nün piyesleri de girebilir. Camus’nün tiyatro sevgisini ve Cezayir’deki “Théâtre de l’Equipe”te kazandığı büyük tecrübeyi birinci bölümde anlatmıştım. Camus savaştan sonra Fransız tiyatrosuna geniş çapta yararlı olmaya başladı. Camus’nün ikinci piyesi olan *Yanlışlık* ilk oynandığı zaman pek tutulmamıştı; ama aynı yıl ikinci kere oynandığı zaman daha çok başarı kazandı. Üçüncü oyunu *Sıkıyönetim* başarısızlığa uğrayan cesur bir deneydi. Ama ilk piyesi *Caligula* ile dördüncü piyesi *Adiller* oynanır oynanmaz büyük bir başarı kazandı. Camus bu iki piyesinde büyük bir dram yeteneği göstermiştir. Birçokları *Adiller*’i Anouilh ve Sartre’ın en iyi piyesleri kadar başarılı bulmuşlardı.

Yukarıda adı geçen öteki tiyatro yazarları gibi Camus de tiyatroyu insan hayatının en genel yönlerini ciddi olarak ortaya koyan bir ortam sayıyordu. Savaş sonu Fransız tiyatrosuna piyes yazan başlıca yazarların hepsi de yapıtlarında günün ahlak sorunlarını ve felsefe araştırmalarını yansıtıyorlardı. “Ciddi” Fransız tiyatrosu günümüzdeki tedirginliğin nedenini araştırıyor ve birçok kereler de bu tedirginliğe çareler buluyordu. Bana kalırsa, Hristiyan olsun, ateist olsun, çeşitli “varoluşçu” filozofların ve davranışların edebiyat alanına hâkim olması, metafiziği tiyatroya sokmaya zorluyordu. Soyut mantığa karşı artan güvensizlik ve dolaysız insan yaşantısının üstünlüğü üzerindeki dayatışlar yüzünden felsefe ile ilgilenen birçok yazar, tiyatroya özel bir çeşit felsefe sözleri söylenecek ideal bir ortam gözü ile bakmaya başlamıştı. Örneğin Gabriel Marcel, piyeslerinin kendi felsefe düşüncelerini “el değmemiş bir durumda”

sunduğunu söyler ve sonra da şu sözü ekler: “Piyesin rolü, belirli bir düzeyde, bizi gerçeği somut şekli ile görebileceğimiz soyut tanımlar düzeyinin çok üstünde elverişli bir yere oturtmaktadır.”³⁵ Yeniden diyebiliriz ki Marcel’in felsefesinde, Sartre’ın varoluşçuluğunda ve Camus’nün saçmaya karşı başkaldırma doktrininde belirli ortak bir gerilim ve dram yanı vardır. Çeşitli, ama birbiriyle ilintili yollarla, hepsi de çatışma, seçme, tedirginlik, sorumluluk sorunları üzerinde dururlar. Hepsi de bu insan durumu görüşlerini tartışmak amacıyla düşüncelerini açıklamak ya da örnekleriyle vermek isterler. Tiyatronun bu bakımdan her iki işi de yürütecek güçlü ve ekonomik bir araç olduğunu anlamışlardır.

Tiyatro yapıtının görevi konusundaki bu felsefe davranışı bu çeşit yapıtlara birtakım özellikler kazandırmıştır. Örneğin varlığın öze üstün olması kestirimi tiplerin karşılaştığı durumların, tiplerin ruhbilimsel yönlerinden daha derin olarak işlenmesini gerektirmiştir. Sartre aşağıdaki sözleri yazarken Anouilh, Camus ve Simone de Beauvoir’a değinmektedir:

Düşünce tarzlarında evrensel olan doğa değil, insanın kendini içinde bulduğu durumdur; yani ruhbilimsel durumunun tümü değil, insanı her yandan çevreleyen sınırlardır... Tipleri anlatan tiyatronun yerine bir durum tiyatrosunun geçmesini istiyoruz... Piyeslerimizde insanlar birbirlerinden ayrı olacaklardır ama bu ayrılık korkakla cimri ya da cimri ile cesur adam arasındaki ayrılık gibi olmayacak, aykırı ya da çarpışan eylemler gibi, doğrunun doğru ile çatışması gibi olacaktır.³⁶

Son cümle bugünün birçok Fransız piyesinde görülen başka bir yönü de belirtmektedir: Ahlak çatışmaları ve seçiş ile olan ilgilerini... Birçoklarında, *Kirli Eller*’de ya da *Adiller*’de olduğu gibi, yoğun ahlak kararsızlıklarını ortaya koyan durumlar vardır. Ele alınan durumları

35 G. Marcel, *The Mystery of Being* (Cilt 1), London, Harvill Press, 1950, s. 58.

36 Theatre Arts’ın Haziran 1946 sayısında “Forgers of myths” başlığı altında çevrilmiş olan yazısından.

çoğunlukla geleneksel ahlak kuralları pek az karşılar. Bu durumların çözümlenmesi için ahlak sistemlerinin bittiği yerden başlayan yeni bir görüş gerekir. Başka bir deyişle, bu piyesler çağdaş yaşantı ve değişen felsefe görüşlerinin ışığı altında yeni ve daha uygun bir ahlak yaratmaya çalışır. Bu amaç giderek birçok piyese didaktik bir öğenin girmesi ve bir “fikir tiyatrosu”nun yaratılması ile sonuçlanmıştır. Bu çeşit tiyatroya İngiltere’de alışılmış değildir. İngiliz seyircilerinin *gördüklerini*, Fransız seyircilerinin ise *işittiklerini* hatırladıkları sözünde bir gerçek olsa gerek. Böyle olmakla beraber son Fransız piyesleri İngiltere’de çok tutundu. Çünkü bu piyeslerde usta bir tiyatro anlayışı bulunduğu gibi didaktik oluşlarının ardındaki ahlak sorunları da yoğun bir dramatik çatışmanın kaynağıydı. Bir fikir tiyatrosunun yeterince bir ustalıklı ve yeterince önemli bir konu ile desteklendiği zaman tutunabileceği böylece anlaşılmış bulunmaktadır.

Öte yandan Sartre, Anouilh, Montherlant, Camus, Marcel ve başkalarının aralarında ayrı bir okul ya da akım oluşturacak kadar benzeyiş bulunduğunu düşünmek elbette yanlış olur. Bu yazarlar yaşadıkları çağın çok karanlık şüphelerini ve çok kararsız özlemlerini yansıtan felsefe piyesleri yazma bakımından birbirlerine benzerler ama her biri de bu amaca ayrı ve bireysel yollardan varmaya çalışırlar. Camus piyesin gücünü her şeyden önce konusunun öneminden alması gerektiği üzerinde diretmeyle elbette ki ötekilerin de katılacağı bir görüşü açıklamış oluyordu. Camus yaşayan bir tiyatronun ancak ciddi temaları tartışmakla ve ana coşkuları vermekle yaşama gücünü sürdürebileceğine inanır. Ama temaların seçilmesi ve bu temaların sahnedeki geliştirilme tarzı her tiyatro yazarına göre değişir. Camus de, yukarıda gördüğümüz gibi, özellikle bağımsız bir düşünür ve yazardır. Bu bakımdan piyeslerinde güttüğü amacın kendine özgü yanları vardır.

Faulkner’ın *Requiem for a Nun* adlı kitabının sahne adaptasyonu programına yazdığı bir notta, Camus, tiyatro ile olan ilgisinin iki noktada toplandığını, bunlardan birinin modern bir tragedya yaratmak, ötekinin de sahnenin teknik sorunlarını incelemek olduğunu

söyler. Bu iki ilgi de Camus'nün kendi piyeslerinde geniş çapta görülür; piyeslerinin teker teker başarıya ya da başarısızlığa ulaşması bu ilgilerin yarattığı sorunların çözümüne bağlıdır. Camus'nün bir piyes yazarı olarak amacı “une tragédie en veston” yaratmaktır.³⁷ Çağımızın kendine özgü bir tragedya biçimi olduğuna göre yaşayan piyes yazarlarının bu tragedyaı özellikle çağdaş olan piyes biçimlerine sokmaları gerekir. *Sisifos Söyleni* ve *Başkaldıran İnsan* gibi yapıtlar Camus'nün çağdaş tragedyaı önünde sonunda metafizik nitelikte gördüğünü bize anlatıyor. Bu görüşün, piyesleri üzerine büyük etkisi olmuştur. Sartre'ın dediği gibi, zor durumların bu tragedyalarda büyük bir önemi vardır ve Camus bu durumların içinde yaşayan tiplerin karakterlerinden çok, bu durumların felsefe ilişkileri üzerinde durur. Bu bakımdan bir piyes yazarı olarak onu ilgilendiren başlıca sorunlardan biri de, bir yandan metafizik bilmeceleeri çözerken bir yandan da bireyleştirilmiş ve inandırıcı insanların portrelerini çizmek olur. Böylece piyesleri kendi düşünsel ilgileri ile tiyatro seyircilerinin piyesten bekledikleri arasında varılmış bir uzlaşma gibidir. Bazen bu uzlaşma çok başarılıdır; ama her zaman değil. Bazı karakterlerin yalnızca soyut düşüncelerin sözcüleri olduklarını, yaşayan inandırıcı bireyler olmaktan uzak bulunduklarını söyleyenlere ara sıra hak vermek gerekir.

Bence şurasını da söylemek gerekir ki, Camus'nün piyeslerindeki tiplerden bazıları *başkaldıran insan* oldukları zaman ortalama seyircilerden gittikçe uzaklaşırlar. Tragedyalı alın yazılarını her zaman pasif olarak yaşamazlar, bazen ayrı ayrı Caligula ve Martha'da

37 Opéra dergisinin 12 Eylül 1945 sayısında Marc Blanquet, Camus'nün kendisine şunları söylediğini yazıyor: “Halk Atridae'den ilkçağdan yapılmış adaptasyonlardan, tarihe uymayan bir sürü olaylarla yolunca doldurulmuş olsa bile, eski ef-sanelerde bulunmayan modern anlamdaki yapıtlardan bıktı. Büyük bir tragedya biçimi yaratılmalıdır ve yaratılacaktır... Bunu elbette ben başaramayacağım; belki de benim çağdaşlarımdan hiçbiri başaramayacak... Ama bu, bizim ortalığı temizleyerek böyle bir yaratım için gereken hazırlığı yapmak görevimizi azaltmaz. Bu tragedyanın yaratılmasını çabuklaştırmak için sınırlı araçlarımızı elimizden geldiği kadar kullanmak zorundayız.”

olduğu gibi edimli olarak bu tragedyalı alın yazılarını kışkırtırlar. Çünkü bu tiplerde büyük bir doğru özlemi vardır ama varlık bu özleme ihanet eder. Aydın yüreklilikleri ve dürüstlükleri onları kendi tek amaçlarını merhametsizce yürütmeye ya da içinde bulundukları koşulların umutsuzluğunu ortaya çıkaracak durumları yaratmaya sürükler. Sonuç olarak bu tiplerden bazıları ortalama ölçülere göre birer canavar olurlar ve seyircilerden çoğunun aradığı coşkusal birliği sağlayamazlar. Böylelikle çeşitli tipler yalnız yetersizce bireyleştirilmiş ve insanlaştırılmış olmakla kalmazlar, aynı zamanda ruhsal olarak da seyircilerden uzak kalırlar. Garip tipler ya da canavarlar gibi görünürler ve içine karıştıkları tragedyada coşkusal bir yaşantı değil, bir düşünce değerlendirilmesi olurlar. Bu tragedya sunusu, insanın aklına Yunan tragedyalarını getirir. Eshilos ve Sofokles'in piyeslerinde, örneğin Shakespeare anlamında tragedyalı sakat tiplerden çok, metafizik çıkmazlar ele alınır. Bu bakımdan Yunan tiyatrosunda seyirci ile oyun arasındaki boşluğu koro doldurmaya çalışır. Koro, oyunun metafizik anlamını açıklamaya yardım eder. *Caligula* ve *Sıkıyönetim* gibi piyeslerde bazı karakter gruplarının da buna benzer görevleri vardır. Oysa Camus'nün ilkçağ tiyatrosundan doğrudan doğruya ya da ayrıntılı olarak bir şey almak istemediğini yukarıda görmüştük. Anouilh, Cocteau ve başkalarında görülen yaygın Fransız modasına uyarak (modernleştirilmiş) klasik efsaneleri kullanmak ve çağdaş tiyatroya bir tragedyalı metafizik getirmekten kaçınır. Modern tragedyanın bağımsız ve ayrı olması gerektiğine inanır. Bu davranış ister istemez ortaya tonalite ve dil sorunlarını çıkarır. Eski efsanelerdeki erkek ve kadın kahramanlar bizden yeterince uzaktır, bu kahramanların az çok yapmacıklı edebiyat laflarını bugün artık kolay kolay kabul edemeyiz. Öte yandan bunları ara sıra tragedyanın gerçek havası saydığımız da olur. Ama çağdaş bir piyesdeki çağdaş tipler görünüşte bize benzemeli ve yaşadığımız zamanı yaşadığımız zaman içinde bize anlatmalıdırlar. Bu durumlarda bize biraz kendi alıştığımız sözcüklerle seslenmeleri gerekir. Antigone ya da Orpheus gibi konuşamazlar. Bu bakımdan çözümlenmesi gereken sorun, doğal görünecek kadar basit olmakla beraber tragedya

gücüne ulaşacak kadar yükseltilmiş bir dilin yaratılmasıdır. Camus, Faulkner'ın *Requiem for a Nun*'ında bu ülküye biraz yaklaştığını sanıyor. Kendisi de bu sorunu, tiplerinin çoğuna konuşulan dilden uzaklaşmayan ve ton bakımından edebi olan bir dil kullandırmakla çözmeye çalışır. Bu, doğallıkla tragedyaya yüceltisi arasında yapılmış bir uzlaşmadır. Hiç olmazsa *Yanlışlık*'ta başlangıç diyaloglarını iyice doğal yapmakla ve sonra piyes geliştikçe dilin tonunu yükseltmek ve böylece tipleri kendilerini anlata anlata yavaş yavaş kendilerine özgü bir efsane durumuna ulaştırmakla, bu aracı daha da güçlendirmiş olmaktadır.

Camus'nün piyeslerini yazılış sırası ile ele almak doğru olur. Onun için *Caligula* üzerine birkaç yorum yapmakla işe başlayacağım. Her ne kadar *Caligula*, *Yanlışlık*'tan on beş ay sonra Paris sahnesinde görüldüyse de, piyesin kompozisyonu *Yanlışlık*'tan beş yıl önce yapılmış, 1938'de tamamlanmış, 1944'te yayımlanmıştır. Piyes 1945 Eylül'ünde oynandı. Rejisörü Paul Oetly idi. Hébertot'ta oynandı. Başrolde Gerard Philipe vardı. *Caligula* tam anlamıyla bir tarih piyesidir. Konusu Suetonius'un açıkladığı on iki Sezar'dan üçüncüsüdür. Caius Caesar Caligula İS 37 yılında 25 yaşında iktidara geçer, dört yıl iktidarda kalır, sonunda İS 41 yılında öldürülür. İktidarın ilk sekiz ayında oldukça bilgili ve iyi kalpli bir idareci olduğunu gösterir. Tiberius'ün politikasını bırakmış, devlet esirlerini esaretten kurtarmış ve adalet mekanizmasında vb. ilerici değişimler yaparak birçok ödün verme yoluna gitmiştir, öte yandan aynı dönemde kız kardeşi Drusilla'ya karşı yasak bir sevgi beslemiş ve kendisi ile evlenmek istediğini ona söylemiştir. Bu sırada Drusilla birdenbire ölür ve Caligula'nın karakteri bir gecede olduğu gibi değişir. Birdenbire bir canavar olur, kötülüklere ve zulmetmeye başlar. Suetonius kendisinin bir insandan çok canavara benzediğini söyler. Caligula tebasını öldürür, onlara işkenceler yapar ya da onları mahkûm eder. Bu davranış sonunda, maiyeti kendisine karşı açıktan açığa başkaldırır ve Caligula'yı öldürürler. Camus piyesini doğrudan doğruya Suetonius'tan almıştır. 25 Eylül 1945 günlü *Le*

Figaro gazetesinin yazdığına göre Camus, piyesinde hiçbir şeyi uydurmadığını ve piyese hiçbir şey eklememiş bulunduğunu, yalnızca Suetonius'un anlattığı olayları olduğu gibi verdiğini söylemiştir. Böylelikle gerek Suetonius gerekse Camus'nün piyesi Caligula'nın tedirginliğini, uykusuzluğunu, gittikçe artan deliliğini, ayna karşısında kaş göz oynatmalarını, ay ışığı özelemlerini belirtir. Her ikisinde de metresi Caesonia'yı öldürüşü, ülkede bir kıtlık yaratmak için emirler veriş, kendisine bir gelir sağlamak için genelevler açma planı vardır. Piyesin en etkili dramatik sahnelerinden ikisi de Suetonius'tan alınmıştır: Üçüncü perdenin birinci sahnesinde Venüs gibi süslenen Caligula'nın tapınması ve dördüncü perdenin on birinci sahnesinde ölüm konusunda "şairce yarışması"... Camus bütün bu olayları Suetonius'tan almış olmakla beraber, bunları piyesin yazıldığı sıradaki düşüncelerine uyacak şekilde yorumlamıştır. *Caligula*, Camus'nün saçmayı en keskin olarak duyduğu dönemin yapıtıdır. Marc Blanquet yukarıda sözünü ettiğimiz yazısında Camus'nün şu sözleri söylediğini yazar:

Konum için seçtiğim tiplerle her zaman beraber yürürüm, piyesten bir ahlak dersi çıkarabilirim ama bunu yapmam. Çünkü bir insan başkalarına karşı olmakla özgür olamaz.

Camus, Caligula olayını saçma ile birleştirir. Oyun Drusilla'nın ölümünden bir iki gün sonra başlar. Bu olay Caligula'yı ilk olarak gerçekten saçma bilincine ulaştırır. Drusilla'nın ölümü, onu bu ölümün ortaya çıkardığı insanlık durumundan daha az sarsmış gibidir. Helicon'a dediği gibi, bu olay ona "insanların öldüğünü ve mutlu olmadığını göstermiştir." (*Caligula*, I,v). İnsan varlıklarının ölümü ve umutsuzluğu, ona saçmayı buldurmuştur. Saçmaya böylelikle varan Caligula hem bu saçmanın zorunluğunu kabul eder hem de ona karşı başkaldırır; bir yandan saçmaya kaçınılmaz bir gerçeklik olarak bakarken, bir yandan da bu saçmanın başkaları için olan sonuçlarını yoğunlaştırarak bu yüzden kendine gelecek sonuçlarından kaçmaya çalışır. Olanaksızlığın alanı diye tanımladığı yere girmek için çabalar. Ay ışığını da bu yüzden ister:

Bu dünya böyle ise katlanılamaz. Onun için bana ay ışığı ya da mutluluk ya da ölümsüzlük gerek, belki de delilik gibi bir şey; ama bu dünyada olmayan bir şey...

Böylelikle Camus saçmaya karşı başkaldırmalardan birinin örneğini vermiş olur. Ama başkaldırmanın bu şeklini Camus de yadsır. Caligula yukarıdaki sözünden sonra, bir insanın olanaksızlık olarak görülen şeylerin son sınırlarına kadar gittiği zaman olanaksız elde edebileceğini sözlerine ekler. Saçmanın içeriğinde bu her şeyi kapsayan mantık, her şeyi aynı önemsizlik düzeyine indirir ve birçok ortak kuralı ve yaptırım gücünü (müeyyedelerini) altüst eder. Saçma mantığı Roma'nın büyüklüğü ile Caesonia'nın arteritlerini aynı derecede önemsizleştirir. Bu mantık aynı zamanda iktidarda bulunan insana tam bir özgürlük de sağlar. Çünkü bütün insanların ölümüne mahkûm olduklarını, erken ya da geç ölmelerinin pek önemli olmadığını söyler. Caligula bu çeşit bir mantığı sonuna kadar izlemeye karar verir ve bu karar oyunun ana aksiyonunu harekete getirir. Caligula tebasına zalimce ve keyfince bir terör idaresi uygular. Saçma gerçeğini kabul etmenin üç amacı vardır: Saçmayı açığa çıkarmak, saçmaya karşı kişisel bir protestoda bulunmak, Caligula'nın bulduğu doğruyu başkalarına da tanıtmak.. Birinci perde biterken Caligula bir gonga öfke ile vurur ve Caesonia'ya şöyle bağırır:

Hayat Caesonia, hayat sevginin karşıtıdır. Bunu sana söyleyen benim, seni şimdiye kadar kimsenin başaramadığı bir kutlamaya, bir açık oturuma, oyunların en güzeline çağırın ben. Ve bana insanlar, seyirciler, kurbanlar, suçlular gerek. Getirin suçluyu bana. Ben suçlu istiyorum. Hepsi suçlu. Hükümlülerin buraya getirilmesini istiyorum. Yargıçları, tanıkları, sanıkları, hepsi de şimdiden suçlu!

Piyesin geri kalan üç perdesi Caligula'nın verdiği kararın etkilerini gösterir. Caligula insanlara istediği acıları çektirir. Aklına eser insanları öldürür ya da öldürtür. Yaptığı zulümlerin korkunç sonuçları vardır; öte yandan tebasından birçoğunun basitliklerini, bayağılıklarını, iki yüzlülüklerini Caligula'nın nasıl yüzlerine vurduğuna insan

hayran kalır. Kendi yaptığı zulümler üzerinde söz edildiği bir sırada Scipio'ya şunu söyler:

Tanrıların bize karşı meydan okumalarının iktidarı seven insanı kıskırtan bir yanı var. Ben bu meydan okumaya karşı koydum ve tanrıları sindirdim. İstemi olan bir insanın, buna göre yetiştirilmemiş olsa bile, tanrıların gülünç ticaretlerini başarabileceklerini bu düşsel tanrılara gösterdim.

SCIPIO: Bu küfürdür, Caius.

CALIGULA: Hayır Scipio, bu aydın kafalıdır. Bu içtenliktir. Tanrılarla ancak bir yoldan eşit olunabileceğini anlamış bulunuyorum. Onlar kadar zalim olmakla...

Buna benzer sözler Caligula'nın bir çeşit *Başkaldıran İnsan* olduğunu gösterir. Ama onun saçmaya karşı başkaldırması saçmayı yalnızca yoğunlaştırmaya yarar. Başkaldırmasının nedenlerini –bir aydınlık, bir içtenlik, bir bulunan doğrulara göre yaşama özlemi– Camus de kabul eder; ancak başkaldırma yolları büsbütün yanlıştır. Dördüncü perdenin XII. sahnesinde Caesonia'yı boğarken şöyle mırıldanır: “Ama öldürmek de bir çözüm yolu değil.” Aynı zamanda sonuncu sahne olan bundan sonraki sahnede Caligula yaptıklarının hepsini bütünü ile suçlar. İnsan öldürmenin bir çözüm yolu olmadığını söylemekle kalmaz, şu sözü de ekler: “Doğru yolda yürümedim. Hiçbir şeye ulaşamadım. Benimki doğru bir özgürlük yolu değil.” Camus piyesin Hebertot programına alınan bir notunda Caligula'nın kusuru üzerine şu sözleri söyler:

... Eğer Caligula'nın bütünlüğü (mertliği) tanrıları yadsımasından ileri geliyorsa, hatasını da insanları yadsımasında aramalıdır. İnsan kendini yok etmeden her şeyi yok edemez. Caligula'nın çevresindeki insanları öldürmesinin ve sonra kendi mantığına uyarak kendisini öldürecek olanlara karşı korunmak için gereken tedbirleri almasının nedeni budur. Caligula'nın hikâyesi ileri görüşlü bir intihar hikâyesidir. Hataların en insansal ve tragedyalı olanının hikâyesidir. Caligula'nın kendine karşı olan inancını sürdürebilmesi için insanlığa karşı inançsızlığını sürdürmesi gerekir. Hiçbir insanın kendini

tek başına kurtaramayacağını ve hiçbir insanın insanlara karşı yürüyerek özgür olamayacağını öğrendiği zaman, Caligula ölüme boyun eğdi. Ama hiç olmazsa bazı insanları, bu arada kendisini ve arkadaşı Scipio'yu bayağılığın düşsüz uykusundan kurtarmış olur.

Piyetin belli başlı tiplerinden biri olan Cherea da bu son görüşü açıklar. Caligula'nın insanlarda güvensizlik yaratmakla, onların alışkanlıklarını bozmakla insanları düşünmeye zorladığını ve bu yüzden insanların ona kin beslediklerini söyler. Gerçekten de Caligula insanların kolay kestirimlerini sarsmış ve insanları tatsız doğrularla karşı karşıya bırakmıştır. Camus, Caligula'nın bu yanına hayrandır ve Cherea da onun bu yanını anlar. Bunu Scipio da anlamıştır. Caligula, Scipio'nun iyilik alanında, kendisinin kötülük alanında olduğu kadar arı olduğunu söyler. Bu arılık Caligula'nın izlediği –aynı zamanda bozduğu– düşünceleri Scipio'nun anlamasına yardım eder. Öte yandan piyeste Caligula'ya karşı dört ayrı davranış gösterilir. Patrician'ler kendisini anlamayacak kadar bayağılaşmışlardır. Kızgınlıkları kendi önemsiz yaşamaları ile özel zenginliklerinin çevresinde dönüp dolaşmaktadır. Caesonia da her ne kadar Caligula'nın eylemlerini tedirgince kabul ederse de onu anlamaz. Ama Caligula'nın mantığını kabul etmekle kendi alın yazısını da çizmiş olur. Çünkü bu mantık sonunda onun da Caligula'nın kurbanları arasına katılmasını gerektirir. Yalnız Cherea ve Scipio'da bir anlayış vardır. Camus bu tipleri daha çok Caligula'nın delice ve öfkeli görülen hareketlerini seyircilere iyice anlatmak için kullanır. Bunlar bir dereceye kadar, eski tragedyalardaki koro görevini görürler. Bu koro Caligula'daki başkaldırmanın gerçek niteliğini açıklar ve böylece başkaldırmanın metafizik niteliğini iyice anlayan iki ayrı davranış ortaya çıkar. Cherea, Caligula'nın davranışını anlar ve olduğu gibi yadsır. Caligula'nın yerinden atılmasını ister ve bunun gerçekleştirilmesine çalışır. Scipio da Caligula'nın saçmaya karşı davranışını anlamıştır; ancak onun anlayışı kendisini katiller arasına karışmaktan alıkoymaktadır. Cherea'ya, “Ona karşı olamam. Eğer onu öldürürsem, kalbim, hiç olmazsa yine onunla beraber olacak,” Cherea bu işin

üzerinde dayatmaya başladığı zaman, “İkimizin de kalbini aynı alev tutuşturuyor. Yalnız benim talihsizliğim şurda ki, ben her davranışta bir neden bulabiliyorum,” der. Cherea burada Caligula mantığının Scipio’yu iyice bozduğunu düşünür. Scipio derin bir umutsuzluk içinde olduğundan edimli bir akıllılıktan çok, salt bir mantığı kabul etmiştir. Cherea, Scipio’daki saflığın bozulmasını Caligula’nın en büyük cinayetlerinden biri sayar. Caligula’nın öldürülmesi için gereken son hazırlıkları yapmak üzere Scipio’nun yanından ayrılır.

Başkaldıran İnsan’ı okuyanlar *Caligula*’yı özellikle ilginç bulacaklardır; çünkü bu piyeste her şeyden önce ileride daha genişçe açıklanan ve tartışılan düşüncelerin imgesel bir biçimini göreceklerdir. Ama 1945 yılındaki seyirciler için, hele Camus’nün saçma üzerindeki öteki yazılarını okumuş olanlar için, bu piyes daha çok bir çeşit politik ahlak bakımından ilginç olabilirdi. İlk eleştirilerden bazıları Caligula’nın büyüklük tutkusu ile Hitler’inki, Caligula’nın düşünceleri ile Nazi kuramcılarının bazılarındın düşünceleri, Caligula’nın yaptıkları ile Hitler’in yaptıkları, Caligula’nın intiharı ile Hitler’in Berlin mahzenlerinde kendini öldürtmesi arasında birçok benzerlik buldular. Bunlar elbette ki piyesin gerçekten sağlam olan yanlarıydı. Ve bunlardan ötürü piyes başarı kazandı. *Bir Alman Dosta Mektuplar*’da ele alınan birçok fikir *Caligula*’da da vardır. Ama oyunun en önemli yanı başkadır. 1945 yılında konunun çekici görünmesi ya da bugün artık Camus’nün öteki yazılarını okumuş olanlara ilginç görünmesi bir yana bırakılacak olursa, *Caligula* gerçekten iyi bir piyes midir, yoksa değil midir? Bence bu sorunun cevabı şöyle olmalıdır: *Caligula* birçok nedenden ötürü iyi bir piyestir. Bir kere konunun kendisi Camus’ye bol malzeme sağlamıştır. Bu malzeme dramatiktir, seyircilerin hoşlanacağı malzemedir ve yavaş yavaş ve zorunlulukla en yüksek noktasına çıkmaktadır. Bundan ötürü elinde böyle bir malzeme bulunan Camus, bir yandan konusunun doğal sırasını kabul ederken öte yandan gerginliği ve dramatik yoğunluğu sürdürmüş olur. *Yanlışlık*’ta sınırlı sayıda dramatik malzemenin oyunu doldurmak için zorla ama zekice yaratılmış olduğu sezilebilir.

Ama *Caligula*'da böyle değildir. *Caligula*'da şişirmeler yoktur. Piyesin birinci perdeden sonra doyurumsuz olduğunu söyleyenler vardır. Çünkü birinci perdeden sonra *Caligula*'nın olanaksızca varmak için verdiği kararın mantıksal sonuçları olan birtakım olaylarla karşılaşırız. Bunlar bir sıra ilginç tablodur; ama birbirleri ile gerçek dramatik ilintileri yoktur, denir. Bir anlamda bu görüş doğrudur ve *Caligula*'nın bu bakımdan sahnede oynanacak bir piyes olup olamayacağı düşünülebilir. Ama benim sezgime göre, bu tabloların birikimi ile elde edilen etki ve bunların yüksek bir noktaya doğru çıkışı yapıtın tiyatro etkisini sağlar. Bundan başka, bu tabloların *Caligula*'nın ilk kararına mantıksal olarak doğrudan doğruya bağlı olması da bunlara ortak bir zorunluluk ve dramatik bir birlik de sağlar.

Bu birliği *Caligula* tipinin hâkim ve nevrotik karakteri de güçlendirir. Piyes *Caligula*'nın kişiliği çevresinde örgütlenmiştir. *Caligula* piyesin dramatik merkezini ve etkisini sağlamıştır. Seyircinin dikkatini tutan, onun kişiliğidir. *Caligula* hem çekici hem de iticidir, hem ezer hem de ezilir, tebasından birçoğunun karmakarışık ve yalancı kafalarının içinden tertemiz mantığı ile çıkan bir delidir. Camus de *Caligula*'nın kızarak gonga vuruşlarını ve ikide birde kendini aynada incelemelerini dramatik etki olarak kullanmıştır. Bu son aracın hem sembolik hem de dolaysız bir anlamı vardır, bu da piyesteki gücün başka bir kaynağıdır. *Caligula* tipi piyesin seyirciye iki düzeyde ulaşmasını sağlar: Piyesteki felsefe görüşlerini iyice anlamayanlar ya da bunları dikkatlerini çekmeyecek kadar soyut bulanlar için oyun görülmemiş ve çok güçlü bir ruhbilim incelemesidir. *Caligula*'nın kendisi yalnızca bir soyutlama değildir; insafsızlığı insanlaştırılmıştır. Bu aynı zamanda *Caligula*'nın başkaldırmasının metafizik niteliğini kolayca kabul edenler için piyesin iki bakımdan ilginç olması demektir. Piyesin ilk oynanışında başarı sağlamasına yarayan, bence kısmen Camus'nün açıkça didaktik olan amaçlarına ruhbilimsel bir yapı veren, bu birleştirilmiş, birbirine kaynaştırılmış ikiliktir. Şunu da söylemek gerekir ki, bazı eleştirmenler her şeye karşın ilk oynanışta piyesi çok soyut bulmuşlardır. İçlerinden biri, "Bu tiyatro

değil, felsefedir,”; başkası da, “Tiyatro değil, edebiyattır,” demişti. Ama eleştirmenlerin çoğu piyesi beğendi ve *Caligula*’nın savaştan sonra Paris tiyatrolarında görülen piyeslerin en etkilisi olduğunu söyledi. *Yabancı*’nın ikinci bölümüne yakın bir yerde, Meursault duruşmaya çıkarılmasını beklerken zamanla sararmış bir gazete parçası bulur, hücrelerinde yatağının altına sokar. Gazeteyi incelediği zaman hiç işitilmemiş korkunç bir tragedya haberine rastlar. Adamın biri Çekoslovakya’da olduğu anlaşılan köyünü bırakıp gitmiş, yabancı ülkelerde para kazanmaya çalışmış. Başarı kazanmış, zengin olmuş ve yirmi beş yıl sonra karısını ve çocuğunu alarak doğduğu yeri görmeye gelmiş. Bakmış ki annesi ile kız kardeşi köyde küçük bir otel işletiyorlar, adamcağız şaka olsun diye kendi kimliğini bildirmeden otelde herhangi bir yabancı gibi kalmaya karar vermiş, karısı ile çocuğunu da başka bir otele bırakmış. Annesi oğlunu tanımamış. Geceleyin anne ile kız kardeş adamı öldürmüşler, parasını almışlar ve cesedini dereye atmışlar. Ertesi sabah adamın karısı gelmiş ve öldürülenin kim olduğu ortaya çıkmış. Bunun üzerine annesi kendini asmış ve kız kardeşi ise kendini kuyuya atmış. Bu olayı düşünen Meursault olayı bir yandan olurlu bulmaz ama öte yandan da oldukça doğal görür. “Eğer İnsanın böyle oyun oynamaması gerekiyorsa, bu olayda suçlu olan oğuldur,” der.

Camus *Yanlışlık*’ta da bu *fait-divers* konusunu işler ve bunu bir iki küçük değişimle üç perdelik bir tragedya hâline getirir. Bu onun ikinci piyesidir, ilk piyesi daha oynanmamıştır. *Yanlışlık* 1943’te yazılmış ve 1944 yılında Mathurins Tiyatrosu’nda Marcel Herrand tarafından sahneye konmuştur. Herrand’ın kendisi oğul Jan rolünü oynuyordu; annesi ve kız kardeşi Martha rolünü Marie Kalff ve Maria Casarés sıra ile oynuyorlardı.

Yanlışlık’ta kullanılan malzemenin üç perdelik bir oyun için az gelebileceğini yukarıda söylemiştik. Ancak şuna da işaret etmek gerekir ki, bu malzemenin niteliği tiyatro temsilleri için birçok fayda sağlar. Önce tragedyanın en yüksek noktasına varacak birleşik bir plan verir yazarın eline. Hikâyenin biçimsel bir basitliği ve

dolaysızlığı da vardır. Camus bundan yararlanarak Fransız tiyatrosunda hâlâ aranan zaman, yer ve aksiyon birleşimini gözlemiş olur. Son tragedyanın yavaş yavaş ortaya çıkışını bozacak ikinci derecede hiçbir sorun yoktur. Her şey piyesin en yüksek noktasına erişmesine o kadar yardım eder ki, sonuç olarak anlatım düzeni, amacın bağdaşımını ve bütünlüğünü elde eder. Dikkati çeken başka bir yanda, bu yüksek noktanın önceden geçen olaylara, birbirlerine sıkı sıkıya örülmüş bir sıra küçük olaylarla nasıl bağlanmış olduğudur. Bu durum anlatım düzenine tragedyalı bir zorunluluk verdiği gibi bu düzeni etkili de kılar. Bazı eleştirmenlere göre, Camus zorunluluk aşamalarından sonuca çok yavaş gitmekle etkiyi azaltmıştır; ama piyesi sahnede görenlerin çoğu piyesi bu bakımdan eleştirmemişlerdir. Benim görüşüme göre, konunun niteliği dramatik akışın oldukça yavaş gitmesini gerektirir. Camus malzemesini yorumladıkça bu malzeme bir kararsızlık ve yanlışlık dramı ortaya çıkarır. Birçok kararsızlık anı piyesin gerilimini artırır. Piyenin adındaki yanlışlık, orijinal hikâyenin üçüncü önemli yanıdır. Gerçekte piyes tam bir tanıma başarısızlığı çevresinde döner. Bu, eldeki malzemenin dramatik hicve çok elverişli olduğunu gösterir. Nitekim Camus de bu tiyatro malzemesini piyesinde en verimli şekilde kullanmıştır. Bu anlamdaki yanlışlık yüzünden hikâyedeki tipler, alın yazısının habersiz kurbanlarıdır, bu alın yazısının nereye varacağı bu konuda birçok şey okumuş olanlar için başlangıçta bellidir. Durum tiyatrodaki bir çeşit tragedyanın özünü teşkil eder. Piyese dramatik etkisini kazandıran da budur.

Yukarıdaki görüşler Camus'nün *Yanlışlık*'ta dramatik olanaklar sunan malzemeyi seçmiş olduğunu doğrular. Camus'nün tiyatroya karşı duyguları onu bu olanakları piyesin yararına kullanmaya zorlamıştır. Ama bütün bu görünüşteki yararlıklara karşın *Yanlışlık* piyesi iyi karşılanmadı. Camus bile piyesin bir başarısızlık olduğunu kabul edecek kadar ileri gitti.³⁸ Camus'ü seven eleştirmenlerin çoğu piyes-

38 "... İşin doğrusu *Yanlışlık* çok sayıda seyirci çektiyse de, bunların çoğunluğu piyesi beğenmedi. Buna açıkça başarısızlık demek gerekir." (*Le Figaro*, 15-16 Ekim, 1944).

te birçok hata buldu. Öte yandan bazıları Camus'nün bu piyesi ile yine de ileride büyük bir tiyatro yazarı olma yeteneğini gösterdiğini söylediler. *Yanlışlık*'ın tiyatro severleri neden doyumadığını tam olarak bulmak kolay değil; ancak bu durumdan piyesin iki yanı sorumludur bence. İlk olarak, her ne kadar orijinal malzeme belirli bir anlamda dosdoğru ise de, Camus'nün saçma ilgisi dolayısıyla piyese soktuğu yorum alışılmamış ve herkesçe anlaşılmayan bir yorumdur. Bu bakımdan *Yanlışlık* Camus'nün fikirlerine genellikle alışmamış olan seyirciler için birtakım yorum güçlükleri doğurmuştur. İkinci olarak, felsefe davranışının bu şekilde öne alınışı asıl malzemenin dramatik etkisini temelinden azaltmıştır. Camus'nün piyeste işlediği hikâye, tiyatro yazarının her şeyden önce ruhbilimsel açıklamalarla ve ahlak sorunları ile ilgilenmesini gerektirir. Eğer ortalama seyirci bu piyesi bir kardeş katli, bir intihar piyesi olarak kabul edecekse, başlıca tipleri birer insan varlıkları olarak görmeli ve bu tiplerin neden böyle yaptıkları kendisine yavaş yavaş anlatılmalıdır. Oysa Camus başlıca tiplerini bile bile kişiliklerinden sıyırmış ve durumu ruhbilimsel olarak değil, felsefe bakımından ele almıştır. Bu yüzden *Yanlışlık* seyirciler tarafından anlaşılması güç hâle gelmiştir; çünkü seyircilerden ilk bakışta dosdoğru insansal olarak kabul edilemeyen bir durumun metafizik yorumunun kabul etmesi istenmiştir. Bence *Yanlışlık*'ın soğuk karşılanmasının başlıca nedeni bu iki zorluktur. Şimdi bu zorlukları oyunun daha ayrıntılı bir incelemesinde ele alalım. *Yanlışlık* her şeyden önce varlığın saçmalığını anlamış olan birkaç tipin portresidir. Piyeste, özellikle üçüncü perdede, dünyanın bağdaşımsızlığına çeşitli fırsatlarla değinilir. Perdenin son sahnesinde anne, “dünyada hiçbir şeyin kesin olmadığını” söyler ve “dünya akılsal değildir,” der. Oyunun sonunda saçma duygusu Martha'nın cinayeti kabulü ve pişmanlık yoksunluğu şeklinde sunulur. Bu duygu önceden uzak bir yere kaçmak, denize yakın güneşli bir ülkeye gitmek isteğinin nedenidir. Oyunun son dakikalarında, Martha öldürdüğü kardeşinden söz ederken kardeşinin çılgına dönen karısı Maria'ya şu sözleri söyler:

Ne onun için ne de bizim için, ne hayatta ne de ölümdе yurt ya da barış olmadığını anlamalısınız. İnsan bu ışıktan yoksun karanlık dünyaya kendi yurdu gibi bakamaz, öyle değil mi?”

Bu sözün arkasından hemen şunu ekler:

Tanrınıza dua ediniz, sizi bir taş gibi yapsın. Bu onun özel mutluluk biçimidir, tek gerçek mutluluktur. Onun gibi olunuz, bütün çılgınlara kulaklarınızı tıkayınız, bir taş gibi olunuz daha zaman varken.

Martha'nın davranışı Caligula'ninkine çok benzer. Martha da saçmaya karşı zorlu ve kanlı bir başkaldırmaya girişmek ister. Ama Caligula'da olduğu gibi o da sonunda bu çeşit başkaldırmanın kısırlığını anlar. Annesi ile birlikte işleyecekleri cinayetin onları ayrılmaz bir şekilde birbirlerine bağlayacağını düşünmüştür başlangıçta. Oysa Jan'ın gerçek kişiliğini anlayan annesi kızını yok kabul etmiş ve kendi hayatını sürdürmeye başlamıştır. Bu konuda Martha şöyle der: “Cinayet de bir çeşit yalnızlığa çekilmektir, bu cinayeti binlerce insan bile işlemiş olsa yine durum aynıdır. Yalnız başıma yaşadığım ve öldürdüğüme göre yalnız başıma da ölmeliyim.” Bu son söz söyleyken Martha intihar kararını düşünmektedir. Bu eylem Caligula'nın “yüksek görüşlü” intiharını akla getirir.

Martha'nın yalnızlık anlayışı saçma duygusunun başka bir yanındır. Gerçekten de *Yalnızlık* daha çok insan yalnızlığının ve sürgünün dramıdır. Yalnızlık teması piyeste birçok biçime girer ve Martha ile Jan'ın durumlarında özellikle belli olur. Martha bir hayatı yok ederken yalnızlığı duyar. Jan'ın hayatı kabul edişinde de aynı derecede bir yalnızlık vardır. Annesi ve kız kardeşi ile ilişki kurmak için karısını başka bir yere bırakmak zorundadır ama Jan zamanı gelince bu ilişkiyi kuracak formülü bir türlü bulamaz.

Martha ile Jan saçmaya karşı olan davranışları bakımından elbette birbirlerinden çok ayrırırlar. Martha saçmayı çok keskin olarak duymuştur. Bu yüzden kendi yaşamında saçmanın önemli bir yeri vardır. Jan ise saçmanın farkında olmadığı için, saçma ancak onun

kendi hayatında ortaya çıkar. Martha saçmayı varlığın özlü gerçeği olarak görür ve eylemlerini onun bu değişmez niteliğine göre düzenler: “Hayat bizden daha zalimdir.” (perde I, sahne I). Jan ise ters görüşü savunur, “Ben nesnelere güveniyorum,” der (perde I, sahne III) ve saçmanın soğuk bir oyuncağı olur. Mutluluğu varlığa karşı başkaldırmada değil, varlığa inanmada bulur. Ama bu inancına karşın yine de yabancı gibidir. Birçok eleştirmenin benzettiği “hayırsız çocuk”tan çok daha yabancıdır. Annesinin ve kız kardeşinin hayatlarına bir yabancı gibi döner, istediği tek şey kendiliğinden tanınmak, gerçek kişiliğinin ortaya çıkması, ailesine bir üye olarak kabul olunmasıdır. Bir kapris yüzünden tek önemli cümleyi söyleyemez. Bunun sonucu ölümdür, hem kendisi hem annesi hem de kız kardeşi için. Karısı için de keder ve ıstırap... Bu noktada Camus, piyesin bütün görünürdeki karamsarlığına karşın, görece bir iyimserliği de gösterdiğini söyler. Eğer Jan kendi kişiliğini açıklamış olsaydı, tragedya olmayacaktı. Bir anlamda bu doğrudur, Jan’ın açık bir tutum almamakta direnmesi piyesin yapısındaki bir güçsüzlük gibi görülebilir. Ama Camus bu noktayı iyimserlik yorumu ile kurtarmaya çalışır. Bu yoruma göre bir insan içtenlikle davranmak ve ilişkileri olan insanlarla basitçe ve dosdoğru konuşmakla, bu saçma dünyasında hem kendini hem de başkalarını kurtarabilir. Ama bu da saçmanın doğru bir çözümü olamaz. Bu söz sadece piyesin insanı umutsuzluğa düşüren yanlarına karşı söylenen sözleri karşılamak için ileri sürülmüş bir düşünce olabilir. Nitekim böyle bir düşünce Camus’nün saçma üzerine başka yerlerde söylediği sözlerle bağdaşmaz, *Yanlışlık*’taki kişisel yalnızlık ve sürgünlük görüşü de doğrulamaz bunu. Ayrılık ve başarısızlığı vermek isteyen bu piyesin bir “kaybedilen fırsatlar” piyesi olduğu görüşünün doğru bir yanı vardır. Ancak saçma böyle bir görüşün savunduğundan daha tam ve aşılmaz bir kavramdır. Saçma zaman zaman değerlerin alaylı bir şekilde tersine çevrilmesi ile yürür ve gerçek bir anlatımı alın yazısına çevirir. Martha her şeyden önce insan dışı sertlikte bir kadın olarak gösterilmiştir. Ama Jan, Martha’nın yaratılışının çok derinliklerinde tortu olarak kalmış

olan insancılığı geliştirmekle kendi kaderini tayin eder. Martha bu noktayı annesine açıklar:

Sonunda sen bana kendi şüpheni aşıladın. Ama o, bana düşündüğüm ülkeyi anlattı ve beni harekete getirebilmek için kendisine karşı kullanabileceğim silahlar verdi. İşte masumluluğun karşılığı...

Bu sıralarda oyun, gerçekten karamsarlığın en koyu derinliklerine iner. Bunları Camus'nün savunduğu dolaylı iyimserlik ile bağdaştırmak zordur.

Camus'nün savunduğu saçma doktrini daha geniş içeriği olmasına ve bu da çok tedirgin olmasına rağmen *Yanlışlık*'in açıkça anlaşılabilen bir yapıt olduğu söylenebilir. Ancak felsefe anlamı, bu piyeste *Caligula*'da olduğu gibi gerçekçi yönden doğallıkla gelişmez. Doğalcı ve sembolcü yorumlar birbirleri ile iyice kaynaşmış değildir. Nitekim tiplerin söylediği bazı sözler ya da gösterdikleri tepkiler ortalama düzeydeki bir insana ara sıra pek az şey anlatır ya da hiçbir şey anlatmaz. Jan'ın otel odasında kendi kendine düşünmesi (perde II, sahne II) bunun en iyi örneğidir. Jan'ın sonu gelmeyen yalnızlıktan korkması ve çağırımlarına cevap verilmemesinden ötürü kuşkusunu, bu düşüncelerden önce ve sonra Martha ile annesinin odaya sık sık giriş çıkışları arasında açıklanmıştır. Bu bakımdan Jan'ın sözleri doğalcı düzeyde nedensiz ve havada kalmış görünüyor. Bu sözler yalnızca metafizik bir yorum oldukları zaman birer anlam kazanıyorlar. Bundan başka *Yanlışlık*'ta, *Caligula*'da olduğu gibi, seyircilere oyunun felsefesini anlatacak yorumcu bir "koro" da yoktur. Oysa Maria bu rolü oynayabilirdi. Yalnız oyunun sonlarına doğru Maria, Martha'ya bu konularda bir açıklama yaptıracak olur. Ama Maria da şaşırmıştır ve durumu anlamamaktadır. (Burada İncil'deki Martha ile Mary arasında bir benzerlik görülebilir.) Maria oyunun tek gerçek insan varlığıdır. Bu bakımdan *Yanlışlık*'taki soyut, sert havanın susturduğu insanların sözcülüğünü yapmak zorundadır. Ancak o da olayları daha anlaşılabilir duruma sokmadığı gibi, belki de 1944'te piyesi ilk görenlerin şaşkınlığına uğramış bulunmaktadır.

Piyesin bu yanları, piyesteki ana anlamın sahnede anlaşılmamış olmasının etkenlerinden biridir. Bundan başka, edebiyat ve felsefe düzeyleri arasındaki yukarıda sözü geçen ayrılığa, başlıca tiplerin inanılır insan karakterleri hâline getirilmemiş olmasından doğan zorluk da eklenmiş bulunmaktadır. Bu tiplerin biraz stilize edilmiş olmalarına elbette hak vermek gerekir. Bu Camus'nün modern bir "tragédie en veston" yaratma görüşüne uygundur. Ancak stilizasyon, içine sokuldukları durumlar yüzünden felsefe davranışlarını açıklamadan önce insan olup olmadıklarına bizi inandırmaları gereken tiplerde yapılmıştır. Bu tipler bunu başaramıyor, bizi insan olduklarına inandıramıyorlar. Gerçi biraz bayağı olacak ama bence bu konuda haklı bir itiraz olarak denebilir ki Martha ile annesi hem iki köylü kadının başaramayacağı kadar düzenli konuşmakta hem de eylemlerinden doğallıkla çıkacağı düşünülen çok soyut ya da uyumsuzca içinden çıkılmaz tartışmalara girişmektedirler. Uzun uzadıya söyledikleri sözler gerçek insan varlıkları oldukları zaman yaşayabilecekleri coşkularla doyuruculukta ilintili değildir. İnsanı en çok sarsan onların zalimlikleri olmaz. Bunların kötülük olsun, erdem olsun, insanların niteliklerinden yoksun olduklarını görürüz. Özellikle Martha, sanki bütün insansal tepkileri bir yana bırakmıştır ve büsbütün boştur, yalnız saçmadan kaçarak güneşli ve bolluk içinde uzak bir ülkeye gitmek gibi –bu düşünceden bir türlü kurtulamaz– mantık bakımından bağdaşımsız bir özlem içindedir. Martha ile annesinin insan dışı umursamazlıkları ve Jan'ın ara sıra açıktan açığa "yönetilmesi" gereken inatçı aptallığı, piyesin birçok dramatik güçsüzlüğünün nedeni olur. Örneğin piyesin kadın kahramanı Martha sevimli olmayan bir tiptir, hiçbir yerde bir suçluluk duymaz, pişman olduğundan değil, kızdığından ötürü intihar eder. Bundan başka Martha'nın duygu dünyasına girilemeyeceği için bu son eyleminde tipi ile açıklanacak bir şey yok gibidir, bunu yapması için de bir neden görülemez. Ayrıca ana durum –bir insanın annesi ve kız kardeşi tarafından öldürülmesi– dramatik etkisinden çoğunu kaybetmiştir. Çünkü bu cinayet, saçma prensibine göre, umursamazlıkla işlenmiş ve aynı zamanda raslantı ile alışkanlığın kaprisli bir karışımı içinde

yürütülmüştür. Cinayet hiçbir zaman gerçek tiplerin alın yazısı ile çarpışmaları sonunda yapılmış gibi görünmez. Gerçekten de *Yanlışlık*'taki tragedya bir yabancılik, umursamazlık ve insansal boşluk tragedyasıdır. Coşkusal boşluğun buna benzer başka bir hikâyesini de Camus *Yabancı*'da başarı ile işlemiştir ama bu çeşit boş, saçmacı tip sahnede bir başarı değildir. *Yanlışlık*'ın soğuk ve sert diyaloglara dayanan havası bu piyesin ilgi ile okunmasına yarayabilir. Ancak tiyatrodaki seyircilere pek ulaşamaz. "İlgi ile okunur," diyorum, çünkü sahnede oynanma bakımından kusurlarına karşın piyesi sevdiğimi açıklamak zorundayım. Piyesteki sert hava, incelenen insan uzaklığı sorunu, yapıta büyük bir yücelik kazandırıyor gibi geliyor bana. Öte yandan bu nitelik tiyatrodaki piyese karşı da oluyor. Camus'nün saçma ilgisinin bu piyeste, onu yeterli dramatik malzemeyi dramatik gücünden ayıracak şekilde yorumlamaya kadar götürdüğünü istemeye istemeye kabul etmek zorundayız. Piyenin dayandığı felsefe görüşü tiplerin kendilerini birbirlerine anlatamamalarını ve birbirlerini anlayamamalarını gerektirir. Bu davranış aynı zamanda aynı tipler ve aynı tiplerle seyirciler arasında karşılıklı anlayışın da yıkılması ile sonuçlanır.

Caligula ile *Yanlışlık*'ın birer saçma drama olduğunu gördük. Bundan sonraki iki piyes, *Sıkıyönetim* ile *Doğrular* Camus'nün sonradan ele aldığı başkaldırma sorunu ile ilgisini yansıtır. Başkaldırmanın saçma üzerindeki –özellikle politik ve sosyal biçimleri üzerindeki– gücü *Sıkıyönetim*'in ana temasıdır. Piyes insansal ve cesurca bir ayaklanma davranışı karşısında politik diktatörlüğün ve bürokratik kızgınlığın ne kadar güçsüz olduğunu gösterir. Piyeste başkaldırmanın verimliliği birçok kere belirtilir. Diktatörün sekreteri bile başkaldırmanın gücünü kabul ederek şöyle der:

Benim aklımda kaldığı kadar bir insanın korkusunu yenmesi ve karşındakilerin mekanizmalarını çatırdatmak için başkaldırması gerektiği, her zaman yeterince ispatlanmıştır. Bu hareket mekanizmayı durdurur demiyorum; bu, o demek değil. Ama hiç olmazsa karşındakilerin mekanizmaları çatlar ve bazen de iyice sıkışır.

Genel bir yorum olarak *Yanlışlık*, *Yabancı'yı* akla getirdiği gibi, üçüncü piyes olan *Sıkıyönetim*'in de hem *Veba'yı* hem de *Başkaldıran İnsan*'ı hatırlattığı söylenebilir. Piyes *Veba*'daki ana sembolü işler –bir salgının bir şehirde oturanlar arasında yayılması– beri yandan Camus'nün hicvettiği konular politik alanın *Başkaldıran İnsan*'da büyük bir güçle hicvettiği yanlardır.

Piyesin aksiyonu kısaca şudur: İspanya'nın Cadiz şehrine bir veba gelir. Bu veba hain bir diktatör şeklindedir. Veba/Diktatör'ün kadın bir sekreteri vardır. Şehirde oturanların listesini tutar. Herhangi bir adı kalemi ile listesinden silerek o adı taşıyan insanı salgın hastalığa yakalatabilir ya da dosdoğru öldürebilir. Veba bir terör idaresi kurar ve aldığı birçok idare tedbiri ile bu terörünü sağlamlaştırır. Bunlar kötü birtakım bürokratik tedbirlerdir ve bu tedbirleri genel olarak Nada adındaki sarhoş bir nihilist yürütür. Ortalama yurttaşlardan kurulu bir koro oyunun çeşitli yerlerinde kargaşalığı, kızgınlığı ve korkuyu anlatır. Diego adında genç bir adam yargıcın kızı Victoria'ya âşıktır. Bu genç yavaş yavaş piyesin kahramanı olur. Sonunda ölümü kabul eder ve Victoria ile evlenmekten vazgeçer. Öte yandan cesaret ve fedakârlık dolu olan eylemi sonunda Cadiz'i Veba'dan kurtarır.

Sıkıyönetim Camus'nün en iddialı oyunudur. Camus bu piyes-te modern bir efsane yaratmış, bu efsaneye çözümünün ve çağdaş toplum eleştirisinin özünü katmıştır. Camus aynı zamanda bu piyesi ortaya attığı sorunlar için öğütlediği bazı genel çözüm yollarını imgesel alanda göstermek amacıyla kullanmıştır. Gerçekten de piyes Camus'nün birçok ana davranışın sanat açısından sunuluşudur. Piyesin bitirilişinden önce, Camus'nün Barrault ile bir yıl işbirliği yapması ve provalar sırasında metinleri beş altı kere değiştirip yeniden yazması, Camus'nün bu piyes üzerinde ne kadar titizlikle durmuş olduğunu gösterir. *Sıkıyönetim* başka bir bakımdan da iddialı bir tiyatro serüvenidir. Piyes-te sahnenin bütün olanakları kullanılmıştır. Oyunda yalnız lirizm, hiciv, tragedya, bürlesk gibi dram üslupları değil, aynı zamanda mimikler, karışık birtakım koro muvmanları,

ustalıkla ışık efektleri de vardır. Bütün bunlar Barrault'nun rejisörlüğü altında, Honegger'in güzel fon müziğı ile eski gerçeküstücü ve Joan Miro'nun yakın dostu Balthus'un yarattığı dekorlar önünde halka sunuldu. Kısaca oyunun gerek göz gerekse kulak bakımından her şeyi tamamdı. Piyesin 1948 Ekim'inde Marigny Tiyatrosu'ndaki ilk temsillerinde büyük yıldızlar rol almıştı. Barrault'nun kendisi Diego rolündeydi. Maria Casarés, Victoria; Pierre Bertin, Veba; Madeleine Renaud, sekreter; Pierre Brasseur, Nada rolünü oynuyordu. Marigny trupunun Simone Valére ve Jean Desailly gibi önemli üyeleri de koroda yer almıştı. Bu son olay Barrault ile Camus'ü çok sevindirmişti. Barrault bu hareketi, trupunun gücüne ve bağlılığına bir ölçü saydı. Camus de yirmi yıl önce Cezayir'de *Asturya'da Başkaldırma* (*La Révolte dans les Asturies*) ile giriştiğı "ortak tiyatro" deneyine yeniden başlayacağını umdu.

Yanlışlık'ta olduğu gibi *Sıkıyönetim*'de de Camus'nün işlediğı konu ilginç ve önemlidir. Bu piyesi yazmaktaki amacı ne olursa olsun piyeste oldukça iyi bir imge ve ruh vardır. Bütün bu iyi yanlarına ve Balthus ile Honegger'in yardımlarına karşın, piyes *Yanlışlık*'tan daha büyük bir başarısızlığa uğradı. Bu yüzden bence *Sıkıyönetim*'in eleştirii bakımından önemli olan yanı, başarısızlığa uğrama nedenini araştırmak olacaktır. Piyesin ilk oynanışlarını gören eleştirmenlerden çoğı bu başarısızlığın sorumluluğunu doğrudan doğruya ya yüklediler. Barrault'nun Camus'ü kötü bir etki altında bıraktığını ve onu "topyekün tiyatro" fikrine sürüklediğini, böylece Camus'nün tiyatro üsluplarını ayrılık gözetmeden bir araya getirdiğini, mimiğe ve koreografiye önem verdiğini, dekor ve müziğe aşırı güvendiğini söylediler. 5 Kasım 1948 günlü *Témoignage chretien* dergisinde Jean Mauduit, Barrault'nun Camus'ü öldürdüğünü söyleyecek kadar ileri gitti. Öte yandan Camus, Barrault'ya olan borcunu küçümsemedi. Piyesin basılmış şeklinin önsözünde Camus bunu açıkça belirtir. Kendine özgü iyiliğı ve bağlılığı ile piyesin bütün kusur ve güçsüzlük sorumluluğunu kabul eder. Piyesin teknik yanları ile olan ilgisinin, bu konuda kendisini Barrault ile isteyerek ve sevinerek

işbirliği yapmaya sürüklediği düşünülebilir. Ben kendi hesabıma *Sıkıyönetim*'in başarısızlığını rejisörüne yüklemenin yanlış olacağı kanısındayım. Piyesin gevşek yapısı ve parça parça ritmi kısmen Bar-rault'nun yüzünden olsa bile piyeste bir tiyatro yapıtı olarak daha köklü hatalar vardır. Bunlardan Camus'nün sorumlu olması gerekir.

Yanlışlık, saçmayı bütün varlığın ayrılmaz bir parçası olarak sunmuştu. Piyesin ana teması metafizik bir temaydı. Gerek tiplerin gerekse sözlerin bir dereceye kadar stilize edilmesi gerekmişti. *Sıkıyönetim*'de ise Camus saçmanın daha somut bir yanını ele alır: sosyal ve politik eylemdeki şeklini... Burada saçma daha çok, özel bir çeşit insan deliliği olarak ortaya çıkar, bu deliliğin sosyal ve politik alandaki anlatımı Camus'nün hicvine uğrar. Saçmacılığın bütün bu daha az soyut olan kavramına karşın piyeste, *Yanlışlık*'ta olduğundan daha büyük bir stilizasyon vardır. Bu yüzden piyeste belirli bir çelişme ve bir uygunsuzluk elbette olacaktır. Şimdiye kadar birçok başarılı sosyal ve politik alegori yazılmıştır; ama çağımızda yazılanların çoğu davranış bakımından eleştiricidir. *Sıkıyönetim*'in ise belli başlı dramatik yanı Diego'nun ortaya çıkışı ve Veba'yı yenilgiye uğratışıdır. Camus, Diego'dan yararlanarak ortaya attığı sorunların ve gösterdiği kötülüklerin bir çözümünü seyirciye sunar. Ama Diego aşırı derecede stilize edilmiş bir piyeste bir sıfırdan ileri gidemez. Başkaldırma ve onaylama olarak anlatılabilecek bir çözüm yolu gösterebilir ama bu çözüm –piyesin en olumlu yanı– böyle bir somut anlatım içinde verilince gücünün çoğunu kaybeder. *Başkaldıran İnsan*'ı incelediğimiz zaman başkaldırma kavramının dolaysız ve pratik alanlarda bile ele alınınca doyurucu olmayan yanlarının ortaya çıktığını görmüştük. Burada *Sıkıyönetim*'de bu çözüm o kadar büyük soyutlamalar hâlinde verilmiştir ki, Camus başka fırsatlarla bu soyutlamalara karşı gelmek zorunda kalmıştır. Diego'nun aşağıdakilere benzeyen sözleri, insanı yerinden kıpırdatmadığı gibi etkilemez de:

Ey kutsal başkaldırma, insanların yaşayan yadsıması ve zaferi, şu ağzı kapatılmış yurttaşlara çılgılığının gücünü ver!

Piyesin pratik konusu ile soyut işlenişi arasındaki bu aykırılık başarısız bir uzlaştırma ile sonuçlanmıştır. Böylece *Sıkıyönetim* bazen çağdaş sosyal bir dramı bazen de bir ortaçağ ahlakını hatırlatan melez bir yaratı olmuştur. Her iki yan da sık sık aynı sahnede birleşir ve bu birleşmenin tipler üzerindeki etkisi özellikle çok başarısız olur. Her ne kadar tiplerin ayrı ayrı adları varsa da ve hepsi de çok bilinen ezgi ve zor durumlarında rol alsalar da nihilizm, kanun çerçevesi, saçma, başkaldırma, romantik aşk vb. soyut olarak kavranan fikirlerin karşısında birer sıfırdırlar. Bu durum Diego ile Victoria arasındaki aşk sahnelerinde özellikle görülür. Victoria'da *Yanlışlık*'teki Maria'nınki kadar bile sıcaklık ve insanlık yoktur, âşıklar arasında geçen aşağıdaki diyalog bayağıdır, inandırıcı değildir:

DIEGO: Sevmeyi yasakladılar! Ah, seni bütün varlığımla kaybedeceğim!

VICTORIA: Hayır! Hayır! Yalvarırım sana! Ben ne istediklerini biliyorum. Her şeyi aşka yer vermeyecek şekilde düzenliyorlar. Ama ben onlardan güçlü olacağım.

DIEGO: Ben onlardan daha güçlü değilim. Bu seninle paylaşmaya hazırlanmadığım bir yenilgidir.

VICTORIA: İstemim güçlüdür benim! Ben yalnız seni sevdiğimi biliyorum! Artık hiçbir şey beni korkutamaz. Gökler başımın üstüne inse bile beni ezerlerken mutluluğumu haykıracağım onlara, yeter ki elim senin elinde olsun.

* * *

DIEGO: Ama üstümüze basan bu göklerin de acıları var.

VICTORIA: Ben kendi aşkımın ağırlığını duyuyorum şimdi! Ayrıca dünyanın çektiği acıyı da yüklenemem! Bu, erkeğin görevi, şu boş, kısır, inatçı görevlerden biri... Hani siz erkeklerin gerçekten zor olan tek savaştan, gurur duyacağınız tek zaferden kaçmak için yaptığınız görevler cinsinden.

* * *

DIEGO: Ne kadar güzelsin, korkmasaydım seni ne kadar çok sevecektim!

VICTORIA: Beni sevmek isteseydin, korku senin için ne kadar önemsiz kalırdı!

DIEGO: Seni gerçekten seviyorum. Ama hangimizin haklı olduğunu bilmiyorum.

Bu çeşit konuşmalar ne doğal konuşmaya ne de şiirsel stilizasyona uyar. Bu sözlerin soğukluğu ve zoraki edebiyatçılığı Hugo'nun yazdığı piyeslerin en kötü diyalog pasajlarını getirir insanın aklına. Victoria ile Diego paralel konuşurlar. Birinin sözü ötekinin söylediği ile ilintili değildir. İnandırıcı olmadıkları gibi şiir yanları da yoktur.

Piyesin başlıca tiplerinden biri Nada'dır. Nada hiçbir şeye inanmaz, çok alaycıdır. Saçmayı bilir; ama içki içerek gerçekliğinin sonuçlarından kaçmaya çalışır. Genel olarak saçma ile uzlaşır ve der ki: "Evrenin kurbanı olmaktansa suç ortağı olmak daha iyi." Bu nihilizmi yüzünden Veba onu yok edemez. Ama Nada'yı diktatörün uşağı yapan da yine aynı nihilizmdir. Kanun ve kararnameleri gülünçlüklerini bile bile uygulayan tam bir devlet memuru tipidir. *Sıkıyönetim*'i tiyatrodaki gördüğüm zaman, garip değil mi, Nada'yı insana en çok yaklaşan tip olarak gördüm. Piyesi yeniden okuduğum zaman bu izlenimi pek alamadım ve ilk etkinin herhalde bu rolü oynayan Brasseur'ün ustalığından ileri gelmiş olduğunu düşündüm.

Az önce değindiğimiz nokta ile ilgili olan başka bir hata da Camus'nün evrenselleştirme özlemi ile olabildiği kadar çabuk etki yaratma isteği arasındaki çatışmadan doğar. Henry Magnan 27 Ekim 1948'de *Le Monde*'de yayımlanan bir yazısında Camus'nün romanında dolaysız bir kesinlikle formüle edemediği bazı fikirleri *Sıkıyönetim*'de anlatmak istediğini söylemiş olduğunu yazıyor. Camus *Sıkıyönetim*'in, *Veba*'nın basit bir sahne adaptasyonu olmadığını, ancak tiyatronun yazar ile seyircileri arasındaki doğrudan doğruya fikir alışverişi bakımından sunduğu özel olanaklardan yararlanmak amacıyla girilmiş bir deneme olduğunu söylemiştir. Bunun bir sonucu vebanın *Veba*'da bir salgın hastalık olarak kalması, insanlar

üzerindeki etkileri yolu ile dolaylı olarak görünmesi, *Sıkıyönetim*'de ise vebanın Veba adında bir tip olması, Himmler'e benzer bir görünüş almasıdır. Nitekim piyes Marigny'de oynanırken Pierre Bertin, Himmler'in bilinen gri manevra üniformasını giymiş ve kenarsız gözlüklerini takmıştı. Sekreterinin giydiği gri elbise de Alman işgali sırasında Fransızların "souris grises" dedikleri elbiseyi hatırlatıyordu. Piyenin İspanya'da geçtiği ve piyesteki bazı parçaların Stalinizm'in bazı yönlerine kapalı olarak değindiği düşünülecek olursa, vebanın bu şekildeki özelleştirilmesinin karışık ve parça parça olduğu anlaşılır. Camus'nün Gabriel Marcel'in eleştirilerine verdiği cevapta açıkladığı amaç, genellikle totaliterliğe saldıran bir piyes yazmak istegidir. Bu cevap elbette piyesteki politik değinmelerin nedenlerini açıklar ama bana göre başarısızdır ve piyes için de kötüdür. Piyese genel bir geçerlik sağlamanın en iyi yolu piyesi Hitler'e, Franco'ya ve Stalin'e karşı bir sürü değinmelerle doldurmak değil, genel bir eleştirinin genelleştirilmiş biçimini karşılayacak bir eleştiri uygulamak olabilirdi. Piyenin soyut çerçevesinin içine çok sayıda ürkek özellik sokulmuştur. Camus genel çağdaş ve hâkim bir değinmeyi modern bir efsane düzeyine yükselteceği yerde *Sıkıyönetim*'in efsane gücünü birbiriyle gevşekçe ilintisi bulunan çağdaş imlemelerden oluşmuş bir çorba hâline getirmiştir.

Camus'nün işlediği bu imlemeler piyesin başka bir güçsüz yanıdır. Bu imlemeler öz bakımından hayran kalınacak ve insansal olarak sürüp gidecek davranışlara çoklukla şaşırlacak kadar bayağı ve açık anlatımlar katar. Cadiz valisinin idareyi Veba'ya bıraktığı sırada ikisi arasında geçen konuşma bunun en güzel örneğidir. Burası politik bir olayın hicvi olarak hemen hemen çocukçadır. Aynı düşünce bence Nada'nın muhalefet oylarını nasıl azalttığı konusu için de doğrudur. Başka bir ana tema olan bürokrasi de ara sıra aynı sonuca uğrar. Balıkçılara on üç kopyalı ehliyet verilmesi, bunlardan birinin balıkçıda kalması, ötekilerin hükümet makamlarına verilmesi gibi şeyler bu çeşit konularda çok kullanılan araçlardandır. Aşağıdaki

hiciv bile Paris *chansonniers*'lerinin çıkardıkları şarkılarda çok rastlanan sözlerdendir:

NADA: Çok basit! 108 numaralı cetvel. Mesleklerarası ve sair ücretlerin yeniden ayarlanması hakkındaki muhtıra esas ücretin iptalini ve aşağıya doğru inen derecelerin şartsız olarak serbest bırakılmasını emreder, böylelikle kararlaştırılacak olan azami ücretlere varılmasını temin eder. Bu dereceler, 107 sayılı cetvelde gösterilmiş olanların dışında hayali olarak artırılmadıkça, evvelce iptal edilmiş olan esas ücrete göre yeniden sınıflandırma şartları adı verilen şartlardan ayrı olarak hesap edilmeye devam olunur.

Sıkıyönetim için bir tek iyi söz söylenemez, demek doğru olmaz. Oyunun konu dışındaki belki en iyi yanı korodur. Koronun lirik bir ıstırabın anlatımını taşıyan sözleri Cadiz halkının bir planın kurbanları olarak çektikleri acıları çok iyi açıklar. İnsan, kullanılan dramatik araçlara hayran kalır. Piyes sahnede karmakarışık görünecek kadar gürültülü ve hareketli olduğu halde hava akınlarında sık sık kullanılan sirenler çok etkilidir. Sonradan şehrin altı kapısının da yavaş yavaş kapatılması dramın gerilimini artırmaya yarar. Ama bütün bu gibi ayrıntılara karşın Camus bir eleştirmene (*L'Aurore*'dan Claude Outie'ye) piyesin Elizabeth Çağı Tiyatrosu'nu taklit etmek için yapılmış bir deneme olduğunu söyler; ama bu tutkunun sonucu ahlak oyunundan *chansonniers*'lere kadar giden dramatik bir üslup ve çağ çeşitlilikleri olmuş ve bunlar piyese ne biçim ne de konu bakımından bir şey sağlayabilmiştir.

Camus'nün bu piyesten sonra artık bir piyes yazarı olma niteliğini yavaş yavaş yitireceği sanılıyordu. Çünkü Camus *Caligula*'nın kazandığı başarıdan *Yanlışlık*'ın az çok başarısızlığına düşmüş ve *Sıkıyönetim*'e gelince piyes ne eleştirmenler ne de halk tarafından tutulmuştur. Camus'nün bir piyes yazarı olup olamayacağı konusunda bir yargıya varılırken, *Caligula*'da gösterdiği gerçek tiyatro istidadını, sonraki iki piyesi dolduran hata ya da kusurların gölgelememesine dikkat etmek gerekir. Bu kusurlar elbette ki örtülecek şeyler değildir ama bunların da birçok nedeni olmalı. Camus'nün tiyatrodaki

başarısızlığa uğramasının nedeni, bence piyeslerinde özgen ve iddialı amaçlar gütmesidir. Bir piyes yazarı olarak yetenekli olmamasından çok, tiyatro yeteneklerini kontrol edememesi yüzünden başarısızlığa uğramıştır. Bu başarısızlığın nedeni, daha çok yapmak istediği işin içeriğinde aranmalıdır. Camus'nün kendi tiyatro görüşünün açısı ve amacı üzerindeki kavramı bu konuda aydınlatıcıdır. Camus, tiyatroyu edebiyatın en zor şekillerinden biri olarak tanımlar; çünkü tiyatro gerçekte tembellerle akıllı insanların yan yana oturdukları bir seyirci topluluğunca kabul edilecek yüksek fikirleri bu seyircilere ulaştırmak zorundadır. Böyle bir uğraşının başarıya ulaşabilmesi, son derece büyük bir ustalık ister. Bu ölçüyü kabul edersek hem *Yanlışlık*'ın hem de *Sıkıyönetim*'in bir başarısızlık olması gerekir ancak *Yanlışlık*'ın ters yönden yapılacak bir eleştirisi, piyesin yeni bir tiyatro anlayışı getirdiğini kabul etmek zorunda bırakır. *Sıkıyönetim* Camus'nün bize söyleyecek önemli bir sözü olduğunu ve tiyatronun kendisi bakımından fikirlerini anlatacak en ideal araç olabileceğini gösterir. Bu durumda Camus'nün en az başarı kazanmış olan *Sıkıyönetim* piyesinden bir yıl sonra bugüne kadar yazdığı piyeslerin en üstünü sayılan *Adiller*'i yazmasına şaşmamalıdır. Buradaki konu hem Camus'nün hayat davranışına hem de tiyatronun niteliği ve amaçları üzerindeki düşüncelerine çok uygundur. Gerçekten de bu piyeste fikirleri ile tiyatro yeteneği arasında uyumlu bir ilinti kurulmuş ve aynı zamanda bu iki öge güçlü bir tiyatro deneyini ortaya çıkaracak şekilde birbirlerini desteklemiş ve birbirleri ile birleşmiştir. Birçok kimse *Adiller*'i yalnız Camus'nün en iyi piyesi değil, aynı zamanda savaş sonu Fransız tiyatrosunun da en etkili oyunu saymışlardır.

Adiller 1949 Aralık'ında Paris'te Hebertot Tiyatrosu'nda oynandı. Rejisörü Paul Oettley'di, dekorları genç ressam G. de Rosnay yapmıştı. Piyenin başlıca tipleri olan Kaliaev ve Dora Doulebov'u Serge Reggiani ile Maria Casarés oynuyorlardı. Oyun 1905'te Moskova'da geçmektedir. Ana olay Çarın amcası Grandük Serge'nin Ivan Kaliaev adında bir öğrenci tarafından öldürülmesidir. Kaliaev, Boris Savinkov'un önderlik ettiği ülkücü bir terör grubunun içindedir.

Bu grubun seçkin üyeleri arasında Voinarovski, Sasonov ve Dora Brilliant bulunmaktadır. Bunlar Camus'nün *Başkaldıran İnsan*'da hayranlıkla sözünü ettiği, "nazik caniler"dir (meurtriers délicats). Piyesteki karakterlerden bazıları tarihte yaşamış tiplere uygun olarak yaratılmışlardır. Dora Brilliant piyeste Dora Doylebov; Boris Savinkov, Boris Annenkov; Voinarovski, Alexis Voinov'dur. Camus gerçekten yaşamış olan Kaliev'e bir övgü olması için bu tipin adını değiştirmemiş, olduğu gibi bırakmıştır. Camus *Adiller*'i yazarken bu terörist gruptakilerin tuttukları notlardan, bu arada Savinkov'un anılarından ve daha başka tarih kaynaklarından yararlanmıştır. Camus bütün oyunun tarih gerçeklerine uygun olduğunu 12 Aralık 1949 günü *Combat*'ta yayımladığı kısa yazıda açıklar:

Piyesteki bazı durumlar insana çok garip gelir ama bunlar tarihsel olarak doğrudur... Bütün tiplerim gerçekten yaşamış ve tanımladığım gibi davranmışlardır. Ben yalnızca gerçekte olan şeylere bir olanak vermeye çalıştım.

Perde açıldığı zaman Stepan Fedorov hapisten daha yeni çıkmıştır. Annenkov, Dora ve Kaliev, Grandükün nasıl öldürüleceğini tartışmaktadırlar. Konuşma sırasında Stepan ile Kaliev arasında davranış ayrılığı belirir. Stepan'ın hapishanedeki yaşantısı onda Rusya'nın aristokrat yöneticilerine kargı derin bir kin uyandırmıştır; her ne pahasına olursa olsun aristokratları yok etmeye hazırdır. Stepan, Kaliev'in terörist olmasının temelinde yatan ülkücülüğe güvenmez ve bu ülkücülüğü hor görür. Burada Camus'nün *Başkaldıran İnsan*'da tartıştığı bir konu –bütün devrim hareketleri boyunca sürüp gitmiş olan ülke ve verimlilik çatışması– ortaya çıkar. Kaliev'in, ülkülerinin saflığını bozmamak ve ülkülerini Stepan'ın davranışına düşürmemek konusundaki kararını Dora ve Annenkov desteklerler. Ülkücü teröristler kendi hareketlerini bir çeşit şövalyelik taktığı saymaktadırlar. Bu yüzden intihar sorunu Kaliev'i ilgilendirir; bunu Stepan hiçbir zaman anlamaz. Kaliev ve sonradan da Dora, ülküsü için başkalarını öldürmenin ancak öldürenlerin kendi ölümü ile haklı görülebileceğini söyler. Kaliev, giriştikleri işi bir Haçlılar

Savaşı'na benzeten ve aynı zamanda kendilerini birer "şehit" sayan devrimcilerden yanadır. İlk perde Dora ile Kaliaeov arasındaki bir konuşma ile biter. Bu konuşmada Kaliaeov'in Grandükü öldürecek yeteneği olup olmadığı üzerinde şüpheler belirir. Ama Kaliaeov kendisine güvenmektedir ve Grandükün ertesi gün tiyatroya gideceği haberine sevinir. Suikast yerinin ve zamanının sonunda kesin olarak belirlendiği anlaşılır.

Yukarıda görüldüğü gibi birinci perdede önemli bir olay yoktur. Bununla beraber birinci perdede gerçekten bir dramatik gerilim havası vardır. Bu gerilim üç yoldan elde edilir: İlk olarak, yaklaşmakta olan bir eylemin dramını verme yoluyla... Konuşmalara Grandükün arabasına bomba atma saatinin yaklaşmakta olduğu havası hâkimdir. Bu yakın olay, haftalardan beri yapılmakta olan planların bu en son noktası, tiplerin sinirlerini ister istemez germiştir. Camus bu tiplerin kuşkularını ve ilgilerini seyircilere ustalıkla ulaştırır. İkinci olarak, bu perdede sürekli bir tehlike havası da vardır; çünkü teşebbüsün ortaya çıkarılması ya da bir ihanete uğramaları olanağı her zaman mevcuttur. Bundan dolayı seyrettiğimiz toplantı, artan bir şüphe havası içinde geçer. Stepan ile Dora'nın konuşmalarından çıkan birçok gerçek, Kaliaeov'in işi başarma yeteneği konusunda şüpheler yaratır. Suikast sırasında nasıl davranacağı üzerinde uyanan bu şüphe, oyunun genel gerilimini büsbütün artırır. Kaliaeov'in kendisine karşı olan güveni bizi doyurmaz çünkü Kaliaeov kendisini birtakım sözcüklerle aldatıyormuş izlenimi yaratır bizde. Örneğın Dora, Grandükün bir insan varlığı olduğunu, gözlerinin karşılaşacağını ve Kaliaeov'in o zaman belki bombayı atamayacağını söylediğı zaman Kaliaeov şu cevabı verir: "Ben onu öldürmüyorum. Ben müstebit bir hükümeti öldürüyorum." Burada insanın aklına Jaures'in Villain tarafından öldürölüşü gelir. Villain, Jaures'i öldürmeden bir gün önce Rue du Croissant'ta bir iki metre ona yaklaştığını ama kendisine ateş edemediğini sonradan itiraf etmiştir. Gerçekten de Jaures'in öldürölüşü teşebbüsü bir gün önce yapılmış ve başarısızlığa uğramıştı çünkü Villain'a göre iki insanın gözleri birbiri ile karşılaşmış,

Villain, Jaures'in gözlerindeki temizliği ve iyiliği görmüş ve cinayeti işleyememişti.

Buna benzer bir durum Dora'nın düşündüğü gibi ikinci perdenin ilk bölümünde sahne dışında geçer. Kaliaev Grandükün yanında iki çocuğu ile yeğenlerini görünce bombayı atmaktan vazgeçmiştir. Grandüşes de arabadadır ama Kaliaev kendisini bu sırada görmemiştir. Olayı şöyle anlatır:

Her şey çok çabuk olup bitti. Bir yanda iki küçük çocuk yüzü, bir yanda elimdeki korkunç ağırlık... Bunu onlara atacaktım. Böyle... Dosdoğru yüzlerine... Yok, hayır! Yapamazdım.

Bu olay birinci perdedeki Kaliaev ve Stepan çatışmasını büsbütün artırır. Aralarındaki ayrılıkları artırmaya yarayan somut bir durum vardır ortada. Stepan, Dora'nın bir sorusuna cevap olarak eğer devrimci teşkilat kendisinden bir çocuğun öldürülmesini isterse bunu isteye isteye yapacağını söyler. Kaliaev bu davranışın tam anlamıyla namussuzca bir davranış olduğu kanısındadır. Devrim, bir namus anlayışından ayrıldığı gün teşkilattan çıkacağını coşku ile sözlerine ekler. Stepan ise, tersine, şeref ve namusa saltanat arabalarındakilerin kullanacağı bir lüks gözü ile bakar. Sonunda adaletin kazanmasına yarayacağına inandığı herhangi bir işi yapmaya hazırdır. Kaliaev bu davranışı yadsır çünkü böyle bir davranış, ahlaki verimliliğin emrine verir ve gelecekteki kesin olmayan bir adalet adına bugünden adaletsizliğin artması ile sonuçlanır. Böylelikle ikinci perdenin başlangıç dramı olan Kaliaev'in cinayetdeki başarısızlığını, Stepan'la grubun öteki üyeleri arasındaki şiddetli bir ahlak çatışması izler. Bu çatışma canlı ve coşkulu, çok güzel diyaloglar şeklinde verilmiştir; çünkü Camus burada iyice duyduğu bir konuyu büyük bir duygusallıkla işlemiştir.

Üçüncü perde iki gün sonra geçer. Grandüke yapılacak ikinci suikast beklenmektedir. Kaliaev'in ilk başarısızlığından ve bunu izleyen konuşmadan sonra, başka bir açıdan bu ülkücü teröristlerin yeniden temiz kalpliliğine ve soyluluğuna tanıt olmaktadır. Voinov'un

sinirleri bozulmuştur; ama bu durum onun devrimci coşkusu ya da bağlılığını hiçbir zaman azaltmaz. Teşkilatı bir şövalyelik tarikatı olarak tanımlayan odur. Aynı zamanda şunu da söyler: “Ben terörist olarak yaratılmamışım.” Kaliaev de Grandüşese aynı şeyi söyleyecektir: “Ben öldürmek için yaratılmamışım.” Teşkilatın önderi Annenkov, Voinov’un durumunu oldukça anlayışla karşılar. Voinov’un da, Kaliaev ve Dora gibi bir ahlak görevi duygusu ile devrimciler arasına katıldığını anlarız. Bu görev duygusu terör hareketine girmeden önce sürdürdüğü mutlu, başıboş yaşantısı sırasında bile onu bırakmamıştır. Perde ilerledikçe tiplerin kabul ettiği zor rollerin arkasında var olan bu insansal nitelikler gittikçe daha çok ortaya çıkar. Dora ile Kaliaev’in aşkları ile devrimci sorumlulukları arasında geçirdikleri savaş, etkileyici bir diyalog hâlinde görülür. Bu diyalog bu tipleri yeniden hayata getirir. Bu perde, tiplerin hayatlarını adadıkları suikast olayından hemen önce bize onları basbayağı insan varlıkları olarak gösterdiği için özellikle önemlidir. Grandükün öldürülmesi olayı perdenin kapanmasına yakın sahne dışında geçer. Bu kez Kaliaev başarıya ulaşır. Böylelikle bu olay perdenin dramatik gerilimini tazelemiş olur; çünkü olaydan hemen önce bir topluluk olarak teröristlerin ve özel olarak Kaliaev’in düşüncelerini bilmemiz zaten perdenin önemini ve ilginçliğini artırmış bulunuyordu.

Üçüncü perdenin sonunda suikastın başarıya ulaşması bütün oyunun en yüksek dramatik noktası olur. Bir yandan oyunu uzatırken bir yandan da böyle bir olayı bu noktaya getirmesi, Camus’nün seyircilerin ilgisini iki perde daha nasıl sürdürebileceği sorununu çözümlemeye çalıştığını gösterir. Dördüncü perdede bu amacına daha da başarılı bir şekilde ulaşır ve Kaliaev’in hücrelerinde birbiri ardınca geçen üç dramatik durumu sunar. Gardiyan hücreyi temizlemesi için Foka adında bir mahpusu getirir. Kaliaev ile işçi Foka arasında geçen konuşma, teröristlerin ülkücü düşünceleri ile yararlı olmak istedikleri halkın düşünceleri arasındaki büyük boşluğu çok acı olarak gösterir. Dora bu durumu bir önceki perdede de söylemiştir ve bu görüş yeni değildir. Ama oyunun içeriğinde burada belirli bir

önem kazanır. Foka kendisinin aynı zamanda, hapisanenin celladı olduğunu açıkladığı zaman sahne yüksek bir dramatik düzeye çıkar. Bu açıklamadan hemen sonra polis müdürü Skuratov hücreye girer. Skuratov'un birçok kurnazlığa başvurması, içten görünmesi ve Kalıaev'in arkadaşlarını ele verdimeye çalışmasına rağmen bunu başaramaması perdenin yeni bir dramatik durumu olur. Skuratov, Kalıaev'in şüpheleri ile oynar ve "İnsan adalet aramakla işe başlar ve polis teşkilatına girmekle işi bitirir," dediği zaman, belki de Stepan'ın ileri sürdüğü fikirleri kullanmış olur. Kalıaev'in üçüncü bir kimse tarafından ziyaret edilmesi yeni bir coşkulu sahnedir. Bu ziyaretçi, Grandüşesin kendisidir. Skuratov, Kalıaev'e af teklifi ile gelmiştir, Grandüşes ise Kalıaev'in Hıristiyanlık bakımından da affedileceğini söyler. Kalıaev Grandüşesin yardımını ve dualarını reddeder. Kalıaev bu dördüncü sahnede üç yolla karşılaşır: Ya kendini umutsuzluğa bırakacak ya arkadaşlarını ele verecek ya da ülkülerinden vazgeçecektir. Bu üç yoldan herhangi birine sapmamayı başarır ama çok daha başka bir yola girer. Bu bence bir çeşit "şehitlik" mertebesine varma özlemidir. Grandükü öldürüşünde kendini haklı bulmak için kendi hayatını feda etmek ister. Bu yol bir çeşit "üstün intihar"dır. Hayatına son vermekle bedelini ödemek özlemidir. Bu, Kalıaev'in karşı koyamayacağı ve karşı koymak da istemediği bir dilektir. Böylelikle dördüncü perde, adam öldürmenin karşıtı olan başka bir yüksek noktaya varmış olur. Bu dramatik malzeme, ötekinin tersine, Kalıaev'in soyluluğunu ve temiz yürekliliğini daha çok ortaya çıkarır.

Beşinci perde oyun için gereklidir çünkü bu perdede Kalıaev'in hapisanedeki korkusuzca ölümü verilecektir. Camus bu perdede aynı zamanda öteki tiplerin birçok önemli ayrıntısını daha ortaya çıkaracaktır. Özellikle Dora hâkim bir tip olarak ortaya çıkmıştır ve ikinci bombayı kendisinin atmasına Annenkov'u razı etmiştir. Dora'nın Kalıaev'in sevgisinden ayrılma sonucunda bulduğu çözüm yoludur bu; gerçekten Kalıaev'in de vicdanı ile politik eylemleri arasındaki çatışmada bulduğu çözüm yolu buydu. Hiçbir yolun bu sorunlara cevap olamayacağı Dora'nın şu sözünden anlaşılmaktadır:

“Bir insanın kendi iç çatışmaları ile yaşamaktansa bunlar yüzünden ölmesi daha kolaydır.” Her şeye katlanmayı kolaylaştıracak bir çözüm yolunun seçilmesi gerektiği, Dora’nın Kaliev’in ölüsü karşısında oyunun son sahnesinde söylediği şu son sözlerle anlaşılmaktadır: “Janek! Soğuk bir gece ve aynı halat! Şimdi artık her şey daha kolay...” *Adiller*’deki havayı ve niteliği biraz verebilmek için oyunu oldukça uzun anlatmak zorunda kaldım. Ama elbette ki piyesin değeri ancak sahnede oynanırken görüldüğünde daha iyi anlaşılabacaktır. *Adiller*, dramatik etki ve ahlak gücü bakımından bir dereceye kadar on yedinci yüzyıl Fransız tiyatrosundaki Corneille geleneğinin bir devamıdır. Namus, soyluluk ve vicdan, yüksek insan ülkülerinin gerçekleştirilmesi için savaşmak amacı ile birleşmişlerdir. Öte yandan şurası da bir gerçektir ki, Camus’nün piyeslerindeki tipler Corneille’in piyeslerindeki tiplerden daha çok insandır. Camus’nün karakterleri çok titiz ve çok duygusaldır, şüphe ve korku içindedir. Böylelikle yazarın moral düşüncelerinin sadece soyut birer anlatımları olmaktan kurtulurlar. Her insan gibi kolaylıkla kırılabilirler ama aynı zamanda bu tiplerde hem insan olarak kalacak hem de insanüstü işler başaracak cesaret ve istem gücü vardır. Ahlakçı Camus ile tiyatro yazarı Camus, dolambaçsız ama soylu, duygusal olmayan ama etkileyen bir oyun ortaya çıkarmak üzere en çok *Adiller* piyesinde bir araya gelmişlerdir. Bu piyes Camus’nün daha çok ahlak görüşlerini ve düşünce gücünü anlatmaya çalışan, taze bir dramatik kafanın çabalarını değerlendirme yeteneğini yitirecek kadar tiyatroyu kanıksamamış olan seyircilere seslendiği izlenimini her bakımdan doğrulamaktadır.

10. SONUÇ

Medeniyetimizin stilden daha fazla olan ritmi başkaldırının değerine bağlıdır. Bizim için, bir bireyin değerinin karşı çıktığı şeylerle ölçüldüğü söylenir.

E.-M. CIORAN

Onun zamanında olmak gerek

DAUMIER

Bundan önceki bölümlerde yaptığımız incelemeler, Camus'nün yapıtlarında başka bir ahlak ve düşünce davranışı bulunduğunu bize göstermiştir. Camus bu davranışa kişisel bir anlatım vermiş ve bu kişisellik bir düzeyde Camus'yü çağdaşlarından ayırmıştır. Başka bir düzeyde de, bu romanlar, piyesler ve incelemeler, Fransızların *littérature problématique* (Soruncu edebiyat) dedikleri modern edebiyatın en genel eğilimlerini yansıtır. Bu yapıtlardaki görüş kişiseldir ve çağının geniş belirli yanlarına Camus'nün kişisel cevaplarıdır. Örneğin saçma üzerindeki yazıları, bağdaşımsızlık duygusunun hızla kesinleştiği daha geniş bir dünyanın sorunlarıdır. *Yabancı* ve *Sisifos Söyleni*'nin yazarı gün geçtikçe bölünen, çatışan, zorbalığa yönelen, düşüncelerin uygunlukla anlatılamadığı bir çağın tanıtıdır. Ortak ölçülerin ya da üzerinde birleşilmiş değerlerin bulunmayışı *saçma adamın* niteliği olan tedirginliği ve çağırışı yaratmıştır; modern dediğimiz yazarların hepsi –Malraux, Sartre, Bernanos, Greene, Faulkner, Kafka, Jünger vb.– “soruncu” edebiyata kendi yapıtlarını

katmışlar ve böylelikle Camus'nün güvensizlik ve yaşantıda anlam arama duygusuna benzer duyguları anlatmışlardır.

Bu genel tedirginlik ve soru duygusu, bir başkaldırma davranışı yaratmış ve bu davranış bugünkü edebiyatın yeni bir niteliği olmuştur. Saçmaya ya da varlığın bağdaşımsızlığına önem verilmesi, kendine daha çok güvenen bir çağın kolayca kabul edeceği yorumcu ve birleştirici saltıkların yadsınmasına yol açmıştır. Bu, edebiyatın başkaldırışıdır –geleneksel biçimlerin, davranışların ve içeriğin yadsınmasıdır– bunu kitabın giriş bölümünde anlatmıştık. Çağdaş başkaldırmanın iki ayrı aşaması ya da yanı vardır. “Kapalı başkaldırma” dediğimiz davranış, bağdaşımsızlığın onaylanması ile sonuçlanır; bu onaylamanın arkasından daha açık bir başkaldırma gelir ki, biz buna “açık başkaldırma” diyebiliriz. Camus'nün yapıtlarındaki iki ana tema –saçma ve başkaldırma– bu ikili başkaldırmayı çok açık olarak gösterir. Bu bakımdan Camus örnek bir çağdaştır, Camus'nün bugünkü etkisi ve Camus'ye karşı gösterilen ilgi bu gerçeği kendiliğinden doğrular. Ama Camus aynı zamanda bir Güneylidir de, Akdenizlidir. İlkçağ dünyasına, özellikle eski Yunanistan'a özgü birtakım değerlere bağlıdır. Camus'nün düşüncelerine başkalık ve kişilik veren düşünüşünün bu yanıdır. Bence bu gerçek aynı zamanda başkaldırma konusunda onun hem gücünü hem de güçsüzlüğünü açıklar.

Camus'nün tutumundaki gücün nereden geldiği artık bellidir. Camus ögle düşüncesi ya da *güneşli düşünce* dediği görüşe bağlı kalmakla (insanın her şeyden önce insanla ilgilenmesi, ılımlılık ülküsü, stoiklik, tarihten çok doğaya güvenme vb.) başkaldırma davranışına olumlu bir nitelik katmıştır. Camus'nün bize sunduğu şey, nihilizm değil –çağdaş nihilizmi şiddetle eleştirdiğini gördük– Avrupa'nın bir yana bırakır gibi olduğu değerler ve ülküler adına başkaldırmadır. Bu değerler öz olarak insan değerleridir. Bunların etkileri Camus'nün başkaldırmasını denetler ve bu başkaldırmaya etkileyici bir namus ve moral gücü katar. Bu yanların bir bakıma zararları da vardır. Örneğin Camus'nün başkaldırması bütün değerlerin yadsınması değil,

bir değerin yerine başkasının konulmasıdır. Camus bir yandan birtakım saltıkları yadsırken öte yandan onların yerine başkalarını koyar. Bu gerçek, onu daha dikkatli ve titiz davranmaya zorlar, ama başkaldırmış olan öteki arkadaşlarına göre bu titizlik, Camus'nün başkaldırmasını körleştirir; öz bakımından geleneksel olan görüşlerini görünüşteki ilerici davranışları altında saklatır. Daha başkaları için de Camus, önünde sonunda ahlak alanında bir saltıkçıdır, bir varoluşçudan çok bir özcüdür. Bu yüzden Sartre ile yaptığı kavganın bir ahlak davranışı kavgasına indirgenmesi gerekir. Camus statik bir ahlakçıdır. Camus bütün saçmacılığa ve başkaldırmasına karşın, eskiden beri yerleşmiş olan belirli ülkülere inanır. Sartre ise dinamik bir ahlakçıdır. Sartre saçmaya karşı başkaldırışı sırasında yeni bir ahlak ve her zaman gelişen bir etika yaratmak ister. Son olarak, Camus'de devrim ile tutuculuk (geleneksellik) arasındaki bu genel çatışma ondaki aydın davranışında belli aykırılıklar yaratır. Bu davranış başlangıçta ülkülerine karşı ileri sürülen bazı itirazları da açıklar: *Saçmayı* bilmesi onu önemi belirtmeye zorlar, *başkaldırma* istemi ise ılımlılığı savunmaya götürür. Bu davranış aynı zamanda Camus'nün politikada verimliliğe karşı olan saldırılarını ve politika tutumundaki soylu edimsizlik havasını da açıklar. Bundan başka, bu çatışma düşünce denemeleri ile imgesel yapıtları arasındaki nitelik ayrılığının da temelidir. Kitaptaki incelemelerimiz bence Camus'nün romancılığının ve tiyatro yazarlığının, ahlakçılığından ve politika felsefeciliğinden daha üstün olduğunu göstermiştir. *Sisifos Söyleni* ile *Başkaldıran İnsan*'in içtenliği ve edebiyat bakımından üstünlüğü bu yapıtlardaki düşünce kusurlarını örtemez. Bu incelemeler aşırı bir davranış ile işe girişir ama mantıksal olarak bu tutumlarını sonuna kadar sürdüremez. Bir bakıma roman ve piyeslerinin de bu aşırı tutumlar çevresinde örgütlendiği söylenebilir ama düşüncelerinin imge ve sanat alanındaki yansımalarında Camus onların mantıksal ya da edimli sonuçlarını ayrıntılı olarak vermeksizin, güçlü coşkuların etkilerinden yararlanmaya çalışır. Başka bir deyişle, Camus'nün düşünüsündeki bu bölünüş, bir yandan savunuyu ve açıklama yapıtlarının gücünü azaltırken, öte yandan imgesel yazılarını pek bozmaz.

Camus'nün düşüncelerinde görülen bu genel çatışmayı, tutuculuk (muhafazakârlık) ile başkaldırma ya da değişmezlik ile değişim arasındaki çatışma olarak tanımladım ama en özlü biçiminde bu çatışma her şeyden önce ılımlılık ile aşırılık arasındaki çatışmadır. Eski Yunanlıların ılımlılığı Camus'nün yaratılışında vardı ve bu yüzden gözü daha çok geçmişteydi ama aynı zamanda bugünün aşırılığına karşı da çok tepki gösteriyordu. Geçmiş bu gözle görüyordu. Yazılarındaki davranış ve hava, okuyucularının çoğunda hemen tepki yaratıyordu. Bununla beraber bence Camus'deki bu ılımlılık ve aşırılık çatışmasının yalnızca geçici olduğunu sanmak yanlış olur. Çatışmayı yalnızca geçici sanmak, Camus'nün kendi çağdaşları arasındaki gerçek doğallığını anlamamaktır. Başka bir deyişle, Camus basit olarak tarihin çarkını geri çevirmek niyetinde değildir, sonra Camus sunduğu geçmiş zaman felsefesinin bugünkü kuşağa daha hoş görünmesi için bugünü anlamaya çalışan bir yazar da değildir. Camus'nün durumundaki başkalarına benzemezlik, bugünkü Avustralya'nın en yakın ölçüsü ile, bir Kuzey Afrikalı olmasından ileri gelmektedir. Cezayir'de doğduğu için kendisinde keskin bir canlı yaşama duygusu vardı, buna kabaca "Eski Yunan'ın hayat görüşü" de diyebiliriz. Bir yandan da Camus 1940'tan beri Paris'te yaşayan bir Fransız olarak Avrupa'daki aydınların sorunlarını yakından bilmektedir. Böylelikle düşüncelerini niteleyen çatışma, coğrafya ayrılıklarından doğduğu gibi, geçicidir de. Bu durum aynı zamanda ona sorumluluk ve nesnelliği de görülmemiş bir biçimde birleştirme olanağını sağlamıştır. Yazılarının gerisinde bulunan ana itilim bu ikiliktir, bu yüzden yazıları daha çok bu sürekli gerilimin çözülmesi için yapılmış bir uğraşıdır.

Camus'nün kendisi de düşüncesinin bu yanını biliyordu. Nicola Chiaromonte ile yaptığı, giriş bölümünde sözünü ettiğimiz konuşmada Camus bu konuya uzun uzadıya değinmiştir: ılımlılık ile aşırılık arasındaki bu savaş onu çoklukla *ne o/ne bu* durumuna sürüklemiştir. Bu davranış, onu nihilizmin aşırılıkları karşısında belirli değerlerin savunucusu durumuna sokmuştur. Ama Camus ancak

kendisi nihilizm eğilimini yaşadktan sonra bu tutumu almıştır. Camus, kafasında yerleşmiş olan ve bir dereceye kadar atamadığı inanç ile şüphe çatışması bakımından kendi çağını temsil eder. Yukarıda sözünü ettiğimiz coğrafya ikiliği, çağdaşlarının sorunlarını oldukça nesnellikle ve geçerlikle değerlendirmesine yaramıştır. Camus zamanının hem bir sözcüsü hem de bir belirtisidir. Böylece Camus çağını kendine özgü bir yoldan anlatırken, aynı zamanda çağının düşünce alışkanlıklarını da yansıtır, politik yaşantılarını dramlaştırır ve ahlak tedirginliklerinin ana kaynaklarını ortaya serer. Camus'ü, çağdaşları bu bakımdan önemli bir yazar sayarlar. Birçokları için Camus, aynı zamanda büyük bir yazardır çünkü Camus insanın doğallığını ve dünyadaki yerini anlamaya çalışan bir romancı ve tiyatro yazarı olarak üstün bir sanatçılığa ve başarıya ulaşmış bulunmaktadır.

BİBLİYOGRAFYA

Camus'nün Eserleri

Romanlar:

L'Etranger (Yabancı), Paris, Gallimard, 1942 (yazılışı 1939–41).

La Peste (Veba), Paris, Gallimard, 1947 (yazılışı 1944–7).

La Chute (Düşüş), Paris, Gallimard, 1956.

Kısa hikâyeler:

L'Exil et le royaume (Sürgün ve Krallık), Paris, Gallimard, 1957.

Oyunlar:

La Révolte dans les Asturies, Cezayir, Charlot, 1936.

Le Malentendu (Yanlışlık), suivi de *Caligula*, Paris, Gallimard, 1944 (yazılışı 1938).

L'Etat de siège (Sıkıyönetim), Paris, Gallimard, 1948.

Les Justes (Adiller), Paris, Gallimard, 1950.

Lirik denemeler:

L'Envers et l'endroit (Tersi ve Yüzü), Cezayir, Charlot, 1937.

Noces (Düğün), Cezayir, Charlot, 1939.

L'Été (Yaz), Paris, Gallimard, 1954.

Ahlak ve politika felsefesi üzerine denemeler:

Le Mythe de Sisifos (Sisifos Söyleni), Paris, Gallimard, 1942 (yazılışı 1940).

Lettres a un ami allemand (Bir Alman Dosta Mektuplar), Paris, Gallimard, 1945.

L'Homme révolté (Başkaldıran İnsan), Paris, Gallimard, 1951 (yazılışı 1947–51).

Seçme gazete yazıları, konuşmalar vb.:

Actuelles, chroniques 1944–1948, Paris, Gallimard, 1950.

Actuelles II, chroniques 1948–1953, Paris, Gallimard, 1953.

Başka kitaplar:

L'Art, Brussels/Paris, Dutilleul (Coll. Métamorphose), 1955.

Discours de Suède, Paris, Gallimard, 1958 (Nobel konuşması ile Upsala Üniversitesi'nde 14 Aralık 1957'de yapılan konuşma).

Başka yazarlarla birlikte:

J. Prévost (ed), *Problèmes du roman*, "Confluences"ın Temmuz–Ağustos 1943 özel sayısı.

Hommage a Andre Gidé, Paris, Uouvelle Revue Française, 1951.

Désert vivant: images en couleurs de Walt Disney, Paris, Société française du livre, 1954.

A. Koestler ve A. Camus, *Réflexions sur la peine capitale*, Paris, Calmann-Lévy, 1957.

Çeviriler ve adapteler:

James Thurber, *La dernière fleur* (*The Lost Flower*), Paris, Gallimard, 1952. Albert Camus'nün çevirisi.

Calderon, *La dévotion a la croix* (*La devocion de la Cruz*), Paris, Gallimard, 1953. Fransızcası Albert Camus.

Pierre de Larivey, *Les Esprits*, Paris, Gallimard, 1953. Albert Camus'nün uygulaması.

Dino Buzzati, *Un Cas intéressant (Un caso clinico)*, Paris, L'Avantscène, 1955. Albert Camus'nün Fransızcaya uygulaması.

William Faulkner, *Requiem pour une nonne (Requiem for a Nun)*, Paris, Gallimard, 1956. Albert Camus'nün uygulaması.

Lope de Vega, *Le Chevalier d'Olmedo (El caballero de Olmedo)*, Paris, Gallimard, 1957. Fransızcası Albert Camus.

Giriş yazıları, önsözler, önsöz mektupları:

Chamfort, *Maximes et anecdotes*, Monaco, Dac, 1944.

A. Salvat, *Le Combat silencieux*, Paris, Le Portulan, 1945.

P. E. Clairin, *Dix estampes originales*, Paris, Rombaldi, 1946.

R. Leynaud, *Poésies posthumes*, Paris, Gallimard, 1947.

J. Méry, *Laissez passer mon peuple*, Paris, Seuil, 1947.

J. Héon-Canonne, *Devant la mort*, Angers, Siraudeau, 1951.

D. Mauroc, *Contre-amour*, Paris, Editions de Minuit, 1952.

Oscar Wilde, *La Ballade de la geôle de Reading*, Paris, Falaize, 1952.

L. Guilloux, *La Maison du peuple, suivi de Compagnons*, Paris, Grasset,

1953.

A. Rosmer, *Moscou sous Lénine; les origines du communisme*, Paris, P. Horay, 1953.

K. F. Bieber, *L'Allemagne vue par les écrivains de la Résistance française*, Geneva/Lille, Droz/Giard, 1954.

C. Targuebayre, *Cordes-en-Albigeois*, Toulouse, Privat, 1954.

Roger Martin du Gard, *OEuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1955.

Derlenmemiş makaleler:

“Portrait d’un élu”, *Cahiers du Sud*, xix, 255, (Nisan 1943), s. 306–11.

“Sur une philosophic de l’expression”, *Poésie* 44, 17 (Aralık 1943 / Şubat 1944), s. 15–23.

“Une macumba au Brésil”, *Biblio*, xix, 9 (Kasım 1951), s. 5–7.

“Lettre a l’UNESCO”, *Simoun*, i, 4 (Eylül, 1952), s. 10–12.

“Lettre a Roland Barthes sur *La Peste*”, *Club*, 21 (Şubat 1955), s. 7.

“Le Parti de la liberté: hommage a Salvador de Madariaga”, *Monde Nouveau*, 110/111 (Nisan/Mayıs 1957), s. 1–9.

(Ayrıca zaman zaman *L’Express*’te yayımlanmış olan günlük politika konuları üzerine makaleler.)

Dizin

A

- A. MacIntyre 31
Actuelles II, chroniques 19481953
170, 286
Actuelles, chroniques 19441948
170, 286
Adiller 44, 45, 145, 244, 245, 271,
277, 285
Akdeniz aslı 64, 152
Akdeniz geleneği 23, 155
Amerika 43, 44, 146, 156, 161,
165, 172, 179, 180, 181
André Barsacq 243
Andre de Richaud 38
Andre Obey 244
Anouilh 31, 216, 243, 244, 245,
246, 248
Aragon 139
Aristoteles 84, 101
Atom savaşı 179
Auschwitz 31
Aydın kafalılık 98, 99, 111

B

- Bakunin 145
Balear Adaları 41, 55, 57
Balthus 265
Balzac 42
Başkaldıran İnsan 20, 21, 44, 90,
120, 127, 130, 131, 145, 148,
151, 157, 159, 160, 161, 164,
192, 193, 194, 196, 221, 230,
247, 252, 254, 264, 266, 272,
281, 286
Baudelaire 136, 138, 142
Beckett 34
Benjamin Constant 212
Bergson 79, 80, 81
Bernanos 33, 36, 243, 279
Bielinski 145
Bir Alman Dosta Mektuplar 18,
42, 94, 99, 120, 128, 130,
164, 254, 286
Boris Savinkov 271

Breton 140

Brice Parain 211

C

Calderon 45, 286

Caligula, 249, 250, 253, 285

Catherine Sellers 45

Cemila 61

Cervantes 42

Cezayir 11, 13, 37, 38, 39, 40, 41,
44, 50, 55, 60, 62, 64, 66,
244, 265, 282, 285

Charles 80

Charles Du Bos 80

Chestov 74, 88

Claude Bourdet 42, 44

Claude Outie 270

Claudiel 243

Cocteau 248

Cogito 72

Combat 26, 41, 42, 43, 169, 176,
181, 272, 287

Corneille 277

Çekoslovakya 41, 55, 56, 159, 171,
256

D

Decembristler 145

Defoe 42, 223

Descartes 20, 72, 78, 92, 121, 133,
134

Diderot 111, 234

Dino Buzzati, 287

Discours de Suede 45

Dizin

Doğu Berlin 171

Don Juan 45, 108, 109, 110, 111,
115, 117, 118, 120, 191, 232

Dora Brilliant 145, 272

E

E.M. Cioran 279

Empresyonizm 79

Engels 155

Enternasyonalizm 178

evrensel insan niteliği 135

F

Faşizm 130

Faulkner 45, 212, 216, 246, 249,
279, 287

felsefece intihar 77, 88, 89, 92, 121

Figaro 26, 250, 257

fizik intihar 77

Francis Jeanson 44, 161

Franco 162, 178, 182, 183, 184,
269

François Mauriac 26

Fransız Devrimi 142

G

- G. d'Aubarède 129
 Gabriel Marcel 168, 182, 244, 269
 Garry Davis 169
 Gerard Philipe 43, 249
 Gide 30, 32, 38, 40, 41, 50, 65, 216,
 226, 239
 Giraudoux 216
 Goethe 85, 159
 Graham Greene 68, 219
 Grandük Serge 28, 145, 271
 Günah 60, 143

H

- Hawthorne 222
 Hegel 21, 78, 105, 143, 144, 148,
 155, 221
 Heidegger 74, 88, 241
 Hemingway 34, 204, 212
 Henri Martin 171
 Henry Magnan 268
 Hıristiyanlık 16, 22, 51, 114, 137,
 138, 151, 155, 161, 221, 236,
 237, 240, 276
 Hiroşima 31
 Hitler 12, 148, 168, 183, 223, 254,
 269
 Honegger 265
 Hugo 268
 Husserl 74, 88

I

- İrkçılık 166, 182
 Ivan Kaliev 271

J

- Jacques 111, 181, 243
 Jacques Hébertot 243
 Jaspers 74, 88, 153
 Jean Desailly 265
 Jean Grenier 38, 43
 Jean Marchat 243
 Jean Mauduit 265
 Jean Vilar 243
 Jeanine Delpech 212
 JeanLouis Barrault 28, 243
 Joan Miro 265
 Jules Moch 166
 Julien Benda 79
 Julien Green 243

K

- Kafka 196, 198, 216, 222, 223, 279
 Kierkegaard 16, 41, 74, 78, 83, 88,
 100, 101, 102, 108, 217
 Koestler 132, 286
 Komünistler 140
 Kötülük sorunu 218
 Kutsal Kitap 240
 Kuzey Afrika 14, 42, 49, 50, 51,
 59, 62, 64, 74, 171, 182, 202,
 218, 236, 282

L

- L. A. Bisson 50
La Révolte dans les Asturies 265, 285
La Rochefoucauld 234
Larivey 45, 287
Lautreamont 139
Laval 39
Le Monde 177, 182, 268
Le Renégat 237
le sacre 137
Leon Bloy 160
Les Lettres Nouvelles 215
Les Nouvelles littéraires 212
Les Temps modernes 44
Lope de Vegas 45
Loti 77
Louis 33, 38
Louis Germain 38
Lucretius 230

M

- Macaristan 166
Madagascar 171
Madam de Lafayette 194
Madeleine Renaud 44, 265
Malraux 10, 27, 29, 31, 32, 36, 38, 40, 41, 42, 64, 78, 94, 115, 169, 192, 193, 197, 198, 208, 216, 219, 226, 279

- Marc Blanquet 247, 250
Marcel 43, 136, 175, 183, 243, 245, 246, 256
Marcel Herrand 43, 243, 256
Marcel Proust 175
Marcus Aurelius 42
Maria Casarés 243, 256, 265, 271
Marie Kalff 256
Marigny tiyatrosu 243
Marquis de Sade. 137
Masumluk 106
Mathurins Tiyatrosu 43, 45, 256
Maurice Blanchot 94
Melville 42, 216, 222
Metafizik başkaldırma 130, 136, 230
Michaux 34, 204
Michel Auclair 45
Montherlant 38, 49, 243, 246
Mozart 28
Mussolini 148

N

- Napolyon 116
Nathalie Sarraute 196, 240
Nathan A. Scott 216
Nechaev 145
Nicola Chiaromonte 28, 282

O

Otuz Yıl Savaşları 115

P

Pascal Pia 41, 42

Pater 17, 107, 117

Paul Oettly 45, 249

Peguy 30, 80, 160

Pierre Emmanuel 215

Pierre Bertin 44, 265, 269

Pierre Brasseur 44, 265

Pinay 183

Pisarev 145

Ponge 34

Prag 56

Prevert 204

Prevost 191

Problemes du roman 191

Proudhon 145

Puşkin 40

R

Raymond Aron 152, 162

Raymond Guerin 97

Réflexions sur la peine capitale,
286

Remarque sur la revolte 43

Rene Leynaud 42

Resistance 10, 17, 42, 43, 120, 129,
130, 163, 224

Richard Jefferies 61

Rilke 241

Rimbaud 139, 230

RobbeGrillet 34, 195

Roger Martin du Gard 45, 196,
287

Roland Barthes 215, 224, 288

Romain Rolland 30, 39, 173

Rosenbergler 171

Rousseau 142, 144

Rus aydınları 172

Rus Devrimi 142

S

saçmacı kahramanlar 108

Saint Augustine 39

Saint Paul 240

SaintJust 21, 142, 144, 157

Sartre 10, 18, 27, 31, 32, 33, 34,
36, 41, 44, 52, 56, 64, 73, 78,
84, 127, 135, 142, 161, 163,
164, 165, 166, 167, 168, 169,
198, 203, 205, 216, 224, 230,
241, 243, 244, 245, 246, 247,
279, 281

Scheler 88

Serge Reggiani 44, 45, 243, 271

Shakespeare 111, 113, 248

Simone de Beauvoir 34, 44, 127,
198, 243, 245

Simone Valère 265

Simone Weil 43, 160

Sisifos 14, 16, 17, 20, 36, 42, 56, 59,
69, 70, 71, 73, 74, 76, 78, 81,
82, 83, 86, 87, 93, 95, 97, 98,
99, 105, 115, 120, 121, 122,
123, 128, 129, 130, 131, 132,
133, 158, 160, 190, 191, 192,
196, 199, 201, 210, 222, 231,
247, 279, 281, 286

Sofokles 122, 190, 248

Sorel 41

Soruncu edebiyat 279

Sovyetler Birliği 166, 167, 182

Spengler 41

Spinoza 42, 104

Stalinizm 139, 269

Stanislas Fumet 193

Steinbeck 212

Stendhal 59, 194, 212

Suetonius 249

Sürgün ve Krallık 45, 285

T

tarihin tanrılaştırılması 21, 22

Tersi ve Yüzünde 37, 52, 58, 59

Tertullian 77, 88

Theâtre du Peuple 39

Theâtre du Travail 40, 41

Théâtre National Populaire 243

Thibaudet 80

Thierry Maulnier 244

Tolstoy 42, 173

V

Valery 30, 87

Van Gogh 193

Varoluşçuluk 167

Veba 28, 42, 55, 120, 159, 196, 213,
218, 220, 221, 222, 223, 224,
225, 226, 227, 228, 230, 231,
233, 234, 236, 264, 265, 266,
268, 269, 285

Vigny 42, 137

Vildrac 40

Voinarovski 272

W

W. M. Frohock 205

Whitehead 85

X

XVI Louis 143

Y

Yahudi göçmenler 181

Yunanistan 41, 49, 50, 51, 280

ALBERT CAMUS

ve
Başkaldırma Edebiyatı

“Başkaldırıyorum, o halde varız.”

“Bazı eleştirmenler onun bazı kitapları üzerine neler söylemiş olurlarsa olsunlar, gerçek şudur ki, Camus genellikle çağdaşlarınca kuşağının en önemli yazarı sayılmış; hem bir sözcü hem de bir önder olmuştur. Ancak hiçbir zaman kendini beğenmişliğe ya da gösterişe kapılmamıştır. Savaşın sonra Fransa’da Fransız gençliğinin hangi yazarları okuduğunu anlamak üzere yapılan çeşitli incelemelerde Camus her zaman listenin başındaki iki yazardan biri olmuş, yirmi yaşından aşağı okuyucuların en çok okudukları Sartre ya da Malraux ile zirveyi zorlamıştır. Camus Avrupa’daki gençlerden olduğu gibi, dünyanın birçok yerindeki gençlerden de sık sık mektup alırdı. Bu mektuplar yapıtlarının bütün bir kuşağın sorunlarını ve özlemlerini görülmemiş bir açıklıkla anlattığını gösteriyordu.”

Albert Camus, 20. yüzyıl düşün dünyasına damgasını vurmuş sayılı birkaç aydından biridir. 1957’de Nobel Edebiyat Ödülü’nü alan Camus, tüm eserleriyle –romanları, öyküleri, denemeleri, tiyatro yapıtları, politik yazıları– tutumu ve yaşamıyla menfaatperest olmayan bir aydın örneğini hakkıyla vermiştir. *Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı*, Fransız varoluşçusu ve absürdizm (*saçmacılık*) akımının öncülerinden biri olarak tanınan Camus’ü ve ses getiren eserlerini derinlemesine ve en ince ayrıntılarıyla yorumlayan bir eser olması bakımından dikkat çekicidir.

Camus’ü sevenlerin, onu daha yakından tanımak, çözmek isteyenlerin zevkl okuyacağı bir kaynak kitap.



Fiyatı: 24 ₺

ISBN 978-605-5075-71-2

