

EĞİTİM
yayınevi

TÜRK SİNEMASI'NDA FANTASTİĞİN DÖNÜŞÜMÜ: DELEUZEYEN BİR YAKLAŞIM

FİLİZ ERDOĞAN TUĞRAN



TÜRK SİNEMASI'NDA FANTASTİĞİN DÖNÜŞÜMÜ:
DELEUZEYEN BİR YAKLAŞIM

FİLİZ ERDOĞAN TUĞRAN

EĞİTİM
yayınevi

TÜRK SİNEMASI'NDA FANTASTİĞİN DÖNÜŞÜMÜ: DELEUZEYEN BİR YAKLAŞIM

Filiz Erdoğan Tuğran

Genel Yayın Yönetmeni: Yusuf Ziya Aydoğan (yza@egitimyayinevi.com)

Genel Yayın Koordinatörü: Yusuf Yavuz (yusufyavuz@egitimyayinevi.com)

Sayfa Tasarımı: Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

Kapak Tasarımı: Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

Yayıncı Sertifika No: 47830

E-ISBN: 978-625-6382-96-1

1. Baskı, Aralık 2022

Kütüphane Kimlik Kartı

TÜRK SİNEMASI'NDA FANTASTİĞİN DÖNÜŞÜMÜ: DELEUZEYEN BİR YAKLAŞIM

Filiz Erdoğan Tuğran

242 s., 165x240 mm

Kaynakça var, dizin yok.

E-ISBN: 978-625-6382-96-1

Copyright © Bu kitabın Türkiye'deki her türlü yayın hakkı Eğitim Yayınevi'ne aittir. Bütün hakları saklıdır. Kitabın tamamı veya bir kısmı 5846 sayılı yasanın hükümlerine göre kitabı yayımlayan firmanın ve yazarlarının önceden izni olmadan elektronik/mekanik yolla, fotokopi yoluyla ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz.

EĞİTİM

yayınevi

Yayınevi Türkiye Ofis: İstanbul: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Atakent mah. Yasemen sok. No: 4/B, Ümraniye, İstanbul, Türkiye

Konya: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
+90 332 351 92 85, +90 533 151 50 42, 0 332 502 50 42
bilgi@egitimyayinevi.com

Yayınevi Amerika Ofis: New York: Egitim Publishing Group, Inc.
P.O. Box 768/Armonk, New York, 10504-0768, United States of America
americaoffice@egitimyayinevi.com

Lojistik ve Sevkiyat Merkezi: Kitapmatik Lojistik ve Sevkiyat Merkezi, Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
sevkiyat@egitimyayinevi.com

Kitabevi Şubesi: Eğitim Kitabevi, Şükran mah. Rampalı 121, Meram, Konya, Türkiye
+90 332 499 90 00
bilgi@egitimkitabevi.com

İnternet Satış: www.kitapmatik.com.tr
+90 537 512 43 00
bilgi@kitapmatik.com.tr

 **kitapmatik**
İNTERNET KİTAPÇIĞI

İÇİNDEKİLER

TABLolar LİSTESİ.....	V
RESİMLER LİSTESİ.....	V
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ.....	11
1. BÖLÜM: DELEUZE: ANLAM YÜZEYLERİ, FANTASTİK VE SİNEMA.....	30
1.1. Deleuze ve Anlam Yüzeyleri.....	30
1.1.1. Anlamın Mantığı.....	31
1.2. Deleuze ve Fantastik.....	33
1.2.1. İssız Ada.....	35
1.2.2. Köksap.....	36
1.2.3. Fark ve Tekrar.....	37
1.2.4. Hayvan-Oluş.....	39
1.2.5. Yersizyurtsuzlaşma.....	42
1.2.6. Arzulama Makineleri ve Organsız Beden.....	44
1.2.7. Göçebe Düşünce ve Savaş Makinesi.....	47
1.2.8. Dolaylı Anlam, Serbest Dolaylı Anlam, Master.....	49
1.2.9. Yüz Oluş.....	50
1.2.10. Kaçış Çizgileri.....	52
1.3. Deleuze ve Sinema.....	53
1.3.1. Hareket İmge.....	54
1.3.2. Zaman İmge.....	56
2. BÖLÜM: SİNEMA VE EDEBİYATTA FANTASTİK KURMACA.....	60
2.1. Fantastik Kurmacanın Tarihçesi, Tarihsel Toplumsal Dönüşümü.....	60
2.2. Edebiyatıta Fantastik Kurmaca.....	64
2.2.1. Dünya Edebiyatında Fantastik Kurmaca.....	68
2.2.2. Türk Edebiyatında Fantastik Kurmaca.....	71
2.3. Sinemada Fantastik Kurmaca.....	72
2.3.1. Dünya Sineması'nda Fantastik Kurmaca.....	73
2.3.2. Türk Sineması'nda Fantastik Kurmaca.....	75
3. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASI'NDA FANTASTİK KURMACANIN DÖNÜŞÜMÜ.....	78
3.1. Türk Sineması'nda Fantastik Kurmacayı oluşturan Ögeler.....	78
3.1.1. Sarmaşık ve İssız Ada.....	78
3.1.2. Tepenin Ardı ve Yüzler.....	87
3.1.3. Gölgesizler ve Kıvrımlı Anlatım.....	94
3.1.4. Ulak ve Konar Göçer Düşünce.....	105
3.1.5. Akrebin Yolculuğu Ve Tekerrür.....	118

3.1.6. Arkadaşım Şeytan ve Makinenin Ruhu	131
3.1.7. Aaahh Belinda! ve Aidiyetsizlik	142
3.1.8. Geçmiş Zaman Elbiseleri	155
3.1.9. Sevmek Zamanı	164
3.1.10. Alageyik ve Hayvan Oluş.....	174
3.1.11. Kahveci Güzeli.....	183
3.2. İçerik Olarak Ögelerin Kullanımı.....	190
3.2.1. Toplumsal/Fiziksel Çevre.....	190
3.2.2. Karakterler.....	191
3.3. Biçimsel Olarak Ögelerin Kullanımı	194
3.3.1. Kamera	194
3.3.2. Işık.....	202
3.3.3. Kurgu.....	207
3.3.4. Ses	210
3.4. Filmsel Dünyaların Kendi Fantastik Evrenlerine Bakışı.....	213
3.4.1. Issızlık, Yüzler, Kıvrımlı Anlatım ve Konar Göçer Düşünce	213
3.4.2. Tekerrür, Makinenin Ruhu ve Aidiyetsizlik	214
3.4.3. Geçmiş Zaman Elbiseleri, Sevmek Zamanı, Alageyik ve Kahveci Güzeli	215
SONUÇ.....	216
FİLMLERİN KÜNYESİ	231
KAYNAKÇA	237
ÖZGEÇMİŞ	242

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: Deleuzeyen Kavramlar ve Birbirleriyle Etkileşimleri	26
--	----

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Francis Bacon'un Yüz Resimleri	51
Resim 2: Sarmaşık Filmi, Demir Atıldıktan Sonra Gemide Kalan Mürettebat.....	80
Resim 3: Sarmaşık Filmi, CenK Karakteri ve Hayali Salyangozlar.....	81
Resim 4: Sarmaşık Filmi, Gemideki Kavgalar ve Şiddet	83
Resim 5: Sarmaşık Filmi, Gemide Büyüyen Sarmaşık.....	84
Resim 6: Tepenin Ardı Filmindeki Karakterler	91
Resim 7: Tepenin Ardı Filmi Son Sahneler.....	92
Resim 8: Gölgesizler Filmi Şehirdeki Berber Salonu ve Altan Erkekli	95
Resim 9: Gölgesizler Filmi Aynalı Fatma ve Asker Hamdi'nin Hikâyesi	97
Resim 10: Gölgesizler Filmi Karakterleri.....	98
Resim 11: Gölgesizler Filmi, Yazar, Muhtar'ın Çocuğu ve Güvercin'in Çocuğu	100
Resim 12: Gölgesizler Filmi, Cingil Nuri'nin Gidiş ve Dönüşü	102
Resim 13: Ulak Filmi, Zekeriya'nın Ahırda Masal Anlatışı	109
Resim 14: Ulak Filmi, Âdem ve Firavun Kılıklı.....	109
Resim 15: Ulak Filmi, Meryem ve Rabia Nine	110
Resim 16: Paul Klee, Angelus Novus.....	114
Resim 17: Ulak Filmi, Son Sahne, Ulak Gelir ve Köy Halkı İzler	115
Resim 18: Kerem Saat Kulesinin İzinde	123
Resim 19: Akrebin Yolculuğu Esra'nın Dokuma Tezgâhı	124
Resim 20: Akrebin Yolculuğu Tekerrür Sokak	125
Resim 21: Arkadaşım Şeytan Filmi, Fatih'in Şeytan'la Pazarlığı	133
Resim 22: Arkadaşım Şeytan, Plastik Kadın'ın Rollerini	135
Resim 23: Arkadaşım Şeytan, Makineler, Şeytana Karşı	138
Resim 24: Arkadaşım Şeytan, Şeytan'ın Vedası, Meleğin Yükselişini.....	139
Resim 25: Aaahh Belinda! Serap'ın Hayatından Kareler	144
Resim 26: Aaahh Belinda! Serap, Naciye Rolünde Reklam Çekiminde.....	146
Resim 27: Aaahh Belinda! Naciye'ye Dönüşen Serap'ın Çaresizliği.....	148
Resim 28: Aaahh Belinda! Naciye Akıl Hastanesinde	149
Resim 29: Aaahh Belinda! Naciye'nin Serap'a Dönüşü	154
Resim 30: Geçmiş Zaman Elbiseleri, Ahmet ve Keti'nin Telefon Görüşmesi	156
Resim 31: Geçmiş Zaman Elbiseleri Giyen Kadının Korkusu ve Ahmet.....	158
Resim 32: Geçmiş Zaman Elbiseleri Giyen Kadının Babası ve Haplar.....	160
Resim 33: Geçmiş Zaman Elbiseleri Giyen Kadın'ın ve Ahmet'in Kavuşamayışı	162
Resim 34: Sevmek Zamanı Filmi Halil ve Meral'in Göz Temassızlığı.....	165
Resim 35: Sevmek Zamanı Filmi Meral'in Resminin Taşınması	167
Resim 36: Sevmek Zamanı, Meral'in Yalnızlığı.....	169
Resim 37: Sevmek Zamanı, Meral'in Resmini ve Mankenini Suya Bırakışı.....	172
Resim 38: Kahveci Güzeli, Tekin ile Keloğlan.....	184

**TÜRK SİNEMASI'NDA FANTASTİĞİN DÖNÜŞÜMÜ:
DELEUZEYEN BİR YAKLAŞIM
FİLİZ ERDOĞAN TUĞRAN**

Sinema, çağa göre şekillenir ve içinde bulunduğu zamanı eğip bükerek farklı anlam ve zaman yüzeyleri oluşturur. Edebiyattan, gerçek hayattan ve farklı sanat türlerinden etkilenecek kimliklere bürünen sinema, ilk döneminden itibaren farklı türlere ayrılır. Bu çalışma, sinemanın başka türlerle sıklıkla karıştırılan fantastik türünü, türe farklı bir tanım getirmeye çalışarak ele almaktadır. Bu yeni tanım için çalışmada, Todorov'un türe yaptığı tariflerden yola çıkılmış ve türe ait filmler seçkisi Deleuzeyen bir yaklaşım eşliğinde incelenmiştir. Türk Sinema'sının başlangıcından bugüne, Türk Sineması'nda fantastik filmlerin kullandığı anlam yüzeylerine, kararsızlık anlarına ve gerçeklikten kaçış çizgilerine değinilmiştir. Ancak bir yandan kaçmayı seçtikleri gerçekliklere dair Türkiye'nin sosyo-politik süreçleriyle ilgili bilgiler sunulmuştur. Fantastik Sinema'nın, içinde bulunduğu gerçeklikten kaçarak, kararsızlık anları ve anlam yüzeyleri oluşturması için önce içine doğduğu gerçekliklere hâkim olması gerekir. Bu düşünceden hareketle çalışmada bu türe özgü bir film seçkisi incelenmiş ve bu ilişkinin izleri bulunarak filmler değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirmeler doğrultusunda fantastik anlatının içine doğduğu toplumsal gerçeklikle sıkı ilişkileri olduğu ve bu gerçekliklere göre şekillenip değiştiği gözlemlenmiştir.

**TRANSFORMATION OF FANTASTIC IN TURKISH CINEMA:
A DELEUZIAN APPROACH
FİLİZ ERDOĞAN TUĞRAN**

Cinema has been taking form through the time and it creates different ‘meaning surfaces’ while it is bending the time. Cinema which has been divided into different types since the very first start of its invention, has mostly been influenced by the factors such as; literature, real life experiences, different forms of arts which give cinema a special identity. This study tries to define fantastic genre which can easily be confused in mind by other sorts of genres, in a different perspective that is used to be defined as earlier. This re-definition in the thesis is based on Tzvetan Todorov’s explanations about this kind of genre and the film anthology which is chosen to be examined by Deleuzian approach. In this study the ‘meaning surfaces’, hesitating moments and flight lines from reality in fantastic films in Turkish Cinema are tried to be mentioned. But these films have to know the facts about social and political knowledge in their times to draw flight lines from reality to escape. With this ideas in this thesis it is important to choose and investigate films in this genre and find their relations between the facts about social and political structure. As a result, fantastic genre has a strong relations with social reality and according to this fantastic narration and flight lines change directions and reshape themselves.

ÖNSÖZ

Türk Sineması'nda Fantastiğin Dönüşümü: Deleuzeyen Bir Yaklaşım başlıklı bu çalışmada Türk Sineması'nda fantastik türe dair Tzvetan Todorov'dan yola çıkılarak yeni bir tanım getirilmiş, bu tanım kapsamında bir filmler seçkisi oluşturularak fantastik öğelerin sinemanın dönemlerine göre değişip değişmediği araştırılmıştır. Seçilen filmlerde, Todorov'un fantastik anlatı için başat konuma yerleştirdiği *kararsızlık anı*'nın nasıl örüntülendirildiği Deleuzeyen kavramlar yardımıyla incelenmiştir. Filmler seçilirken Türk Sineması'nda fantastik türün dönüşümünü en iyi örneklendirilecek filmler özellikle tercih edilmiştir. Türk Sineması'nın dönemleri ise Türkiye'de yaşanan toplumsal ve siyasi önemli gelişmeler temel alınarak oluşturulmuştur. 1895-1923 yılları arası Türkiye'de türe yönelik bir film bulunmadığı için dönemler içinde gösterilmiş ancak bir dönem olarak çalışmada içeriğine dair bilgi sunulmamıştır. 1923-1946 yıllarında ise Muhsin Ertuğrul'un *Kahveci Güzeli* (1941) filmi ele alınmış, fantastik anlatı türüne bir örnek teşkil etmediği halde, masalsi bir hikâyeyi konu edindiği için film seçkiye alınmıştır. 1946-1960 yılları arasında, Atıf Yılmaz'ın *Alageyik* (1959) filmi fantastik anlatıyı benimsemese de filmde oluşturulan anlam yüzeyleri anlatı türüyle benzeştiği için seçkiye katılmıştır. 1960-1970 yılları arasında, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1964) filmi ele alınmış, 1970-1980 yılları arasında, Metin Erksan'ın *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1974) isimli filmi seçkiye alınmış ve bu filmlerde fantastik anlatıyı oluşturmak için kullanılan öğeler, Deleuzeyen kavramlar eşliğinde incelenmiştir. 1980-2000 yılları arasında, Atıf Yılmaz'ın *Aaahh Belinda!* (1986) filmi, Atıf Yılmaz'ın *Arkadaşım Şeytan* (1988) filmi ve Ömer Kavur'un *Akrebin Yolculuğu* (1997) filmi seçkiye eklenmiş, filmlerde fantastik anlatıyı oluşturmak için kullanılan öğeler, Deleuzeyen kavramlar eşliğinde incelenmiştir. 2000-2015 yılları arasında Çağan Irmak'ın *Ulak* (2007) filmi, Ümit Ünal'ın *Gölgesizler* (2009) filmi, Emin Alper'in *Tepenin Ardı* (2012) filmi ve Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015) filmi seçkiye alınmış, filmlerde fantastik anlatıyı oluşturmak için kullanılan öğeler, Deleuzeyen kavramlar eşliğinde incelenmiştir.

Filmlerde kullanılan fantastik öğelerin, Türkiye'deki toplumsal ve siyasal gelişmeler bağlamında değişip değişmediğine bakılmış ve bir yandan filmler anlatılırken, bir yandan da çekildikleri dönem zarfında Türkiye'de yaşanan toplumsal ve siyasal olaylar arkaplanda sunulmuştur. Çıkarılan bulgular, fantastik filmlerin Türkiye'deki gelişmelere göre kullandığı fantastik öğelerin değiştiği yönündedir. Hemen her filmde gerçeklikten kaçış çizgilerinin farklı şekilde çizildiği görülmüştür. Bu çizgiler, Türk Sineması'nın dönemleri kapsamında seçilen birden fazla film içinde bir tutarlılık gösterse de öğeler birbirinden ayrılır. Bu çalışma, bilimsel verilere dayanarak genel geçer bir gerçeklik ya da bir sonuç ortaya atmaz. İzlenen filmler, tarihsel süreçlere göre yine bu toplum içinde yaşayan bir gözlemci tarafından değerlendirildiğinden araştırmanın tamamı ve çıkarılan sonuçlar her türlü tartışmaya, eleştiriye ve eklemelere açıktır.

Bu çalışmada, danışmanım olmayı kabul ederek beni onurlandıran, çalışmamın

her aşamasında bıkmadan, usanmadan bana hep yardımcı olan, her gönderdiğim metni en ince ayrıntısına kadar düzenleyen ve bana akıl veren, çalışma konuma benimle birlikte sahip çıkan ve her seferinde beni yüreklendiren sevgili hocam Prof. Dr. Murat İri'ye,

Arkadaşlığa, yoldaşlığa her ihtiyaç duyduğumda orda olan doktora arkadaşlarım, Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Civas ve Anıl Karaoğlu'na,

Samsun'da sürekli yüzümü güldüren, azmi ile bana örnek olan ve kırlarda dolaşırken dahi beni çalışmam için odama yollayan arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Ali Çakır'a,

Samsun'da hiç bıkmadan sürekli sorularımı yanıtlayan, Deleuzeyen kavramlarla ilgili hemen her konuda bildiklerini, kitaplarını ve notlarını sürekli benimle paylaşan ve bana akıl veren arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Hasan Turgut'a,

Samsun'da ne zaman sıkılısam, dertlensem her zaman destek için yakınlarımda olan güzel ve akıllı dostlarım Merve Turgut ve Pınar Özçelik Çakır'a

Samsun'a gittiğim günden beri hemen her anımı benimle paylaşan, her derdimi kendine dert edinen, her sıkıntıda içimi ferahlatan güzel komşum, pek sevgili dostum Dr. Öğr. Üyesi Gülten Arslantürk'e,

Hayatımın her anında, her aşamasında, her daim düşüncemin kıyısında duran, hayallerimi takip etmem konusunda beni hep yüreklendiren, çalışma konumun belirlenmesinde dahi beni yalnız bırakmayan, güzel kadim dostum Elif Demirkaya'ya,

Hayatım boyunca sürekli çalışmamı, sürekli acele etmemi, sürekli hiç durmamamı salık veren, beni benden daha çok düşünen, bana her daim güvenerek beni cesaretlendiren pek sevgili Anne ve Babam'a,

Benimle eş zamanlı olarak farklı amaçlarla durmadan ders çalışan, bu kitabın her aşamasını takip edip, benimle birlikte sayfa sayan, ne zaman bunalsam keyfimi yerine getiren ve beni destekleyen abim Fatih Erdoğan ve eşi Duygu Güleç Erdoğan'a,

Sürekli mırıldanan, masamın raflarına uzanarak beni bu kitabı yazarken sürekli patilemeyi ve yalamayı ihmal etmeyen, endişeli ifadesiyle beni hep güldüren canım kedim Kiki'ye,

Yorulduğumda, üzüldüğümde, sevindiğimde, ağladığımda, güldüğümde, endişelendiğimde, hastalığımda, sağlığımda aralıksız olarak yanımda olmaktan vaz geçmeyen, her kafam dağıldığımda toplayan, engin bilgileri, pratik zekâsıyla bana yeni şeyler öğreten, filmleri izlerken dahi bana zevkle eşlik ederek destek olan, bana beni mutlu eden şeyleri yapmayı, düşlerimi gerçekleştirmeyi öğreten sevgili eşim Aytaç Hakan Tuğran'a,

Sonsuz teşekkürlerimi sunarım...

Filiz Erdoğan Tuğran
Yılırtası Günü 2016

GİRİŞ

Yaklaşık yüz otuz yıllık bir geçmişe sahip olan sinema insanlık tarihi bütününde bakıldığında oldukça yeni bir gelişme sayılabilir. Ancak bu yüz otuz yıllık süreçte sinema çok hızlı bir yol kat eder ve teknolojik gelişmelerin de imkânıyla çok fazla değişikliğe uğrar. Sinemanın başlangıç tarihi net olarak bilinmemekle birlikte başlangıç tarihi olarak Louis ve Auguste Lumière Kardeşlerin 1895 tarihinde Paris'teki Grand Cafe'de yapmış oldukları gösteri kabul edilebilir.

Kamera geliştirilmiş bir fotoğraf makinesi olarak düşünülebilir. Fotoğraf teknolojileri şüphesiz kameranın ve dolayısıyla sinemanın oluşmasında başat bir öncüdür. 1800'lü yıllarda yaygın olarak kullanılmaya başlanan fotoğraf daha çok ölüler üzerinde kullanılıyordu. Fotoğrafın uzun pozlama zorunluluğu sadece hareketsiz nesnelere bu denli işe yarıyordu. Ancak ihtiyaca yönelik teknik gelişmeler fotoğraf makinelerinin hareketli nesnelere çekebilme özelliklerini geliştirmeye başlamıştı. Fotoğraf makinesinden çıkan görüntüler ressamların resimlerine benzemiyor, daha nesnel, daha anlık görüntüler sunuyordu. Yavaş yavaş insanların hayatında zaruri yer edinmeye başlayan fotoğraf makinesi, 1800'lü yılların sonunda evrilerek hareketi kaydeden bir aygıta dönüştü. Bu dönüşümün sinemanın başlangıç tarihi ile kesişmesi ise hiç şüphesiz bir tesadüf değildi. Bilim insanları ve teknikerler dünyanın farklı bölgelerinde eş zamanlı olarak hareketli görüntü elde etme deneyleri yapmaya başladı ve başarılı oldular. “Bu durumda sinema, fotoğraf nesnellüğünün zaman içinde gerçekleştirilmesi olarak ortaya çıkmaktadır” (Bazin, 1995: 38).

“Aralık 1895'te Paris'teki Grand Cafe'de para ödeyen bir izleyici topluluğuna on film göstererek en ünlü ve en etkili gösterilerini gerçekleştiren” (Nowell-Smith, 2008: 31), Lumière Kardeşler ile başladığı varsayılan sinema pek çok yeni sinemacı ile birlikte çığ gibi büyüyerek tüm dünya seyircisiyle buluşmaya başladı. Fotoğraf ve hareketli fotoğraf arasında önemli farklar bulunuyordu, bu farklar ise özellikle kullanım amacıyla kendini belli ediyordu. “Önceden resim ve fotoğraf, hareketin sadece görsel hafızasını koruyordu... hareketli resim hem anı kaydediyor hem de hareketin kendisinin bir temsiliyeti, şimdiki zamanın görsel bir dengi oluyordu” (İri, 2012: 26). Hareketli görüntünün kareler şeklinde art arda sıralanarak bir alet yardımıyla perdeye aktarılması, insanların hayatlarında ilk defa, o an görmedikleri olayları ileri bir tarihte izleyebilme özelliğine sahip olmaları yeniliği tüm dünya tarafından kabul gördü.

Sinema, imgesel bir olanaklılık çerçevesinde farklı fikirleri, farklı imgelerle sunabilme, ya da aynı imgelerle farklı fikirleri yansıtabilme yetisi sayesinde felsefeye yakınlaşır. Yönetmenler, senaristler, seyirciler ve film sanatıyla alakalı hemen herkes zamanla sinemanın bu özelliğini benimser, yönetmenler tıpkı felsefeciler gibi kendi dillerini imgeler aracılığıyla filmlerinde aktarırlar. Sözgelimi Gilles Deleuze sıkça felsefe, kavramlar üzerinden, sinema ise imgeler üzerinden hareket etmektedir der ve sinemanın felsefe yapma özelliğinin öneminden bahseder.

Deleuze'ün bu sözlerinin hemen ardından, çalışmanın beslendiği önemli kişilerden biri olan Henri Bergson'a değinmek gerekir. Bergson, sinema hakkında konuşurken öncelikli olarak konuya sinema yapma aygıtını eleştirerek başlar. Kameranın, hareketi bölerek kaydetmesini eleştiren Bergson, hareketin parçalanarak tekrar birleştirme işleminin yansıtıcı bir aygıtla izleyiciye sunulmasının suni bir süre oluşturmaktan öteye gidemediğini ileri sürer ve hareketin bölünebilir olduğunu varsayan sinemayı yadsır, olumsuzlar. Bergson'a göre hareket ancak mekânsal nitelikler taşıdığı düşünülürse bölünebilir yani hareket sırasında kat edilen mesafe bölünebilir. Hareketin tek tek bölünmesi ve yeniden kurgulanmasıyla elde edilen hareketlilik ve bu hareketliliğin izlenişinde geçen süre sadece yanılısamadır. Ne bölümlenen hareket gerçek hareket olarak adlandırılabilir ne de geçen süre gerçek süredir. "Ölü değil canlı, akışkan kavramlarla ilerleyen dinamik bir felsefe, diğer problemleri hareket probleminden itibaren ele almak zorundadır. İşte bu yüzden hareket, Bergson'da da Deleuze'de de merkezi bir yere sahiptir" (Deleuze, 2010: 37). Bergson'a göre süre bölünmez yekpare bir oluştur, çokluktur, bölünebilen şey ise Bergson'un mekânsal zaman adını verdiği bir ölçülebilirdir. Dolayısıyla sinema insanlara kurgu ve modern tekniklerle yeniden üretilmiş ve sahte bir süreyi yansıtır.

Bergson felsefesinden, özellikle sinema kitaplarını oluştururken fazlasıyla yararlanan ve bu çalışmada kavramsal çerçeve kurulumu için kullanılacak olan düşünür Gilles Deleuze "hareket imge" ve "zaman imge" kitaplarını yazarken aslında Bergson'un "süre" kavramından esinlenmiş ve bu kavramdan hareketle bu iki önemli kitabı oluşturmuştur. Deleuze, kitaplarında sık sık Bergson'u anar ve onun sinemaya olan bu olumsuz yaklaşımını, yani sinemanın sahte bir süreyi yansıttığı düşüncesini açıklamaya çalışır. Deleuze, Bergson'un bu tepkisinin anlaşılabilir olduğunu söyler ve onun görüşlerini açıklarken kendi düşüncesiyle birleştirerek açıklar:

- 1) Hareketin anlık görüntüleri, başka bir deyişle, hareketsiz kesitleri yoktur;
- 2) Sürenin hareketli kesitleri olan hareket-görüntüler(movement-image) vardır;
- 3) Hareketin de ötesinde zaman-görüntüler(time-image) yani süre-görüntüler, değişim-görüntüler, ilişki-görüntüler, boyut-görüntüler vardır (Deleuze, 2014: 24).

Bu üç düşünceyle birlikte Deleuze, hareket imge ve zaman imge sineması anlatılarının gövdesini oluşturur. Bergsonun bahsettiği sinemanın hareket imge sineması olduğun belirtir. Bergson, sinemayı eleştirirken aslında modern bilimi de

eleştirir. Özellikle modernlik ekseninde bilimin ancak nesne olarak kabul ettiği şeyi parçalayarak ve bölerek bilimsel bilgiye ulaşma yöntemini reddeder, gerçek bilginin ancak sezgi yöntemi ile kavranabileceğini belirtir. Dolayısıyla sinemanın akıp giden zamanı parçalara ayırarak sunmasını ilk başından beri kabul etmez. Bergson bu söylemiyle şüphesiz modernitenin akla dayalı üstünlük kuran düşüncesini ve modern akla dayalı bilme istencinin her şeyi parçalarına ayırarak bilim yapma çabasına karşı duruş sergiler. Sonunda, modern bilim, hareketi de parçalara ayırmış ve tek tek görüntüleri birleştirerek hareketi yeniden oluşturmayı başarmıştır. Bu durum Bergson'un sinema ile ilgili düşüncelerini açıklarken sıklıkla hareketin bölünmüşlüğü üzerinde durmasının temel sebebidir. Deleuze ise Bergson'u yorumlarken onun sinemanın sadece ilk dönemiyle tanışmasından dolayı böyle yorumlar yaptığını ileri sürer oysa sinema II. Dünya Savaşı sonrası önemli ölçüde değişecektir. Lumière Kardeşlerin, tek bir sabit kamera ile çektiği, diğer açıları kendine dâhil etmesini henüz başaramamış, tek açılı filmler ve bu filmlerin oluşturduğu imajlar, Deleuze'e göre Bergson'a yavan gelmiştir. Sinemanın II. Dünya Savaşı'na kadar olan kısmına '*Hareket İmge Sineması*' adını veren Deleuze, II. Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkımın çok geniş kapsamlı olduğunu, dolayısıyla insanların algılarında derin değişimler oluşturduğunu belirtir, sinemada ise neden sonuç ilişkisine bağlı anlatının kırıldığını, zaman-imge sinemasının oluşmaya başladığını ileri sürer. Artık ana karakterler ya da filmin senaryosunun genel hatları bir hareket öncesinde bu hareketin sebebini açıklamaz, imgelerle izleyiciyi bu hareketin sebebini bulmaya ya da bulamamaya davet eder. Oysa hareket imge sineması basit bir fizik kuralına bağlı şekilde işler, etki varsa tepki ortaya çıkacaktır, her şey neden ve sonuç bağlamında sunulur, zaman bile bu neden sonuçlar arasında geçen ikincil bir öge gibidir. "Hareket imge sinemasında zaman imgesi dolaylı olarak sunulur. Hareket bir imgeden diğerine geçtiği için zaman dolaylı olarak oluşturulur" (Eşli, 2012: 223). Oysa zaman imge sinemasında durum çok farklıdır. Deleuze'e göre zaman-imge sineması görsel, işitsel hitabeti, seyirciyi düşünmeye sevk etme özellikleriyle hem seyircinin pasif konumunu, hem de kahramanı değiştirir ve sinemayı geri dönülmez bir şekilde dönüştürür. Aslında Bergson'dan hareketle Deleuze, sinemanın felsefe yapma imkânından bahseder ve Bergson'dan yola çıkarak oluşturduğu hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını tekrar ele alarak sinemayı bu kavramlarla açıklamaya çalışır. Deleuze, sinemanın özgürleştirici gücünü ön plana çıkarır ve onu modernitenin parçalayıcılığından, teknolojinin mekanikleştiriciliğinden ayırarak şunları söyler;

"Sinemanın evrimi, kendi özünün ya da yeniliğinin zaferi, montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecektir. Böylece plan mekânsal bir kategori olmaktan çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşecektir; kesit de artık hareketsiz olmaktan çıkıp hareketli bir kesit olacaktır" (Deleuze, 2014: 14).

İzleyici bu gelişmeyle birlikte sinemaya gittiğinde sinemanın sadece mimetik¹ etkisine maruz kalmayacak, onlara yansıtılan dünyalarda yönetmenin dokunuşlarını görecek, hikâyenin farklı boyutlarına konuk olacaktır. “Deleuze’e göre sinema ürettiği zaman imgesi ile seyirciyi varoluşu sorgulamaya ve filmin anlam sürecine ortak olmaya davet eder” (Eşli, 2012: 225). Sinema bu özelliğiyle giderek felsefeye yaklaşmakta, dolayısıyla film dilinin asıl mimarları felsefi düşünürlerle aynı amaca hizmet etmektedir. Felsefenin kavramlar icat etmesi, kavramlarla düşünmesi gibi sinema da imgeler icat ederek imgelerle düşünmek için kendi dilini oluşturacaktır. Sinemanın 130 yıllık süreçte oluşturduğu imgeler öylesine belirgin öylesine gündelik hayatta karşılaşılabilecek türden bir hal almışlardır ki bugün herhangi bir insan aslında bir filmde gördüğü şeyi anlamlandırarak hayatına eklediğini dahi fark etmez. Sinema hem imgeleri hem de çekim seçenekleri dâhilinde alımlayıcıya görüntüler eşliğinde bir takım düşünceler ve duygular aktarır.

Lumière Kardeşler sinemayı tüm dünyaya tanıtırken sinemanın olayları yansıtma yani mimetik etkisinden bahsetmişler ve sinemanın gerçekleri gösteren bir dili olması gerektiğini gerçekte olanları sunması gerektiğini savunmuşlardır. “Sanattaki gerçekçi etki ile yapılan ilk filmler “görüntülü haber” niteliğinde, insanlar ve çeşitli toplumsal olaylar üzerinedir...” (İri, 2012: 35). Sanatın mimetik özelliği bu ilk filmlerde ön plandaydı ve insanlara gündelik hayattan haberler sunuyorlardı. Ancak yine aynı dönemde ortaya çıkan bir başka sinemacı olan George Méliès sinemanın hikâye anlatma imkânının, büyüleme özelliğinin farkına varır. Ancak “Sinema ister düş, kurmaca, fantazm ürünü, ister belge ya da gerçeğin yansımaları olsun her helükarda tarihsel bir anlama da sahiptir” (Kaya, 2011: 201). Dolayısıyla oluşturulan fantastik dokular dahi bir şekilde gerçekliği içinde taşır ancak gerçeklik algıya göre görecelendirilebilir. Méliès ve Lumière Kardeşler’in aralarındaki fark sinemanın tarihi boyunca pek çok türün oluşmasına sebep olacaktır.

“Sinema tarihinden bu yana sinema estetiğinin ikiye bölünüşü Lumière Kardeşler ve George Méliès’in yapıtları arasında olmuştur. Lumière Kardeşler sinemaya fotoğraftan gelmişlerdi. Sinemayı gerçekliği yeniden üretmenin büyü bir fırsatı olarak gördüler ve en etkili filmleri, yalnızca olayları saptadı. Ciotat’taki tren istasyonundan ayrılan bir tren, Lumière’lerin fotoğraf malzemeleri fabrikasından çıkan işçiler; öykü anlatmıyorlardı ama yeniden ürettikleri zaman, mekân ve atmosfer öylesine etkiliydi ki, izleyiciler olayı görmek için istekle para ödüyorlardı. Diğer yanda sahne büyücüsü Méliès filmin gerçekliği değiştirme-çarpıcı fanteziler üretme yeteneğini hemen fark etmişti” (Monaco, 2010: 271).

Deleuze, zaman imge sinemasıyla tam olarak Méliès sinemasından bahsetmez elbette, onun bahsettiği İkinci Dünya Savaşı ile pek çok açıdan kırılan insan algısı ve gelişen teknoloji ile birlikte gelen yeni bir sinema oluşumudur. İkinci Dünya Savaşı sonrası akla dayalı modernist sistemin insanları hayal kırıklığına uğratması

¹ Mimetik: Mimesis kavramından gelen kelimenin kökeni Aristo ve Platon’a dayanmaktadır. Konuşmanın ve hareketin doğrudan takdimi, tabiatın temsildir. Mimetik bir sanat eseri veya sinema günlük hayatta yaşanan olayları doğallığından ödün vermeden yansıtma yolunu seçmektedir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. <https://demettasdelen.wordpress.com/2015/03/18/mimesis-nedir/> (Erişim Tarihi: 28.06.2016)

pek çok sanat gibi sinemayı da derinden sarstı. Sinema, varlığını sorgulamaya başladı, savaş boyunca ve savaş öncesinde oluşturulan propaganda filmlerini ve pek çok sorunu tek hamlede çözebilen güçlü, kahraman karakterleri geride bıraktı. Yeni Gerçekçilik Akımı² sinemanın tüm bu olan bitene vermiş olduğu en net tepkiydi. Sıradan insanlar, gündelik hayatın sorunları altında ezilen tipler, varlığının anlamını sorgulayan karakterler içeriyordu. Modern akla ve büyük anlatılara olan inanç azaldıkça, sinema küçük meselelerle, sıradan insanlarla, gündelik hayatın getirdiği sorunlarla ilgilenmeye başladı. Seyirci artık sinemada yalnızca ana karakterle özdeşlik kurup ona hayran olmuyordu, yeni gerçekçilikle birlikte sinemada çoğu zaman ana karakter seyircinin kendisiydi. Seyirciler karakterlerle hareket ediyor, onların sorunlarına kafa yoruyor, hayatları ya da varlıkları ile alakalı olarak daha önce hiç fark etmedikleri bir şeyi sorgularken buluyorlardı kendilerini. Seyirci, ana kahramana hayran hayran bakmıyordu artık, ona kızıyor, üzülmüyor, acıyor, onunla düşünüyordu. Çünkü bu sürekli hatalar yapan, kandırılan, başlarına kötü olaylar geldiğinde travmalar yaşayan karakterler daha önce gördüklerinden çok farklıydı. Bu görece yeni sayılabilecek sinema anlatısındaki kahramanın en büyük özelliklerinden birisi ise sıkılmasıydı, hayattan, her şeyden sıklıkla sıkılan ve bunalan kahraman bazen ne yaptığını, nereye gittiğini dahi bilmiyordu. Kendisine verilen hedefe giderken yoldan çıkıyor, dikkati dağılıyor, yapması gereken şeyleri yapamıyor, hikâyesel anlatımın devamlılığını parçalıyordu. Bazen filmler bir amaç doğrultusunda başlıyor ancak kahramanların bu tuhaf halleri yüzünden amaçsızca sonuçlanıyordu. Kahramanın bu dönüşümü onu özgürleştiriyordu çünkü bilinen kodlara bağlı kalmak zorunda değildi ve çoğu zaman senaryonun dayattığını değil kendi istediğini yapıyormuş gibi duruyordu. Seyirci, anlatı örüntüsü ve başkarakter arasındaki duvarlar yıkılmış gibiydi ve sinema böylelikle felsefenin alanına sıçramış oldu. Deleuze'e göre zaman-îmge sineması felsefenin alanına yaklaşarak sinemanın felsefe yapma imkânının önünü açmıştır.

Zaman-İmge Sineması, sinemayı Bergson'un eleştirdiği yerden alıp, imgelere kendi hareket imkânını vererek onların yekpare ve belirsiz bir zamanı yansıtmalarına vesile oluyor, seyirciyi aynı zamanda görülebilir hatta işitilebilir bir anlam dünyasının ortasında bırakıyordu. Sinema artık bir duyguyu, bir düşünceyi, bazen onunla alakası olmayan farklı imgeler kullanarak anlatmaya çalışıyor, bu çaba yönetmenlerin farklı sinema dilleri oluşturmalarına sebep oluyordu. Çoğu zaman sadece görüntülere ya da belli imgelere bakarak izlenen filmlerin hangi yönetime ait olduğu anlaşılabilir hale geliyordu.

Deleuze, farklı imgelerle, imgelerden bağımsız anlam yaratabilme yetisini ve insanların bunu anlayabilme olanağını anlamın çok katmanlılığı ile anlatmaya

² Yeni Gerçekçilik Akımı: Özellikle İtalya'da II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan bu akım filmlerin daha doğal ortamlarda, setlerin dışında, sokaklarda çekilmesine sebep oldu. Bu çekim şekilleri de filmi anlatsal olarak oldukça farklı etkiledi. "Yeni Gerçekçilik teriminin kesin bir kaynağı yoktur, ancak ilk olarak 1940'ların başlarında İtalyan eleştirmenlerin yazılarında ortaya çıktı. Bir bakış açısına göre bu terim daha genç bir kuşağın sıradan İtalyan sineması geleneklerinden özgürleşme arzusunu temsil etti... Yeni Gerçekçi filmlerin belirsizliği aynı zamanda aynı zamanda olayların bütün bilgisini vermeyi reddeden anlatımın bir ürünüdür... *Bicycle Thieves* işinin ve oğlunun caddede gezinmesiyle sona erer, çalınmış bisikletleri hala kayıptır ve gelecekleri belirsizdir" (Bordwell, Thompson, 2012: 473-474).

çalışır. Deleuze, bu minvalde yazdığı *Anlamın Mantiği* kitabında yüzeyin altında çok katmanlı bir anlam yığınının varlığından bahseder, farklı anlam yüzeyleri olduğunu belirtir. Tıpkı Bergson'daki süre kavramının, geçmiş, şimdi ve geleceği aynı anda içinde taşıması gibi Deleuze de Batı düşüncesindeki “ya biri, ya da diğeri” olarak kabaca özetlenebilecek düalizmi reddeder ve Bergson düşüncesine öykünerek ikiliğin tüm olasılıklarının aynı anda olduğunu anlatır. “Bergsoncu ontolojiye sığrama, aynı zamanda psikolojik ikilikten Varlığın birliğine sığramadır. Hâlihazırda bedenle ruh arasında, maddeyle bellek arasında indirgenemez bir bölünme vardır. Oysa oluşun kendisine yönelmek, uzlaşmaz gibi görünen kutupların kaynağını aynı harekette, Varlığın aynı kesintisiz oluşumunda bulmamızı sağlar” (Deleuze, 2010: 32). Saf oluş olarak adlandırdığı bu durumu “şimdiden kurtulma gücü”ne sahip olmakla niteler ancak saf oluş’un paradoksu ise pek çok ikiliğin “sonsuz özdeşliği” olacaktır. Bu kavramını genellikle Lewis Carroll’un “*Alice Harikalar Diyarında*”³ öyküsünden örneklerle açıklayan Deleuze, Alice’in sık sık aynı anda iki yöne birden gittiğini belirtir, büyür ve küçülür, aşağıya doğru düşer ancak yine de yukarıdadır. Fantastik anlatı da işte kendini bu sonsuz özdeşlikte bulur, zıtlıkların aynı anda var olabilme olasılığında, bu “kararsızlık an”ında. “Alice’in kişisel özdeşliğinin tartışmalı hale gelmesi, özel ismin yitimi. Özel ismin yitimi Alice’in bütün maceraları boyunca yinelenen bir durumdur. Çünkü özel isim ya da tekil isim bir bilginin devamlılığı tarafından güvenceye alınmıştır” (Deleuze, 2015: 19).

Ancak hikâyeye boyunca Alice, zaman zaman isminin ne olduğunu hatırlamaya çalışır, birileri ile tanışacağı zaman titrek bir sesle ismini söyleyecektir. Hatta Lewis Carroll’un bu kitabın devamı niteliğinde sayılabilecek olan “Aynanın İçinden” kitabında Alice, aynanın içinden geçerek adım attığı yeni dünyada Kraliçe tarafından ismini asla unutmaması gerektiği konusunda uyarılmıştır. Oysa Alice her iki kitapta da bilginin devamlılığı tarafından güvenceye alınan şeyi, ismini yavaş yavaş kaybetmiş, güvencesiz kalmıştır, ta ki tekrar ismini hatırlayana kadar. Bunun bir benzeri Ursula Le Guin’in “Yerdeniz Öyküleri” adlı eserinde yaşanır. Hikâyede, Ged’in ismini kaybettiği zaman kendi benliği üzerindeki kontrolü tamamen düşmanına kaptırması gibi, Alice de ismini hatırlayamadıkça Harikalar Diyarı’nın onun üzerindeki kontrolü artmaktadır. Deleuze yaşadığı maceranın Alice’i giderek ele geçirdiğini anlatırken dilden bahseder.

“Adeta olaylar dil yoluyla bilgiye ve kişilere iletilen bir gerçekdışlığın hazını yaşamaktadır. Çünkü kişinin kendinden emin olmaması olup bitenden bağımsız bir kuşku değil, olayın kendisinin nesnel yapısıdır. Olay daima aynı anda iki yöne birden gider ve bu çifte güzergâha bağlı olarak özneyi parçalar” (Deleuze, 2015: 19).

Öznenin bu parçalanışı ise, kararsızlık anının giderek büyüyerek tüm algıyı ele geçirmesine neden olacaktır. Alice, kitabın ilerleyen bölümlerinde kişiliği ile ilgili pek çok bilgiyi yitirecek, sıradan kararlar alırken bile kendinden emin

3 Harikalar Diyarı: İngiltere’nin altında, bir deste iskambil kâğıdının ve başka bazı yaratıkların yaşadığı bir krallık... Harikalar Diyarı’nda görmeye değer bir çok yer vardır: Beyaz Tavşan’ın sevimli kulübesi; hoş ama biraz ihmal edilmiş mutfağıyla Düşes’in Evi; ve Çılgın Şapkacı’nın gün boyu açık çay bahçesi. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Hayali Yerler Sözlüğü I, 2007, s. 324-326, YKY)

olamayacaktır. Özne daima kendini var etmeye çalışacak, ancak bu çaba onun daha da fazla parçalanmasına sebep olacaktır. Hikâyenin sonlarında ise hem Alice, hem de okuyucu bir sürü farklı anlam yüzeyinin arasında neyin gerçek, neyin hayal ürünü olduğuna karar veremeyecek ve kararsızlık anı hikâyenin tek belirleyici etkileyeni olacaktır. Bu durum fantastik anlatıların diğer anlatılardan ayrılmasına neden olur, fantastik öykünün, hikâye ya da sinemada en önemli belirleyeni kararsızlık anının var olmasıdır. Tam da bu kararsızlık anında, gerçeklik ve gerçek olması muhtemel olmayan arasına ince bir çizgi çekilir. İlk bakışta Felix Guattari'nin kavramı olarak dikkat çeken "kaçış çizgileri" çok geçmeden tüm Deleuze ve Guattari kavramlarının arasına eklenir. Pek çok fantastik eserde kaçış çizgileri farklı farklı belirir, Alice'in kaçış çizgisi tavşan deliğidir, Kaptan Ahab'ınki, büyük beyaz balina Moby Dick, Kafka'nınki ise bedeninin dönüştüğü hamam böceği. Bu kaçış çizgilerinin belirlediği andan itibaren yaşanan kararsızlık fantastik anlatının belirleyicileri ve farklı anlam yüzeylerine geçişin eşikleridir.

Çalışma, fantastik anlatıya yapılan bu ön giriş ekseninde şekillenecek, bu minvalde Türk Sineması'nda fantastik anlatının izleri bulunmaya çalışılacaktır. Dünya Sineması ve Fantastik anlatının içeriğinin hemen ardından Türkiye'de sinemanın nasıl başladığı ve nasıl ilerlediğine dair kısa bilgiler verilmesi uygun olacaktır. Böylelikle sinemanın dönemselleştirilmesi şekillenecek, bu dönemlere göre seçilecek fantastik anlatıyı benimsemiş filmlerde kullanılan öğelerin dönemlere göre değişip değişmediği incelenebilecektir.

Türkiye Coğrafyasında sinema Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine yetişmiş, o dönem halkın özellikle elit kesiminin büyük ilgisini çekmiştir. Türkiye Coğrafyasında yapılan ilk gösteri ise 1896 yılının sonu, 1897 yılının başlarına tarihlenmektedir. Bu gösterimi Nijat Özön kendi kaleme aldığı *Türk Sineması Kronolojisi* adlı kitabında Ercüment Ekrem Talu'nun anılarından faydalanarak aktarır. Sinemanın dünyada Lumière Kardeşlerle beraber yayılmasının hemen ardından İstanbul'da Vafiadis adındaki bir fotoğrafçının Lumière Kardeşlere mektup yazdığından bahseden Özön, bu mektuba cevaben olmasa da Lumière Kardeşlerin dünyanın dört bir yanına dağılmasını sağladığı alıcı yönetmenlerin bir kaçının İstanbul'a uğrayarak film gösterimi yaptığını belirtir. İlk gösterim Talu'nun aktardığı itibarıyla Yıldız Saray'ında yapılmıştır. Dönemin varlıklı insanları karanlık bir odaya oturtulmuş ve karşlarına kurulan perdeden onlara filmler izletilmiştir. Talu'nun anlattığı kadarıyla film başlayana kadar oldukça tedirgin olan kalabalık, filmle birlikte heyecana ve korkuya kapılarak yerlerinden kalkmışlardır. Özön, bu coğrafyada gösterilen ilk filmini Talu'nun cümleleriyle şu şekilde anlatmıştır;

"Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlarla duruyor. Rıhtım üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Amma ne gidiş geliş! Hepsini sar'a nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçsüz ve acayip ki... Tren kalktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor... Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba" (Özön, 1968: 11-12).

Sinemanın başlangıç tarihi Türkiye’de birtakım tartışmaları beraberinde getirir. Giovanni Scognamillo’nun *Türk Sinema Tarihi* kitabında yukarıda aktarılan bilgiler bambaşka bir şekilde anlatılır.ERCÜMENT EKREM TALU’nun ilk sinema deneyimine dair anıları aynı şekilde yazılmış ancak mekân bilgisi daha farklı olarak aktarılmıştır. Aynı dönem Abdülhamit’in kızı olan Ayşe Osmanoğlu tarafından ise daha da farklı bir şekilde aktarılmıştır. Scognamillo’nun kitabında Talu’nun ilk filmini Galatasaray’da bulunan Sponek Birahanesinde izlediği, Osmanoğlu’nun ise sarayda izlediği belirtilmiştir. Ancak bu bilgiler Özön’ün kitabında iç içe geçmiştir. Bunun irdelenmesinin sebebi ise o dönem sinemanın hızla yayıldığı bilgisini pekiştirmek adına. Çünkü aynı anda dünyanın pek çok yerinde ortaya çıkan sinemanın başlangıç tarihi gerçekten de kesin çizgilerle altı çizilerek belirtilecek somutlukta değildir.

O dönem Türkiye’ye bu yeniliği getiren teknikerler adeta birbiriyle yarışır nitelikte en yeni, en iyi aleti getirip, en yeni ve iyi filmleri perdeden insanlara yansıtırlar. Yine bu dönemde sinemaya gönül veren öncü sanatçılar sinemayla ilgilenip yaratı sürecine katkıda bulunmayı ihmal etmez. Bu katkılar kimi zaman olan bitenin anlatıldığı mimetik bir filmin oluşturulmasına, kimi zaman da anlatılan kurmaca bir hikâyeye seyirciyi büyüleyecek bir filmin perdeden yansıtılmasına sebep olur. Türk Sinemacılar da kendilerine kimi zaman Lumière Kardeşlerin sinemaya atfettiği mimetik olanı yansıtma özelliğini benimsemiş, kimi zaman da Méliès’in yaptığı gibi sinemaya büyümlü bir kurgunun aracısı olarak bakmışlar ve sinemaya katkıda bulunmuşlardır. Sinema Tarihi’nin başlangıcı kadar eski olan bu tartışma hala pek çok farklı açıdan Sinemacılar arasında süregelir. Rejim değiştirmiş, buhranlarla savaşıyor ve devletin tüm organlarını revize etmeye çalışan Türkiye’de de durum çok farklı sayılmaz. Sinemanın başlangıcında Méliès, Lumière Kardeşlerden farklı olarak kendi icat ettiği bir aletten yola çıkarak sinemaya atılmamıştır. Onun sinema ile tanışması Lumière Kardeşlerin ilk filmlerini yayınladıkları döneme farklı bir şekilde tekabül eder.

“Paris’te, Theatre Robert-Houdin’deki rolünün bir parçası olarak büyümlü feneri kullanan Méliès kariyerine sihirbaz olarak başlamıştı. Lumière’lerin bazı filmlerini gördükten sonra Méliès, daha bilimsel eğilimli vatandaşlarından çok daha farklı bir yöne çekmesine karşın yeni aracın potansiyelini hemen fark etmişti. Méliès’i Star Film Company’si 1896’da üretime başladı ve 1897 baharına gelindiğinde Paris dışında Montreuil’de kendi stüdyosunu kurmuştu” (Nowell-Smith, 2008: s.31).

Méliès de sinema üretim sürecine Lumière Kardeşlerin peşinden katkıda bulunmaya başlamıştı. Sinema dünya ile eş zamanlı olarak Türkiye’de de ilgiyle takip edilen bir gelişme oldu ve Türkiye’deki yönetmenler de kimi zaman Lumière Kardeşlerin, kimi zaman da Méliès’in izinden ilerleyerek ürettikleri filmleri salonlar aracılığıyla halka yansıtmaya başladılar. Ancak dünyada ve Türkiye’de sinema yalnız bu iki büyük kurucunun değil pek çok toplumsal, siyasi sürecin etkisiyle yön değiştirdi ve tıpkı edebiyat gibi türlere ayrılarak çeşitlendi.

Bu çalışma Türk Sinemasını dönemselleştirmek ve bu dönemselleştirmeyi yaparken Türkiye'deki toplumsal tarihsel gelişmelerle fantastik türe ait lduğu düşünölen filmler arasında paralellik kurmayı amaçlar. Ancak veri arşivlerinin yetersiz olması sebebiyle Cumhuriyet Dönemi öncesi gelişmeleri ele alınmayacak, 1923 öncesi döneme ait filmler çalışma için yapılmış seçkiye katılmayacaktır.

Çalışmada, Türkiye'nin içinde bulunduğu toplumsal ve siyasi bağlam değerlendirilerek, Metin Erksan, Nijat Özön, Halit Refiğ ve Giovanni Scognamillo'dan alıntılar kullanılarak ve bu inceleme sonrası ortaya çıkma imkânı olan farklılıklar çerçevesinde Türk Sineması dönemselleştirilecektir. Seçilen filmlerdeki fantastik öğelerin dönemlere göre değıştiğı hipotezinden hareketle Türk Sineması siyasal bağlamdan kopmadan yedi ayrı döneme ayrılmış ve her dönemden bir ve ya daha fazla film seçilerek incelenmiştir. Bu dönemler 1895-1923, 1923-1946, 1946-1960, 1960-1970, 1970-1980, 1980-2000, 2000-2015 aralıkları olarak düşünölmüştür. 1895- 1923 yılları arasında çalışmanın içeriğine uygun film bulunmadığı için bir film anlatılmamıştır. 1923-1946, 1946-1960 yılları arasında ise çalışmada fantastiğın temel noktası olarak alınan 'kararsızlık anı'nın başat öge olarak bulunmaması dikkate alınsa da türe benzemesi nedeniyle *Kahveci Güzeli* ve *Alageyik* filmleri incelenmiştir. Ancak bu iki filmin incelemesi çalışmada anlatılan türe sadece yaklaştığı için olacağından diğere filmlere nazaran daha genel bir inceleme yapılmıştır. Bu durumun 'hareket imge' sinemasından 'zaman imge' sinemasına geçişin Türkiye'de biraz daha geç gerçekleşmesiyle alakalı olduğu düşünölmektedir. Çünkü fantastik anlatının temel öğelerinden olan kararsızlık anı oluşturmanın ve anlam yüzeyle inşaa etmenin hareket imge anlatısıyla ve senaryo örüntüsüyle oldukça zor olduğu kanaatine varılmıştır. 1960-1970 yılları arasında ise Metin Erksan'ın yönettiğı, *Sevmek Zamanı*(1964) filmi incelenecektir. 1970-1980 yılları arasında Metin Erksan'ın *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975) filmi incelenecektir. 1980-2000 yılları arasında Atıf Yılmaz'ın *Aahh Belinda*(1986) filmi, yine Atıf Yılmaz'a ait olan *Arkadaşım Şeytan* (1988), ve Ömer Kavur'un *Akrebin Yolculuğı* (1997) filmleri incelenecektir. 1980'li yıllarda fantastik olarak sınıflandırılabilir filmlerde bir artış görölməsi özellikle dikkat çekicidir. Film seçkileri yapılırken oldukça fazla film elenerek bu üç filmin seçilmesine karar verilmiştir. Son olarak 2000-2015 yılları arasında dört film incelenecektir, bunlar şu şekildedir; Çağın Irmak *Ulak* (2007), Ümit Ünal *Gölgesizler* (2009), Emin Alper *Tepenin Ardı* (2013) ve Tolga Karaçelik *Sarmaşık* (2015). Dönemselleştirmeyi yaparken özellikle Türkiye'nin geçmişten bugüne içinde bulunduğu ve siyasal değışimlerin oldukça hızlı gözleendiğı yıllar dikkate alınmıştır. Girişte kısaca bu dönemlerden bahsedilecek ancak daha sonra filmler incelenirken dönemsel ayrıntılara daha net değinilecektir. Filmler, çalışmanın bütünleştii zamansal yapıyla paralel şekilde, çizgisel anlatı deforme edilerek sıralanacak, içinde bulunulan zaman diliminden geçmişe doğru sunulacaktır. Fantastik tür kapsamında incelenecek olan on bir filmlik film seçkisinde dikkati çeken Atıf Yılmaz ve Metin Erksan'ın birden fazla filmlerinin

bulunmasıdır. Özellikle fantastik anlatı türünün özel bir tür olması ve çalışmada incelenen filmler seçilirken ‘kararsızlık anı’nın başat olarak bulunduğu filmlerin seçilmesine özen gösterilmesi sebebiyle bu iki yönetmenin filmlerinin birden fazla olması bir tesadüf olarak görülmemektedir. Aksine zaman imge sinemasında imgeler ortaya konulurken özellikle sinema dili önemli ölçüde dikkat çeken yönetmenlerin fark edildiği bilinmektedir. Bu noktada isimlerinden sık sık Auteur yönetmen olarak söz edilen Atıf Yılmaz ve Metin Erksan’ın birden fazla filminin bulunması çalışma için yazının genel gidişatıyla ilgili tezat bir düşünce oluşturmaz. Aynı şekilde Ömer Kavur’un kendi sinema diline sahip bir yönetmen olduğu bilinir ve kendisine ait 1991 tarihinde yapmış olduğu *Gizli Yüz* adlı filmin de seçkiye koyulup koyulmaması üzerine düşünülmüştür. 1980-2000 yılları arasında *Arkadaşım Şeytan* (1988) yerine *Gizli Yüz* (1991) filminin koyulması kararından *Gizli Yüz* ve *Akrebın Yolculuğu* tema olarak birbirini çok andırdığı hatta birçok eleştirmen tarafından birbirinin devamı olarak nitelendirildiği için vazgeçilmiştir. Fantastik Türk Sineması hakkında inceleme yapmak için önce yapılan dönemselleştirme kapsamında bilgiler sunmak gerekmektedir.

Yapılan dönemselleştirmede ikinci sırada yer alan ve aslında Türk Sinemasının kuruluş yıllarına tekabül eden 1923-1946 arası dönem özellikle Muhsin Ertuğrul ile anılan bir dönemdir. Muhsin Ertuğrul’un tiyatrocü kimliği nedeniyle bu dönemde çekilen filmlerin neredeyse tamamı onun elinden çıkmış ve Muhsin Ertuğrul tiyatral dili sebebiyle hem çağdaşları hem de sonraki nesiller tarafından ağır şekilde eleştirilmiştir. Eleştirilerin tamamı sadece dili yapay bir şekilde kullandığı için değildir. Özellikle yurt dışında eğitim görmüş bir yönetmen ve film ekibi olmasından mütevellit işlediği konular genellikle yurt dışında ünlenmiş konulardır, dolayısıyla bu dönemdeki filmlerin Türk Sineması’nın gelişimini olumsuz etkiledikleri düşünülmüştür. 1922’de Kemal Film’in kurulmasıyla başladığı varsayılan dönem, uzun yıllar boyunca savaştan ülkenin sinemayı otuz yıllık bir süreçte çok da geliştiremediğini gösteren örneklerle imza atmıştır. Dönemle ilgili olarak Özön şunları aktarmaktadır;

“Budana sonraki on yedi yıl içinde Türk sineması bir kişinin tekelinde kaldı; bu durum, ilk adımlarını tiyatrocuların önderliğinde atan sinemamızın, on yedi yıl boyunca tiyatrunun etkisini gittikçe daha fazla duymasına yol açtı. Çünkü sırasında yurdumuzun tek temelli ve önemli tiyatro topluluğu olan “Dar-ül-bedayi” (sonra “İstanbul Şehir Tiyatrosu”)nun başındaki Muhsin Ertuğrul’du...Muhsin Ertuğrul 1922 yılından başlayıp, sinemayı kesinlikle bıraktığı 1953 yılına kadar, Türkiye’de yirmi dokuz film meydana getirdi. Bir tüm olarak ele alındığında bu filmlerin sinemamız üzerinde ne kadar kötü etki yaptıkları açıkça görülür. Bunun en önemli nedeni, yukarıda da belirtildiği gibi Ertuğrul’un bir tiyatro sanatçısı oluşuydu” (Özön, 1968: 17-18).

Muhsin Ertuğrul’la anılan dönem, Özön tarafından oldukça ağır eleştirilerle anılmaktadır. Kitabında dönem hakkında yazdığı önemli sayılabilecek olumlu bir

gelişme bulunmamaktadır. Aynı dönem için Scognamillo ise olumsuz yorumların yanında olumlu yorumlara da yer verir. Ona göre Ertuğrul gereğinden fazla eleştirilmiş ve dönemin şartları bu eleştiriler yapılırken göz ardı edilmiştir. Scognamillo, Ertuğrul'un sinema konusunda hevesli bir insandan ibaret olmadığını, profesyonel bir oyuncu, çalışkan bir ekip adamı ve iyi eğitilmiş bir tiyatrocu olduğunu belirtir. Döneminde hep tek adam olmasını ise hem Ertuğrul'un başkalarına alan bırakmamasına hem de dönemin ticari ve ekonomik şartlarına bağlar. Batı'daki gibi bir sinema endüstrisinin oluşması için Türkiye'de gerekli şartlar olmadığı gerçeğinin altını çizmiş ve Ertuğrul'un yeterince özgün yapıtlar kullanmamasının bir nedeninin de o dönemin ticari koşulları olduğunu dile getirmiştir. Halit Refiğ ise *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında sıklıkla Muhsin Ertuğrul'u batı tipi bir aydın olduğunu, Türkiye'nin asıl ihtiyaçlarını bilmediğini ve halktan kopuk filmler yaptığını dile getirmiştir.

Türk Sinemasında Tiyatrocuların Dönemi olarak pek çok kaynakta anılan dönem 1938 yılında sinema ve filmlerden alınan vergilerin devlet tarafından azaltılmasıyla yerini farklı bir yapılanmaya bırakır. Daha rahat şartlarda film çekmeye başlayan yönetmenler 1939'da yürürlüğe giren tüzük sebebiyle denetlenmeye başlar. "...1939'da yürürlüğe giren sansür tüzüğü 1986 yılına kadar kullanılmış ve 41 yıl boyunca 'hariçten gelen filmlerin gösterimi ve dâhilden yapılacak filmlerin çekilmesi polisin iznine bağlı kalmıştır" (Ulusoy, 2009: 57). Bu dönemde de tiyatrocuların etkisi devam eder ancak sinemacı denilebilecek yönetmenler de yavaş yavaş Türk Sinemasında yerini almaya başlarlar. İkinci Dünya Savaşı'nın gölgesinde geçen bu dönem Türkiye'de yabancı filmlerin de sıkça gösterilmeye başladığı bir dönemdir. Savaşa taraf olmayan Amerika Birleşik Devletleri ve özellikle Mısır Sineması'nın ürünleri sık sık seyirci karşısına çıkartılır. Özön, kitabında bu dönemin Türk Sineması için iyi denilebilecek bir devam dönemi olmadığını açıkça belirtmekte, hatta yer yer bu dönemle ilgili oldukça olumsuz yorumlamalarda bulunmaktadır.

"Tiyatrocuların ağırlığı daha da büyüktü ve Geçiş Döneminin sonuna kadar sürdü. Tiyatrocular bu dönemde sayıları daha da artmış olarak ortaya çıkmışlardı. Doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başlayan "Geçiş Dönemi" yönetmenlerinin sayısı sekizdi, oysa aynı dönemde çalışan tiyatrocu yönetmenlerin sayısı bunu aşıyordu" (Özön, 1968: 21-22).

Türkiye'nin savaşa katılmadığını ancak oldukça potansiyeli olan bir nüfusu da silâh altında hazır bulundurduğunu belirten Özön, bunun hem ülkenin ekonomik şartlarına hem de Sinemanın gelişimine olumsuz etki bıraktığını belirtir. Mısır Sinemasının filmlerini de yine Türkiye'den giden Tiyatrocu ekolden bir yönetmenin öğretisiyle yapıldığını bildiği için sert bir dille eleştirmektedir.

"Anlayış bakımından "tiyatrocular"ın filmlerinden zerrece başkalığı olmayan - böyle bir başkalık olmasına zaten imkân yoktu, çünkü Mısır sineması da Türkiye'den giden bir Türk "tiyatrocu"su olan Vedat Örfi Bengü tarafından, onun attığı temeller üzerine kurulmuştu - Mısır filmleri, malzeme ve teknik açısından o vakit ki yerli filmlerden

hiç olmazsa bir parmak ilerideydi. Bundan dolayı Mısır filmleri tiyatrocuların kötü etkisini artırdı, seyircinin de sinemacının da beğenisinin bozulmasında büyük bir rol oynadı” (Özön, 1968: 21).

1923-1946 yılları arası Türkiye’de daha önce Osmanlı İmparatorluğu’ndan hareketle oluşan yıkım ve Cumhuriyetin ilanıyla birlikte gelen bir yeniden yapılanma süreci olmuştur. Tek Partili dönemin hâkim olduğu bu yıllarda halk oldukça zor bir zamandan geçer. Bir yandan Kurtuluş Savaşı’nın vermiş olduğu yaralar sarılmaya çalışılır, öte yandan halkın II. Dünya Savaşı’nın sebep olduğu melankolik ve kederli ruh halinden kurtulması için çaba harcanır. Sinema da Deleuze’ün belirttiği gibi hareket imge sineması hâkimdir. Savaştan çıkmış bir ülke olmasına rağmen Türkiye sinemanın icadından hemen sonra yani Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde kamerayla ve filmlerle tanışmıştır. Cumhuriyet kurulduktan sonra Cumhurbaşkanı olarak devletin başına geçen Mustafa Kemal Atatürk’ün teknolojiye verdiği önem kameraların bu sıkıntılı dönemde dahi aktif kalmasına yardımcı olmuştur. Dolayısıyla 23-46 yılları arasında oldukça fazla film çekildiği gözlenebilir durumdadır. Ancak pek çok gelişmenin ve sıkıntının aynı anda geliştiği bu yönetim değiştiren ülkede sinema yine de ilgilenilmesi açısından bakıldığında oldukça geri sıralarda yer alan bir sanat dalıdır.

Devlet, Türk Sinemasının giderek gelişen bir sektör olduğunu yavaş yavaş da olsa kabul eder. 1948 yılında çıkarılan bir kanun sayesinde artık yerli filmlerden alınan vergi azaltılır, lakin yabancı filmlerden alınan vergi ise artırılır. Bu kanun hem sektöre canlılık kazandırır, hem de genç yönetmenleri cesaretlendirir. Tüm dünya, 2. Dünya Savaşının yaralarını sarmaya çalışırken, teknoloji gelişmeye devam eder, seyircinin de sinemaya olan ilgisinin artmasıyla birlikte Türk Sinemasında yeni bir döneme girilir, artık sinema, tiyatronun filme kaydedilmiş hali olarak değil, sinema mesleğini icra eden eğitimli yönetmenlerin çalıştığı bir alan olma yolunda ilerler. Kameralar küçülmeye başlar, çekim teknikleri hızla gelişir. 1946-1960 dönemi Yeşilçam filmlerinin sıklıkla perdeden halka yansıtıldığı bir dönem olur ve sinema yavaş yavaş yıldızlarına kavuşmaya başlar. 50’li yıllar Türkiye’de tarihsel süreçte ilginç olayların yaşandığı bir dönem olarak anılır. 1923 yılından bu yana sürekli olarak iktidarda bulunan Cumhuriyet Halk Partisi, Demokrat Parti’nin seçimleri kazanmasıyla yerinden olur. “Demokrat Parti’nin (DP) 1950’de elde ettiği ezici seçim zaferiyle birlikte modern Türkiye tarihinde CHP’nin siyaset ve kültür yaşamı üzerindeki egemenliğinin sona erişine işaret eden yeni bir devir başladı” (Edt. Kasaba, 2016: 476). Tüm dünyada hareket imge sinemasından zaman imge sinemasına doğru bir geçiş yaşandığı bu dönem Türkiye’de biraz yavaş ilerler ancak 50’li yılların sonu ve 60’lı yılların ortalarına doğru Metin Erksan gibi yönetmenler yavaş yavaş kendi imgesel sinema dillerini oluşturmaya ve Türk Sineması’nın adını başka ülkelere duyurmaya başlar.

1960’lı yıllara gelindiğinde ise Türk Sineması’nda daha önce örneği görülmemiş bazı filmler çekilmeye başlanır. 1960’lı yıllarda tüm dünyada siyasi konjonktürde

bir hareketlilik gözlenirken, Türkiye de bu hareketlilikten nasibini alır ve 60 ihtilali gerçekleşir. 1960 yılındaki ihtilal sonrasında Türk Sineması, Toplumsal Gerçekçilik akımından etkilenmiş yönetmenlerin filmlerine sahne olur. Bu akımın oluşmasında, yalnız siyasi hareketlilik değil hızlı kentleşme ve sanayileşme, yerinden yurdundan göçmek zorunda olan insanlar, aşırı nüfus artışının sonuçları gibi etkenler önemli rol oynar. Tüm dünyaya göre sanayileşmenin biraz daha geç geldiği Türkiye’de artık kırsal nüfusun azaldığı, iş gücünün ve beyin gücünün yavaş yavaş kentlerde birikmeye başladığı bir döneme girilir. Bütün bu hengâmenin içinde devlet birçok sorun, teknolojik gelişme ve ülkesel büyüme meseleleriyle uğraşırken, toplumsal sorunları yansıtmak ise sinemaya düşecektir. Bir yandan Yeşilçam’ın ünlü aşk filmleri seyircileri sinemaya akın akın çekerken, diğer yandan toplumsal gerçekçi filmler, halkın gerçekleri görmesi için perdelerden insanlara sunulur. Bu dönemle anılan yönetmenler ise Halit Refiğ, Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan gibi sinemanın daha sonraki dönemlerinde de kaliteli işler yapan yönetmenlerdir. Toplumsal gerçekçi sinema, Batı’da yaşanan hareketlilik ve sıklıkla tartışılan yönetmenlerin aynı zamanda bir aydın olmaları ile ilgili sorunlarını da beraberinde getirerek perdelerden yansıtır. “1960’lı yıllardan itibaren toplumda büyük çapta popülerlik kazanan Türk sineması, Batılılaşma konusunu daha bilinçli bir biçimde ele almıştır. Bu dönemin popüler filmleri, Batılılaşmanın sadece bir aydın sorunu olmaktan çıkarak, toplumsal ölçekte tartışılır olmasında etkili olmuşlardır” (Güney, 2006: 210 – Akt. Başekim, 2015: 68). Ancak sinemanın bu yıllarda oldukça yoğun bir izler kitlesi bulunur. “Türkiye’de özellikle 1950’li ve 1960’lı yıllarda popüler sinema çokça izleyici toplamış, gelişen film yapım pratikleri nitelikli yaratıcı yönetmenlerin de ortaya çıkabilmesine izin vermiştir.” (Zıraman, 2015: 67).

Bir kısım sinemacı, ya da sinemaya gönül vermiş genç, 1960’ların siyasi ortamının da vermiş olduğu rahatlıkla bu dönem sık sık yurt dışına sinema eğitimi almak için giderken, ülkedeki rahatlık ve özgürlük ortamının yine dünya siyasetine paralel ölçüde çalkantılara sahip olduğu bilinen bir gerçektir. Ülkenin içinde bulunduğu bu görece özgürlük dönemi 1965 seçimleriyle son bulacak, her alanda oluşturulmaya başlayan yeni kısıtlamalar ve artan kutuplaşma 80 darbesine doğru ilerleyen süreci hazırlayacaktır. 70’li yıllara gelindiğinde ise Yeşilçam’ın parıltılı dönemi son bulur, 1980’deki askeri darbeye kadar insanlar sinemalara daha az uğramaya başlar. Tüm bu hareketli dönemlerde ise Yeşilçam Sineması yavaş yavaş ortadan kalkacak, çekilen filmlerin çoğu, uyuşturucu ve çıplaklık gibi konuların ön planda olduğu bir furyaya dönüşerek perdelerden yansıtılacaktır. 12 Eylül darbesinden sonra da gidişat çok fazla değişmez, belli görüşlere sahip pek çok yönetmen sınırdışı edilir. Turgut Özal’ın başbakanlık döneminde sansür politikaları dolayısıyla Türk Sineması 90’lı yıllara kadar kendini toparlayamayacağı pasif bir döneme girer. Seyirci artık evinde oturur ve yayın sürdüğü müddetçe televizyon izler. Dönemin filmleri ise halktan kopuk, yabancılaşmış, kent hayatında tutunmaya çalışan insanların hayatlarını anlatmaya başlar. Baskıcı politikaların farkında olan senarist ve yönetmenler ise

bir yandan topluma ayna tutma becerisini kendi sinema dillerini oluşturarak farklı şekillerde geliştirir, bir yandan da siyasi hiciv konusunda ustalaşmaya başlarlar.

90'lı yılların ortasına kadar Türk Sinemacıları istediği izleyici kitlesini sinemaya çekmeyi bir türlü başaramaz. Yapılan filmler ya dağıtım aşamasında sorunlar yaşar ya da sinemada gösterim imkânı bulsa bile yeterli sayıda insana ulaşamaz ve hemen gösterimden kalkar. Bu duruma sebep olarak ise televizyonun seyircilerin bir kısmını evde tutmaya başlaması, videokaset çalarların evlerde hızla yerini alması, Amerikan filmlerinin sektörde en çok gösterilen filmler haline gelmesi, Türk Sinemacıların yeterince bütçe ve sinemada gösterim için alan bulamaması ve kalitesiz filmlerin yapılması gibi sebepler sunulabilir. Ancak tüm bu sebeplere rağmen 90'lı yılların ikinci yarısı genç ve yetenekli yönetmenlerin Türk Sineması'na yeni bir soluk getirmesi ve insanlarda yeniden sinemada Türk filmi izleme kültürünün oluşmaya başladığı gözlenmiştir.

“1990'ların ve 2000'lerin genç Türk seyircisi, daha şanslı bir döneme doğdu. Film üretiminin canlanması, iyileşmesi ve Yeşilçam filmlerinin televizyonda yeniden dolaşıma girmesiyle bunları takip eden genç bir neslin oluşması, sinema okullarının yaygınlaşması ve Türk sineması üzerine yapılan akademik çalışmaların artması Türk sinemasına ilgi duyan bir neslin ortaya çıkmasına neden oldu” (Bayraktar, 2009: 11).

Teknolojik gelişmelerin de filmlerin beğenilmesinde bir katkısı olduğu yadsınamaz. Kameralar küçülür, bilgisayar yavaş yavaş evlere girmeye başlar, dolayısıyla teknolojik gelişmeler ve haber ağlarının büyümesi sonucu, seyircilerin yönetmenlerden, yönetmenlerin de seyircilerin isteklerinden haberdar olması gibi karşılıklı bir bilinç akışı örüntüsü oluşmaya başlar. Öte yandan 12 Eylül sonrası hiç yayınlanamayacak olan pek çok film projesi rafa kalkar, sinema yeni bir anlatım dili oluşturmanın yollarını aramaya başlar. “Öylesine ilginç bir dönemdir ki 1990'lar, sanki geçmişin bütün yükü bir zaman kesitinde toplanmıştır, bütün patlamalar aynı anda yaşanır, ayaklarımızın altından bir şeyler hızla kaymakta ama bir taraftan da başka türlü bir hayatın mümkün olabileceği duygusu yeşermektedir” (Maktav, 2013: xiii). Bu dönemde özellikle Euroimages ve Hubert Bals isimli uluslararası fonlar Türk Sineması'ndaki genç yönetmenleri desteklemiştir. Nitekim Ömer Kavur'un 1997 yılında yönettiği *Akrebin Yolculuğu* filmi Euroimages fonuyla desteklenmiş, Kültür ve Turizm Bakanlığı filmin çekimi için katkılar sunmuştur. “Genç sinemacılar, yurtdışı fonlara erişimin kolaylaşması, dijital teknolojinin yaygınlaşması küçük bütçeli ‘fukara’ yapımların ‘dünya sineması’ festivallerinde ses getirmesi dolayısıyla bir zamanlar çılgınca görünen sinema yönetmenliğine daha kolay soyunur oldular” (Daldal, 2015: 23). Bu destekler pek çok yeni sinemacı için umut ışığı olur. Ancak yalnızca gişe filmleri için değil “hem de popüler filmlere alternatif görülebilecek girişimler ortaya çıkmıştır” (Zıraman, 2015: 67). Geçmişe nazaran Türk Sineması 90'lı yıllarda oldukça değişmiştir.

Türkiye’de 2000’li yıllarda, 90’lı yılların 2. Yarısı ile başlayan, genç yönetmenler ve bol bütçeli ve kaliteli filmlerin devamı gelir, Türk Sineması eski kalabalık seyirci kitlesine sonunda ulaşmayı başarır. 2000’li yıllardan günümüze pek çok başarılı yönetmen dünya çapında festivallerden ödüllerle dönerler ve Türk Sineması’na özgü yeni bir sinema dili yaratımına katkıda bulunurlar. Sinan Çetin ve Mustafa Altıoklar’ın 90’larda başını çektiği bu genç yönetmenlere, 2000’li yıllarda Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Fatih Akın gibi yönetmenler de eklenirler. 1990’lı yıllardan sonra “Türkiye’de Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Denirkubuz, Yeşim Ustaoglu gibi isimlerle birlikte yeni bir ‘bağımsız’, ‘alternatif’, ‘sanat sineması eğilimli’ film üretiminin yükselimesinden söz edilmeye başlanmıştır” (Zıraman, 2015: 67). 2000’li yılların bir diğer getirisi ise Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu, Pelin Esmer gibi önemli projelerle seyircinin karşısına çıkan kadın yönetmenlerin sinema dilini kendilerince oluşturmaya başlaması olur.

Çalışma Méliès’ten başlayarak ilerleyen büyülü sinema olgusu üzerinden hareketle Fantastik Sinema ile ilgilenmiş ve fantastik tür farklı sinema tarihçi ve kuramcılarında faydalanılarak tanımlanmıştır. Fantastik Sinema tanımlanırken Deleuze’ün sinema kuramlarından, “zaman imge” sinemasından ve farklı kaynaklarından yararlanılmıştır. Türe yönelik tanımlamalar yapılırken özellikle Tyzetan Todorov’un “*Fantastik: Edebi Türe Yapısalcı Bir Yaklaşım*”, Jean-Luc Steinmetz’in *Fantastik Edebiyat*, Jacqueline Furby ve Claire Hines’in *Fantastik* ve Rosemary Jackson’un *Fantasy The Literature of Subversion* adlı kitaplarından yararlanılmış ancak türe yönelik tanımlar için farklı kaynaklara da yer verilmiştir. Fantastik tür etraflıca açıklandıktan sonraki süreçte fantastik türün edebiyat ve sinemadaki tezahürlerinden bahsedilmiş ve fantastik türe yönelik ayırt edici özelliklerin üzerinde durulmuştur. Fantastik türün edebiyat ve sinemadaki tezahürlerinden bahsederken özellikle üzerinde durulan bir başka konu da türün her zaman karıştırıldığı “bilim-kurgu” türü ile aralarındaki farklar olmuştur. Bu iki türün birbirine yakınlığı göz önüne alındığında fantastik kavramının sınırları çizilirken bu türleri ayırmak çalışma için büyük önem taşımaktadır.

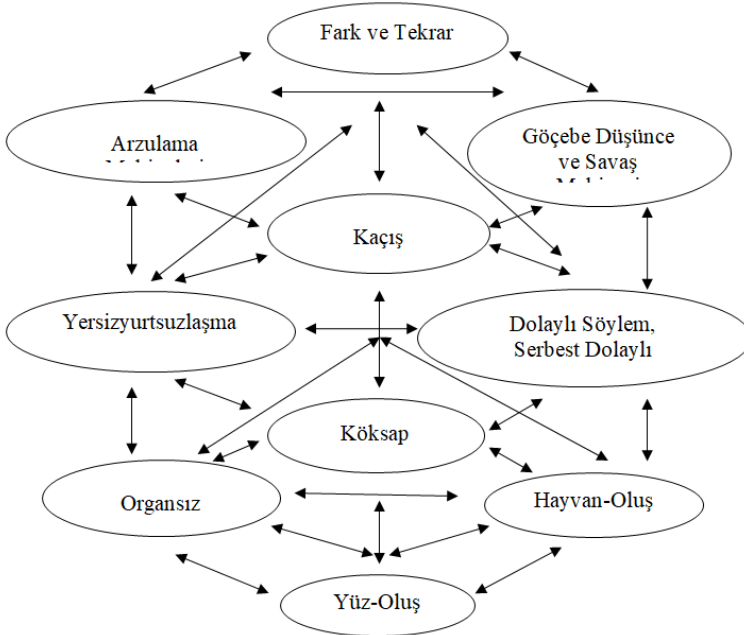
Çalışmanın birinci bölümünde ise sinemaya “Deleuzeyen bakış”⁴ başlığı altında Deleuze’ün sinema ile kurduğu ilişkinin izlerinden hareketle Deleuze’ün kavramları ve bu kavramların fantastik sinema ile bağlantıları araştırılmış, çalışmada kullanılacak yöntem ana hatlarıyla belirlenmiştir. Bu bölümde Deleuze felsefesinde önemli bir yer tutan Henri Bergson’dan yola çıkılarak zaman ve süre kavramlarının sinema ile ilişkisinden bahsedilmiş, bu kavramların özellikle sinemasal anlatıyı ne şekilde etkilediği tartışılmıştır. Bu minvalde köksap, yersizyurtsuzluk, serbest-dolaylı söylem, oluş blokları, ıssız ada gibi fantastik anlatıda özellikle imgesel

4 Çalışmada “Deleuzeyen bakış” olarak isimlendirilen bu kavram aslında sadece Deleuze’e ait olmayan, çoğu zaman iki yazarlı olup yazarlarından birinin de Guattari olduğu pek çok şeye atıfta bulunurken kullanılmaktadır. Burada amaç Guattari’yi dışlamak değil, daha önce taranmış literatürlerde kavram karşımıza Deleuzeyen bakış olarak çıktığı için kullanılmaktadır. Daha önce belirtildiği ve daha sonra da belirtileceği gibi kitapların bir kısmı Guattari ile ortak yazılmıştır ancak bu kitaplarda hangi metni kimin yazdığı net olarak belirtilmemiştir.

kurgulamada temel alınabilecek önemli Deleuzeyen kavramlar incelenmiş ve üçüncü bölümde filmlerin fantastik evrenleri çözümlenmeye çalışılırken bu kavramlardan yararlanılmıştır. Deleuzeyen kavramlar çalışmada ayrı başlıklar altında incelenir ancak bu kavramlar birbirleriyle iç içe geçmiş olduklarından ötürü hatta bazen bir kavram diğer kavram olmadan anlamsızlaşacağı için çoğu zaman kavramlar iç içe kullanılmıştır. İncelenen filmlerde bir yörünge olarak kullanılacak olan Deleuzeyen kavramlar, bazı filmlerde ağır basan tek bir kavramdan hareketle anılsa da aslında aynı filmde diğer Deleuzeyen kavramlara da göndermeler sıklıkla yer bulur. Bu noktada bir kavramın sadece bir filme ait olması durumu söz konusu bile değildir. Özellikle fantastik anlatı yapısına uymayan ancak Türk Sinemasının ilk dönemine ait filmlerinin sinema dilini kullanmalarını örnek teşkil etmesi açısından incelen Muhsin Ertuğrul'un *Kahveci Güzeli* (1941) filminde Deleuzeyen terminolojiye ait baskın bir kavram bulunmaması nedeniyle film genel olarak tüm kavramlar çerçevesinde ele alınır.

Deleuzeyen terminoloji mevzu bahis olduğunda bir kavramı diğerlerinden kopuk ve yekpare bir şekilde incelemek mümkün değildir. Deleuzeyen kavramların tamamı tıpkı bir köksap gibi birbirleriyle sürekli bağlantılı ve oluş halindedir. Bu bilgiler ışığında Deleuzeyen kavramlarla ilgili dönüşlülük teşkil eden bir tablo oluşturulmuştur ve bu kavramsal geçişlilik tablo yardımıyla daha net bir şekilde açıklanmaya çalışılacaktır. Tabloda kavramlar kesinlikle hiyerarşik bir sıralamaya göre dizilmemiştir zaten Deleuzeyen düşünce neredeyse tüm kavramlarını hiyerarşik düzene karşı oluşturur, dolayısıyla bir kavram diğerinden üstün olmayacağı gibi birine göre öncül olan bir diğer kavram da bulunmaz.

Tablo 1: Deleuzeyen Kavramlar ve Birbirleriyle Etkileşimleri



Bu filmler ele alınırken Deleuze felsefesinin önemli uğraklarından olan ve Deleuze'ün özellikle anlam yüzeyleri, saf oluş, paradoks gibi kavramlarını üzerinden şekillendirdiği Lewis Carroll ve “*Alice Harikalar Diyarında*” öyküsü üzerinde durulacak, fantastik anlatıyı oluşturan öğeler bu anlatı üzerinden belirlenmeye çalışılacaktır. Deleuze'ün özellikle “Zaman İmge” kitabından yararlanılacak ve bu kitapta belirttiği ‘okunaklılık’ durumu üzerine tartışılacaktır. Deleuze filmin sadece izlenmediğini, aynı zamanda duyulduğunu ve okunduğunu dile getirirken bu kavramı kullanır. Ona göre zaman imaj sinemasında izleyiciyi bir uğraş beklemektedir, filmin sunduğunu alılmamak için belirli süzgeçlere, filmin anlamları üzerine düşünmeye ihtiyaç duyarlar. “Okunaklılık, olağan bir zaman akışını, film kişilerinin tutarlı ve belli durumları icraya dönük eylemlerini de olanaksız kılar... okunaklı imgeler, olağan olmayan bir film akışına, film kişilerinin takındığı ‘mantıksız davranışlar’a, ‘yanlış hareketler’e ve ‘dengesizlikler’e neden olur” (Taburoğlu, 2014: 296). Bunun belirtilmesinin nedeni fantastik anlatı oluşturulmasının ve kararsızlık anının kurgulanmasının Deleuze'ün deyimiyle zaman imge sinemasıyla mümkün hale gelmesidir. Bu yüzden II. Dünya savaşı öncesi icra edilen sinemada fantastik anlatı örüntülerinin izini sürmek oldukça zordur. Zamansal ve uzamsal olarak özgürleşen zaman imge sinemasının, II. Dünya Savaşı sonrası parçalanan pek çok şeyin peşi sıra yoğunluklu olarak ortaya çıkması tesadüfi değildir. Her şeyin temelini akıllı ve ilerleme düşüncesini serpiştiren hâkim düşünce II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı ortamı ve yok edici sonuçlarından nasibini alarak parçalara ayrılır ve bu ayrışma sinemasal anlatımı da etkiler. Filmlerde anlam çok katmanlı bir hal alır, zaman doğrusal olarak akmamaya başlar, mekanlar ve uzamlar değişkendir. Daha sonra da belirtileceği gibi Türk Sineması kapsamında da durum pek farklı değildir, özellikle Türk Sineması'nın erken dönemlerinde seçilen filmler tam olarak fantastik türe ait anlatı örüntülerine sahip olamamışlardır. Arzuları serbest bırakan ve her tür kodlamalardan kurtulmalarına vesile olan, zaman imge sinemasında, kontrolsüzce akış halinde olan zaman ve kaygan uzam hiç duyulmamış öyküleri, aşına olunmadık mekânları gözler önüne serer. Zaman imge sinemasının coğrafyaları “Üzerinde kimsenin hayatını idame edemeyeceği türde yerlerdir çoğunlukla; çöller, okyanuslar, kayalıklar, zor doğa koşulları, üzerinde yaşam sürülmeyen manzaralar, coğrafyalardır” (Taburoğlu, 2014: 298-299). Bu sebeptendir ki çalışma kapsamında izlenen filmlerin bir kısmında mekânsal olarak bu tarz coğrafyalara sıklıkla rastlamak mümkün olacaktır. Bir çölde geçen Çağan Irmak'ın *Ulak* (2008) filmi, terk edilmiş gibi duran bir köyde geçen Ümit Ünal'ın *Gölgesizler* (2009) filmi, açık denizde geçen, Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015) filmi ilginç mekânsal tasvirleriyle fantastik anlatıyı mekânsal olarak da desteklemiş görünür.

Çalışmanın ikinci bölümünde Fantastik kelimesinin etimolojik kökeni üzerinde durulmuş, fantastik anlatının kökenleri, peri masalı, mit ve efsane kavramlarıyla paralel olarak farklı kültürlerde barındırdığı farklı anlamlar üzerinden analiz edilmiştir. Bölümün devamında fantastik kelimesinin bugün çağrıştırdığı anlam

üzerinden hareketle fantastik kurmacaya bakılır. Türkiye’de ve dünyada fantastik kurmacanın özellikleri ve gelişmeleri üzerinde durulur. Görsel Sanatlar ve Edebiyatta fantastik kurmacadan bahsedilerek ve bu kavramın ışığında Sinema ve Edebiyatta fantastik türünün gelişiminden ve türün ortaya çıktığı yapıtlarda kullanılan öğelerden bahsedilmesi tasarlanmıştır.

Çalışmanın son bölümünde ise giriş bölümünde ayrıntılı bir şekilde sözcük edilen farklı Türk Sineması dönemselleştirmelerinden yola çıkılarak her döneme özgü fantastik kurmaca örüntüleri barındıran filmler literatür taraması yöntemiyle bulunmuş, filmlerden bir seçki oluşturularak, seçilen filmlerdeki kullanılan öğeler diğer dönemlerle karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir. Filmler Türk Sineması’ndaki fantastik anlatıda oluşan dönüşümü en iyi şekilde ortaya koyacak şekilde seçilmiştir. Filmler seçilirken Todorov tarafından fantastik anlatının başat ögesi olarak tanımlanan “kararsızlık anı” dikkate alınmış ve seçilen filmlerde bu belirleyenin, filmin başından sonuna hâkim anlatı örüntüsü olması göz önünde bulundurulmaya çalışılmıştır. Ele alınan tüm filmlerde “fantastik anlatının izlerini barındıran bölümler” metin analizi yöntemiyle çözümlenerek incelenmiş, fantastik örüntüyü oluşturan öğeler ortaya çıkarılmıştır.

Çalışmada, metin, bağlam ve metinlerarasılık yöntemleri birbiriyle ilişkili olarak kullanılmıştır. Konuyla alakalı seçilen filmler fantastik anlatı minvalinde metin analizi yöntemi ile incelenmiş ve ortaya çıkan veriler, Türkiye’nin filmin çekildiği dönemde içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal bağlam çerçevesinde yorumlanmıştır. İncelenen konu hem görsel, hem yazınsal metinleri içerdiğinden karşılaştırmalı incelemelerde, sonuç ve değerlendirmelerde sık sık metinlerarası ilişkiler kurulmuştur. Fantastik örüntü edebiyatta oldukça baskın olarak ayırt edilebildiği için bazı filmlerde analiz yapılırken önemli fantastik edebiyat eserinden alıntılarla o örüntüye benzer olaylar örneklendirilmeye çalışılmıştır. Edebiyat eserlerinden uyarlanan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975), *Arkadaşım Şeytan* (1988) ve *Gölgesizler* (2009) gibi filmlerde sık sık bu edebiyat eserlerine gönderme yapılarak film ve eser arasındaki benzeşme ve farklılıklara yine fantastik örüntü bağlamında değinilmiştir.

Böyle bir çalışmanın yapılmış olmasının sebebi, özellikle Türkiye’de yazılmış çalışmaları ve diğer literatür alanları tarandığında, Fantastik Türk Sineması ile ilgili nitelikli bir çalışmaya rastlanmamış olmasıdır. Nitelikli çalışmadan kasıt ise yapılan tanımlama çabalarının genel olarak “Tarkan, Dünyayı Kurtaran Adam” gibi filmleri fantastik olarak niteleyerek türün yüzeysel olarak belirlenmesinden ibaret olduğu anlamındadır. Çalışma özellikle fantastik türü açıklarken Fantastik Türk Sineması’na şimdiye kadar bilinenlerden farklı örnekler vermeyi amaçlamakta ve sadece fantastik kavramının bile edebiyat ve sinemada en az dört ayrı alt türünün olduğunu öne sürmektedir. Bu sebeple çalışma tabii ki daha önceki çalışmalardan beslenerek ilerleyecek ancak eski çalışmalardaki eksik noktaları tamamlamaya

çalışacaktır. Çalışmanın amacı Türk Sineması'nın dönemlerine göre seçilecek olan filmlerdeki kullanılan fantastik öğelerin, Türkiye'deki sosyo-politik dönemlere göre farklılaşıp farklılaşmadığının incelenmesidir. Çalışmanın hipotezi tespit edilecek fantastik öğelerin, Türkiye'de toplumsal hareketlilik dönemlerine göre farklılaştığı düşüncesindedir. Filmler seçilirken Türk Sineması'nda fantastik türün dönüşümünü en iyi örneklendirilecek filmler özellikle tercih edilmiştir. Bu hipotezden hareketle Türk Sineması'nda günümüzden geçmişe tarihsel olarak ters bir sıralamayla sinema eleştirmenlerinin üzerinde durduğu ve fantastik anlatıyı benimsemiş filmlerden bir seçki oluşturulmuştur. Filmler incelenirken sıralamanın özellikle günümüzden geçmişe doğru yapılması düşünülmüştür. Deleuziyen bir yaklaşımla incelenen filmlerin tarihsel açıdan günümüzden geçmişe doğru sıralanması, Deleuze ve dolayısıyla Bergson'un zaman anlayışlarına yönelik olarak anlatıyı farklı olarak biçimlendirmek ve anlatının çizgiselliğini kırmak için yapılmış bilinçli bir tercihtir. Filmler seçilirken daha önce de bahsedildiği üzere Todorov tarafından fantastik anlatının başat ögesi olarak tanımlanan "kararsızlık anı" kavramı incelenecek ve hem filmlerdeki karakterler hem de izleyici için baştan sona kararsızlık içeren filmler araştırılacaktır. Filmlerde oluşturulan kararsızlık anlarının, Deleuziyen kavramlardan hangisinin kullanılmasıyla daha belirgin olduğuna bakılarak, her kararsızlık anında çizilen kaçış çizgilerinin izleyici ve karakterleri nereye doğru yönlendirdiğinin izleri sürülecektir. Seçilen filmler ise çoğu zaman orijinal kopyalarına ulaşmak mümkün olmadığı için, yayınlandığı ve aktarıldığı kanallara ait halleriyle incelenecektir. Dolayısıyla filmlerde, orijinal süreleri, kanalların yayın politikalarıyla paralel olarak bazı sahneleri bakımından farklılıklar, eksiklikler görülecek ve bu durum filmlerin tam anlamıyla değerlendirilmeleri sürecini olumsuz etkileyecektir. Türk Sinemasının Dönemselleştirilmesi için Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyo-politik durum ve siyasal konjonktür göz önünde bulundurulmuş ancak zaman zaman Metin Erksan, Nijat Özön ve Giovvani Scognamillo'nun dönemselleştirmelerinden de alıntılar yapılmıştır.

1. BÖLÜM: DELEUZE: ANLAM YÜZEYLERİ, FANTASTİK VE SİNEMA

1.1. Deleuze ve Anlam Yüzeyleri

Gilles Deleuze, Fransa’da yetişmiş ve düşünceleriyle hem Fransız hem de dünya felsefesine derin etkiler bırakmış bir felsefecidir. Ölümünden sonra dahi, düşünceleri hala anlaşılmaya çalışılan, yapıtları onlarca dile çevrilen ve kendinden önceki pek çok filozofu yorumlayan bir düşünürdür. Deleuze, Batı Düşüncesinde 1930’lu yıllardan beri sosyal bilimlerin pek çok alanını derinden etkilemiş olan “psikanaliz” anlatısını eleştirmesiyle kendisi de eleştiri oklarının çoğu kez hedefi olmuştur. 1969 yılına kadar yazdıklarıyla genellikle felsefe alanında dikkat çekse de 1969 yılında Felix Guattari ile tanışması ve birlikte yazmaya başlamasıyla felsefe, siyaset, psikoloji gibi birçok alanı derinden etkileyecek yapıtlara imza atar. Felix Guattari ile yazdığı ünlü eseri “Antiödip”de, ödipal düşünceyi ve bu düşüncenin insan hayatının temeline oturtulması fikrini kabul etmezler. “Antiödip” ile bu duruma karşı çıkarlar ve psikanaliz anlatısının en belirgin kurucu hissi olan “arzu”yu yeniden tanımlarlar. Psikanaliz’de asla tatmin edilemeyecek ve insanların hayatlarında negatif bir eylem olan arzulama eyleminin aslında hiç de öyle olmadığını varsayarlar. Arzuyu, yaratıcı imgelemin başat eylemi olarak yorumlarlar. Arzu olmadan imge olmaz, arzu hayal gücünü tetikler ve hayal gücü kişiye yaratıcı eylem için gerekli yetileri sunar, aslında bir eksiklik değil bir itici güç olarak yaratıcı eylemin temel unsurudur.

Pek çok kitabı birlikte yazdıkları bilinen Deleuze ve Guattari kitaplarında asla hangi makalenin ya da bölümün kime ait olduğunu belirtmezler. Böylelikle sürekli bahsettikleri “yersizyurtsuzluk” kavramına gönderme yapar, kendi kitaplarının yazarlarını yani kendi kendilerini yersizyurtsuzlaştırırlar. Deleuze ve Guattari, dünya düzeninin öncelikle yersizyurtsuzlaşmaya daha sonra da yersizyurtsuzlaştırılan her şeyin yeniden ve yine yerliyurtlulaştırılmasına dayalı olduğunu söylerler. Dolayısıyla “majör varlık yerine minör oluşlara, kapma biçimleri yerine kaçış çizgilerine, örgütlenme düzlemleri yerine tutarlılık düzlemlerine, çizgili uzamlar yerine pürüzsüz uzamlara, vs. sistematik bir öncelik atfeder”ler (Patton, 2016: 149 – Akt. Yücefer, 2016). Pek çok kavramı birlikte oluşturan ve düşün dünyasına kazandıran Deleuze ve Guattari’nin çalışma kapsamında aşağıdaki kavramları öncelikli olarak incelenecektir ancak yeri geldikçe ayrı bir başlık açılarak olmasa dahi farklı kavramlarından da bahsedilecektir.

1.1.1. Anlamın Mantığı

Deleuzeyen düşünceye göre anlam, atfedilen bir şeydir, bir ifade edene ihtiyaç duymaktadır, yani aslında anlam tek başına bulunan bir şey değildir. Öte yandan anlamın atfedilme özelliği yalnızca şeyleri ilgilendirmektedir. “Birbirinden ayrılmaz biçimde, *anlam önermenin ifade-edilebiliri ya da ifade-edileni ve şey durumuna atfedilendir...* Anlam tam olarak önermelerle şeylerin sınırlandırılır... İşte bu bakımdan anlam ‘olay’dır” (Deleuze, 2015: 39). Anlamlar ve dolayısıyla olaylar, yüzeylere sahiptir. “Anlamın Mantığı” kitabında uzun uzun bahsedilen anlam katmanları, derinlikler ve yüzeyler farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Deleuze, Anlamın Mantığı’nda sıklıkla Lewis Carroll’un “*Alice Harikalar Diyarında*”, “*Aynanın İçinden*” adlı öykülerine gönderme yapmaktadır. Bazen Franz Kafka, bazen de Virginia Woolf’tan örneklerle konu anlatımını derinleştirmektedir.

Deleuze, “*Alice Harikalar Diyarında*” öyküsünün başından itibaren olay örgüsünün kurulmasına ilişkin yorumlarda bulunmaktadır. Hikâyenin başında ailesi ile birlikte piknik yapan ve kırdaki bulunan Alice, satırlar ilerledikçe üzerine çöken uykuya yenik düşer. Uyandığında ise önünden geçen, yeleşimin cebinden köstekli saatini çıkarıp baktıktan sonra hızla hareket eden beyaz bir tavşanın peşine takılır. Daha gözümüzün önünde beliren ilk sahnedan itibaren Alice’in rüya görüp görmediği ya da gerçekten bu olayı yaşıyor olup olmadığı ile ilgili belirsiz bir sürece adım atarız. “Fantastik, günlük gerçekliğin yapısında bir kırılma, bir yırtılma yarattı” (Steinmetz, 2006: 16). Aslında bu kesişme anı, ya da bu karşılaşma anı, iki anlam yüzeyinin birbiri ile çakışması sonucu olur ya da bir anlam yüzeyinin kırılarak parçalara ayrılmasıyla elde edilir. Alice, bildiği dünyada yelek giyen ve köstekli saati olan tavşanların olmadığından emin, Tavşan ise geldiği dünyada tüm bunların normal karşılandığının farkındadır. Eşik ise, yani Alice’in kaçış çizgisi ancak Tavşanın da kendi sınırları içine adım attığı noktadır; tavşan deliği. Alice’in tavşanı takip ederken delikten düşmesi ile birlikte Alice’in bulunduğu anlam yüzeyi değişmeye başlar ancak anlam yüzeyi sadece anlamda değil, uzamda da boylu boyunca uzanmaktadır. Önce derinlere doğru kontrolsüzce düşen ve uzamsal olarak farklı bir alana geçen Alice daha sonraları düşüşünün yana ve enlere doğru yol aldığını fark edecektir. Nihayet delikten çıkmayı başardığında ise -ki bunu başarması için büyüyüp küçülmesi, kendi gözyaşlarının akıntısına kapılıp hayvanlarla birlikte bir müddet yüzmeye gerekmiştir- ilerleyişini yatay olarak sürdürmeye devam etmiştir. Bulduğu derinlik tersyüz olmuş, yüzey derinliği ele geçirmiştir. Alice, sahte derinlikten kurtulmayı başarmış ve içinde olduğu anlam yüzeyini aşındırmak üzere yola koyulmuştur. Deleuze, derinliğin önemsizleşmesini ve anlamın yüzeylerde birikmesini bu hikâyelere atıflarla bulunarak anlatmaya çalışmıştır.

Deleuze, pek çok felsefede anlamın izleklerini ararken kitabın en başında bu arayışına Stoacılar’dan başlar. Stoacılar’dan⁵ başlamasının en önemli nedeni ise

5 Deleuze’ün burada bahsetmiş olduğu Stoacılık Okulu, Kıbrıslı Zenon tarafından kurulmuş bir okul olup, pek çok filozofun katkılarıyla yüzyıllar içinde şekillenip varlığını korumuştur. Stoacılık okulu doğa ile tanrıyı eş tutmakta, mutluluğun insan hayatı için en önemli gereksinim olduğunu söylemektedir. Yaratıcıya olan inançları, yaratıcının, sadece insana, akıl ve

Felsefi olarak Platonun düşüncelerini tersyüz etmelerinden kaynaklanmaktadır. Platon derinliklerin ideanın etkileri için bir mücadele alanı olduğunu varsayar. Ünlü “mağara alegorisi”nde Platon mağaraya zincirli insanlardan bahsetmektedir, onlar bir ışık kaynağına arkaları dönük şekilde zincirlenmişler ve gerçek görüntülerin sadece önlerindeki duvara yansıyan gölgelerini görebilmektedirler. Gördükleri kopyaların gerçek olmadığını ileri süren mağaradan kaçıp kurtulan kişi onlara simülakrlardan bahsetmekte, onların da zincirlerinden kurtulmasını sağlamaya çalışmaktadır. Dolayısıyla derinliklerde sessiz bir mücadele sürüp gitmektedir. “Sokrates her şeyin, kılın, kirin, çamurun bile bir İdeası var mı – yoksa hep inatla İdeadan kaçan şeyler mi var? diye sorduğunda bu mücadelenin yankısı hissedilir” (Deleuze, 2015: 24-25). Platon’un mağara alegorisi ve tüm o mücadeleler bu yankı ile birlikte su yüzüne çıkmıştır. Çünkü stoacılar doğru soruyu sormaktadır. Belki de bilmeden ya da bilerek, tüm bir mağara alegorisini derinlikten yüzeye iterler. “*İşte şimdi her şey yüzeye çıkıyor*. Stoacı müdahalenin neticesi budur: sınırsız-olan tekrar yükselir. Deli-oluş, sınırsız-oluş artık uğuldayan bir dip değildir, şeylerin yüzeyine çıkar ve nüfuz-edilemez hale gelir” (Deleuze, 2015: 24). Yine Stoacı paradokslara göre bu oluşlar olayın ta kendisi haline gelmektedir, sınırsız-oluş, deli-oluş, hayvan-oluş, kısacası oluşlar olayla ve dille aynı kapsama sahiptir.

Deleuze’e göre tüm “*Alice Harikalar Diyarında*” hikayesinde şeylerden çok olaylar bulunmaktadır. Olaylar bir gizem arayışındadır, bunu önce derinliklerde aramaya çabalar, toprağın altında, mağaralarda, diplerde bakınır ancak sonunda bu arayış, daha doğrusu bu hareket yerini daha enine, daha soldan sağa ya da sağdan sola bir debelenmeye bırakır, tıpkı bir pan hareketiyle tüm manzarayı gözler önüne seren bir kamera hareketi misali. Bu durum Kafka’nın *Dönüşüm* hikâyesiyle benzeşmektedir. Derinliklerden, bilinmezlerden, kanalizasyondan ya da türlü pisliklerden çıkıp gelen, insanı çoğu zaman iğrendiren bir böcek olan hamamböceği, Gregor Samsa’nın vücudunun dönüştüğü bir yaratıktır. Gregor bu diplerin, karanlık köşelerin hayvanına dönüşürken, bir böceğin dilsiz dünyasına adım atarken, bu diplerden gelen böcek yüzeye çıkmıştır. İki farklı anlam, tek bir yüzeyde karşılaşmıştır. Bu karşılaşma pek çok öyküde baş dönmesi ve şaşkınlık, şeklinde vuku bulurken, Gregor’un hikâyesinde bunlara bir de mide bulantısı ya da daha doğrusu iğrenme eklenmiştir. Mide bulantısı yalnızca hikâyede böceğe dönüşen ana karakter Gregor Samsa’ya ait değildir. Bulantı aynı anda hem Gregor’un ailesi ve durumunu bilen insanlara, hem de kitabı okuyan insanlara sirayet eder. Kafka, bu tiksintiye o kadar iyi ifade etmiştir ki, Deleuze ve Guattari hayvan-oluş kavramına örnekler verirken sık sık Kafka’dan bahsederler. Onun hikâyelerinde hayvanları anlatırken

irade bahsetmiş olması ön kabulüyle, insan dışındaki tüm varlıkların içgüdüsel olarak hareket ettiklerini savunmaktadırlar. Sokrates’ten çok etkilenen bu okul, onun ölümü soğukkanlılıkla karşılaşmasından ve “bilmek yapmaktır” sözünden ilham alırlar. Sokrates kötülüğün sadece cahillikle birlikte gelebileceğinden bahseder, Stoacılar cahillikten hoşlanmazlar, akıl ve bilgiye değer verirler. Stoacılar ölümü bir karar olarak göyerek kendi ölümlerine kendileri sebep olurlar. Deleuze’un Stoacılarından ve Sokrates’ten aynı anda bahsetmesi boşuna değildir. Sokrates’in “her şeyin ideası var mıdır?” diye sorması ve bu sorunun onun ölümünden sonra Stoacılar tarafından ele alınıp, Platon’un alegorisinin ters yüz edilmesi, insana doğuştan verili idealar olduğu fikrinin reddi açısından önemlidir. Stoacılar göre akıl her insanda eşit olarak mevcuttur, dolayısıyla köleliğe inanmazlar ve bu kavrama karşılardır. Onları bilge bir kişinin aydınlatacağı gerçeğine inanmazlar, ünlü mağara alegorisi onlar için kabul edilebilir değildir. (Ayrıntılı bilgi için Bkz: Cevizci, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999).

hayvanlara yaklaştığını ifade ederler. Bu durumun en temel dayanaklarından birisi ise Kafka'nın kullandığı dile alakalıdır. Kafka, Gregor Samsa'yı, Dönüşüm'de konuştururken hikâyenin başından sonuna doğru Gregor'un konuşması farklılaşır. Hikâyenin başında ve yeni böcek olduğunu fark ettiğinde Gregor daha net konuşurken, hikâyenin sonlarına doğru hayvansal bir dilsizliğe doğru ilerlediği fark edilir. Konuşması yavaş yavaş bir uğultu, bir düşünce akışı şeklini almaya başlar. Bu da Deleuze'un anlamın ve anlam yüzeylelerinin önemini vurgularken sürekli olarak dile gönderme yapmasının en önemli sebeplerinden biridir. Dil önemlidir, özellikle fantastik yapıtlarda ve zaman-ime sinemasında dil anlamın oluşmasında başat bir roldedir. Kafka kendi kimliğiyle de minör edebiyatı öncüller. Almanya'da yaşayan Kafka aslen Çek'tir ve aslında bir yabancı olarak var olduğu bu coğrafyada anadilinde yazmayarak edebiyat yapar. Kendi dilsel anlatımıyla yaptığı minör bir edebiyattır, anadiliyle ördüğü yüzeyin üstüne Almanca'yla bir yüzey daha ekler. Anlam yüzeylelerinin geçişinde dil çok etkili bir araçtır. Bunu Kafka'da gördüğümüz gibi Carroll'da da rahatlıkla görmemiz mümkündür. "Aynanın İçinden" adlı hikâyesinde Carroll özellikle Alice aynanın diğer tarafına geçtiğinde dili bambaşka şekillerde kullanmaya başlar. Birleştirilmiş kelimelerden meydana gelen yeni kelimeler aynı zamanda yeni anlamlar da oluşturur. Öyle ki okuyucu, yeni anlamlar keşfeder ancak bu anlamları yadırgayacak bir ruh haline sahip değildir. Hikâye bizzat bu tür yeni anlamlara açık olması gerektiğini sık sık okuyucuya ve Alice'e hatırlatmaktadır. Bu durum Howard Philip Lovecraft'ın eserlerinde de oldukça belirgindir. Lovecraft, *Cthulhu'nün Çağrısı* (2000) adlı eserinde okurları ve romanın ana karakterini zaman zaman dilsiz bir dünyaya davet etmektedir. Derinliklerden yüzeye çıkan mitolojik bir yaratık olan Cthulhu⁶ ana karakter ve okuyucuda öyle büyük bir dehşet oluşturur ki, bu dehşet iki tarafı da tarifsizce dilsizleştirir, lal eder. Kitabın ana karakteri Thurston, kendi gözüyle Cthulhu'yu önceleri görmez sadece dehşetini dinler, ya da dinlemeye çalışır ancak duyamadığı şeyler zaten onda ve okuyucuda yeterince büyük bir dehşet oluşturmuştur. Ancak romanın sonlarına doğru kendisi de bu dehşete şahit olacak, dilsizleşerek anlatıma dehşet imgesini damgalayacaktır. Ses halinde gelen kekeme bir dil olarak bahsedilen bu dil, Colebrook'un yorumladığı üzere "temsile bağlı olmayan duyular dünyası yaratabilen bir dildir" (Colebrook, 2009: 143). Deleuze ve Guattari, bir şeyleri temsil etmeyen ve fark edilmeyeni üreten bu dile sahip eserlerin minör edebiyat olduğunu belirtir.

1.2. Deleuze ve Fantastik

"Deleuze ve Guattari, özneliğin somutlaşması için, maddi ve kültürel üretimde gerekli yüzeylerin inşa edilebilmesi için fantezinin kritik rolüne saygıyla işaret ederler" (Hoogland, 2003: 213). Deleuze fanteziler ve fantastik anlatılar üzerine

6 Cthulhu Mitosu: Cthulhu tamamen Lovecraft'ın kurguladığı gerçek olmayan bir karakterdir. Ancak diğer kurgu karakterlerden farkı ise yine Lovecraft'ın hayal gücünün başarısında yatmaktadır. O, bu karakteri oluştururken öylesine güçlü bir anlatım yapar ki, sanki bu karakter gerçekten mitolojik bir varlık gibi okura sunulur. Seneler sonra Cthulhu Mezhebi adı altında onlarca mezhep açılır. Devasa bir ahtapot, ya da mürekkep balığını andıran Cthulhu Mitosuna Lovecraft'ın neredeyse tüm kitaplarında değinilir ancak Cthulhu kendini karakterlere sadece Cthulhu'nün Çağrısı isimli kitabında gösterir. Diğerlerinde ise sadece bahsi geçer.

Anlamın Mantığı'nda uzun uzun konuşur. Deleuze, anlam yüzeylerinin oluşumlarını incelediği kitabında sıklıkla Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* eserinden hareketle örnekler sunar. Alice'in yaşadığı bir fantasm'la alakalı olduğunu söyledikleri bu hikâyeden hakereketle fantasmın üç temel özelliği bulunduğunu ileri sürerler. Bunlardan ilki şöyledir: "Fantazm bir etkileme ya da etkilenmeyi değil, etkileme ve etkilenmenin neticesini, yani saf bir olayı temsil eder" (Deleuze, 2015: 233). Örneğin Alice'in, Beyaz Tavşan'ı gördüğü andan itibaren yaşadığı fantasmın bir etkileme değil, bir etkilenmenin neticesinde olduğunu ve bu etkilenişin neticesinin saf bir olay olarak belirlediğini ileri sürerler. Bu özelliklerden ikincisi ise "benle ilişkili olarak durumu ya da daha doğrusu benin fantasm içindeki durumudur... fantazm 'öznenin sahnedeki mevcudiyetine eşlik eden bir özneleşme yokluğuyla nitelenebilir'; özne ile nesne arasındaki tüm dağılımlar yıkılmış durumdadır..." (Deleuze, 2015: 235). Dolayısıyla Alice, Harikalar Diyarı'na adım attığı andan itibaren kendiliğinin ayırdını unutmaya başlar. Daha önce de belirtildiği gibi ismini neredeyse yitirecektir, onu uyaran kraliçe özellikle *Aynanın İçinden* eserinde Alice'e "ismini unutma yoksa labirenti geçsen bile buradan asla kurtulamazsın" diyerek onu dikkat etmeye zorlayacaktır. Üçüncü ve son özelliği ise, "Fantazma özgü gelişimin bir dilbilgisel dönüşümler oyunuyla ifade edilmesi bir raslantı değildir" (Deleuze, 2015: 237). Deleuze, kitap boyunca sıklıkla dilin, *dilbilgisel oyunlar* yoluyla yeni bir yüzey, söyleyeni belirsiz bir gerçeklik yarattığını dile getirir. Yine Alice'in hikâyesinden yola çıkmak gerekirse, Alice, Harikalar Diyarı'ndaki yolculuğu sırasında sık sık söyleyeni belirsiz fısıltılar duyacak, ağzını açtığına çıkan sözlerin kendine ait olmadığı hissine kapılacak, deforme edilmiş, yeniden üretilmiş kelimeleri dillendirecektir.

Fantastik, yalnızca imgelerle yüzeyler oluşturmak yoluyla insanlara sirayet etmez, aynı zamanda öznenin, nesneyle bir farkı kalmaması adına dilbilgisel oyunlara başvurarak yeni oluşlara kapı açar. Kafkaesk bir dünyanın kapısını araladığında okur sıklıkla oluşların akış halinde olduğu yüzeylere denk gelir. Gregor Samsa'nın böcek oluşuna şahit olan okur, Gregor Samsa'nın böcek-oluşa diremediği andan itibaren dilsel olarak sıkıntı yaşadığını hisseder. Kafka, bu durumu Gregor Samsa'nın ağzından çıkan tıslamalar, deforme olmuş sözcükler şeklinde okura yansıtır. Bu deformasyon yalnız dilbilgisel değildir, Gregor Samsa bir böcek gibi hissetmeye başladığı anda, zihinsel olarak da böcekleşmeye başlar, çürük yemekleri sever, tavanda dolaşmaktan tuhaf bir zevk duymaya başlar. Gregor Samsa, kendi özne olma halinden genel bir böcek-oluşa doğru ilerleyecek ve kim olduğunun ayırdını yitirecektir.

Deleuze, *Anlamın Mantığı* kitabında oldukça ayrıntılı bir şekilde fantazm kavramını inceler. Onu sıklıkla Freudyen düşüncedeki cinsellik göndermeli, Odişus Kompleksi temelli çözümlemeden kurtarmaya çalışır. Çalışma bu bakış açısı benimsenecek ve filmler incelenirken Deleuzeyen tanımlar ve kavramlardan hareket edilecektir.

Deleuze, tüm kavramsal çerçevesini yaratıcı edimin gerçekleşmesi üzerinden kuracak, içinde bulunulan düzenden yaratıcı bir hayata kaçışın yollarını önerecektir. Onun Guattari'nin söylemlerinden destek aarak yola çıktığı *kaçış çizgileri* hemen her kavramı ile bağlantılı olarak düşünülür. Fantazm da bu gerçeklikten başka bir geçrkelığe kaçışı imler, yaşayan kişi ve anlatılan kişi için iki gerçeklik de oldukça somuttur. Tek fark şudur ki, bir gerçekliğin genel geçer kuralları, diğer gerçeklikte işe yaramaz. Deleuze, bir oluştan başka bir oluşa doğru hareket eden akışlardan, asıl önemli olanın iki oluş arasında yaşananlarda görüldüğünü ileri sürer. Arada olan her şey, o arada olma hali insanı yaratıcılığa sevk eder. Arada olan, gerçeklikle, alternatif gerçeklik arasında çekilen bir kaçış çizgisidir, özgürlüğe gidişin, bilinen düzenlerden kurtularak açık fikirle, sonsuz arzularla, imgelerle, yaratıcılığa uzanan yolun eşliğidir. Dolayısıyla çalışmada incelenecek fantastik film seçkisi, Todorovcu 'kararsızlık anı'nın yanı sıra Deleuzeyen kavramlarla ve kaçış çizgileriyle birlikte incelenecektir.

1.2.1. Issız Ada

Deleuze ve Guattari birlikte yazdıkları *Issız Ada ve Diğer Metinler* kitabında uzun uzun "Issız Ada" metaforundan bahsederler. İki tür ada olduğunu söylerler, bunlardan biri bir kıta parçasından kopmuş adadır, aslında anakaraya aittir ancak bazı afetler ya da doğal etkenler sonucu anakaradan ayrılmıştır. Bu tür adalar da çoğu zaman ıssız ada kategorisine sokulsa da bu tür adalar Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırırken bahsettikleri Issız Ada'ya örnek bir ada olarak gösterilemez. Metaforun asıl kurulduğu adalar ise anakaradan bağımsız adalardır ve bu tür adalar adeta yeni bir dünya gibidir. Issız Ada'nın ıssızlığı asla insansızlığından kaynaklanmamaktadır, ıssız ada insanlar üzerinde yaşarken de ıssız olabilmektedir, yeter ki üzerinde yaşayan insanların yaratıcılıkları sürebilsin. Deleuze bu duruma en yakın olan kişinin genellikle ıssız adaya düşen kazazede olduğunu belirtse de, kazazedenin bu yaratıcı biçime, hayal gücünü harekete çevirebilecek ivmeye şimdiye kadar kavuşamadığını da sözlerine ekler.

Issız Ada; kalabalıklar içinde dahi ıssız kalabilendir, bu ıssızlık onun tenhaliğine değil, ayrılmışlığına, her türlü kaçışa tanıdığı imkâna atıfta bulunularak söylenir. "Issız adadan hareketle oluşan şeyin, yaratma değil yeniden-yaratma, bir başlangıç değil yeniden-başlangıç, olduğu doğrudur. Ada kökendir ama ikinci köken" (Deleuze, 2009a: 23). Bu minvalde Deleuze ve Guattari, Issız Ada ve kazazede kavramlarını "Robinson Crusoe" adlı romana gönderme yaparak açıklamaya çalışırlar. Bu romanda, romanın asıl kahramanı olan Robinson Crusoe'un büyük bir kaza yaptıktan sonra kendisini ıssız bir adada bulması ve ardından yaşadığı olaylar anlatılmaktadır. Deleuze ve Guattari Issız Ada ve özgürleştirici ihtimalinden bahsederken anlattıklarının Robinson Crusoe'nin yaşadığı gibi bir durum olmadığını üstüne basa basa belirtirler. Robinson'un adaya ayak bastığı ilk andan itibaren, anakarada sahip olduğu tüm yaşam düzenini sürdürmeye devam ettiğini

dolayısıyla Issız Ada'nın özgürleştiriciliğinden, dünyadan kopmuşluğundan çok dünyevi bir hali olduğu, dünya ile eşmekanlı ve eşzamanlı bir hale geldiğini dile getirmektedirler. Deleuze ve Guattari bu durumu; adaya ayak bastığın anda kendinle birlikte oraya ne getirirsen orada onu yaşayacağını savunarak anlatırlar. Dünyanın tamamını (kölelik düzeni de dâhil) o adaya taşıdıysan, orası dünyanın aynısidir. Ancak adaya düştüğün andan itibaren, daha önceki kalıplaşmış düzeninle bağlarını koparıdıysan ve tamamen adanın imkânlarıyla ve üretken bir yaratıcılıkla hareket ediyorsan, o zaman "Issız Ada" seni özgürleştirebilecek kaçış imkânlarını sunar. Yine de bu özgürlük, insan tam olarak kendi bağlarından asla kopamayacağı için biraz eksik kalacak bir özgürlüktür ama önemli olan tek şey üretken yaratıcılık sürdürdüğü müddetçe özgürleştirme imkânının Issız Ada'da mevcut olduğudur.

Deleuze ve Guattari'nin "ıssız ada" metaforunu bilsin veya bilmesin pek çok fantastik hikâyenin buna benzer metaforlarla başlıyor olması kesinlikle bir tesadüf değildir. Kimi zaman "ıssız ada" gidilen bir yer olur, ne ıssızdır ne adadır ancak tıpkı bu metafordaki gibi yaratıcı eylemin önünü açan bir yerdir. Kimi zaman ise ana karakterin geldiği yerdir ıssız ada, yaratıcılığın sürekli akış halinde olduğu, yaşamın kaynağı olduğu geri dönülemeyen bir geçmiş. Böyle durumlarda ise ana karakter yaratıcılığını adadan ya da bu bilinmeyen yerden taşıyarak bilinen ya da bilindik yasalarla işleyen dünya ve evrenlere getirir, böylelikle ana karakter geldiği yerleri ıssızlaştıracak potansiyeli deyim yerindeyse cebinde taşımaktadır.

Çalışma boyunca bu kavram pek çok filmle anılacaktır ancak özellikle Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015) adlı filmi diğer pek çok Deleuzeyen kavramın yanında bu kavramla birlikte anılacaktır. Film açık denizde belirsiz bir süre demirmek zorunda kalan, anakaradan bağlantısı kopmuş bir gemide zorunlu olarak bulunan mürettebatın yaşadıklarından bahsetmektedir.

1.2.2. Köksap

Köksap, yani "Rhizome" Deleuze ve Guattari'nin özellikle "Bin Yayla" kitaplarında tartıştıkları bir kavramdır. Batı düşüncesinin dikey, bir ağaç ve dalları gibi doğrusal ve dallı budaklı ilerlemeci mantığını gerçekçi bulmayan düşünürler, köksap'ı yani rhizome'u öne sürerler. Bu her zaman hareket ve akış halinde olan, başlangıç ve bitişinin bilinmediği yapılanma, gövdeden başlayarak bir ağ gibi her yere yayılır ancak, birçok yerde eş zamanlı olarak bu işlevi yaptığı için, başı, sonu ve ortası belirsiz ve önemsizdir. Köksap adını verdikleri bu yapı, kökün ve sapın belli olmadığı, hiyerarşik olarak adlandırılmayacak, bitmemiş ya da tamamlanmamış bir yapılar bütünüdür. Ancak ne bir bütün ne de bir parçadır, her bir rhizome bir başka rhizome ile bağlantılıdır ancak ona bağlı değildir. "Köksap, kök ağacı ya da ağacımsı bir yapının antitezidir. Ağacımsıların hiyerarşik olmasının yanı sıra köksaplar, hiyerarşik değildir ve birbirinden bağımsız çokluklardır" (Deleuze, 1996: 121). Bu düşünceyle Deleuze ve Guattari, batının hiyerarşik düşüncesine hem karşı çıkar hem de aslında artık böyle bir hiyerarşinin hiçbir yerde olmadığını öne

sürerler. Artık ne iktidar, ne özne, ne de toplum başı sonu belli olan bir yapıya dâhil olur. Bütünden ziyade parçalılık, birlikten ziyade çokluk, dikeyden ziyade yatay bir örgütlenme söz konusudur. Büyük “Ö” harfi kullanılarak yazılan, modernitenin dayattığı özne, artık belirsiz, parçalı, şizo kimlikler barındıran olsa olsa çokluktan bir parçadır. Ne bağımsız yalın bir benliği ve kimliği vardır, ne de belli bir konumu. Tam da bu noktada Deleuze ve Guattari psikanalizin işe yaramayacağını söyler, çünkü özne çok parçalıdır ve psikanaliz yönteminin yerine şizo-analizi önerirler.

“Şizo-analizin temel amaçlarından biri, her birimizde, arzunun kendisi olan çizgilerin, hangisinin kat ettiğini aramak olacak: soyut figüratif olmayan çizgiler; kaçış çizgileri, ya da yersizyurtsuzlaşma çizgileri; soyut çizgisinin ufkunda hareket eden katı ya da esnek parçalılık çizgileri; ve son olarak nasıl oluyor da bir çizgiden diğerine dönüşüm gerçekleşiyor buna bakmak gerekecek” (Deleuze, 2009b: 21).

Dağınıklık ve kopuklukla anılan özne, artık bu yöntemle incelenmeli, bir köksap gibi genişleyip budaklanan, ihtimallenen öznenin oluş hali dikkate alınmalıdır. Her an, her şey birbirine bağlı ancak yine de aynı anda farklı yönlere çoğalabilme potansiyeline de sahiptir. Köksap, ortasından başlayarak ilmek ilmek örülen bir örümcek ağı gibi dallanıp filizlenerek ilerleyen bir yapılanmadır. Havada asılı duran bir örümcek ağı gibi başlangıç ve sonuç noktaları olmadan havada büyüyüp örülmeye devam eder ancak bu yapılanma onu ören örümceğin görevini de kendiliğindenlikle elinden alacak, örümceği yersizyurtsuzlaştıracaktır. Böyle bir yapılanmada iktidarın ve kitlelerin herhangi bir farkı bulunmamaktadır. Dolayısıyla iktidar da kitle de bu kendiliğindenlikle kuşatıldığından bu ikili arasında bir neden sonuç ilişkisi arama çabası başarısızlıkla sonuçlanacaktır.

Köksap kavramı minvalinde çalışmada birçok filme gönderme yapılacaktır. Çünkü bu kavram sık sık rüyaları ve hayalleri tanımlarken karşımıza çıkar. Rüyaların ortadan başlaması, hayallerin enine yapılanışı gibi pek çok ince detayı anlatırken sıklıkla bu kavrama başvurulacaktır.

1.2.3. Fark ve Tekrar

Deleuze felsefesinde Bergson gibi Friedrich Nietzsche'nin de önemli bir yeri bulunmaktadır. Nietzsche'nin “ebedi dönüş” kavramından etkilenen Deleuze, yinelenmenin sürekli ve ebedi olduğunu belirtir, gerçekten de aynı olan tek şeyin yinelenme içinde bulunan farklar olduğunu söyler ve buradan hareketle fark ve tekrar üzerine kavramsal bir çerçeve oluşturur. Deleuze, fark ve tekrar üzerinden yeninin yaratımına giden bir yol izlemektedir. Bu yolu tarif ederken de sıklıkla majör ve minör edebiyattan bahseder.

“Minör edebiyat, bir gelenek yaratmak için geçmişi ve şimdiyi yineler... minör edebiyat, bir sesi veya bir modeli yinelemektense, özgün olanı üreten farklılık gücünü yineler... Majör üsluplar ve yinelemeler kendilerini öncülleyen ve kendilerine temel teşkil eden bir modele gönderme yaparlar; zaten verili olanı çok az farklılıkla yinelerler” (Colebrook, 2009: 166-167).

Deleuze minör edebiyat için sıklıkla Franz Kafka'nın eserlerini örnek verir. Kafka anadilinde yazmaz ancak buna rağmen kullandığı dile o kadar hâkimdir ki onu gerektiği gibi deforme bile edebilir. Deleuze ve Guattari, Kafka'nın azınlık olma hali üzerinden hareketle onun minör edebiyatını ve yazdıklarını yorumlarlar. "Azınlıklar daha ziyade, bir yazma pratiğine içsel konumlar ve süreçlerdir, kolektif sözcük rejimlerinin yaratıcı dönüşümünü koşullandıran dile içsel süreçlerdir" (Der. Jain, 2014: 171). Dolayısıyla Kafka, dönemin heme her olayını kullandığı dil aracılığıyla yansıtır ancak yine de ondan gelen yansımalar farklıdır. Kafka, büyük olaylar, bütün bir toplumu etkileyici ve eğitici hikâyeler anlatmaz. O, bireyi anlatır, onun hikâyeleri bireylerin çıkmazları üzerinden tüm yaşama açılan bir kapı açarak uzanırlar. Kullandığı dil kimi zaman hayvanların, kimi zaman insanların, kimi zaman da taşın toprağın dilidir.

Deleuze farklılık ve yineleme kavramlarından bahsederken, pek çok örnek vermektedir, bu örneklerde sanat eserlerinden Fransız devrimine kadar oldukça fazla tasvir bulunmakta, bunların yinelenme olasılığında bahsedilmektedir. Ona göre yinelenen her olay, kendi biricikliğinde yinlendiği uzam, zaman ve üsluptan bağımsızlaşarak farklılık kazanır. "Farkların her birinde fark geri gelir; öyleyse her fark, küçük bir farkla tüm diğer farklardır... Bir fark için yinelemek demek, uzakta yeniden başlamak demektir, yani –e doğru bir perspektif açmak" (Zourabichvili, 2008: 102-103). Dolayısıyla yinelenen bir fark, başka bir boyut, başka bir yüzeyde yinlenecektir, böylelikle yinlendiği boyut, yüzey ya da uzaklığın şartlarına göre değişir ve farklılaşarak çoğalmaya devam eder.

Bu tıpkı sinemaya uyarlanmış metinlerden bahsetmek gibidir. Metin tekrarlanır ancak tekrarlandığı yüzey oldukça farklıdır. Buna örnek olarak ünlü yazar Stanislaw Lem'in en az kendisi kadar ünlü kitabı *Solaris*'in sinema uyarlamalarını vermek mümkündür. 1972'de Rus yönetmen Andrei Tarkovsky, Lem'in *Solaris* adlı bu kitabını sinemaya uyarlamış, aslında bu kitabın bir yinelemesini oluşturmuştur. Ancak kitapla film arasında bir kıyaslama yapılacak olursa fazlaca fark göze çarpacaktır. Öncelikli olarak bir edebiyat eseri, imgelerle anlatılmaya çalışılmıştır ve bu başlı başına bir tekrar sürecidir, ancak çoğu zaman kelimeler bu yinelemede imajlara tekabül eder. Öte yandan kitabın yenilenmesinde yönetmen ve senaristin çok farklı etkileri olacaktır ve bu etkiler hikâyenin imgesel tekrarında baştan sona yoruma dayalı öğelerin yer almasına sebep olacaktır. Yine aynı kitabın 2002 yılında sinemaya aktarıldığını söylemek bu durumu bilmeyenler için şaşırtıcı olabilir. Bu sefer yönetmen koltuğunda Steven Soderberg oturmaktadır. İki filmin, isimleri dışında birbirine çok benzediğini ileri sürmek mümkün değildir. Filmlerin hangi kitaptan uyarlandığını bilmeyen izleyici grupları olsa olsa bu filmlerin kitabın farklı bölümlerine atıfta bulunduğunu öne sürebilirler. Sinema dünyasının sırf bu uyarlama çapında bakılsa dahi önemli yönetmenleri olduğu anlaşılan Tarkovsky ve Soderbergh, verili olan bir edebiyat eserinden kendi üsluplarını kullanarak yeninin

yaratımına doğru bir yol oluşturmuşlardır. İki yönetmen de gerçek birer yineleme yapmışlardır. “Gerçek yineleme, farklılığı en üst düzeye çıkarır” (Colebrook, 2009: 166). Deleuze fark ve yinelemeden bahsederken, ebedi dönüş kavramının tamamlayıcıları olduklarını metinlerinde belirtmektedir. “Yinelenen veya dönen tek şey farklılıktır; hayatın iki anı asla aynı olamaz” (Colebrook, 2009: 168). Dolayısıyla farklı ve yeni bir şey vardır. “Yeni, zaman içinde meydana gelmez; gerçek zaman bizi yeni yeniliğin kendisidir, dönüşümün ezeli ebedi üretimidir. Bu nedenle, zamanın herhangi bir anında yeninin üretilişini bulmak daima mümkündür” (Colebrook, 2009: 93). Dolayısıyla yeniliğin ebedi dönüşü ve yinelemenin farkı, zaman aktıkça sürecektir. Çalışmada ‘fark ve tekrar’ kavramı Ömer Kavur’un yönettiği *Akrebin Yolculuğu* (1997) filminde yoğun olarak kullanılacaktır. Filmde akan döngüsel zaman ve anakarakterin tekrarlanan hayatı bu kavramla irdelenecektir.

1.2.4. Hayvan-Oluş

Deleuzeyen kavramsallaştırmada çalışmada en çok üzerinde durulacak kavramların başında oluş-blokları gelmektedir. Oluş-blokları, Deleuze tarafından hayvan-oluş, bitki-oluş, kadın-oluş şeklinde çoğaltarak çeşitlendirilmiştir. Bu kavramsallaştırmada önemli olan bir beden in ya da benliğin, ya da ruhun, kendi algı sınırlarını aşarak başkalaşması, sınırlarını başka algı düzlemlerine açabilmesidir. “Her zaman başka bir şeyle bağlantı kurmaya çalışan yersizyurtsuzlaşma, oluş anlamına gelir... Oluş, ‘belirli bir yolla üretilen, kesişimli ilişkileri kapsar’. O halde hayvan-oluş ‘kendini aptal bir hayvan olarak görme sorunu değil beden in insani organizasyonu sökme, şu ya da bu yeğ inlik bölgesini keşfetme sorunudur’” (Albertsen, Diken, 2014: 161). Bu durum pek çok film ve edebiyat eserinde karşımıza çıkmıştır. Bunların en ünlülerinden biri Herman Melville’nin *Moby Dick* adlı eseridir. Bu eserde Kaptan Ahab’ın deniz seferinde dev bir balınaya kendini kaptırması ve onu yakalayabilmek için tüm okyanus boyunca balınayı izlemesi anlatılmaktadır. Ahab, bu takipte mantıklı hareket etme özelliğini bir kenara bırakmış ve balınayı takip etme düşüncesi ve hırsı, balınayı bulma amacının önüne geçmiştir. “Melville’in *Moby Dick*’inde Kaptan Ahab’ın balina-oluşu, gemiyi canavar beyaz balinanın peşinden okyanus boyunca bir kaçış çizgisine yönlterek tüm deniz seferinin yönetimini eline geçiren bir arzu ya da zorunluluktur” (Goodchild, 2005: 267-268). Bu tıpkı Odysseus⁷’un sirenlerin sesini takip ederken kendini bu sese kaptırması ve ses olması gibidir. Roman, tüm bu takip boyunca Ahab’ın sebebini sonucundan daha üstün tuttuğu bu mücadelesini okurlara sunmaktadır. “Açık okyanusta Ahab kendisi için çok fazla olan, imha etmesi gereken bir şey görmüştür – beyaz balina fantasması. Melville’in metni boyunca gösterdiği şey, bir epizot ya da yaşamı belirleyen fantasmının saf varlığıdır” (Goodchild, 2005: 268).

7 Odysseus Destanı: Homeros’un Odysseus adlı destansı metninde geçen bir olaydır. Odysseus gemiyle tehlikeli bir adamın yanından geçmektedir. Siren adası gemicileri şaşırtıp ölüme sürükleyen büyülü siren seslerinin çıktığı bir yerdir. Odysseus gemicilerine kulaklarını bal mumu ile tıkamalarını söyler ancak kendisi kulaklarını tıkamaz. “Odysseus’un siren çağrısından kendini koruma yolu ise, diğer gemicilerinkinden farklıdır. O, kulaklarını tıkamaz; tersine çağrıyı duymak ister. Ancak çağrıya uyma tehlikesine karşı da kendisini seren direğine bağlatır.” <http://www.focusdergisi.com.tr/kultur/00413/> (Erişim Tarihi: 25.02.2016)

Hayatının büyük kısmını denizlerde geçirmiş bir kaptan olan Ahab, bu fantasma'nın büyüüne kapılmıştır, ne pahasına olursa olsun o büyük beyaz balinanın peşini asla bırakmayacaktır. Şimdiye kadar yapmayı isteyip de ertelediği, ya da hiç farkında bile olmadığı arzularının imlediği bir kıvılcım yakalamıştır Moby Dick'in peşinden giderken. Ahab bir yerden sonra bu beyaz balinayla, yani hayvan kategorisine ait olduğu varsayılan bu canlıyla, bir hayvanla kurduğu iletişimden daha farklı bir bağ kurmaya ve bir kaptan olarak da bocalamaya başlamıştır. Ahab, bilinen anlam yüzeyini terk etmiş, bir balina-oluş sürecinde kaçış çizgilerinin üzerinde hareket etmeye başlamıştır. Melville ise bu bocalamayı anlatım ve üsluptaki usta becerileriyle okura etkileyici bir şekilde sunmayı başarmıştır. Öyle ki okuyucu hem Ahab'ın balinayı yakalamasını istemekte, hem mücadelesini heyecanla takip etmekte, hem de bu mücadeleye en başından niye girildiğinin sorgulamasını yapmaktadır. "Oluş, yoğun eşikleri temsiliyet çizgilerine dâhil ettiği ölçüde, sınırları kaçış çizgilerine dönüştürür" (Goodchild, 2005: 269). Dolayısıyla hayvan-oluş, Ahab'ın kaçış çizgisidir.

Deleuze ve Guattari oluş bloklarını açıklarken bazı ayrımlardan beslenirler. "İnsanlardan farklı olarak, hayvanlar anlam ve öznelleşme katmanlarına katılmazlar. Majöriter bir perspektiften hayvan-oluşun dil ve öznellik yitimini gerektirdiği görülecektir. Ancak Deleuze ve Guattari'ye göre hayvan-oluş, yazma ediminin kendisi sayesinde Kafka gibi bir yazarda gerçekleşebilen bir süreçtir" (Goodchild, 2005: 271-272).

Franz Kafka *Dönüşüm* adlı kitabında, bir sabah uyandığında kendini böceğe dönüşmüş olarak bulan, Gregor Samsa adında bir adamın hikâyesini anlatır. "*Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında kendini yatağında devcileğin bir böceğe dönüşmüş olarak bulur.* Dönüşüm'ün bu ilk cümlesi, bütün olağandışılığına, şaşırtıcılığına, ürkütücülüğüne karşın, giderek daha ürkütücü bir olağanlığa bürünecek bir öykünün habercisidir" (Koncavar, 2013: 202). Bu anlatı boyunca hem Kafka, yani yazar, hem de hikâyenin ana kahramanı, kendilerini bir hayvan-oluş sürecinin içinde bulurlar. Kafka okuyucuya ve aslında herkese bazı mümkünlüklerden bahseder: "Bir mayısböceği, bir gübre böceği gibi konuşmak ve görmek söz konusuydu" (Deleuze ve Guattari, 2015: 103). Hikâye *Moby Dick* öyküsünden biraz farklı ilerler, *Moby Dick*'te balinanın peşinden giden Ahab bir hayvan-oluş'a yönelirken, *Dönüşüm*'de Gregor Samsa bir anda kendini böcek olarak bulur. Ailesinin kapısını tıklamasına düzgün bir yanıt veremez çünkü dilsizleşmeye başlamıştır, yatağından yere sırtüstü düştüğü için hareket edemez, çünkü insani uzuvlarını kaybetmiştir, böcek olduğu her an için özneliği yitip gitmektedir. Tam da bu öznellik yitimi, dil kaybı, hayvan-oluş'un gerçekleşmesi "anı" aslında Gregor Samsa için ince kaçış çizgilerinin belirmesiyle eş zamanlı olarak ortaya çıkar. Artık memur değildir, çalışmak zorunda değildir, her sabah erkenden uyanmak zorunda değildir, toplumsal dayatmaları gerçekleştirilmesi gerekmez. Gregor Samsa artık

yalnızca bir böcektir, bir parça şeker peşinde koşması, bulunduğu günü tok geçirmeye bakması, ona atılan terliklerden kaçması tüm günü kurtarması için yeterlidir. Bir yandan ailesi, özellikle kız kardeşi ve işiyle ilgili kaygıları devam etmekte olan Gregor, öte yandan böcek olmanın farklı duygularını hissetmeye başlar, tavanda ve duvarlarda gezmenin zevkinden bahseder. Ancak evde giderek unutulmasından ve artık kimsenin onu görmeye dayanamamasından dolayı kırgın ve hatta öfkeli.

Lewis Carroll'da ise hayvan-oluş, bambaşka şekillerde gerçekleşir. Alice, Alice Harikalar Diyarının devamı sayılabilecek olan "Aynanın İçinden" adlı kitapta, tıpkı ilk öyküdeki gibi farklı bir anlam yüzeyine sirayet eder. Evinde, kedileriyle birlikte sakince otururken kedileriyle konuşmak ister, ancak onlarla konuşamadığının farkındadır, " Ne sorarsam sorayım, ne söylersem söyleyeyim, sadece mırıltıyla cevap veriyorsunuz" (Carroll, 2006: 231) diyerek kedilere çıkışır. Ancak oturdukları odanın içinde bulunan aynanın içinden geçmesiyle beraber Alice'in deneyimleri farklılaşacaktır. Aynanın içinden geçerek sirayet edebildiği bu yeni yüzeyde hayvanlar konuşmaktadır, hatta bitkiler de. Alice'in çiçeklerle girdiği ağız dalaşı bitki-oluşa güzel bir örnek olarak gösterilebilir. Yine aynı öyküde kendisiyle durmadan sohbet etmeye çalışan sivrisineğin konuşmasına başta şaşırır da sonra sohbe katılmakta gecikmez. Aynanın İçinden içeri adım attığı anda Alice, tüm olasılıklara kendini açar, her şeyin olabileceğine dair sarsılmaz bir inançla hareket etmektedir.

"Oluş bir köksaptır, sınıflarına ya da genlerine göre bir ağaç değildir. Oluş kesinlikle bir şeyi taklit edici ya da onu kimliklendirmeye çalışmaz, oluş ilerleyen bir süreçtir, üretim süreçleri ya da üretim sürecidir. Oluş, belirme, olma, eşitleme ya da üretme gibi fillerle eş anlamlı olarak kullanılamaz ya da onlarla benzerlik göstermez" (Deleuze, Guattari, 1987: 239).

Deleuze ve Guattari "olmak" fiilini kullanmak istemezler, çünkü başı ve sonu bulunabilir olan bir fiil onlar için yetersizdir. Onlar "oluş" kavramını kullanmaktadır ki, yukarıda alıntılanan yerde belirttikleri üzere doğada her şey oluş halindedir, bu hal, insan ya da madde olsun herhangi bir fark yaratmaz. Her geçen dakika ya da saniye şeylerin olmakta oluşlarını etkiler, onlara bir şey ekleyip çıkarır, oluş hiç bitmeyen bir evre gibidir, sürekli, geçmiş, şimdi ve gelecekte devam etmektedir. Dolayısıyla hayvan-oluş, kadın-oluş ve diğer bütün oluşlar kişinin kendini aniden bu sürecin içinde bulmasıyla ortaya çıkar. Tıpkı kendini bir rüyanın ya da bir masalın orta yerinde bulmaya benzeyen bu süreç, oluş süreci, farklı şeylerin etkileşimidir, bir orkide ve arının birbirini etkilemesidir, melezleşmektir, sürekli hareket halinde bulunmaktır.

"İklim, rüzgâr, mevsim, saat, şeylerden daha farklı bir doğa değildir, hayvanlar ya da insanlar onları çoğaltır, takip eder, onlarla yatıp, onlarla kalkarlar" (Deleuze, Guattari, 1987: 263). Bu durum sıklıkla Virginia Woolf'un eserlerinde de göze çarpar. *Mrs. Dalloway* birçok duyguyu aynı anda yaşar ve zihnindeki

bu his akışı durmaksızın onu takip eder. “Çok genç olduğunu ama aynı zamanda konuşulamayacak kadar yaşlı olduğunu hisseder” (Deleuze, Guattari, 1987: 263).

Oluş bir arabölge gibidir, tarafsızdır, aynı anda sınırın iki yanında birden bulunur ama bir benzetme ya da betimleme hali değildir, bir eylem ve hareket içerir. “Oluş, bir yakalama, bir sahip olma, bir artı değerdir, asla bir yeniden-üretim ya da bir öykünme değildir” (Deleuze, Guattari, 2015: 39). Tüm bu oluş süreci aslında Deleuze ve Guattari’nin ödipal düşünceye başkaldırışı gibidir. Çünkü oluş bazen kadın-oluş, bazen hayvan-oluş, bazen bitki-oluş şeklinde kendini gösterir. Oysa ödipal süreç her insanın içinde bulunduğu bir üçgen betimlemektedir ancak oluş sürecinin üretmiş olduğu kaçış çizgileri, ödipal üçgenin kenarlarını yıkar.

Gregor Samsa böceğe dönüştüğünde, yani hayvan-oluş sürecinde ödipal çizgilerden, anne, baba ve çocuk üçgeninden, arzuların kısıtlayıcılığından kaçır, kaçır çizgisinde böcek-oluşa uyanır, artık otoriter bir baba, anne arzusu gibi hisleri yoktur. Vazgeçemediği tek şey olan kürklü kadın fotoğrafını veremediği için ödipal süreçten tam anlamıyla kaçamaz ve böcek-oluşun özgürleştiriciliğini yarım bırakmıştır. Çalışmada hayvan-oluş kavramının yoğun olarak kullanılacağı film, Atıf Yılmaz’ın 1959 yılında yönetmiş olduğu *Alageyik* filmidir. Kökleri eski bir Anadolu destanına dayanan filmde, bir adamın, bir alageyiğin peşinden sürüklenirken hayatını ve sevdiklerini riske atması anlatılır.

1.2.5. Yersizyurtsuzlaşma

Deleuze ve Guattari “yersizyurtsuzluk” kavramından kitaplarında sıklıkla söz ederler. “Yersizyurtsuzluk” kavramını çoğu zaman dille, rhizomla ve göçebe düşünceyle aktarmaya çalışırlar. Onlara göre iki ayrı “yersizyurtsuzluk” kavramı bulunur, tıpkı iki ayrı “ıssız ada” kavramları olduğu gibi. Bunlardan birisi “görelî yersizyurtsuzlaşma” diğeri ise “mutlak yersizyurtsuzlaşma”dır. İlkinde bir ülkeden diğere göçen bir kişiyi ele alalım, önce yurdunu kaybettiğini daha sonra da yeni yerleşim yerinde kendine bir yurt edindiğini varsayalım. Tamamen bir yersizyurtsuz değildir asla, köklerini yeni yerleştiği yerde de yerin altına salabilir bu kişi. Ancak mutlak bir yersizyurtsuzluk buna benzeyen bir kavram değildir, köklerini topraktan koparır ve havaya, evrene doğru uzatır kişi ve geri dönüşü olmayan bir yersizyurtsuzluktur bu. Mutlak yersizyurtsuzlaşmada, kişinin yurdu yersizyurtluluk haline gelir. Artık o bir göçebedir ve kaçır çizgilerinde kendisini özgürleştirebilecek duruma gelmiştir, kaçır çizgilerinin yaratıcılığı olumlayıcı etkisini fark etmiştir.

“Yurtsuzlaşma bir oluş olayı özgün bölgesinden (yerinden-yurdundan) kaçtığında veya koptuğunda vuku bulur. İnsanların kendilerini dil aracılığıyla düzenleme veya yurtlululaştırma şeklini düşünün. Dil sanatta insani-olmaktan çıkıp yurtsuzlaşabilir” (Colebrook, 2009: 87). Deleuze bu durumu anlatırken sıklıkla Kafka’dan bahseder, Kafka’nın edebiyat yaparken kendi dilini kullanmayışından bahseder. Ona göre Kafka tam da anadilinde yazmadığı için kendini edebiyatın diliyle kaçır çizgilerine taşıdığı için yersizyurtsuzdur.

Dil, din, ırk, kimlik gibi kavramlar kişinin yersizyurtsuzlaşmada önünde bulunan en büyük engeldir. Bu gibi kavramlar insanın köklerini bulunduğu yerin diplerine doğru salmasına sebep olur. Bu büyük kavramların çekimine kapılan kişi kaçış çizgilerinin olumlayıcı özgürleştirici özelliklerinin farkına varamaz ve mutlak bir yersizyurtsuzlaşmayı yaşayamaz. Deleuze'ün zaman zaman bu kavramı anlatırken kendi köksap kavramına yani rhizom'a başvurması boşuna değildir. Ağaç gibi hiyerarşik olmayan ve köklerini havaya enlemesine salan bir yapılanma ancak yersizyurtsuzluğa olanak sağlayabilir. Bu durumu şu cümleyle açıklanabilir, "Kişi tek başına yersizyurtsuzlaşamaz, arzu bir kendilikten diğerine doğru yerinden edilir, bir dizi sapkınlık vardır" (Goodchild, 2005: 269).

Deleuze, "yersizyurtsuzlaşma" hareketinin derinliklerden başlayarak oluşabileceğini söyler. Tıpkı daha önce de örneklendirildiği gibi Kafka'nın Dönüşüm eserinde, bir böceğin derinliklerden çıkıp gelerek Gregor Samsa'yı köklerinden etmesi ve onu yersizyurtsuzlaştırması gibi, derinliklerden gelen bir hareket, ta ki derinlikler yüzey olana kadar, topraktan çıkan kökler yüzeyde ve boşlukta havada salınana kadar. Gregor, böcek olarak, yani hayvan-oluş deneyimiyle birey olma, özne olma özelliklerinden yersizyurtsuzlaşmayla uzaklaşır. Daha sonra bu olayın peşi sıra, önce aile kavramı, sonra çalışma kavramı, daha sonra kendini böcek oluşa teslim etmeye başladığı andan itibaren ona insan olmanın normlarını hatırlatan her şeye veda eder.

Bu kavram sıklıkla Benjamin'in Flaneur⁸ kavramını akla getirir, aylak aylak gezmeyi bir hayat biçimi haline getiren ve yerleşemeyen bir kişi. Bulduğu yerin sokaklarını arşınlayan, bakınan, izleyen ve dinleyen ama asla yerleşik hayata geçmeyen, bir yere kök salmayı asla planlamayan bir insandır flaneur. Dolayısıyla yersizyurtsuzlaşmayı başarmıştır, olumlayıcı kaçış çizgilerinin üstünde ikamet etmektedir. Her şeyden bağımsız imgeleme gücüne erişmiş, yaratıcı edime ulaşmıştır. "İssız Ada"ya düşmüş bir insan gibidir ancak varoluşuyla, içinde yaşadığı dünyayı ıssızlaştırmayı başarmıştır. İşte bu Deleuze'ün olmasını umduğu bir yersizyurtsuzluktur. Deleuze, kök kavramının çok ikircikli bir kavram olduğunu belirtir, tıpkı arzunun tutsak edici gücü gibi, kök kavramı da ikilikler üretir. Kök toprağın altında yer ettikçe, kişiyi, ülke, dil gibi bir takım kelepçelerle bulunduğu yere bağlar. İkilikler üretir, ki Deleuze'ün en sevmediği şey işte bu ikiliklerdir. Yerli, yabancı, özne, öteki, buralı, dışarıklı gibi kavramlar köklerin toprağın altında tutunmaya başlamasına sebep olur. İnsan tüm bu ikiliklerden kurtulmayı düşünsel olarak başarabildiği oranda köklerini toprağın altından havaya doğru uzatmaya başlama yetisini kazanır. Çalışmada bu kavram yoğun olarak Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Aaahh Belinda!* (1986) filmde kullanılacaktır. Filmde akışkan bir kimliğe sahip olan Serap karakteri sıklıkla bu kavram üzerinden açıklanmaya çalışılır.

8 Flaneur: Walter Benjamin'in 18. Yy'da yaşamış olan ünlü şair Charles Baudelaire'e atfen söylediği, şehir sokaklarında gezerek, seyrederek, bir aidiyet hissetmeyerek yaşayan kişileri niteleyen kavram, bir nevi aylak. "Cadde, flaneur için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, flaneur de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar"(Benjamin, 2007: 136).

1.2.6. Arzulama Makineleri ve Organsız Beden

Arzu kavramı özellikle 1900'lü yıllarından başından itibaren psikanaliz yönteminin de ortaya çıkması ile birlikte, çok tartışılan kavramlardan biri haline gelmiştir. Psikanalitik anlatıya göre arzu aileye atıfta bulunan ve pek çok psikolojik hastalığın veya bunalımın temelinde yatan negatif bir histir. İnsan doğduğundan itibaren arzularını bastırmaya çalışır. Arzular insanın kendisini gerçekleştirmesinde önüne çıkan engeller olarak algılanır. Özellikle psikanalitik anlatıda “ödüpal kompleks” adı verilen bu anlatıda tüm insanların kendi annelerini arzuladığına vurgu yapılır ve bu arzunun nesnesi olan anne, toplumsal kodlar ve insan doğası yüzünden kişinin hiçbir zaman ulaşamayacağı bir arzu nesnesi olarak görüldüğü için her insan hayatının bu noktasında aslında eksik olarak görülür. Bu eksiklik insanlar tarafından genelde olumlu sayılmayacak fazlalıklarla doyurulmaya çalışılır.

Deleuze ve Guattari'den tam da bu noktada bahsetmek isabetli olacaktır. Onlar yalnız psikanalitik anlatıyı eleştirmekle kalmazlar, aynı zamanda özellikle “ödüpal kompleks”e atıfta bulunarak “Anti-Ödipus” adında düşünce dünyasının psikanalize bakış açısını kökünden değiştirecek bir kitap yazarak psikanalitik anlatının bu kısmını reddederler. “Deleuze ve Guattari, arzunun elde edilen şey ya da eksiklik değil üretim ya da arzulama-üretimi olduğunu iddia ederler. Arzu, Freud'un libido adını verdiği ve Nietzsche'nin güç istenci dediği, sınırsız, serbest dolaşan bir enerji olarak, doğal ve toplumsal etkinlikle aynı yere uzanır” (Deleuze, 1990: 109- Akt. Bogue, 2013: 134). Guattari'nin uzunca bir dönem Lacan'nın öğrencisi olduğu ve onunla aynı laboratuvarında çalıştığı gerçeği bilindiğinde aslında “Anti-Ödipus” psikanalize içeriden yapılmış bir eleştiri olarak da dikkatleri çekmektedir. Deleuze ve Guattari insanlığın neredeyse tüm ruhsal kodlarını bu anlatıya bağlayan ve negatif bir arzulanım tanımını dolayısıyla insanların mutsuz olduklarını dile getiren psikanalitik anlatının tersine, arzuya tetikleyici bir anlam yükler. Bu tetikleyici anlam ise olumsuz değil, tam aksine olumluyu harekete geçirir.

“Arzu, genellikle arzunun gerçekleşmesiyle karşı karşıya konularak düş, düşlem, temsil tarafına atılır. Ama işte arzu burada üretimin tarafına geri götürülmüştür; modeli artık tiyatro – Oedipus'un hikâyesinin bitmez temsili- değil, fabrikadır ve 'arzu üretiyorsa gerçeği üretir... arzunun nesnel varlığı Gerçek'in kendisidir' (Deleuze, Guattari, 1972: 34- Akt. Zourabichvili, 2011: 29).

Arzu, Deleuzeyen çerçevede, yaratıcı edimi ortaya çıkartan, yaratıcı imgelemi besleyen bir kavramdır. Kişi herhangi bir şeyi arzulamadan içindeki onu üretmeye dair yaratıcı güce ulaşamaz ve üretilen iyi veya kötü tüm ürünlerin temelinde arzulanım bulunmaktadır. “Arzu durmaksızın kesintisiz akımları ve doğası gereği parçalı ve parçalanmış olan kısmi nesnelere (objet partiel) birbirine ekler. Arzu akışı sağlar, akar ve keser” (Deleuze, 2012: 18). Bu akımlar ve kesimler Deleuze'ün arzulama makinelerinin oluşumunda önemlidir. “Bir arzulayan makine öncelikle bir eşleşme ya da bir ‘akım-kesim’ sistemiyle tanımlanır; bu eşleşmenin ya da ‘akım-kesim’ sisteminin terimleri eşleşme içinde belirlenen birer ‘kısmi nesne’dir: bu açıdan

arzulayan makine zaten makinelerden oluşmuştur, sonsuza kadar” (Zourabichvili, 2011: 27). Dolayısıyla Deleuze ve Guattari'nin Anti-Ödipus kitaplarında sürekli belirttikleri gibi “arzu makinedir”.

İnsan yaşamında arzu yaratıcı edimin temelinde bulunmaktadır. “Arzu, karşılık gelen nesnenin ya da şey durumunun varoluşu bakımından bir imgenin iç nedenselliğidir; bununla bağlantılı olarak inanış, varoluşu dışsal bir nedensellik tarafından üretilmesi gerekecek şekilde bu nesnenin ya da bu şey durumunun beklenmesidir” (Deleuze, 2015: 30). İnsanın yaratmadan önce yaratacağı şeye arzu duyması, onu arzulaması gerekir, bu durum öncelikle imgeye gereksinim duyar, arzu ve yaratıcı imge birbirinin tamlayanı gibidir. “Organik bağlarından, gerçek ya da doğal yönsemelerinden kurtulan arzular yeni varlık türlerinin yaratılmasına neden olur” (Taburoğlu, 2014: 298). Kişi önce arzular, sonra arzuladığı şeye dair imgeler oluşturur, sonra bu imgeleri gerçeğe dönüştürmek adına yaratıcı sürece doğru harekete geçer ve bir dışavurucu haline gelir. “Oluş halinde, arzu, ne etkin ne de edilgin, ne içsel ne de dışsal, ne hayali ne de gerçek, ne kişisel ne de bireysel, ne söylenmiş ne de gösterilmiş olanları, bir fantasma ya da olayda içerilebilen bileşenleri serbest bırakır” (Goodchild, 2005: 270). Ancak arzu iktidarın elinde tutsak edici bir etkiye de sahip olur, arzu sayesinde birey iktidarın eliyle üretilir, Deleuze'ün tek akışlı arzu olarak adlandırdığı ve içinde hiçbir çoğulculuğa yer vermeyen bu arzu kişiyi iktidara ve iktidarın dikte ettiği arzulara bağımlı kılar. Ancak yine bu tutsaklığı aşmak için arzunun devrimci özelliğinden faydalanmak gerekir. “Arzu, özü bakımından devrimcidir, çünkü temsiliyet, makinesel işleyiş ve paranoit fantezi çizgileri, kaçış çizgileri tarafından kırılır: devrim bölümlere ayrılmayı bozucu bir süreçtir” (Goodchild, 2005: 269). Bu devrimci özellik arzunun gücüne de gönderme yapmaktadır, bu konuyla ilgili olarak Claire Colebrook, Gilles Deleuze adlı kitabında şöyle yazar, “Arzunun kendisi güçtür, bir oluş ve imgeler üretme gücüdür” (Colebrook, 2009: 132). Ancak yine bu güç yukarıda da bahsi geçtiği üzere yanlış ellere geçtiği takdirde insanı mahkûm etmeyi sağlayabilecek bir güçtür. Deleuze'ün tüm kavramları birbiriyle bağlantılıdır ancak arzu neredeyse her kavramın temelinde bulunan bir itici güç gibidir, arzu ve beraberinde gelen imge, yaratıcı eylem için başat kavramlardır ve arzu sayesinde yaratıcı edimin oluşma koşullarına yani kaçış çizgilerine yaklaşılr.

Arzulayan makineler sürekli olarak iki farklı yöne doğru aynı anda akarlar ve bu akış iktidarın istediği bir birey haline gelmek ve iktidarın istediği birey figüründen kaçarak özgürleşmek şeklinde işler. Arzulayan makinelerle adı sık sık yan yana anılan ‘organsız beden’ kavramı her açıdan ilginç bir düzensizliği imler. Organsız beden, Deleuze ve Guattari felsefesinde önemli yeri olan bir kavramdır. 1968 yılını görmüş ve o dönemin içinde barındırdığı özgürleşme imkânına farklı bir anlam yüklemiş felsefeciler olan Deleuze ve Guattari, diğer pek çok düşünürün aksine bu imkânların kaybolup gitmesini normal karşılamış ancak gelecek hakkındaki umutlarını da

yitirmemişlerdir. Onların kavramsal çerçevesinde çarkları ve dişlileriyle organize olarak işlerlik sağlayan makine fikrinin tam karşısında her türlü organizasyona karşı çıkabilecek bir kavram olarak “organsız beden” düşüncesi bulunmaktadır. “Organsız beden” eksik olan makinenin tam karşısıdır, fazladır, hatta mevcudiyetinde bir aşırılık taşır. Organsız beden hep oradadır, her şeyi kuşatabilecek kadar güçlü ancak sürekli kendine dönecek yeteneğe sahip olduğu için de kaybolmazdır. Her toplumsal olay veya durumu değiştirebilecek potansiyele sahiptir, kaçış çizgilerini belirleyebildir. “Kaçış çizgileri, bütün makinenin doğasını sürekli olarak değiştiren yersizyurtsuzlaşmanın en temel noktası olarak işlediklerinden, makinesel işleyişten ve toplumsal itaatten kaçarlar” (Goodchild, 2005: 270).

Deleuze ve Guattari’ye göre makinesel işleyiş insanı her türlü yaratıcı eylemden uzaklaştıran bir organizasyon sürecidir ancak kendi içinde kaçış çizgileri barındırdığından ötürü de kişiyi özgürleştirebilecek potansiyeli de bünyesinde barındırır. “Organsız beden böyle tanımlandığında, şu gerçeğin göstergesidir: her toplumsal ilişki, yaşamın tümü, olduğundan farklı bir şey haline gelebilir, başka tarzlarda yeniden edimselleştirilebilir. Olaylar vuku bulabilir, çünkü her şey kendi organsız bedenine sahiptir” (Deleuze, Guattari, 2014a: 10). Organsız beden genişleme fikrini savunmayacak, yoğunlaşma fikrinin üzerinde duracaktır karşı çıktığı şey ise organlar değil organizmadır. Çünkü organsız beden aslında tek tek beden içinde bulunan organların reddi için oluşturulmuş bir kavram değildir, o organizmaya ve onun çizgisel işleyişine ve kesin belirlenimlerine karşıdır. Organizma ya da bir başka deyişle organize işleyiş tüm Deleuzyen düşüncenin temelinde yatan karşı çıkışların bir tanesidir, bir diğeri ise daha sonra sözü edilecek olan ikili zıtlıklardır. Deleuze ve Guattari’ye göre “Bizzat organizmanın kendisi düşmandır, yani organlara bir örgütlenme rejimi, bir işbirliği rejimi, sinerji rejimi, entegrasyon rejimi, kitleme rejimi, ayrılma rejimi dayatan bir toplam (Deleuze, 2009b: 28)”. Deleuze ve Guattari organsız beden kavramını tarif ederken sık sık şizofreniden bahsederler ve şizofrenik bir hissetme durumunun organsız beden ruh hali olduğunu anlatmaya çalışırlar. Şizofreniye⁹ olumsuz bir anlam yüklemeler ve halüsinasyonların delilik belirtisi olarak anılmasının dışında daha derin anlamlarının olduğunu ileri sürerler. “Şizofrenik hezeyanın gösterdiği de budur: algıların halüsinasyonu altında, hatta düşüncenin sayıklamasının altında daha derin bir şeyler vardır, bir yoğunluk duygusu, yani bir oluş, bir geçiş” (Deleuze, 2009b: 30). Bu tam olarak onların bahsettiği virtüel ve edimsel ayrımı ile ilişkilendirilebilecek bir durumdur. Daha önce hiç tecrübe edilmemiş bir gözlem içinde her zaman virtüel bir imkân taşır. Bunun için sıkça verilen tomurcuk halindeki bir bitkinin çiçek açması eylemi örneğinden bahsedilebilir. Daha önce buna hiç şahit olmamış bir kişi tomurcuk halinden çiçeğe dönen bir bitki gözlemlediğinde, daha hiç hareketlenmemiş olan

9 Deleuze ve Guattari şizofreni kavramını kullanırken ona olumsuz bir anlam yüklemeler ancak yükledikleri anlam olumlu bir anlam da değildir. Yani şizofreni bir hastalıktır ve bu hastalık esnasında yaşanan şeyler şizofreni hastalarının uydurduğu şeylerdir gibi bir anlama da, şizofreni hastalarının halüsinasyonlarının belki de gerçeğin ta kendisi olduğu görüşüne de karşındır. Deleuze ve Guattari’nin asıl demek istediği etkin ve edilgin ayrımında kendini bulur. Halüsinasyonlar etkin olma halinin, bir ihtimalin, bir kaçış çizgisinin ve özgürleştirme imkanının izlerini taşıırken, bu halüsinasyonların gerçek olması olasılığı da bir o kadar bu imkan ve ihtimallerin yollarını kapamaktadır.

bir tomurcuğa bakıp çok farklı şeyler de hayal edebilir. Örneğin yarılan tomurcuğun içinden bir karınca da fıskırabilir. İşte tam da o yarıma anı, farklı anlamlara gebedir ancak yarılan tomurcuktan bir kez çiçek açtığına artık bu durum edimsel bir hale gelir ve bu olaya şahit olan kişi artık her tomurcuk gördüğünde olacak olan tek bir ihtimal üzerine odaklanacaktır ve onun yarılarak çiçeğe dönüşmesini bekleyecektir. Tomurcuğun yarığında çiçekten farklı bir şey çıkmayacağını zaten biliyor olacaktır. Deleuze ve Guattari yazdıklarında sıklıkla virtüel ve edimsel ayrımı hakkında düşünceler belirtmektedirler. Virtüel beklenti her zaman daha önce hiç olmamış bir şeyin olabilme potansiyelini içinde barındırır. Bu da adeta bir kaçış çizgisine tekabül eder, balıklar şarkı söyleyebilir, ağaçlar yürüyebilir ya da insanlar uçabilir. Bu insanlık tarihi açısından bakıldığında yaratıcı fikirler bulup bunları icatlara çeviren insanların dürtüsel bir özelliği gibidir. Ancak kişi bir kez uçurumdan atladığında ve uçamadığında, bir daha uçurumdan uçuş fikri ile asla atlayamayacaktır, tabii hayatta kalırsa. Virtüel her zaman risklidir, trajedilerle doludur, edimselin güvenli bölgelerine sahip değildir, virtüelin alanı farklı ihtimallerle kuşatılmıştır. Bu risk tıpkı şizofreninin içinde taşıdığı riske benzemektedir. Türlü kapılar açarak kendi halüsinatif evreninde seyahat eden bir şizofren, katatonik bir durumda kendisini bu evrenlerden birinde hapsolmuş bulabilir. “Hatta şizofrenik gezinti ya da yolculuk şizofreninin makinesel çizgileri izleyerek durmadan kaçtığı bir devre biçimiyor” (Deleuze, 2009b: 26). Esas olarak anlaşılması gereken, çoklu fikirler her zaman iki uçlu olasılığı aynı anda taşırlar, Deleuzeyen düşüncede ikili zıtlık yoktur, tek bir oluşta aynı anda iki yön bulunmaktadır, dolayısıyla virtüel, bu iki olasılığı aynı anda içinde taşıırken, edimsel olan tek olasılıklıdır.

Bir organizma fikrine karşılık ortaya çıkan organsız beden düşüncesi belki de organların düzensizce çalışmaları kötü sonuç vereceği için bedeni hasta edecektir. Ya da belki de işlevsel bir organizma olan, bilindik dünyayı terkeden Alice, bilinen algıların dışında işleyen “Aynanın İçinde”ki yerde her zaman virtüel olana şahit olacaktır ancak bu durum Alice’in orada sonsuza dek kalmasını, bilindik dünyadaki hapsolmuşlüğüne benzer bir esaretin “Aynanın İçinde” kalarak başına gelme olasılığını içinde barındırır. Bu aşamada Alice belki ismini ve benliğini unutacaktır, “Aynanın İçindeki” dünyanın organsız bedene benzer varlığı, organizmayı reddeden silüetine teslim olacak, oranın kendi işleyişi Alice’i ele geçirecek ve “Aynanın İçi” kaçış çizgilerini içinde barındırdığı gibi esaret çitlerini de etrafına çekebilecektir. Çalışmada özellikle Atıf Yılmaz’ın *Arkadaşım Şeytan* (1988) filminde incelenecek olan makine kavramı, Şeytan karakterinin makinelere karşı yaşadığı mağlubiyeti anlatmakta bir araç olarak kullanılacaktır.

1.2.7. Göçebe Düşünce ve Savaş Makinesi

Deleuzeyen düşünce her türlü sabit, yekpare ve hedefe sahip kavram ve düşüncelere karşı “göçebe düşünce”yi önerir. Göçebe düşünce kavramı ismi ile ilintili olarak hareketli, sabit olmayan durmadan devinim halinde olan bir düşünce

şeklidir. Deleuze iktidara karşı direniş amaçlı oluşturulan her türlü düşünceye karşı da göçebe düşünceyi önerir. Sistematik hale gelmiş yol ve yöntemler onun düşünce çerçevesinde insanlara hiçbir şey sunmayacaktır. Yapisökümü reddeder çünkü yapıyı sökmek için önce bir yapı olduğunun ön kabulünün yapılması gerekmektedir ve işte o önkabulü yapan düşünce sistemi doğrudan olmasa da yapı kavramının kendisini somutlaştırarak yapının içine dâhil olur. Oysa bir yapı yoktur. Tek, bütün ya da parçalı, başı ve sonu olan bir yapı yoktur. Bu görüş ve bu imaj vardır, dolayısıyla insan zihni bu düşüncelerle yapıyı somutlar. Göçebe düşünce ise her türlü yapının karşısındadır, çünkü köksap gibi onun da başı, sonu, ya da kökü yoktur, ya da kökleri havadadır. Deleuze, göçebe düşüncenin temel itibariyle sadece somut hareketten oluşmadığını şu sözlerle anlatmayı dener: “Ama göçebe illa hareket eden biri değildir: oldukları yerde yolculuk edenler vardır, yeğlilik yolculukları” (Deleuze, 2009: 402). Dolayısıyla da düşüncenin zihinde gerçekleştirdiği akış, oluş halinde olan hareket ve sürenin devinimi, kolektif bedenler arası hareket, işte bunlar gibidir göçebe düşünce.

Göçebe düşünce ve savaş makinesi eş zamanlı olarak ilerler. Bir devlet için asker, polis gibi kolluk kuvvetleri ne demekse, savaş makinesi de göçebe düşüncenin mücadeleci mekanizmasıdır. Ancak savaş makinesi, göçebe düşüncenin içten gelen ve ani bir hareketle devinen kendiliğinden isyanını iktidarın karşısında direniş ve mücadele için kullanırken, iktidarın kapma aygıtları işbaşındadır. Savaş makinesinin gücü devletin kolluk kuvvetlerinin nizamına yaklaştığında kapma aygıtı ile başa baş mücadele ettiğinin farkında değildir. “Savaş makinesi hep dışarıdan gelen bir şeydir ve göçebe kökenlidir: dönüşümün büyük soyut çizgisidir. Fakat anlaşılması kolay nedenler dolayısıyla Devletler bu makineyi kendilerine mal etmişlerdir” (Deleuze, 2009b: 21). Göçebe, sınır ve eşiklerde bu direniş gücüne sahipken, sınırı geçip, hareket alanını yitirdiği anda mücadeleyi kaybeder, artık göçebelik de, bu düşünceden doğan mücadele araçları da yok olmuştur. Devletin kapma aygıtı bu iki gücü yakalar ve kendi içinde sistemleştirerek kendine benzetir. Kapma aygıtı yazıdan da anlaşılacağı üzere, sistemin her düşünceyi, her fikri ya da her şeyi kendine benzeten, kendinin devamı yapan bir mekanizmasıdır. İsyân ettiğiniz şeyin içine düşer, onun bir parçası olursunuz, daha sonra kendi itiraz ettiğiniz şeyin aslında kendiniz olduğunuzu fark etme patolojisinin içine düşersiniz, şüphesiz ki bunu sağlayan kapma aygıtıdır. Deleuze göçebelikle ilgili konuşurken onların hareket halinde oluşlarıyla ilgili farklı yorumlar da getirmektedir: “Tarihsel olarak bile göçebeler, göçmenler gibi yer değiştirenler değil, tersine hareket etmeyenler, aynı yerde kalarak kodlardan kurtulmak için göçebeleşenlerdir” (Deleuze, 2009: 402). Göçebelerin alanı kaygan zeminlerdir, göçebeler pürtüklü zeminlerde bulunmazlar, onların hayatı çöl gibi, deniz gibi kaygan ve muğlâk zeminlerde geçer. Çalışmada bu kavram bağlamında Çağan Irmak’ın *Ulak* (2007) filmi incelenecektir.

1.2.8. Dolaylı Anlam, Serbest Dolaylı Anlam, Master

Deleuze, edebiyatta dolaylı söylem ve serbest-söylem gücünden sıkça bahseder. Dolaylı söylem genellikle bir anlatıcının bulunduğu romanlarda gözlemlenmektedir. Bu söylem türünde romanda anlatıcı birinden duyduğu hikâyelerini ya da bir takım söylenceleri okuyucuya sunarken belirsiz bir anlatım kullanır. ‘Yaptığı söylenir’, ‘üzüldüğü düşünülür’ gibi eylem ve duyularını okurlara sunarken belirgin olmayan bir üslup ve karmaşık fiil çekimleri kullanır. Bir olay olmuş muydu, olmamış mıydı, bu olayı kim görmüştü gibi sorular çoğu zaman cevapsız kalmaktadır. Yazar, ya da anlatıcı, hem kendisi üçüncü tekil şahıstır, hem de anlattığı kişiler hikâyeyi duyduğu kişilere göre üçüncü tekil şahıs olarak konumlanmaktadır.

Dolaylı Serbest anlatım ise bu duyma, görme, anlatma ve fiil çekimleri olayını karmakarışık bir hale getirmek üzerine yapılanmış bir söylemdir. Burada anlatım yine üçüncü tekil şahıs şeklindedir ancak bu sefer anlatıcı anlattığı kişinin dilsel yapılarını bu anlatımın merkezine oturtmaktadır. Serbest Dolaylı söyleme Colebrook şöyle örnek verir: “Üçüncü kişi anlatısını kullanır ama betimlenen karakterlerin genel, yaygın veya klişeleşmiş üslubuyla konuşur; dolayısıyla konuşan ne yazar ne de karakterdir. Karakteri kullandığı üslupla tasvir ederiz” (Colebrook, 2009: 151). Gregor Samsa’nın karakteri, anlatıcının Gregor’un üslubunu kullanmasından dolayı, üslubun yapısınca belirlenir. Artık kitabın sonuna kadar Gregor bu üslubun elverdiğince okuyucunun kafasında yer bulur. Bu üslup kayması J. R. R. Tolkien’in kitaplarında da sık sık kendini gösterir. Onlarca halk ve dile sahip olan ve “Orta Dünya”¹⁰ adında kurmaca bir dünya üzerinde geçen “Yüzüklerin Efendisi” üçlemesinde Tolkien sık sık karakter ismi vermeden, sadece üslup değiştirerek okuyucuya kimin konuştuğunu sezdirme yoluna gider. Kitabın başından itibaren verdiği dilsel bilgiler sayesinde okuyucu kitapta hangi halk ya da ırkın konuştuğunu sadece üsluba bakarak anlamaktadır. Kendisi de bir dilbilimci olan Tolkien’in anlatımı bu şekilde güçlendirmiş ve şekillendirmiş olması bir tesadüf değildir. Bazen çok sıradan karakterler, küçücük üslup oyunları ile belirli toplumsal sınıflara tutsak edilebilirler bu sayede, yani bu durum yalnızca kurmaca ve olağanüstü durumlarla işlerlik sağlamaz.

“Dolaylı söylem konuşma biçimlerinin karakterlerden kaynaklanmadığını gösterirken, master, öznesiz konuşur. ‘Ben dans ediyorum’ veya ‘o dans ediyor’ yerine, yalnızca ‘dans etmenin’ saf hali vardır; *dans eden* hiçbir özne ile kısıtlı değildir” (Colebrook, 2009: 152). Buna göre master betimleme yaparak belirtmek değil, oluşlar bildirmek üzere anlatımı konular. Colebrook kitabında bunun “ağaç yeşildir demek yerine, yeşil olmak, ağaç olmak” gibi öncüller kullanılarak yapıldığını belirtir.

Deleuze, bu tarz üslup oyunlarının, sadece dil veya anlatımla olayların hareketli kılınabileceğinin göstergesi olduğunu dile getirir. Kullanılan üslup, oluşturulan

¹⁰ Orta Dünya: bilinen dünyanın kuzeybatısındaki AMAN’dan engin deniz Belegaer’le ayrılır, bu denizin doğu yanındadır. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Hayali Yerler Sözlüğü II, 2007, s.589-594, YKY)

kelimeler, dilin anlam yaratma gücünü olumluşıcı şekilde açığa çıkmaktadır. Örneğin *Alice Harikalar Diyarı* adlı eserde Carroll, sık sık yeni kelimelerle anlamı hareketlendirip okurlara yaratıcı kelimeler sunarken, bir yandan da karakterlerin konuşması farklı şekillerde yorumlanmaya açık gibidir. Alice'in çiçeklerle konuştuğu sahnede, Alice'e göre çiçekler insana yaklaşmıştır, insanlaşmıştır, çiçeklere göre bakacak olursak da Alice, çiçekleşmiştir. İşte bu karşılıklı çıkarılabilen farklı anlamlar hem üsluptan, hem de dilin anlamın kendisi olmaya başlamasından kaynaklanmaktadır. Dolaylı söylem, Serbest Dolaylı anlatım ve Master, fantastik anlatıda anlam yüzeyleri oluşturmak ve kararsızlık anı'nın ağlarını örmek için kullanılan en önemli öğelerdir, aslında tüm bunlar üslup ve dilin kullanımının ortak ürünüdür. Çalışmada bu kavram Ümit Ünal'ın yönettiği *Gölgesizler* (2009) filminde yoğun olarak kullanılacaktır.

1.2.9. Yüz Oluş

Deleuze ve Guattarinin sıkça kullandığı yüz oluş kavramı esasen Guattari'nin üzerinden durduğu bir kavram olarak gözlenir. Guattari'nin *Kaçış Çizgileri* kitabında bir bölüm ayırdığı kavram iktidar ve gösteren'le sıkı sıkıya bağlı bir kavramdır. Genel hatlarıyla yüz oluş, iktidarın gösteren'ler aracılığıyla oluşturduğu baskın yüz oluş ve baskın olmayan hatta düşmanlık beslenen yüz oluş belirlenimleriyle ortaya çıkar. Guattari yüz oluş kavramını genellikle dilsel hiyerarşiyle birlikte açıklar. Dil olmayınca yüz oluş'lar anlamlarına tamamiyle sahip çıkamazlar dolayısıyla dil de bu kavram için önemlidir.

Öteki'nin yüzü ancak öteki'nin diliyle birleştiğinde net bir anlam ifade eder, ya da baskın yüz, hâkim dil ile birleşince etkisi artar. Yüz oluş ve hâkim dil iktidar tarafından belirlenir. "Karşı karşıya olduğumuz tikel yüz oluşlar, toplumsal alanın etkileşim kümesinden ayrılamayan iktidar oluşumlarına bağlıdır" (Guattari, 2014: 244). Dolayısıyla iktidar toplumdaki yüz'lere dayalı genel algının en önemli sorumlusudur. Bazen hâkim yüz değişir, başkalaşır, hâkim dille el ele ilerler, hatta bu durum tarihsel olarak yani zamansal ve makansal olarak farklılık gösterebilir. Örneğin bir ülkenin yüz oluş'u, sarışın, beyaz tenli, erkek vs. gibi özelliklerle yansıtılırken, bir başka ülkede hâkim yüz oluş farklı özellikler taşıyabilir. Her yüz oluş kendi ötekisini içine katlayarak ortaya çıkar. Dolayısıyla hâkim yüz oluş, düşmanlık beslenen, ya da iktidarı elinde tutamayan onlarca yüz oluş ihtimalinin de belirleyicisi haline gelir. Bazı durumlarda bazı yüzler önem kazanır, bazı yüzler geriye itilir. "Örneğin belli bir dönemde, çocukluğun bazı hayvansı yüz oluşları uzaklaştırılır ya da dönüştürülürken, annenin ya da perinin, cücenin ve beyaz atlı prensin, babanın ve kralın vb. yüz oluşları öne çıkartılır" (Guattari, 2014: 245). Ancak tüm bu öne çıkarışlar bir plan dâhilinde gerçekleşir, çocuklara dayatılmak istenen roller ve yüzler, yine belli otoritelerin özenle seçtiği rollere sahip kişilerle ortaya çıkar.

Guattari'ye göre ilkel toplumlarda ya da göstereni bulunmayan zamanlarda yüz oluş böylesine ayrık bir ağaç şeklinde katılaşmaz. İlkel kabileler kendilerini

danslarla ve maskelerle sunarak yüzden çok çoğu zaman bedeni ön plana çıkaran bir yaşam biçimini benimsemişlerdir. Oysa kapitalist toplumlar, gösterenler aracılığıyla kesin çizgilerle çizilebilecek netlikte yüz oluş'lar meydana getirirler. “Bir yüz oluş makinesi, daha doğuşundan itibaren, iktidarların ağaç biçimli hiyerarşisi üzerinde temellenen gerçekliğin, başkalığın ve içsellikğin belli bir modellemesinin dayanağı olarak, çocuğun öznelliğine dâhil olacaktır” (Guattari, 2014: 250). Dolayısıyla daha doğduğu andan itibaren verili bir gösteren dünyasının içine doğan çocuk, ona sunulan kalıpları doğalmış gibi benimseyerek kendini, kendi yüzünü ve öteki'nin yüzünü şekillendirir. Yüz oluş kavramı hemen herkesin algılarında oldukça ilginç bir şekilde etkilidir, Guattari soyut bir resmin bile yüz oluş'lar sayesinde sınıflandırıldığından, hatta tarihsel dönemlerin bile bundan nasibini aldığından bahseder. Bir insanın bir resme bakarak onu ait olduğu ressamdan ait olduğu döneme göre sınıflandıracak kadar bilgi sahibi olması hep verili yüz oluş kodlarıyla alakalıdır. Guattari bu konuda oldukça ileri safhada her kurumun dahi bir yüzü olduğunu ileri sürer. “Her kurum türüne, (askeri, dinsel, okulsal vb.) her makine türüne egemen bir yüz oluş denk düşer” (Guattari, 2014: 255). Her yüz oluş önceden belirlenmiş dillerle hayatlara nüfuz eder ancak yüz oluşlar olmadan dil de anlamsızdır.



Resim 1: Francis Bacon'un Yüz Resimleri

Deleuze ve Guattari yüz oluş'ların hemen her insan için ön planlanmış, ön belirlenmiş olarak var olduğunun altını çizer. İktidar tarafından belirlenen ve makineler tarafından sürekli olarak yeniden üretilen yüz oluş'tan nasibini almamak neredeyse imkânsızdır. Ancak yüz oluş'lardan kaçmak, verili kodlardan kurtulma ihtimali her zaman sözkonudur. Deleuze, *Duyumsamanın Mantiği*'nda yüz oluş'lar'dan kaçmak için 'yüzü olmayan kafa' önerisinde bulunur. Francis Bacon'un eserlerinden hareketle ortaya attığı bu yüz'süzleştirilmiş kafaları tanımlar. “Beden

figürdür, yapı değildir. Tersine figür, beden oluş, yüz değildir ve bir yüze sahip değildir... Franci Bacon, kafaların ressamıdır, yüzlerin değil ve bu ikisinin arasında büyük bir fark vardır. Yüz bir uzaysal organizasyon olarak kafayı gizler.” (Deleuze, 2003: 20). Bacon, kafaları belirginleştirip yüzleri silikleştirerek bedene dikkat çeker, onun beden tasvirine çektiği dikkat hayvan-oluş’a giden bir yolun önünü açar. Çünkü eserlerinde zaman zaman insan başlarını, hayvan başlarıyla değiştirir ya da köpek başına sahip bir bedenin gölgesi köpeğin sahibinin gölgesi olarak görülebilir, Deleuze bunu “kendi bedeninden kaçan gölge” (Deleuze, 2003: 21) olarak niteler. Çalışmada Emin Alper’in 2012 yılında yönettiği *Tepenin Ardında* isimli filmde bu kavram sıklıkla kullanılacaktır.

1.2.10. Kaçış Çizgileri

Deleuze ve Guattariye ait *kaçış çizgileri* kavramını anlatabilmek için öncelikle Deleuzeyen çerçevede *çokluk* ve *fark* kavramına değinmek gerekir. “Zaman farkların farkıdır, ya da farkları birbiriyle ilişkilendiren şeydir. İçsel farktır... İçsel fark ne birdir ne de çoktur: bir *çokluk*dur. Deleuze bu kavramla bir içkin birlik kipi tarif eder, yani bir ile çok’un dolaysız özdeşliğini” (Zourabichvili, 2008: 100-101). Deleuzeyen açıdan bakıldığında her fark kendini farklılaştırarak yineleyecek ve yeni boyutlar oluşmasına sebep olacaktır, bu da fark sayesinde çoklukların oluşmasına sebep olur.

“Çokluklar, doğanın değişimi ve diğer çokluklarla ilişkileri bağlamında dışarı tarafından, kaçış çizgileri ya da yersizyurtsuzlaşma tarafından tanımlanırlar... Kaçış çizgileri, çoklukların etkili bir şekilde doldurduğu sonlu sayıdaki boyutlara işaret eder, onları imler” (Deleuze, Guattari, 2005: 197-198). Ancak hâkim güçler bu deliklere müdahale edecektir, deliklerin düzeni, çarkı, işleyişi bozma ihtimallerini yok etmek isterler. “Yerliyurtluluklar, kaçış çizgileri tarafından yersizyurtsuzlaşmaları ve yeniden yerliyurtlulaşmaları adına delinirler” (Deleuze, Guattari, 2005: 55). Böylelikle aslında sürekli tekrar eden farklılık boyutları oluşacaktır. “Bir çocuğun okuldan kaçması ile bir mahkûmun hapisten kaçarak polis tarafından kovalanması aynı kaçış çizgisine tekabül etmez... Farklı hayvansal kaçış çizgileri bulunmaktadır, her tür, her birey, kendine öz bir çizgiye sahiptir” (Deleuze, Guattari, 2005: 202).

Deleuze üç ayrı çizgiden bahseder, “ilki sert ve net kesişleri olan moleküler segment çizgiler olarak adlandırılır. Bu çeşit çizgilerde sözler ve konuşmalar, sorular ve cevaplar havalarda uçuşur, bitmek tükenmek bilmez açıklamalar ve doğruluklar oluşur. İkinci tür ise virgül çizgisi olarak Türkçeleştirilebilir ve sessizliklerden, imalardan, aceleci kinayelerden, devatkâr yorumamlardan oluşur” (Deleuze, Guattari, 2005: 197-198). Çalışmada kullanılacak çizgi ise kaçış çizgisi olarak adlandırılır ve Deleuzeyen tabiriyle hareket halindeki bir tren gibidir doğrudan her şeyin üzerine atlar. Bu tür çizgilerde hemen her şeyle konuşmak mümkündür. İmkânlı olması artık mümkün olmayan, hakkında karşı çıkacak ya da diretecek herhangi bir yanı bulunmayan hemen her şeyin sakince kabullenilmesini sağlar.

Ancak yine Deleuzeyen şekilde açıklamak gerekirse bu üç çizgi çeşidir durmaksızın birbiri ardına eklenecektir.

“Kafka hayvan öykülerinde bile kaçış çizgileri çiziyordu; ama “dünyanın dışına” kaçmıyordu, aslında *kaçırttığı* (tıpkı bir borunun su kaçırmaması gibi) ve bu çizgiler üzerinde sürüklediği şey, dünya ve onun temsiliydi” (Deleuze ve Guattari, 2015: 103). Bu bağlamda bakıldığında eleştirmenlerin J. R. R. Tolkien’in edebiyatı için yaptıkları *kaçış edebiyatı* benzetmesi ile ortak yanlarının bulunduğu gözlenir. Burada Binyayla kitaplarında Deleuze ve Guattari’nin kaçış çizgilerinin etkilerini betimlemek için verdiği örnek *kaçış edebiyatı* ile paraleldir. Tolkien *kaçış edebiyatının* en çok gardiyanların korkmasına sebep olduğunu belirtirken vermek istediği bir mesaj vardır. Yeniliğe açık olmayan, kendi bildikleri alanlarda belirli kuralların yıkılmasına tahammül edemeyen eleştirmenleri Tolkien ve ardılarının ortaya koymuş olduğu bu edebiyat korkutur. Bir masal, bir mitolojik öyküyle bağlantısı olmayan bu tür, oldukça ciddi bir şekilde gerçeklikte bir delik açar ve o küçük delikten yeni bir düzen tahayyülünün damlamasına sebep olurlar. Deleuzeyen tabirle söyleyecek olursak kaçış çizgileri dünyadan tamamen kaçmak şeklinde vuku bulmaz, kaçış çizgileri küçük kaçışlar üretir, bir borunun delinmesiyle sızdırması gibi ancak bu kaçışlar her yöne birden uzayacaktır. Kaçış çizgileri, düzene karşı, gerçekliğe karşı bir tehdit oluşturur, yönetimle, iktidarla çatışmayı kolaylaştırır. Ancak bu çatışmada kaçış çizgileriyle hareket eden insan veya hayvanlar asla silah kullanmaz, kaçış çizgisi bir silahtır, gerçekliği vuran, onu yerinden yurdundan eden ve onu yeniden yerliyurtlulaştıran bir silah. Deleuze ve Guattari *Binyayla*’da sürekli okuru uyarırlar, kaçış çizgilerinin asla hayali, ya da sembolik bir tanım olmadığını üstüne basa basa belirtirler. İktidar ve düzen sahipleri, devletin tüm denetim aygıtları bu çizgilerden korkmaktadır. Kaçış çizgilerinin açtığı delikleri tıkamak için kapma aygıtı durmaksızın çalışır, yeni sınırlar, yeni eklerle delikleri tıkar. Ancak kaçış çizgileri ne kadar çok tıkanırsa, o kadar çok birikecek ve tazyik sonucunda açtıkları bir sonraki delik daha büyük olacaktır. Kaçış Çizgileri kavramı çalışma boyunca diğer tüm kavramlarla birlikte kullanılacaktır. Fantastik tür tanımlanırken en belirgin öge olarak kullanılan ‘kararsızlık anı’ içinde taşıdığı özgürleşme ve gerçeklikten kaçış imkânlarıyla birlikte bu kavrama giden çizgilerin çekilmesine sebep olur. Kaçış çizgileri fantastik anlatıda sıkça karşılaşılabilecek bir kavram olarak ön plana çıkacaktır.

1.3. Deleuze ve Sinema

Gilles Deleuze, 20. Yüzyılın ikinci yarısında düşünceleriyle felsefeye önemli katkılarda bulundu. 1969 yılına kadar tek başına yazdığı eserlerinde pek çok önemli filozofu ele alarak yeniden yorumladı. Bunlardan en önemlileri ve çalışmada da bahsedilecek olanlardan ikisi Friedrich Nietzsche ve Henri Bergson’dur. Deleuze onların ‘ebedi dönüş’, ‘süre’ gibi kavramlarından yola çıkarak kendi felsefesini oluşturdu. 1969 yılında kendisi kadar önemli bir felsefeci olan Felix Guattari’yle

tanışarak yazın eylemine onunla birlikte devam etme kararı aldı. Hem tek başına hem de Guattari'yle birlikte düşünce dünyasına çok önemli eserler kazandıran Deleuze, Guattari'yle birlikte yazdığı 'Anti-Ödipus' adlı eseriyle tüm dünyada tanınır hale geldi. İsminin de imlediği üzere Psikanaliz anlatıya bir tepki olarak yazılan kitap özellikle arzunun Freudyen yorumunun eleştirilmesiyle şekillendirildi. Felsefe kavramlarla düşünür diyen Deleuze bazen tek bazen de Guattari'yle birlikte felsefi düşünceye, köksap, arzulama makineleri, organsız beden, ıssız ada gibi pek çok yeni kavram kazandırarak düşünceyi özgür bırakmanın yollarını aradı.

1980'li yıllarda sinemanın felsefe yapma imkânı üzerine kafa yordu ve 1983 ve 1985 yıllarında sinema ile ilgili iki önemli esere, 'Hareket-İmaj' ve 'Zaman İmaj' kitaplarına imza attı. Sinemanın tarihini ikiye ayıran Deleuze özellikle İkinci Dünya Savaşı öncesi icra edilen sinemayı 'Hareket İmge' sineması olarak nitelendirir, sabit kameralar ve kısıtlı teknoloji sebebiyle sinemanın imge üretmekte sıkıntı yaşadığını belirtir. 'Zaman İmge' sineması ise sinema felsefe yapma imkânını içinde barındırır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen teknoloji ve yön değiştiren ya da kırılan sanatsal algılar sonucunda fark edilen sinemanın imgeler üretme ve imgelerle düşündürebilme gücü yönetmenleri ve dolayısıyla filmleri etkiler. Deleuze'ün oluşturduğu kaçış çizgilerine yönlendiren kavramları fantastik öğelerin ortaya çıkarılışında kullanılacak, 'Hareket İmge' sineması ve 'Zaman İmge' sineması ise zaman içinde değişen Türk Sineması'nı izah ederken gerekli olan bilgilerin temelinin oluşturacaktır.

1.3.1. Hareket İmge

Deleuze'ün sinema tezlerinin ilki, Bergson'dan ödünç aldığı ve yorumlayarak geliştirdiği "*hareket imge*"dir. Bergson'dan yola çıkılarak anlatılacak "*hareket imge*"nin sinema üzerine yapılan tartışmalarda sıkça isminden bahsedilmektedir. Bergson süre kavramına çok değer vermektedir. Ona göre süre bir zihin sentezidir. Ölçülebilirliği olmadığı gibi, atıfta bulunduğu zaman dilimi, geçmiş, şimdi ya da gelecekle alakalı değildir. *Yaratıcı Evrim* kitabında zaman üzerinde dört tez sunan Bergson birinci tezinde ölçülebilir niceliğin, söz konusu zaman olduğunda sadece mekânsal zaman olduğunu belirtir. Mekânsal zaman, mekâna bağlı ölçülebilir ve başı sonu belli olan bir zamandır. Bergson birinci tezinde şunları belirtir: "hareket, katedilen mekânla karıştırılmamalıdır. Katedilen mekân geçmiştir, hareket şimdidir, katetmenin edimidir." Katedilen mekân bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olacaktır. Bergson'un sinemayı eleştirmesinde en etkili olan tezinin bu olduğu bilinmektedir. Sinemanın hareketi saniyede yirmi dört kare olarak pozlaması, dolayısıyla hareketi bölmesi, bir saniye süren bir hareketin doğasını yirmi dört kere bozmuş olması Bergson için kabul edilemezdir.

Ancak süre söz konusu olduğunda bir başlangıç veya sonuçtan söz etmek mümkün değildir, süre daha çok akışın kendisindedir, geçmiş, şimdi ve gelecekten

her an'ı içinde taşır ancak ne geçmiş, ne şimdi, ne de geleceğe aittir. Bergson'a göre; "Süre, yahut oluşun mevcudiyeti, öldürülmüş olan hürriyeti diriltmiştir; esasen hürriyet ile süre birbirinin aynıdır" (Bergson, 1941: X). Dolayısıyla sahte bir süre kavramı, sahte bir özgürlüktür, ya da hareketin bölümlenmesiyle elde edilen bu sözde süre, hareketin özgürlüğünün, dolayısıyla Bergson'un süreyle neredeyse eş anlamlı olarak kullandığı hürriyetin, boyunduruk altına alınmasıdır. Bergson gerçek zamanın şuur halleri olduğunu betimlerken, şuurun da keyfiyetlerden oluşan bir *çokluk* olduğunu vurgular. Bu da yine daha önce söylediği şeylere paralel olarak şuurun ve anın imlediği zamanın niceliksel olarak ölçülemeyeceğini belirtir. Şuur tıpkı zaman için de söylendiği gibi geçmiş, gelecek ve şimdiki içinde barındırırken sadece ileriye doğru hareket eder. Şuur geçmişini kendine katarak yeniyi ve bilinmeze doğru bir yolculuk yapmakta ve bu yolculuk sadece gidişi mümkün kılmaktadır. Çünkü geçmiş katlanarak büyümekte ve bu ilerleyişte geri dönüş yolculuğunun önünü tıkamaktadır. Yine geçmişte yaşananların insanın her anını takip ettiği düşüncesi ve bugünün geçmiş, şimdi ve gelecekte oluştuğu fikri ile hareket edildiğinde, geçmiş kişinin ruh durumuna etki eder ancak geçmişini içinde barındıran ruh durumu geleceği tayin edici bir harekette bulunmaz. Geçmişin etkilerini de üzerinde barındıran ruh geleceği kendi istediğine göre değiştirip belirler, kendi neden sonuç bağlamını kendi yaratmaktadır. Dolayısıyla Bergson'un "temel ben" adını verdiği ve insanın merkezine oturttuğu kavramı deterministik bir çizgide hareket etmez, kendi kararlarını, pek çok şeyden etkilense dahi yine kendi hür iradesiyle verir. Bergson geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçmiş bir halde olduğunu pek çok kitabında sıklıkla belirtmekten kaçınmaz ve bu iç içe geçme halini süre kavramıyla betimlemeye çalışır. 'Madde ve Bellek' kitabında zamanın akış halinde olduğundan bahseder ve "Şimdiki an benim için nedir?" diye sorar. "Şimdiki an benim için nedir? Zamanın özü, onun akıp gidiyor olmasıdır; zaten akmış olan zaman geçmiştir ve zamanın aktığı ânı şimdiki zaman olarak adlandırırız" (Bergson, 2015: 103). Bu geri dönüşsüz akış durmaksızın devam ederken bu durum içinde bulunulan 'şimdi'nin sınırlarını zedeler ve 'şimdi'nin tam olarak ne zaman olduğunun algılanmasında belirsizlik yaşanır. Bergson, 'Madde ve Bellek'te "konuştuğum an daha konuşurken benden uzaklaşmıştır" diye belirtirken tüm bunların anlamını "şimdiki zamanımın bedenim hakkındaki bilinçten ibaret olduğu" (Bergson, 2015: 104) şeklinde yorumlar. Bu bilinç ve bilinçten kaynaklı hareket sayesinde şimdiki zamanı geçmiş ve gelecekte net bir şekilde ayırabileceğimizi söyler. Ancak bu ayırım tamamen kişinin kendi şuru ile farkına varabileceği bir ayırımdır.

"Bergson, bir anla başka bir an arasında 'ayrısız süksesyonun kavranılabilirliğini' ileri sürer. Bu yüzden süre nicelikten yoksun arı bir nitelik, 'mekânla hiçbir ortak yönü olmayan' arı bir devinimdir" (Yıldız, 2006: 75). Mekânsal bir zamanın bölünebilirliği düşüncesi hakkında konuşulabilirken Bergson'un anlattığı şekilde mekânsız kavranabilen bu zamanın bölünmesi tartışılmaz. "Bergson'a göre eski felsefe ve ilmin anladığı 'zaman', biricinsten

olan ölçülür bir mekândan ibarettir. Hâlbuki *somut zaman, şuurumuzun bir oluşu ve yaratıcı bir tekâmüldür*” (Bergson, 1941: 15). Bu kavram Deleuze’ün Bergson’dan aldığı ve kendi kavramsallaştırmalarını yaparken fazlaca etkilendiği bir kavramdır. Yaratıcı tekâmül Deleuze’ün hem hareket imge ve zaman imge’de hem de bugün Deleuzeyen kavramlar olarak adlandırdığımız, köksap, organsız beden, göçebe düşünce vb. kavramlarının temel arzusunu oluştururken esinlendiği kavramdır.

“*Hareket imge*” bize dolaylı bir zaman imgesi verir: hareket eden cismin hareketi sırasında kameranın kendisi de hareket ediyorsa, bu durumda kamera hareket eden başka bir cismin karşısında başka bir hareket yaratıyordu; artık hareketi tek bir zaman çizgisi üzerindeki noktalar sentezi olarak düşünemeyiz. Bizatihi hareketi bütün çeşitliliğiyle tekil bakış açılarının oluşturulma noktası olarak görürüz. “Deleuze’e göre hareket-imge sineması özellikle filmsel anlatımı yönetmek için Hollywood sinemasında baskın yöntem olarak kullanılır” (Flaxman, 2000: 174). Çok daha karmaşık olan zaman imgede ise zamanın dolaysız bir imgesine ulaşırız. “Zaman, sanal olandan edimsel-olana, tüm olası yaratılardan ve eğilimlerden edimselleşmiş olaylara geçişliliği sağlayan farklılık veya oluş gücü olarak düşünülür. Deleuze için bu, deneyimlenen zamanın ikiye bölünmesi anlamına gelir. Bir yanda geçmiş veya kişisel olmayan sanal anı diğer yanda da yaşanmış zamanın edimsel çizgileri vardır” (Colebrook, 2009: 52).

1.3.2. Zaman İmge

Deleuze, *Cinema 2: Time-Image* (1997) kitabında, ilk dönem sinema yapıtlarında görülen hareket-imajlardan farklı olarak özellikle 1940’lı yıllardan sonra sinemanın zamansal bir örüntü oluşturabilme gücünden bahseder. Zaman-imge sinemasıyla birlikte artık sinema izlenebilen bir yapıt olmanın dışında, okunabilen bir yapıt olarak da kendini yapılandırır. Sinema yavaş yavaş bir dil haline gelmiş, görüntüler ve onların oluşturduğu anlamlar yüzeyler halinde ekranda birikmeye başlamıştır. İyi bir izleyici hemen her yüzeyin farkına varabilirken, yönetmen de oluşturduğu imaj-dil aracılığıyla izleyiciye görüntülerden bağımsız detaylar anlatır (Deleuze, 1997: 22). Deleuze ve Guattari düşüncelerinden bahsederken yola çıktıkları ana düşünce genellikle makine düşüncesidir (Deleuze, Guattari: 2014). Onlar her işleyişte bir dişli, her harekette bir çark görürler. Bazen makinelerin sadece üretmek için sebepsiz yere ürettiklerini söylerler, bazen de insansız çalışmayan makinelerin bir uzvu olarak insan hakkında düşünürler. Sinema ise onlar için insan ve makinenin işbirliği ile üretilen bir sanattır. Deleuze, sinemanın gözden bağımsız olarak bir makinenin, insana dair imgeleri işleyerek bir yapıt olmasından söz eder ve bunun imgeyi özgürleştirdiğini söyler. Aslında hem imgenin özgürleşmesinden hem de imgenin yersizyurtsuzlaştırılmasından bahseder. İnsanlar, zaman imge sinemasında farklı bir sinematografik evrenden ya da mekândan ziyade farklı bir zamansallığa adım atarlar. “Zaman eşzamanlı bir şekilde şimdiyi geçmişe çevirir ve geçmişin kendisini sunar. Ancak iki imkânlı zaman imge vardır, birinin ayakları geçmişte

diğerininki şimdidedir” (Deleuze, 1997: 98). Zaman imge sineması insanların zamana yönelik algısı ile oynar, onları daha önce fark etmedikleri bir zaman akışına davet eder. “Zaman-imgelerinin temel malzemesi olduğu içkinlik yüzeyinde, olağan zaman ve uzam algısı yok olduğundan, sınırsız olasılıkların var olduğu bir açıklık ortaya çıkar” (Taburoğlu, 2014: 298 – Akt. Aytaç, Demirtaş, 2014). Sinemada imgeler tarafından büyülenen seyirciler, zaman imgenin akışlarına kapılarak algılarını özgür bırakabilirler. “Deleuze sinemanın insanlara verilen imajları sadece görmesi değil okuması gerektiği konusunda da ısrarcıdır” (Maratti, 2008: 21). Zaman imge sinemasıyla birlikte imgelerin sadece bakışla algılanmadığını aynı zamanda imgelerin okunaklılığı olduğunu belirtirler. “İki ayrı zaman imge sineması mümkündür, biri tamamıyla geçmişçi yer alırken diğeri şimdiki zamanla bağlantılıdır” (Deleuze, 1997: 98). Dolayısıyla Bergson’un geçmiş gelecek ve şimdiki içinde aynı anda barındıran süre kavramı, Deleuze’un zaman imge sinemasını tanımlamak için kullandığı en önemli kavramdır. Yine Bergson’dan hareketle Deleuze, *Cinema 2: Time-Image* kitabında, zaman-imge’lerin içinde bulunan düşünceimge, dil-imge gibi ayrıntılardan bahsedecek ve zaman imge sinemasının birbirinin üstüne örülmüş onlarca anlam yüzeyinden oluştuğunu dile getirecektir. Zaman imge sineması kopuşlar, kırılmalar ve parçalar yaratır. Tüm bu yaratımlar, insanların farklı şekilde, insani, yekpare zaman algısından bağımsız olarak düşünmesine imkân tanır ve seyirci zaman imge sinemasının oluşturmuş olduğu kaçış çizgilerinden hareketle kendilerini oluş blokları¹¹na açabilirler. İnsanlar bilimin ve kapitalizmin onlara dayattığı tik takları içinde barından zaman algısından kurtulmayı başardığı zaman özgürleşecektir. İnsanlara dayatılan ilerlemeci çizgisel zaman hattının kopuş noktaları, farklı imgelerin önünü açacaktır. Colebrook’a göre “sanat ve felsefe zamansızdır, çünkü büsbütün yeni zaman çizgileri veya ‘kaçış çizgileri’ yaratma gücüne sahiptirler” (2009: 91). Zaman imge sineması da zamanın sabit olarak bilinen kodlarla ortaya çıkmadığı gibi izleyicileri saf bir sürenin içinde imgeler aracılığıyla düşünmeye iter, farklı düşünüş biçimleri ve farklı kaçış çizgileri üretir. Ancak zaman imge sineması, hareket imge sinemasının artık olmadığı bir imgeler akışı değildir. “Hareket imgesi sineması ortadan kaybolmaz, ama şimdi tek bir boyutta, büyümeyi durduramayan görüntünün ilk boyutunda var olur. Uzamın boyutlarından bahsetmiyoruz, çünkü görüntü düz, derinliksiz olabilir ve bu gerçek sayesinde, uzamın ötesine geçen tüm boyutları veya güçleri bir araya getirir” (Deleuze, 1997: 22). Zaman imge sineması birden fazla uzamın aynı anda aktarılması imkânını sunar. Dolayimsız saf bir zaman, aynı anda geçmiş, gelecek ve şimdinin tüm imkânlarını içinde taşıyan bir süreyi yansıtır. Bu imkan sinemaya imgelerle düşünme yetisinden başka bir şey daha sunar, imgeler yaratma. Zaman imge sinemasında, hareket imge sinemasından farklı olarak üç ayrı ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki hareket imge sadece doğrudan olmayan bir zaman ve duyu-motor göstergeleri ile ilişkiliyken,

¹¹ Oluş Blokları: Deleuze hayvan oluş kavramının yanı sıra sık sık oluş bloklarından bahseder, aslında oluş blokları hayvan-oluş, bitki-oluş, kadın-oluş gibi pek çok oluşu aynı anda içinde barındırmaktadır. Deleuze kavramsallaştırmasında oluş-bloklarını farklı özelliklere imkân tanıdığını ileri sürer ve bu farklı özellikler kişinin özgür düşünmesi için etkili olacaktır. kitabında buna benzer bir şeyden bahsetmektedir.

zaman imge sineması hareketi de kapsayan saf ve doğrudan bir zamanla bağlantılıdır. İkincisinde, göz aynı zamanda görülemeyen şeyleri görebilen bir işlevi üstlenirken, görüntünün görsel unsurları gibi ses iç ilişkilere girer, bu da görüntünün tamamının görünmeden daha az okunması gerektiği anlamına gelir. Görüntüler görünür olduğu kadar okunabilir hale gelmiştir. Son olarak, zaman-imge sinemasında artık kamera sabit değildir, eskiden hareketli kameralar bile aslında karakteri izleyerek sabit görüntüler sunmaktadır. Şimdi Alfred Hitchcock'un da deyimiyle kameranın kendisi bir bilince sahip hale gelir, imgeler üretir, onlara farklı anlamlar yükleyebilir (Deleuze, 1997: 23). Dolayısıyla zaman imge sineması hem izleyicisinin hem de karakterlerinin sınırlarını ortadan kaldırır, imgelerle oluşturduğu kaygan uzam ve belirsiz zaman algısı ile kodlardan bağımsız olarak düşünmeye imkân tanır. "Eğer filmde izleyici tarafından bir imaj karşısında o imajla ilgili olmayan hisler uyanıyorsa, bu durum Deleuze'ün zaman-imge sineması kapsamında anlaşılabilir" (Ashton, 2006: 201-202). Zaman imge sineması, bir imgenin farklı hislere sebep olmasını tarif eder ve bunun nedenlerini açıklamaya çalışır. 'Zaman imge sineması' filmsel tür olarak fantastik sinemanın var olması için tereddütü sağlayacak gerekli hareketli zemini ortaya çıkarır. Todorov'un da belirlemiş olduğu gibi 'kararsızlık anı' söz konusu olduğunda fantastik her türlü anlatıda bu kaygan zemine, belirsiz zaman ve çok boyutlu uzamlara ihtiyaç vardır. Bu türden bir ihtiyacın giderilmesi kapsamında arzular serbest kalacak, her türlü kodlardan kurtulan arzulanımlar daha önce hiç şahit olunmamış şeyleri hayal edebilme ve yaratabilme ya da imgelemlerle sunabilme gücüne sahip olacaktır.

Duyu-motorkavramı hareket-imge sinemasında kahramanla özdeşleşen seyircinin klişe hareketleri hafızasındaki motor mekanizmalarla tahmin edebilmesine sebep olur. Daha önce izlediği benzer filmlerden ya da deneyimlediği tecrübelerden film boyunca neden-sonuç bağlantısı kurarak bir çok hareketi önceden duyumsar. Zaman imge sineması ile bu mekanizma sarsılacak, kırılacaktır, daha önce hiç tecrübe edilmemiş imgeler yaratılmaya başlanır, zaman imge sinemasının kahramanları duyu-motor mekanizmasına seslenmezler, ani hareketler, farklı duygulanımlar, ilk kez karşılaşılan tepkiler ve neden sonuç bağlantısına sahip olmayan hareketler yaparlar. Özellikle neden-sonuç arasındaki bağın kopması ya da sıralamanın değişmesi, kahramanı özgürleştirme gibi izleyiciyi de özgürleştirmektedir, duyu-motor mekanizmadan kurtulan kahraman ve izleyici, tahmin edilemez olanın peşinden gitmekte, ancak tahmin edilemez olan hem karaktere hem de izleyiciye 'tereddütü' vaad etmektedir.

Deleuze zaman-imge sinemasının yıkıcı ve özgürleştirici hallerinde bahsederken şunları söyler: Durumlar aşırı olabilir ya da tam tersine, günlük banallığe sahip olabilir, ya da her ikisi birden aynı andadır: yıkılma eğiliminde olan ya da en azından konumunu kaybetme eğiliminde olan eski sinemanın aksiyon görüntüsünü oluşturan duyusal-motor şemasıdır. Ve duyu-motor bağlantısının gevşetilmesi sayesinde,

ekranın yüzeyine kadar yükselen 'saf halde bir zaman parçası' zamanı gelmiştir.

Zaman, hareketten türetilmeyi bırakır, kendi içinde görünür ve yanlış hareketlere yol açar (Deleuze, 1997: 11). Deleuze, zaman imge sinemasıyla tam olarak Méliès sinemasından bahsetmez elbette, onun bahsettiği İkinci Dünya Savaşı ile pek çok açıdan kırılan insan algısı ve gelişen teknoloji ile birlikte gelen yeni bir sinema oluşumudur. İkinci Dünya Savaşı sonrası akla dayalı modernist sistemin insanları hayal kırıklığına uğratması pek çok sanat gibi sinemayı da derinden sarstı. Sinema, varlığını sorgulamaya başladı, savaş boyunca ve savaş öncesinde oluşturulan propaganda filmlerini ve pek çok sorunu tek hamlede çözebilen güçlü, kahraman karakterleri geride bıraktı. Sıradan insanlar, gündelik hayatın sorunları altında ezilen tipler, varlığının anlamını sorgulayan karakterler... Modern akla ve büyük anlatılara olan inanç azaldıkça, sinema küçük meselelerle, sıradan insanlarla, gündelik hayatın getirdiği sorunlarla ilgilenmeye başladı. Seyirci artık sinemada yalnızca ana karakterle özdeşlik kurup ona hayran olmuyordu, yeni gerçekçilikle birlikte sinemada çoğu zaman ana karakter seyircinin kendisiydi. Seyirciler karakterlerle hareket ediyor, onların sorunlarına kafa yoruyor, hayatları ya da varlıkları ile alakalı olarak daha önce hiç fark etmedikleri bir şeyi sorgularken buluyorlardı kendilerini. Seyirci, ana kahramana hayran hayran bakmıyordu artık, ona kızıyor, üzülüyor, acıyor, onunla düşünüyordu. Çünkü bu sürekli hatalar yapan, kandırılan, başlarına kötü olaylar geldiğinde travmalar yaşayan karakterler daha önce gördüklerinden çok farklıydı. Bu görece yeni sayılabilecek sinema anlatısındaki kahramanın en büyük özelliklerinden birisi ise sıkılmasıydı, hayattan, her şeyden sıklıkla sıkılan ve bunalan kahraman bazen ne yaptığını, nereye gittiğini dahi bilmiyordu. Kendisine verilen hedefe giderken yoldan çıkıyor, dikkati dağılıyor, yapması gereken şeyleri yapamıyor, hikâyesel anlatımın devamlılığını parçalıyordu. Bazen filmler bir amaç doğrultusunda başlıyor ancak kahramanların bu tuhaf halleri yüzünden amaçsızca sonuçlanıyordu. Kahramanın bu dönüşümü onu özgürleştiriyordu çünkü bilinen kodlara bağlı kalmak zorunda değildi ve çoğu zaman senaryonun dayattığını değil kendi istediğini yapıyormuş gibi duruyordu. Seyirci, anlatı örüntüsü ve başkarakter arasındaki duvarlar yıkılmış gibiydi ve sinema böylelikle felsefenin alanına sızamış oldu (Deleuze, 1997). Deleuze'e göre sinema birden fazla felsefi metnin üst üste binmiş hali olarak açıklanabilirdi ancak bu üst üstelik asla hiyerarşik bir yapılanma değildi.

2. BÖLÜM: SİNEMA VE EDEBİYATTA FANTASTİK KURMACA

2.1. Fantastik Kurmacanın Tarihçesi, Tarihsel Toplumsal Dönüşümü

Fantastik kavramı ve türü özellikle edebiyat ve sinemada sıkça karşılaşılan kavram ve türlerdir. Ancak farklı kelime anlamları ve Tzvetan Todorov'un türe yapmış olduğu tanımlamalar dışında kavramsal olarak "fantastik" hakkında bilgiye ulaşabilmek oldukça zordur. Bu durum fantastik edebiyatın uzun zaman boyunca yok sayılması ve fantastik türdeki eserlerin edebi değerinin olmadığı düşünülmesi varsayımıyla yakından alakalıdır. Ancak bugün bilinmektedir ki aslında insanlığın şahit olduğu ilk kurgu eserleri fantastiktir. Ya da Todorov'un sınıflandırmasına bakılacak olursa bu kurgular "olağanüstü fantastik" ve "saf olağanüstü" alt türleri arasında gidip gelmektedir. İnsanlık tarihi kadar eski olduğu bilinen mitolojik olarak sınıflandırılan ya da dini temelini bulup bulunmadığı net olarak bilinmeyen pek çok hikâye ya da öykü aslında fantastik anlatının çatısı altına sokulur. "Mitler evrenin oluşumunu ve işleyişini açıklayan, genellikle çok uzak geçmişte ve başlangıçta gerçekleşen olaylara yer veren sembolik, kutsal temel anlatılar olarak anlaşılır" (Furby-Hines, 2014: 20).

"Mit" kelimesi yaygın olarak icat etme veya kurgu anlamlarını taşır, fakat Donald Hasse'ye göre "halkbilimciler, mitleri genellikle mevcut dünyanın kökenlerini tartışan eski çağlardaki ihtişamlı olaylar hakkındaki hikâyeler olarak görür" (Furby, Hines, 2014: 20). Dolayısıyla mitler kültürden kültüre farklılıklar gösterir. "Bu yüzden mitler, ait oldukları kültürde gerçek gibi kabul edilirler" (Haase, 2008: 652 – Akt. Furby, Hines, 2014: 20) Haase'ye göre, "Efsaneler, insanların bu dünya üzerinde doğüstü güçlerle karşılaşmalarını ele alır". Mitler ve efsaneler birbirlerine oldukça yakın iki tür olarak belirir ancak peri masalları için durum biraz daha farklıdır.

"Mitlerle efsanelerin bir zamanlar gerçek olduğu varsayılırken, peri masallarının genel olarak kurgulandığı kabul edilir. Peri masalı tanımı, folklorla ait cadıların, goblinlerin, perilerin, devlerin ve elflerin büyüleri veya efsunlu olayların yer aldığı (sözlü halk hikâyesinden ziyade) edebi kısa öyküler için kullanılır. Bunlar anlatıcı ve dinleyenler tarafından gerçekdışı kabul edilen bir fantezi dünyasında geçen kurgu... anlatılardır" (Haase, 2008: 653 – Akt. Furby, Hines, 2014: 21).

Bu türler sıklıkla birbirleriyle karıştırılsa da aslında birbirlerinden oldukça farklıdır. Mitler ve efsaneler az önce sözü edildiği üzere gerçekle doğrudan ya da

dolaylı olarak bağlantılıdır ancak masal söz konusu olduğunda durum biraz değişir. Bu türün tanımlanmasından önemli bir yeri olan Robin George Collingwood'a göre bir anlatının masal olabilmesi için iki ayrı ana özelliğe sahip olması gerekir:

“Bir anlatıya masal derken, ona asıl olarak iki temel özellik atfederiz. Şekline yönelik olarak, geçmişten sözel olarak aktarılan geleneksel bir anlatı... İçeriğine yönelik olarak, onun zorunlu olarak perilerle ilgili olan değil de peri dünyası, peri oyunu ya da büyülenme ile ilgili olduğunu: yani onun temasının genel olarak büyü düşüncesinden doğan öğelerden oluştuğunu ima ederiz”(Collingwood, 2005: 115 – Akt. Raptis, 2015: 220).

Edebiyat dünyasında oldukça önemli eserler olarak kabul edilen İlyada ve Odysseia anlatıları fantastik türün çatısı altında sınıflandırılan anlatılardandır. Fantastik edebiyatın edebi değerinin en çok tartışıldığı dönem şüphesiz 20. Yüzyıl'ın ortalarıdır. Özellikle J. R. R. Tolkien'in *Hobbit* (1937) adlı eserini yazdıktan sonra bu eserin edebi değeri yoğun bir şekilde tartışılmış daha sonra çok sevilen bu eserin bir masal olduğu düşünülerek yüksek edebiyattan sayılmaması gerektiği kanısına varılmıştır. Ancak Tolkien bu eseri, *Yüzüklerin Efendisi* adlı üçlemeyle devam ettirmeye kalkınca edebiyat dünyası çalkalanmaya başlar. Oxford gibi önemli bir üniversitede dil alanında oldukça yetkin çalışmaları olan bu ciddi ve Katolik Profesörün bu şekilde eserine devam etmesi eleştirmenleri çılgına çevirmiştir. *Hobbit* kitabını çocuklara ve büyüme çağına yakın olan gençlere masal olarak niteleyen edebi çevre *Yüzüklerin Efendisi* serisinin ciddiyeti karşısında gerilemiş, masal sınıfına sokulamayacak bu destansı edebi denemeyi safсата olarak nitelemiştir. Tolkien ise eleştirmenleri çok dikkate almadan yarattığı kurgusal mekânı ‘Orta Dünya’yı ve orada yaşanan hikâyeleri anlatmayı ve on binlerce okuru bu hikâyeye ortak etmeyi sürdürmüştür. Bu çalkantılı tartışmalarda uzun bir müddet boyunca eleştirmenler edebiyat türleri arasına fantastik’i bir tür olarak koyup koymamakta kararsız kalmış ancak Todorov gibi bazı kuramcılar bu türe de edebiyat olarak yaklaşarak önemli açıklamalarda bulunmuşlardır. 21. Yüzyıl’da hala hak ettiği tür konumuna ulaşamayan ve sıklıkla bilimkurgu türüyle aynı başlık altına yerleştirilen fantastik türü çalışma kapsamında tür olarak tanımlanmaya çalışılacaktır.

Fantastik sözcüğüne kelime kökeni olarak pek çok farklı kültürde rastlanmaktadır. “Fantastik sözcüğü Latince bir sıfat olarak *fantasticum* yoluyla Yunanca bir fiile kadar uzanıyor; *phantasein*: ‘görünür kılmak’, ‘gibi görünmek’, aynı zamanda da olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda ‘kendini göstermek’, ‘görünmek’” (Steinmetz, 2006: 7) olarak kullanılmıştır. Kelime gözün önünde olan ya da gözler önünde beliriveren anlamı içerir ki, bu da daha çok doğaüstü bir takım olaylara şahit olunurken kullanılan tanımlamalara benzer. Yine buna çok benzer bir başka kullanımı ise *phantasia* şeklindedir. “*Phantasia* bir hayaldir, tıpkı hortlak, hayalet anlamına gelen *phantasma* gibi” (Steinmetz, 2006: 8). Bu tanım fantastik olanın herhangi bir insanın ya da korkunç yaratığın hayali olduğu gibi, çok daha güzel şeylerin hayali olarak da karşılaşılabilecek bir şey olduğunu düşündürür.

Kelimenin tanımları pek çok dil ve pek çok kültür göz önüne alındığında oldukça fazladır. Ancak “Sıfat phantastikon (imgelemi ilgilendiren) yerini, ad olan ve ‘temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği’ anlamına gelen *phantastike*’ye (anıştırma: *techne*) bırakmıştır (Aristoteles)” (Steinmetz, 2006: 8). Çalışmada özellikle üzerinde durulacak olan bu tanım Deleuzeyen terminoloji açısından oldukça önemlidir. Deleuze ve Guattari hemen her eserinde ve düşüncesinde imgelemin öneminden bahseder. Anti-Ödipe adlı kitaplarını psikanalitik anlatında bir eksiklik olarak nitelendirilen arzu kavramından da hareketle yazarlar. Psikanalitik düşünceye göre ya da Freudyen düşünceye göre bir eksiklik olarak nitelenen arzu, insan düşüncesindeki pek çok tatsızlık ve mutsuzluğun temelinde yatmaktadır. İnsan sadece annesini arzulamakta ve ona tabular yüzünden asla ulaşamayacağı için hayatı boyunca sebepsiz bir eksikliğin izlerini taşıyacaktır. Deleuze ve Guattari bu fikre katılmaz ve arzunun hayal gücünü ortaya çıkardığı ve dolayısıyla yaratıcı üretkenliğin önünü açtığını düşünürler. Aristoteles’ten hareketle “temelsiz şeyler hayal edebilme gücü” olarak tanımlanan fantastik tam da Deleuzeyen düşüncenin savunduğu yaratıcı üretkenliğin oluşması için gerekli olan yetenektir.

Deleuzeyen terminolojide arzunun pek çok işlevi vardır, pek çok kavram temellendirilirken arzu kavramından yola çıkılır. Deleuzeyen terminolojiye göre arzunun imgesel üretime ve yaratıcılığa yönelik itici bir gücü olduğu düşünülür. Arzu düşüncüyü serbest bırakabilmek için gereklidir, düşünce imgeler aracılığıyla yeni şeyler tasarlar, yaratır ve üretir. Dolayısıyla fantastik, bu yeni şeyler üretebilme yeteneğinin ta kendisi olmakla birlikte fantastik olanı arzudan bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir.

Kelimenin tarihsel serüveni birbirine yakın farklı yan anlamlarla kullanılarak devam etmiştir. Tahmin edileceği üzere bu tanımlamaların pek çoğu kelimeyi olumsuz özelliklerini ön plana çıkararak tanımlamalar yapar. “1831 tarihli *Le Dictionnaire de L’Academie, fantastique* sözcüğüne ‘boş düşlere ve kuruntulara dayanan’ anlamını verir ve ilave eder: ‘ayrıca cismani bir varlığı, bir gerçekliği olmayan görüntü anlamına da gelir’ (Steinmetz, 2006: 8). Bu tanım ise fantastiğin kelime anlamını, her şeyin gerçekçi bir biçimde algılandığı modern dünyada olumsuzlar. Yine aynı sözcüğün 1863 yılında yapılan tanımı ise dikkat çekicidir.

“*Sözlük fantastique*’i ‘1-yalnızca imgelemlerde var olan; 2-yalnızca cismani bir varlığın görüntüsüne sahip olan’ şeklinde tanımlar ve bu ikinci ifadeyi açıklamak için şu örneği verir: ‘Fantastik öyküler genel olarak söylendiği gibi peri masalları, hortlak öyküleri ve özellikle Alman Hoffmann’ın itibar kazandırdığı, doğüstünün önemli bir rol oynadığı bir öykü türü’ (Steinmetz, 2006: 8).

Burada Todorov’un tarif ettiğine yakın bir tanım görülmektedir, fantastiğin olağanüstü ile ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Fantastik anlatı olağanüstü şeylerden bahsetmekte, sadece imgede yani hayalde varlığı kabul edilebilir şeyler anlatmaktadır.

“Fantastik, mantığın karşıtıdır. Bu anlamda ve sağduyu göz önünde bulundurulurken, hayal, yanılısma, hatta delilikten sayılabilir” (Steinmetz, 2006: 9). Fantastik anlatıyı anlatan ve okuyan ve tüm bunları inanarak yapan kişinin akli melekelerinin yerinde olup olmadığının sorgulanması gerektiğini düşünen bir tavır takınılmasına sebep olur. Dolayısıyla bu tanımla bakılacak olursa fantastik anlatıya karışan kişilerin akli eksik ya da akli dengesi bozuktur, fantastik anlatı mantıksızlık içerir. Tıpkı, arzunun eksikliği gibi, fantastik de mantıksızlığı ile ön plana çıkar. Oysa edebiyat dünyasında oldukça önemli sayılabilecek pek çok eser fantastik tür çatısında bulunur.

Özellikle 20. Yüzyıl'da modernliğin ve akıl temelli düşüncenin dışında kalan her şeyin ötelendiği fantastik türün başına gelenler olası karşılanabilir. Aklın ve akla dayalı düşüncenin temelde olduğu 20. Yüzyıl bilimlerin bölündüğü, aklın parçalanarak doğruyu bulabileceği mantığının oturmaya başladığı dönemlerdir. Dolayısıyla türler de parçalanır, tıpkı o zamana kadar yekpare isimlerle anılan bilimlerin parçalanarak yeni bilim dallarına ayrılması ve hatta yeni bilimlerin ortaya çıkması gibi edebiyatta da yeni türler ortaya çıkar. Bu yeni türlerin bir kısmına saygıyla yaklaşılırken bir kısmı tamamen gerçekliğe darbe vurucu ve zararlı olarak nitelenir. Şüphesiz fantastik tür de bu bölümlemelerden nasibini alacaktır. “Fantastikte bir şey ortaya çıkar. Hayal ve düş, bütün bunların ancak çığırından çıkmış bir hayal gücünden, altüst olmuş bir ruhtan doğabileceğinin aşikâr olduğu düşüncesiyle, gerçekliğin çiğnenmesi anlamına gelir” (Steinmetz, 2006: 9).

Ancak bu sözcüğe ve türe dair bu kötü yaftalamalar sadece batı coğrafyasına ve batı düşüncesine özgü değildir. İslami coğrafya da sözcüğe zaman zaman küçümseyici anlamlar ithaf ederler. “Son olarak, İslam ya da Japon İmparatorluğu gibi başka uygarlıkların bu sözcüğü çok sonraları, o da salt Batı'da bulunan gerçekliği yazmak için kullandığını anımsatalım” (Steinmetz, 2006:10). Buradan da anlaşılacağı üzere İslam ve Japon Kültüründe fantastik hikâye denilen şey Batı'da olan biten olayları yazmak için kullanılan doğrudluğu tartışmalı bilgiler içeren hikâyelerdir.

İslam dünyasında ‘Fantastik öyküler’i *hikayat hurafiyya* (*hurafiyya*, küçümseyici anlamda ‘efsane’ veya ‘batıl inanç’ demek olan ‘*hurafa*’dan gelir) ifadesi” (Steinmetz, 2006: 10) ile tercüme ettikleri gözlemlenir. Bugün Türkçe’de, Arapça anlamı ile kullanılan hurafe sözcüğünün kökeni de budur, hurafe Türkçe’de aslı olmayan, uydurma olayları olumsuz bir şekilde nitelemek amacıyla kullanılır.

Japon Kültür’ünde ise durum İslam Kültür’ünden daha farklı değildir. “Japonya Meici döneminin (1868-1910) sonundan beri ‘*fantasy*’yi ve Batı dillerindeki eşdeğerlerini çevirmek için *genso* sözcüğünü kullanıyor. Bu ideogram, *gen* (hayalet) ve *so* (bir metnin içeriği) şeklinde parçalarına ayrılır. Bu durumda *genso* aşağı yukarı ‘hayalet öyküsü’ anlamına gelmiş oluyor” (Steinmetz, 2006: 10). Yani bu coğrafyada da durum fantastik kelimesi ve türü açısından çok iç açıcı görünmez.

2.2. Edebiyatta Fantastik Kurmaca

Fantastik edebiyattan bahsetmeden önce fantastik türünün bilimkurgu türünden tamamen ayrılması gerekmektedir. Fantastiğin türü ve kökeni üzerine derinlemesine araştırmalar yapan Steinmetz türü bilimkurgu türünden net bir şekilde ayırmak için aşağıdaki cümleleri kullanacaktır.

“Fantastikle bilimkurgu ‘başka’ bir gerçekliği betimlerse, tutacakları yollar birbirinden tamamen farklı olur. Jean Gattegno’nun, ‘yüzü daha çok geçmişe dönük olan fantastik’in özellikle- ve çoğu zaman korkuyla- merakını çekmekten çok kaygılanmasına yol açan tuhaflık alametleri gördüğü yerlerde, bilimkurgunun bizi geleceğin gizemlerini aramaya isteklendiren’ bir iyimserlikten doğduğunun altını çizmesi pek de nedensiz değildir” (Steinmetz, 2006: 14).

Steinmetz’in bu tanımı, iki türün zamansal yönelimi olarak farklılıklarını ön plana çıkarsa da durum bundan biraz daha karmaşıktır. Bu noktada Todorov fantastiğin tek bir türü olmadığını belirtir ya da daha doğrusu olağanüstü öğeleri ve bolca hayalgücünü içinde barındıran her yapıta fantastik denemeyeceğini ileri sürer. Ünsal Oskay ise bu iki türün ayrımının zamansal olarak da yapılabileceğini ileri sürer ve “Fantazyalarda ise, öykü zamanı öyküdeki ‘kahraman’ anormaleştirilerek bozulmuş (konumundan ve yerinden sökülmüş) bir çeşit şimdiki zaman olsa bile, aslında, olaylar zamansızlaştırılmış bir ‘kara zaman’ ya da ‘extra-historical’ bir zamanda geçer” (Oskay, t.y.: 32). Bilim-kurgu türünde ise zaman daha farklıdır, eninde sonunda bilişsel bir bilginin varlığının çıkarılmasına atıfta bulunacak olan bilim-kurgu türü bilişsellik-dışı olmaktan uzak durur. “Bilimkurgu türünde zaman realist kurgudaki gibi, geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek zaman olabilir. Ama realist kurgudaki gibi bu zamanlara amprisist bir tavırla değil; tam tersine yabancılaştırıcı bir tavırla bakılır” (Oskay, t.y.: 32).

Todorov bu anlatıları gruplamak için beş ayrı alttürden bahseder, bunlar sırasıyla: *saf tekinsiz*, *tekinsiz fantastik*, *saf fantastik*, *olağanüstü fantastik* ve *saf olağanüstü*’dür. Bu çalışmada üzerinde durulacak olan anlatı türü saf fantastik olacaktır ancak türü tanımlarken diğer türlerden özellikle de bu şekilde yakın ilişkide bulunduğu anlatı türlerinden ayırmak oldukça önemlidir.

“*Saf tekinsiz*” olarak adlandırılabilir anlatılar içind fantastik öğeler barındırır da tür olarak fantastik olarak adlandırılmazlar. “*Saf tekinsiz*” anlatıda tekinsizkorku öğeleri, küçükken korkulan canavarların kişilerin karşısına çıkması, ölümlerin dirilmesi, gizem ve korku dolu hikayeler ön plandadır. Bu açıdan ünlü yazar Edgar Allan Poe’nun anlatılar saf tekinsiz için verilebilecek en iyi örneklerdir. Poe’nun hikayeleri her zaman tekinsizi ve fantastik öğeleri içinde barındırır ancak hikayelerinin sonunda yaşanan durumları açıklar nitelikte bilgiler vermeyi de ihmal etmez. Okuyucu hikayelerinin gizemine kapılsa da bu gerçek hayatla da sıkı sıkıya bağlı sayılabilecek hikayeler okuyucuyu büyümez, sadece gerer. Ancak bu durum Poe’nun başarısız anlatıcılığından değil, anlatılarında büyüleme ya da

kararsızlık anlarını kullanmamayı tercih etmesinden kaynaklanmaktadır. Hikayeleri fantastikten çok gotik edebiyatın içinde zikredilmektedir. Geri dönen cesetler, suçluluk duygusundan doğan halisünasyonlar, hastalıklı sevgiler, doğadan destek alarak kullandığı gerilim örüntüleri (bir kuzgunun korku dolu bir olay öncesi sesinin duyulması, şimşeklerin kötü bir olaya eşlik etmesi vb.) anlatılarında en sık kullandığı öğelerdir.

“*Tekinsiz fantastik*” ya da eleştirel tanımı itibariyle “*açıklamalı doğüstü*” anlatı ise isminden de anlaşılacağı üzere okuru uzun süre olaylara olağanüstü güçlerin karıştığı hissine sürüklemesiyle anlaşılır. Anlatının belirgin özelliği “kararsızlık” değil, “kuşku”dur. Hikaye boyunca okur olağanüstü varlıkların anlatıda bir rolü olup olmadığına dair kuşku duyar ancak hikayenin sonunda bu kuşkularını çözebilecek açıklamalar bulunmaktadır. Bu anlatının ışığında yazar çoğu zaman anlatının sonunu inandırıcı olarak bitirmeyebilir, okuyucunun kuşkuları son bulur, hikaye gerçekdışı bir sonla biter. Bu tür anlatıya örnek olarak Türkiye’de de ilgiyle izlenen yabancı çizgi dizi “Scooby Doo” verilebilir. Bu çizgi dizide kahramanlar sürekli doğüstü olayları çözmeleri için pek çok farklı yerden davet alırlar. Davet aldıkları yerler çoğu zaman perili ev, lanetli kale gibi bilindik gizemli yerlerdir ve ekip bu yerlerden birine vardığında gizemli olaylar birbirini kovalar. Gökyüzünde hayaletler belirir, siste ölü adam tarafından kürekleri çekilen bir kayık görülür, gerilim ve gizem iç içedir. Ancak çizgidizi anlatının sonunda herşey bilimsel bir takım verilerle açıklanır, örneğin gökyüzüne yansıtılan projeksiyon ya da sisin göz yanılığısına yol açması vb. anlatı bu şekilde kapanır ancak izleyici elektriğin olmadığı bir kalede projeksiyon aletinin de çalışmayacağını bilmektedir. İzleyicinin duyduğu kuşku aydınlansa da, bu aydınlanmaya sebep olan açıklamalar inandırıcılıktan uzaktır.

Todorov “*Fantastik-Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*” adlı kitabında “*olağanüstü fantastik*” ve “*saf olağanüstü*” alttürleriyle devam eder. Olağanüstü fantastik, bu çalışmada anlatılacak olan saf fantastik anlatısıyla neredeyse örtüşüyor ancak ince ayrıntılar bu alttürün de saf fantastikten ayrılmasına neden oluyor. Bu anlatıda tüm olaylar olağanüstünün var olup olmadığına dair bir kararsızlıkla ilerliyor ancak anlatının sonunda kahraman gizemlerin somut bir yöntemle çözüldüğüne şahit oluyor ve kararsızlık son buluyor.

Bu anlatıya örnek olarak ise Bram Stoker’ın ünlü Dracula romanı verilebilir. Dracula’nın Francis Ford Coppola yönetimindeki uyarlamasında, anlatının başından sonuna yan karakterler sürekli olarak Dracula’nın yani kan emici ve olağanüstü güçlere sahip bir yaratığın varlığından şüpheleniyor, ancak hikayedeki Van Helsing karakteri devreye girdiği anda karakterler bu şüpheden vazgeçiyor ve bu karakterin varlığına inanıyorlar. Dracula’nın trajik ölümüyle anlatı son buluyor ve karakterler normal gündelik yaşamlarına geri dönüyorlar.

Son olarak anlatılacak olan “*saf olağanüstü*” anlatı ise daha çok peri masalları ile ilintili anlatılardır. “Fransızcada *conte de fee*, İtalyancada *fiaba*, Almandada

Marchenve İsveçcede folksagadiye anılan ve önemli bir kurgusal hikâyecilik biçimi olan peri masalları, tıpkı mitler ve efsaneler gibi, muhtemelen tüm toplumların kültürlerinde yer alır” (Ziolkowski, 2009: 46 - Akt. Furby-Hines, 2014: 21). Anlatıda bulunan olağanüstü unsurlar ne okuyucuyu ne de anlatının karakterlerini şarşırtmaktadır. Todorov bu alttürü belirlerken, olağanüstü kavramının da türlere ayrılabilceğini belirtir ve bu anlatı türünü olağanüstü kavramının türlerinin arasına yerleştirir, çalışmada fantastik anlatının bu alttürü kullanılmayacağından ötürü, olağanüstünün ayrıntılarına bu şekilde girilmeyecektir.

“Olağanüstü ve peri masalları bilgiyi isteyerek ikircim içerisinde bırakıyorsa, bunun nedeni, görünüşte anlaşılabilir olayların, a priori, tanrıların, büyücülerin folklorik veya alegorik uzlaşımlara yanıt veren işleri olarak anlaşılmasıdır; buna karşılık, fantastik böyle bir okuma sözleşmesine tabi değildir. Fantastik olağandışılığı kuşatmaya, onu betimlemeye ve gerektiğinde sebebini araştırmaya çalışır, çünkü açıkça belirtmeksizin savunucusu olmak istediği mantık için bunu bir skandal sayar” (Steinmetz, 2006: 12).

Dolayısıyla Steinmetz’in anlatımıyla fantastik anlatıda ortaya çıkan durumlar, bu durumlara tabi olanların herşeyi açıklamak adına daha büyük güçlere sığınmaması eylemini pekiştirir. Rosmary Jackson ise fantastik olanın gerçeklikle olan sıkı bağına değinir: “Fantezi... bu dünyanın unsurlarını tesryüz eder, yapısal özelliklerini yeni ilişkiler içinde tekrardan birleştirerek yabancı, tanımadık ve *görünüşte* ‘yeni’, tamamen öteki ve farklı şeyler üretir” (Jackson, 1998: 8)

Fantastik tür ile ilgili sınırlar çizilirken en çok sorun çıkan konu fantastiğin tür olarak Bilimkurgu türüyle karıştırılmasıdır. Edebi türler arasındaki sınırları belirlemek ve fantastik edebiyatın özelliklerinin belirginleşmesini sağlamak amacıyla birbirine yakın sayılabilecek iki edebi tür olan bilimkurgu ve fantastik anlatılar arasındaki farklılıklara değinmek de uygun olacaktır. Bilimkurgu, “dış dünyanın fizik ya da mantık yasalarına göndermede” bulunurken, fantastik edebiyat, “dış dünyanın hakikatine aykırı olarak gerçekleşen bir olayı, yine dış dünyanın fizik ya da mantık yasalarıyla açıklamanın gereğini taşımaz çünkü fantastik edebiyatın çizdiği dünyada bu yasalar muhtemelen dış dünyadakilere aynı değildir” (Yaşat, 2009: 121). Öyleyse fantastik anlatıda önemli olan “düş gücüdür”. Bunun yanı sıra “mantıksal olanaksızlığı olanaklı kılmaya dayalı bir anlatı”nın da bilimkurgu değil, fantastik olacağı da söylenebilir” (Yaşat, 2009: 121). Diğer bir deyişle fantastik anlatı kendini, kendi düş gücüyle oluşturduğu evrenden anlatır, kendi kurallarını kendi koyan özerk bir yapı arz ettiği de ileri sürülebilir. Todorov ise tüm bu tanımlara ek olarak bir her fantastikte ortak olduğunu düşündüğü bir kavramı, kararsızlığı imler. “Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır” (Todorov, 2004: 31). Anlatıya şahit olan okuyucu ya da seyirci, anlatının öznesinin bu olay karşısında yaşadığı kararsızlığı paylaşacak, hızla olayların içine dâhil olacak ve özne ile eşzamanlı

olarak doğaüstü olay karşısında bocalayacaktır. “Fantastik kavramı böylece gerçek ve düşsel olana göre tanımlanır” (Todorov, 2004: 31). Todorov’a göre saf fantastik anlatıda hem okuyucu hem de anlatının ana karakteri yaşanan olaylar karşısında şaşkına dönecek ve içinde buldukları hikâyenin ne kadarının düş ne kadarının gerçek olduğunu kavrayamayacak aşamaya gelecektir. Bu duruma pek çok örnek vermek mümkündür. Örneğin Lewis Carroll’un ‘Alice Harikalar Diyarı’ adlı önemli eserinde hem okuyucu hem de Alice tereddüt içindedir. Alice ailesi ile gittiği piknikte sıkılmış ve uyuyakalmıştır. Uyandığında ise saatine bakan beyaz bir tavşanı takip ederek onun girdiği deliğe düşmüş ve kendini bambaşka bir dünyada ‘Harikalar Diyarı’nda bulmuştur. Alice’le birlikte delikten düşen okuyucu çok uzun bir süre Alice’in uykuda olduğunu düşünür ancak Alice de hikayenin büyük bölümünde kendini düş gördüğüne ikna etmeye çabalayacaktır. Bir müddet sonra işlerin normal bir düşteki gibi yürümediğini fark eden Alice, okuyucunun da kendisi gibi şüpheye düşmesine sebep olacaktır. Hikâyenin sonuna kadar gerçek ve düş arasında kararsız kalan okuyucu ve ana karakter hikâyenin sonunda dahi neler yaşandığına anlam veremeyecek düzlemde bırakılır. Deleuze’ün sık sık bahsettiği anlam yüzeyleri bu türün hikâyelerinde anlatıyı örüntülendirmek için özellikle inşa edilmektedir. Bu durumda Carroll öncelikle Alice’nin ailesiyle birlikte içinde yaşadığı gündelik hayata benzeyen, bilinen fizik yasalarıyla işleyen bir gerçeklik inşa eder. Daha sonrasında ise Alice’nin önünden hızla yürüyen ve saat taşıyan, yelek giyen beyaz bir tavşanın gerçekliğini inşa eder. Alice, bu diğer gerçekliğin peşine düşer düşmez ona dâhil olacak ve kendi bulunduğu gerçekliğe veda edecektir. Uzun bir süre tavşanın gerçekliğini yadsıyan Alice, hikayenin bir yerinden sonra bu anlam yüzeyine sirayet edecek ve ona göre davranmaya başlayacaktır.

Bilimkurgu anlatıda ise daha önce belirtildiği gibi dış dünyadaki fizik ve mantık yasaları önemlidir, örneğin hikâye bir zaman yolculuğundan bahsediyorsa o hikâyenin kahramanı muhakkak dünyada bilinen bir zamandan gelecekteki ya da geçmişteki bir tarihe gidiyordur. Ya da hikâye mekân olarak bu dünyada geçmiyorsa bile muhakkak zaman makinesinin bir takım bilimsel aşamalarından bahsedilecektir ve bu bahse konu olan bilgiler genellikle gerçek dünyadaki fizik kanunlarla çakışmaktadır. Yani açık bir dille anlatmak gerekirse Bilimkurgu anlatıda, bu görsel ya da yazılı bir anlatı olabilir, anlatının bir ayağı muhakkak insanların içinde bulunduğu gerçek dünyada olacaktır.

Fantastik anlatı bu farklarla Bilimkurgu anlatısından ayrılır çünkü fantastik anlatıda bazen bir dünya bile olmayabilir, koltuklardan oluşmuş bir gezegende iki koltuğun eski sahiplerinden yakındığı bir muhabbete de şahit olabilir okuyucu, ya da izleyici. Hatta bazen dilleri bile farklı olabilir koltukların, daha önce hiç duyulmamış bir dilde dahi konuşabilirler ancak yine de okur ya da izler kişi o koltukların dertlerini anlayabilirler çünkü bu dünyanın yasalarıyla açıklanamamış bir buluş sayesinde kurgunun sahibi bizim konuşulanları anlamamızı sağlamıştır.

Bu durum okurun karşısına Douglas Adams'ın '*Otostopçu'nun Galaksi Rehberi*' adlı eserinde sıklıkla karşısına çıkar. Adams okuyucuyu ve ana kahramanları bu duruma alıştırmak için bir balık tasarlar. Ana kahramanlar kulaklarına bu balıkları koydukları zaman balık onlara evrende konuşulan tüm dilleri tercüme edecektir, dolayısıyla okuyucu da olup biten her şeyi anadiliyle anlamı fırsatı bulur. Çoğu kez birbirleri ile karıştırılan ve bolca hayal gücüne dayalı olan bu iki tür aslında gönderme yaptıkları gerçeklikler üzerinden oldukça farklılaşırlar. Biri gerçekliği bilinen fizik kurallarla yeniden inşa ederken diğeri gerçekliği bambaşka kurallarla yeniden icat eder. Ünlü Bilimkurgu ve Fantazi yazarı Ray Bradbury Bilimkurgu hakkında şu şekilde konuşur: "Bilimkurgu gerçekten de geleceğe dair sosyolojik bir çalışmadır ve yazar iki kere ikiyi çarparak kendi inancına göre olabilecekleri anlatıya aktarır. Bilimkurgu geleceğin mantıksal ve matematiksel bir yansımasıdır"¹²

2.2.1. Dünya Edebiyatında Fantastik Kurmaca

Batı Edebiyatı, başlangıcından itibaren oldukça ilginç ve çeşitli olaylarla okurun karşısına çıktı. "Batı edebiyatının büyük bölümü, yirminci yüzyıl okurunun hayal ürünü olarak niteleyeceği önemli miktarda mayteryal içeriyordu" (Clute, Grant 1997: 18). Ancak içinde bulunulan zaman diliminin şartlarıyla geçmiş yargılamak ve geçmiş yazarları fantastik türe yönelik eserler vermiştir diye yaftalamak oldukça sıkıntılıdır. Çünkü 6. Yüzyıl'da bir yazar kitabında mevzu bahis olan hikayelerin gerçek olduğunu düşünerek de yamış olabilir. "Bu nedenle bugün fantastik olarak bildiğimiz bu metinlerin her zaman "kasıtlı olarak 'gerçek'e karşı durduğunu ve onunla çeliştiğini" düşünmek tartışmalı bir konudur" (Clute, Grant, 1997: 338). Ancak başından beri Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* örneği verilerek aslında Carroll'un pek sevilen bu eserinde gerçeği, hayali olanla bilinçli olarak eğip büktüğü bilinmektedir. Kendisinin de yaşamında sıklıkla tekrarladığı gibi bu kitabı asla bir çocuk kitabı olarak yaftalanamaz lakin bir şekilde masal kategorisine sokularak senelerce okurlara sunulur. Dolayısıyla yaşadığı dönemde ünlünen ve önemli bir edebiyatçı olarak görülen Carroll bu eseriyle asla "edebiyat yapmıyor" eleştirileriyle yargılanmaz. Bu durum sadece Carroll için değil, ondan da seneler önce fantastik eserler veren tüm yazarlar için söz konusudur.

Ancak yukarıda bahsedilen durum çok uzun sürmez, Carroll'dan yaklaşık elli yıl sonra edebiyat camiası katılaştır. Eleştirmenlerin, fantastik anlatının edebi bir metin olarak görülüp görülemeyeceğini en çok tartıştığı döneme gidilecek olursa fantastik anlatı türünde önemli bir isimle karşılaşırız. 1900'lü yılların ortasında yazdığı masalsi romanla yazın hayatına başlayan filoloji profesörü J.R.R. Tolkien bu tartışmaları alevlendiren kişi olarak da tarihe geçecektir. İlk kitabı *Hobbit*'i masal olarak değerlendiren dönemin eleştirmenleri, Tolkien yarattığı evreni *Yüzüklerin Efendisi* adlı bir üçleme ile devam ettirmeye kalkıştığı anda onu sert bir dille yermeye başlarlar. Oxford gibi saygın bir üniversitede çalışan katolik bir profesörün

12 <https://www.writingclasses.com/toolbox/ask-writer/whats-the-difference-between-science-fiction-and-fantasy> (Erişim Tarihi: 19.04.2016)

yazmış olduğu bu eser, edebiyat eleştirmenlerince kötülense de bu durum eserin popülerliğine etki etmez. Masalsı bir anlatı olarak düşünülen *Hobbit* kitabına ek olarak o masalsı evreni devam ettirdiği *Yüzüklerin Efendisi Üçlemesi* masalsı bir esere hiç benzememektedir. Anlatılan tüm olaylar *Orta Dünya* adı verilen ikincil bir dünyada gerçekleşmekte ve hikayedeki karakterler gerçekçi bir dille okura anlatılmaktadır. Eleştirmenler bunun bir edebiyat olamayacağını, buna edebiyat diyenlerin bunu bir tür olarak isimlendiremeyeceğini ve hatta isimlendirilse dahi buna “kaçış” edebiyatı denilmesi gerektiğini öne sürmüşlerdir. Tüm bu tartışmalar sürerken Tolkien birbiri ardına *Orta Dünya* evrenini ayrıntılarıyla tasvir eden romanlarını yayınlamayı sürdürmüş ve daha da ileri giderek yaratıcı sürecini *Orta Dünya’ya* ait bir dil oluşturarak pekiştirmiştir. Orta Dünya’da yaşayan bir halk olan Elf’lerce konuşulan bu dilin bildiğimiz dünyada konuşulan dillerle akrabalığı olsa dahi hiç bir bilinen kurala uymadığı ve farklı bir ahenke sahip olduğu görülmüştür. Pek çok romancıdan farklı olarak Tolkien bir dilbilimcidir ve yazdığı kitapların edebiyat olmadığı, olsa olsa bir kaçış edebiyatı olabileceği türünden eleştirilere yanıt olarak “*Peri Masalları Üzerine*” adında bir kitap yazmıştır. Tolkien burada fantastik yaratı sürecine atıfta bulunarak bu süreci peri masalları üzerinden anlatmayı yeğler. Anlatı sürecini üç bölüme ayıran Tolkien bu bölümlere iyileşme, kaçış ve teselli isimlerini verir.

Tolkien fantastik’i bir edebiyat türü ve sanat benzeri bir yaratı olarak anlamlandırmaya çalışırken birincil ve ikincil dünya terimlerini kullanır. Ona göre;”Görüntülerin birincil dünyada var olmayan şeylere ait (eğer bu gerçekten mümkünse) parçalar olması bir kusur değil, bir erdemdir. Bence fantazi (bu anlamda), Sanat’ın düşük değil, daha asil bir biçimdir ve öyle olunca da (başarıldığında) en güçlü olanıdır” (Tolkien, 1999: 69). Burada fantaziyi bir erdem hatta bir yetenk olarak tanımlaması akla Deleuzeyen düşüncede arzu ve imgeye verilen önem ve değeri hatırlatır. Arzu imgeyi, imge ise yaratıcılığı tetikleyecektir, Tolkien’e göre fantezi yaratıcıdır.

Tolkien bu açıklamalarla da kalmayıp tüm bu yaratıcı sürece dair olan biteni ayrıntılarıyla tanımlamaya çalışacaktır: “Fantazi bence daha az değil, daha çok alt-yaratıcıdır; ama her şekilde uygulamada kullanılan malzemenin görüntüleri ve yeniden düzenlemelerine ne kadar az benziyorsa ‘gerçeğin içsel tutarlılığı’nı üretmek o kadar zordur.” Tolkien fantazi’nin uzun soluklu tarihine göz atarak ve daha çok edebi metinleri destekleyici nitelikte, süsleme amacıyla kullanılan bir anlatım olarak adlandırılmasına karşı çıkacaktır. Bu karşı çıkışta dilsel yapıya göndermede bulunur ve durumu şu şekilde açıklamaya çalışır;

“İnsan Dili’ni fantastik bir şekilde miras alan herkes yeşil güneş diyebilir. O zaman da pek çok kişi onu hayal edebilir ya da gözünün önüne getirebilir. Ama bu yeterli değildir... İçinde ‘yeşil güneş’in inanılır olacağı ve İkinci İnanç’a hükmeden İkincil Dünya yaratmak büyük olasılıkla emek ve düşünce, kesinlikle özel bir beceri ve

*elflere*¹³ özgü bir çeşit hüner gerektirir.. *Elflere özgü hüneri tanımlamak için ihtiyaç duyduğum sözcük ise büyü'dür*" (Tolkien, 1999: 69-74).

Tolkien tüm bu tanımlamalara ek olarak *büyü* ile *sihir* kavramının farklılığına vurgu yapar. Sihri daha çok teknik bir terim olarak niteler; "o bir sanat değil, bir tekniktir; onun arzusu bu dünyada güç kazanmak, nesnelere ve isteklere hükmetmektir" (Tolkien, 1999: 75). *Büyü* kavramını ise daha sonra Todorov'un fantastik kavramına yaptığı tanıma yakın bir şekilde tanımlayacaktır. "Büyü içine yaratıcının da seyircinin de girebileceği ve içinde olduklarında duygularını tatmin eden İkincil bir Dünya yaratır; ama kendi saflığı içerisinde, o arzusu ve amacında sanatsaldır" (Tolkien: 1999; 74).

"Tolkien'in anlatımıyla "hikayeci başarılı bir 'alt-yaratıcı'dır. Zihimizin girebileceği bir İkincil Dünya meydana getirir. Burada hikaye ettiği şeyler 'gerçek'tir: O dünyanın kanunlarına uygundur. Dolayısıyla siz de (güya) orada olduğunuz için ona inanırsınız. İnanmama durumu ortaya çıktığı anda büyü bozulur; büyü, ya da daha ziyade sanat yenilmiştir. O andan itibaren tekrar 'Birinci Dünya'dasınızdır" (Furby-Hines, 2014: 95).

Tolkien'in imgeleme pozitif bir anlam atfetmesi yersiz değildir, aksine Deleuze ve Guattari de imgelemin arzu sayesinde pekişeceğini ve yaratıcılık eylemini peşisıra sürükleyeceğini belirtir. Doğal olarak başarılı bir alt-yaratıcı, hayal gücünü sürekli yeni imgelerle ve yaratıcı eylemleriyle genişletecek ve anlatısını okuyucuya ya da izleyiciye bu şekilde aktarabilecektir.

Dünya edebiyatında bir tür olarak sıkıntılı süreçler yaşayan fantastik edebiyatın özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra Tolkien'le birlikte bir uyanışa geçmesi tesadüf değildir. Tıpkı sinemada oluşan yeni anlatım dilleri, sinemanın imgelerle konuşma gücünün keşfi gibi edebiyat da farklı şeyler anlatabilme gücünü keşfetti. Ancak edebiyatta sinemadan farklı olarak durum daha ilginçti çünkü edebiyat zaten daha önce fantastik eserlerin sıklıkla karşılaştığı bir alandı ancak modern aklın esiri haline gelmiş, onun akli melekelerini insanlara yayması için kullandığı bir araç haline gelmişti.

Özellikle postmodernist düşüncelerin de etkisiyle fantastik edebiyat alanında verilen eserler artmaya başladı. Bir tür olarak bilimkurgu türünün yükselişinin de bu döneme denk gelmesi şaşırtıcı değildir. 1950'lerden sonra yazın alanında oldukça çeşitli ve renkli eserler ortaya çıkmaya başlarken bir yandan da Tolkien'in, C. S. Lewis'in eserleri yoğun ilgiyle karşılaşıyor, farklı dillere çevriliyordu. Edebiyat alanında yenilikçi tartışmalar yapılıyor, fantastik türün edebi değeri üzerine farklı yorumlar ortaya çıkıyordu.

90'lı ve 2000'li yıllarda Ursula Le Guin, Douglas Adams, J. K. Rowling'in çok satan eserleri edebiyat dünyasında önemli bir yer kazanmakla birlikte çok satanlar

13 Elf: Cermen v Anglo Sakson mitolojisi'nde ve folklorunda yer alan doğaüstü varlıklara verilen isimdir. Elf kelimesi kısa boylu ve sihirli varlıklara da atıfta bulunmaktadır, hatta en çok bilinen anlamı bu şekildedir, ancak bu çalışmada kullanılan anlamı genelde Tolkien'in fantastik evreninde tarif edilen, yıldızlar altında doğmuş, ölümsüz ve güzel bir ırk manasında kullanılacaktır.

listesinde uzunca bir süre yerlerini hiçbir esere kaptırmadan durmayı başardılar. Yeni binyılın bu yeni yazarları, akla dayalı bilgilerle, hayale dayalı imgeleri birleştirdikleri bu eserleriyle edebiyat dünyasında fantastik türün dikkat çekici bir konuma gelmesine sebep oldular.

2.2.2. Türk Edebiyatında Fantastik Kurmaca

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden itibaren fantastik edebiyatla ilgili söylenebilecek şey türün oldukça az ve nadir örneğinin bulunduğu gerçeğidir. Osmanlı İmparatorluğu özellikle son yüz yılını hemen her alanda batılılaşmak için çaba harcayarak geçirdi. Edebiyat da bu çabalarda önemli bir yer edindi. Ancak batılılaşma kapsamındaki edebiyat modern ve akla dayalı bir edebiyattı. Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte edebiyatta durum genellikle sabit kaldı. Batılılaşma ve modernleşme hareketleri devletin hemen her mevkiinde tüm hızıyla sürerken durum edebiyatta da farklı değildi. Mitsel olan, hayal gücüne ait olan, dini olan, destansı olan her şey dışlandı, edebiyat batılı gibi düşünen yazarların alanı haline geldi ve gerçeği, akla yakın olan, gerçekçi bir dille anlatmaya başladı. Masalsı olan edebiyat eserleri sadece çocukları ilgilendiriyordu ve bilinen gerçeklik yüzeyi içinde olmayan her eser dışlandı.

Edebiyat da, sinema gibi misyon yüklenen alanlardan biriydi ve halkın batılılaşması ya da eğitilmesi için araç olarak kullanıldılar. Modernleşme her alanda akla dayalı kesin bilgilerin ön plana çıkmasıyla Habermas'ın deyimiyile bitmeyen bir proje olarak sürüp gidiyordu. Edebiyat da modernliğin izlerini akla dayalı hikâyeler anlatarak taşımaya sürdürdü. Tüm dünyada II. Dünya Savaşı'yla birlikte yavaş yavaş kırılmaya başlayan modernliğe dayalı güven algısı yerini tedirgin bir havaya bıraktı.

Deleuzeyen çerçeveden bakılacak olursa sinemada oluşan zaman imge sineması edebiyatta da yeni türlerin oluşmasına ya da eski türlerin değer kazanmasına sebep oldu. Akla dayalı bilginin insanları hep iyiye hep güzele götüreceğine dair duyulan inanç kökünden sarsılınca edebiyat da bu sarsıntıdan payına düşeni aldı. Türkiye'de çalışmada tanımlanan anlamıyla fantastik edebiyat olarak görülebilecek eserler 50'li yıllardan sonra biraz seyrek de olsa edebiyat dünyasından okurlara göz kırpmaya başladı. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın birçok öykü ve eseri fantastik tür alanına önemli katkılar sağladı. Tanpınar'ın yalın anlatımı ve hayalle gerçeği başarıyla iç içe geçirebilme becerisi onun önemli eserleriyle Türk Edebiyatına damga vurmasına sebep oldu. "Huzur, 1920'li ve 1930'lu yıllann ulusal ve toplumsal modernleşme projelerinin kusurlarının da ilk tanıklıklarından biridir" (Edt. Kasaba, t.y.:525).

Tanpınar'la birlikte, İkinci Yeni gibi Türk Şiiri'nde yeni yönelimlere doğru hareket eden şairler Türk yazınında daha önce görülmemiş işlere imza atmaya başladı. Ancak 1960'lı yıllardan itibaren çalışmanın başında da belirtildiği üzere edebiyatta toplumsal gerçekçilik akımı birçok farklı türün önünü kapattı. Tüm dünyada etkili olan 68 hareketleri, Türkiye'yi de etkisi altına aldı ve bu etkinin yansımaları olarak

sinema ve edebiyat alanında ortaya konulan eserler okuru ve izleyiciyi aydınlatıcı bir yönde değişmeye başladı. Edebiyatçılara yüklenen aydın misyonu onların halkı aydınlatma görevini kabul etmeleri sonucunda yazın dünyasında oldukça köklü değişiklikler yaşanmasına sebep oldu.

Bu aydın kimliği 80’li yıllara gelindiğinde aşınmaya başladı. 12 Eylül darbesinin de etkisiyle aydın kimliği tamamen yerle bir olacak yerini entelektüel bir kimliğe bırakacaktı. Entelektüel kimlik aydından biraz daha farklıydı, olan biten her şeyi bir aydın gibi algılayabiliyor ancak aydınlara yönelik tepkiler vermiyorlardı, halkı aydınlatma misyonunu aydınlara gibi benimsemediler. 80’li yıllarda fantastik sinema türü altında incelenebilecek onlarca eser veren bu entelektüel grup edebiyat alanında da işlerlik gösterdi. Bilge Karasu, İhsan Oktay Anar, Orhan Pamuk gibi yazarlar fantastik tür çatısı altında okunabilecek önemli eserler verdiler.

2000’li yıllara gelindiğinde ise dünya yazınında fantastik türde pek çok eser verilmesi Türkiye’deki yazarları da harekete geçirdi. Osmanlı İmparatorluğu ve hatta en eski Türk İmparatorlukları göz önüne alındığında fantastik olanla, mitsel olanla hep iç içe olan insanlardan oluşan bu coğrafyada yazarlar fantastik türden eserlerine tarihsel detaylar eklemeye başladı. “Barış Müstecaplıoğlu bu tarz fantezileriyle en çok ilgi gören yazarlardan biri olarak belirir... Böylece 2000’li yıllar, artık yerli fantastik romanların da kitapçı raflarını doldurduğu yıllar olarak fantastiğin macerasındaki yerini alır” (Ayar, 2015: 119).

2010’lu yılların ortalarında kurulan FABİSAD¹⁴ adlı dernek de edebiyatçıların bu türde eserler vermelerini destekleyen işler yapmaktadır. Özellikle Türk edebiyatçıları yüreklendirmeye çalışarak Türkiye’de de fantastik edebiyat yapılabileceğinin vurgulanması için yoğun çaba sarf etmekte olan derneğin üyeleri her geçen gün artmakta, verdikleri eserler raflarda yerini almaktadır.

2.3. Sinemada Fantastik Kurmaca

Fantastik kurgu uzun yıllar boyunca tartışılmış ve özellikle edebiyat ve sinema kuramcılarının üzerinde uzlaşmadığı bir kavram olarak varlığını sürdürmüştür. Fantastik kavramının edebiyatla ilişkilendirildiği ilk dönemde, edebiyat eleştirmenleri böyle bir türün olmadığını, bu türün “masal” genel başlığı altında incelenmesi gerektiğini söylemişlerdir. Bazı edebiyat eleştirmenleri ise bu türü kabullenmiş fakat bu türü tanımlamayı reddetmekle kalmamış, aynı zamanda bu türde yazılan edebiyat eserlerinin aşağılık eserler olduğunu belirtmişlerdir. Sinemada dünyasında durum ise edebiyat dünyasından çok da farklı sayılmaz. Sinema tarihinin başlarında, Méliès Sinemasıyla adından söz ettiren “Fantastik Sinema” ya da “Fantastik Sinema Kurgusu”, döneminde oldukça fazla izleyiciyi sinemaya çekmesine rağmen, pek çok eleştirmen tarafından sanat değeri düşük sihribazlık gösterileri olarak adlandırılmıştır. Yine aynı dönemin sinemacıları Lumière Kardeşler’le kıyaslanarak sinemanın yansıtması gereken şeyin gerçeklik

14 Fabisad: Fantazya ve Bilimkurgu Sanatları Derneği’nin kısaltılmış halidir.

olup olmadığı konusunda yoğun tartışmalar yapılmıştır. “‘Gerçek’ bir trenin varışını anlatan *Trenin Gara Girişi*, belgesel film formatının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilegelmiştir... Méliès’in filmleri de fantezi filmlerin ilüzyonist gücüne, ilginç bir şekilde başından bu yana bilimkurgu ile ilişkilendirilen özel efekt sinemalarına bir paradigmatik örnek olmayı sürdürmektedir” (Hanke, 2013: 45). İçinde bulunulan zaman diliminde ise bu tartışmalar hala tüm önemiyle devam etmektedir.

“Todorov, yapısalcı bir bakış açısıyla ele aldığı fantastiğin söylemini olağanüstü ve tekinsiz arasındaki bir kararsızlık deneyimine dayandırır” (Todorov, 1999: 47). Fantastikte asıl olan, anlatının hayal mi, gerçek mi olduğuna karar verilemeyen bu tereddüt ânıdır. Bu varsayım fantastiği temellendirmeden ziyade sorgulama zeminine oturtur. Fantastik anlatıya sorgulama ve diyalog açısından bakıldığında Tül Akbal Süalp de bu anlamda yaklaşır “bir diğerinin fantezi, ifade ediş ve öyküleniş dünyasına girmek, kendininkini unutmak ve kendi sorularını sormakla öne sürer” (Süalp, 2004: 25). Bu noktada “bir diğerinin fantezi, ifade ediş ve öyküleniş dünyasına girmek” eylemi kişinin kendisinininkinden başka bir anlam dünyasına sirayet etmesi anlamında okunabilir. Bu okuma da akla Deleuze’un kaçış çizgilerinin olumlayıcı ve özgürleştirici gücünü getirmektedir.

Genel olarak Fantastik tür çizgileri net olarak belli edilmediği için sık sık Todorov’un da bahsetmiş olduğu tekinsiz, olağanüstü gibi kendisine yakın olan farklı türlerle karıştırılmaktadır. Fantastik Edebiyat ya da Fantastik Sinema’nın talihsiz taraflarından birisi ise tür olarak sürekli Bilimkurgu Edebiyatı ya da Bilimkurgu Sineması ile karıştırılması ya da karşılanması olmaktadır. Aslında bu iki tür sık sık birbirinin alanına girmekte bazı eserlerde fantastiğin nerede bittiği bilimkurgunun ise nerede başladığı belli olmamaktadır.

Bilimkurgu, konu olarak bu dünyada karşılaşılması pek de mümkün olmayan olayları anlatmaktadır ancak isminden de belli olacağı üzere bilimkurgu türü bilimsel verilere göbek bağı ile bağlı görünmektedir. Ortada bilimsel olarak kabul edilebilecek, sicim teorisi, kuantum fiziği, izafiyet teorisi, belirsizlik teorisi gibi teorilerle kanıtlanabilecek bir kurgusal bilgilerle kesişebilecek türden senaryolar oluştururlar.

2.3.1. Dünya Sineması’nda Fantastik Kurmaca

Sinemanın icadından itibaren sinema pek çok şeyi anlatmıştır. Öncelikle Lumière, Kardeşler tarafından icra edilen mimetik sinema yani gündelik hayatta olanın, yaşananın ayrıntılarıyla perdeden yansıtılması daha sonrasında ise Méliès’in sinemanın hikâye anlatma özelliğine odaklanan büyülü sinema icrası sinemanın anlattığı şeyler arasındadır. Çalışmanın giriş bölümünde bahsedildiği üzere sinemanın başlangıcından itibaren ortaya çıkan bu bölünme pek çok ayrışmayı da beraberinde getirmiştir. Sinema icadından yaklaşık 130 yıl sonra bir sürü türle birlikte anılmaktadır ve bunun sebebi daha ilk başta ortaya çıkan Lumière ve Méliès sinemasındaki farklılıklardır.

Gündelik hayatı, olağanüstü olayları, suçları, korkuları perdelere izleyicilere aktaran sinemanın özellikle masallara, mitlere ve destanlara yönelik önemli bir zaafi bulunur. Teknolojinin hızla geliştiği 2000’li yıllarda ise sinemanın masallarda ya da olağanüstü hikâyelerde anlatamayacağı ya da gösteremeyeceği hiçbir şey kalmamış gibidir. Dolayısıyla Fantastik Sinema artık 2000’li yılların sonuna doğru başlı başına bir tür olarak adından söz ettirir. Ancak fantastik tür tanımlanırken sık sık bilimkurgunun alanına girilir ya da masalsı hikâyeler bu türe örnek olarak verilir. Türe yönelik birkaç ciddi tanım varsa dahi bu tanımların çoğu edebi tür üzerine olduğu için sinemayı bütünlüklü olarak kapsamaz görünmektedir. Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* isimli kitabında fantastik kavramını açmış ve türe yönelik çok çarpıcı açıklamalarda bulunmuştur. Çalışma fantastik türe Todorov açısından bakmayı gerekli görmektedir çünkü Fantastik tür başlığı altında hem *Fantastik Filmler*, hem *Fantastik Türk Sineması* kitaplarında ele alınan filmlerin neredeyse tamamı ya bilimkurgunun alanında ya da olağanüstü, tekinsiz ya da tarihsel destanların alanlarında olduğu görülmüştür. Oysa bu tanımdan yola çıkıldığında Fantastik, hem başkahramanı hem de alılmayıcıyı hayal ve gerçek arasındaki geçiş alanında iki ucu açık bir noktada bırakır. “Destanlar, gerçekte, *mirabilia* denen hayret verici olaylar, tanrıların yeryüzünde görünmesi, coğrafi tuhaflıklar, anormal varlıklar gibi şeylerle doludur. Şu ölümlü dünyada bunlar tanrısallığa karşılık geliyordu” (Steinmetz, 2006: 11). Oysa fantastik çoğu zaman gündelik hayatta karşılaşılabilecek türden olaylar içeriyor, sadece başka bir anlam yüzeyine açılan kapılardan birini aralıyordu. Dolayısıyla tür olarak destanlardan da mitolojik anlatılardan da oldukça farklıydı.

Méliès’in büyüleri sinema kavramından hareketle sinemanın anlattığı hikâyelerle insanları büyüleme özelliğinden yola çıkılacak olursa fantastik sinema bu büyülenme özelliğiyle aslında çok ilgilenmez en azından bilinen anlamıyla çok alakalı değildir. Tıpkı fantastik dünya edebiyatının en önemli eserlerinden biri olarak görülen Alice Harikalar Diyarında eserinde anlatılan hikaye gibi. Alice’in ne hikâyenin başında ne de sonunda kendisi de dâhil hiç kimsenin büyülenmemesi gibi. Fantastik öykü ya da fantastik türe dâhil edilen bir film kahramanı ve alılmayıcıyı büyülemeyi aksine ona sürekli olarak büyüleniyor muyum, yoksa büyülenmiyor muyum sorusunu sordurarak onu aşırı ayık bir konuma getirir. Bu duruma dünya sineması kapsamında verilecek en iyi örneklerden birinin Guillermo Del Toro’nun *Pan’ın Labirenti* (2006) filmi olduğu düşünülür. Bu film başlı başına fantastik türe ait neredeyse tüm elementleri bünyesinde bulundurur. En iyi yabancı film dalında almış olduğu Oskar Ödülü de filmin tüm dünyada izlenirliğini arttırmıştır. Oldukça önemli bir yapımla olan bu filmde öncelikle mitolojik bir karakter olarak bilinen Pan’ın varlığı önemlidir ancak Pan’ın varlığı bu filmin mitolojik bir film olarak anılmasına da sebep olur. Ancak tarihsel göndermelerle dolu, gündelik hayattaki olaylarla eş zamanlı olarak ilerleyen film mitolojik türe ait değildir. “Zihnin yerinden yurdundan

uzaklaşmasını ifade eden mitolojik anlatıların veya peri masallarının geleneksel uydurmacılığından farklı olarak, fantastik, ‘gerçek yaşam çerçevesine gizemin zorla dâhil edilmesiyle’ nitelendirir” (Steinmetz, 2006: 15).

Filmin hikâyesine gelecek olursak filmin zamansal olarak İkinci Dünya Savaşı sonrası, İspnaya İç Savaşı’nın hemen bitimine tarihlendiği görülür. Dolayısıyla zamansal bir atıf söz konusudur hatta bilinen bir coğrafya ve bilinen trajedileri de arka planına alarak hikâyeyi besleyen film sonrasında da on yaşında bir kız çocuğunun başkarakter olmasıyla örüntüyü oldukça çelişkili hale getirecektir. Bu kadar bilindik bir hikâyeyi fantastik hale getiren ise hikâyenin başkarakteri olan Ophelia’nın Pan ile yaptığı pazarlık olması ilginçtir, dolayısıyla fantastik gerçek hayata pazarlık yoluyla dahil olur.

Ophelia, yerinden yurdundan hamile annesiyle birlikte ayrılmak zorunda kalmış ve asker olan üvey babasının yanına taşınmış on yaşında bir kız çocuğudur. Bir gün yeni taşındıkları evin arkasında bulunan labirentte Pan adında bir yaratıkla karşılaşır ve onunla bir pazarlığa girer. Pazarlıkta üç aşama vardır ve Ophelia eğer bu üç aşamayı başarıyla gerçekleştirebilirse cennet olarak gösterilen büyük kral ve kraliçenin yanında huzur içinde yaşayabilecektir. Arka planda vahşi iç savaşın etkileri sürerken kendi tehlikeli macerasına atılan Ophelia hikâyenin sonuna kadar ondan istenilen görevleri yerine getirmeye çabalar. Hikâyenin sonunda tüm istekleri başaran Ophelia ölecektir. Ancak ölüm sahnesinden sonra tekrar aydınlanan ekran Ophelia’nın hayallerini kurduğu Kral ve Kraliçe’nin yanında olduğunu göstermektedir. Bu noktada film boyunca olan biten her şey bir çocuğun hayal ürünü mü yoksa gerçek mi diye düşünen bir seyirci, aynı zamanda başkarakter olan Ophelia’nın da aynı süreci yaşamasına tanıklık eder. Bu tanıklık süreci ne gerçeğin ne de hayalin kazanmasına izin vermeyecek ölçüde karmaşıktır ve filmin ismi gibi bir labirenti imler. Labirentin sadece bir çıkışı vardır ancak çıkışa giden yolla kesişen binlerce yol bulunmaktadır ve bu durum alılmayıcıları karmaşık düşüncelere sevk eder.

2.3.2. Türk Sineması’nda Fantastik Kurmaca

Tıpkı Dünya Sineması’nda olduğu gibi Türk Sineması’nda da sinemanın icadından sonra geçen süre boyunca türsel ayrımlar olmuştur. Türk Sineması bilinenin aksine Fantastik olarak nitelenen türe dayalı olarak pek çok ürün vermiştir. Giovanni Scognamillo ve Metin Demirhan’ın birlikte yazmış olduğu önemli ve ansiklopedik nitelik taşıyan eser *Fantastik Türk Sineması* adlı kitapta türe dayalı yüzlerce örnek bulmak mümkündür. Bu noktada çalışmada bu kitaptan beslenildiğinin belirtilmesinde yarar vardır. Ancak çalışma bu kaynakla çalışmakta, kaynaktan beyan edilen fantastik türe örnek olarak gösterilen filmlerin çoğunun fantastik tür içinde incelenmemesi gerektiğini iddia etmektedir. Öncelikli olarak kitapta incelenen pek çok film türsel olarak bilimkurgu türüne örnek teşkil etmektedir. Scognamillo ve Demirhan’ın bu önemli eserinde maalesef iki tür arasındaki hassas

ayrım noktalarına değinilmemiştir. İkinci önemli mesele ise çizgi roman uyarlaması olan pek çok filmin fantastik tür altında incelenmesidir. Bu kitaptan devam edecek olursak ‘Drakula İstanbul’da’ gibi pek çok drakula ve vampir filminin de tür olarak Gotik ve Korku sineması altında değil de Fantastik sinema başlığı altında bahsedilmesidir. Bu oldukça yoğun çaba harcanarak hazırlanmış kıymetli eser yalnız Todorov açısından değil pek çok fantastik tür kuramcısı açısından doğruluğu tartışma götürülen bilgiler içermektedir. Fantastik Sinema’nın dört ayrı çeşidi olduğu belirtilen kitapta bunlar; doğaötesi, gerçeküstü, fantastik ve düşsel olan olarak sıralanır. Dolayısıyla kitapta türe verilen Türk Sineması örneklerinden neredeyse tamamına yakınının masallardan, destanlardan, mitolojik ve gotik hikâyelerden, dini kıssalardan uyarlanan filmler olduğu görülmektedir. Kitabın sadece bir bölümünde Atıf Yılmaz sinemasına yer açan yazarlar, onun hafif fantastik sayılabilecek *Aaahh Belinda!* (1986) ve *Arkadaşım Şeytan* (1988) adlı filmlerinden kısaca bahsederler ve Yılmaz’ı hemen her türde eser verdiği için her türün yönetmeni olarak betimlerler. “Atıf Yılmaz *Aaahh Belinda!*(1986) ile başlayarak ‘fantastik’ denilen bir sinemanın Türkiye’de neredeyse tek kabul edilmiş temsilcisi konumuna gelmiş sayılmaktadır. Bununla birlikte bir ‘Atıf Yılmaz Fantastiği’nden söz etmek ne kadar doğru olabilir?” (Scognamillo, Demirhan, 2005: 85). Bu betimlemenin hemen ardından Ömer Kavur’un *Gizli Yüz* (1990) adlı filmi tasavvufi fantastik örüntüler barındırdığına dair bir iki satırla sınırlı tutularak incelenecektir. Ancak bu kitabın yazılış tarihi (ilk basım) göz önüne alındığında gösterime gireli en az iki yıl olmuş olan ve yine Ömer Kavur’a ait olan *Akrebın Yolculuğu* (1997) isimli filme gönderme dahi yapılmaması düşündürücüdür. Tüm bu ayrıntılar göz önünde bulundurulduğunda Scognamillo ve Demirhan’ın fantastik anlatının alt türleri açısından oldukça etkileyici olan kitaplarına ek olarak türün tanımlanması ve bu anlatıyı benimseyen filmlerin incelenmesi düşünülmüştür.

Türk Sineması’nda da tıpkı Dünya Sineması’nda olduğu gibi türler arası ince çizgiler vardır ve zaman zaman o çizgiler flulaşmaya başlar. Özellikle masalsi, destansı, bilim-kurgu ve mitolojik arkaplanı olan hikâyeleri anlatan filmler fantastik türün altında incelenir, Scognamillo ve Demirhan’ın kitabı bunun için önemli bir örnektir. Öte yandan *Fantastik Filmler–Uzakdoğu’dan Güney Amerika’ya* kitabında Pete Tombs bu ayrımın Dünya Sineması kapsamında da sıkıntılarını sunar. Pete Tombs’un 2009 yılında basılan bu kitabında tıpkı Scognamillo ve Dermihan’da olduğu gibi fantastik türe dair sıkıntılı tanımlar bulunur. Örnekler gotik ve mitolojik filmleri kapsar, ucuza çekilen neredeyse tüm bilim-kurgu türüne ait filmleri de fantastik başlığı altında sunar. Kitapta Türk Sineması kısmı için ayrılan yerde ise Çetin İnanç’ın kült filmi *Dünyayı Kurtaran Adam* filminden başlanarak Tarkan ve Klink filmlerine kadar pek çok film fantastik tür başlığının altında sunulur. Bu noktada Pete Tombs’un kitabın bir yerinde Scognamillo’ya teşekkür etmesi gözden kaçırılmamalıdır. Kitabı yazarken Türkiye’de Fantastik tür söz konusu olduğunda bir duayen gibi görülen Scognamillo’dan yardım alması tesadüfi değildir ancak

maalesef ki hem tür doğru açıklanamamış, hem de seçilen filmler doğru tür başlığı altında incelenememiştir.

Böylesi yanılgılar sonucu Pete Tombs'un tüm dünyada yayınlanan bu kitabı Türk Sineması ve fantastik tür söz konusu olduğunda sadece yukarıda ismi geçen filmlerin akılda kalmasına sebep olur.

Çalışmada filmlerin seçilme aşaması oldukça meşakkatli olmuştur. Türkiye'de çalışmada yapılan tür tanımının kapsamında özellikle 1980'lerden itibaren fantastik türe yönelik yapılan filmlerde inanılmaz bir artış gözlenmiştir. 1980-2015 yılları ekseninde yedi film incelenmesi 1980'lere kadar olan dönemde ise toplamda bu kadar filme bile rastlanılmaması ilginç bir bilgidir. Ancak Türk Sineması özellikle 70'li yıllardan sonra girdiği ekonomik buhranların ardından pek çok yönetmenin sinemaya küsmesi ve mesleği bırakması sonucu biraz kısır kalmıştır. Erksan gibi Yılmaz gibi Kavur gibi oldukça önemli yönetmenlerin dahi zaman zaman ürün vermedikleri gözlenir.

3. BÖLÜM: TÜRK SINEMASI'NDA FANTASTİK KURMACANIN DÖNÜŞÜMÜ

3.1. Türk Sineması'nda Fantastik Kurmacayı Oluşturan Öğeler

3.1.1. Sarmaşık ve İssiz Ada

Tolga Karaçelik'in ikinci uzun metraj filmi olan 'Sarmaşık' bir anda tüm dünyada topladığı ödüllerle adından söz ettirir. Film, oyuncu seçimi, senaryosu ve oluşturduğu atmosferle izleyiciye oldukça etkileyici bir bütünlük sunuyor. Filmin ilk bölümünde bir yük gemisinin eleman alma ve yola çıkma süreci anlatılıyor. Bu anlatım süreci esnasında gemi mürettebatına üç yeni eleman ekleniyor ve gemideki hiyerarşik düzenin nasıl işlediği gözler önüne seriliyor. Filmin ikinci bölümü ise yeni mürettebatlarla birlikte geminin hareket sürecini ve gemide yaşananları konu ediyor. Filmin üçüncü ve son bölümünde ise karaya yanaşmadan hemen evvel geminin sahiplerinin iflas ettiği bilgisinin alınması üzerine geminin olduğu yere demir atması ve mürettebatın gerekli sayıda kişinin gemide belirsiz bir süre zarfında kalması ve gemiyi çalışır tutması süreci anlatılıyor. Filmin ilk iki bölümüyle olay örgüsü geleneksel olarak çizgisel bir şekilde akarken üçüncü bölümün gelmesiyle birlikte açık denize demirleyen gemide kalan mürettebatın yaşadıklarıyla birlikte olay örgüsünde kırılmalar meydana geldiği görülüyor.

Filmin açılış sahnesinde filme mürettebat olarak alınan üç kişi Cenk (Nadir Sarıbacak), Alper (Özgür Emre Yıldırım), Kürt (Seyithan Özdemir) ve gemi demirledikten sonra kalacak olan diğer kıdemli karakterler, Beybaba (Osman Alkaş), Nadir (Hakan Karsak) ve İsmail (Kadir Çermik) karakterleri gösterilir. Her karakterin gemiye binmeden önce ne yaptığına dair ufak sahneler izleyiciye sunulur. Bu karakterler kendi sahneleri çekilirken başta kameradan habersiz olsalar da her birisi kendi sahnelerinin sonlarına doğru kameradan izleyiciye bakarlar. Karakterlerden sonuncusunda ise sahnenin bitiminde beliren sarmaşıkların dolanmış olduğu bir mezar görülmesi düşündürücüdür izleyiciye hiçbir şey ifade etmeyen bu imge oraya bilerek koyulmuş gibidir.

Bu kısa hikâyelerden sonra film, gemideki yetkili çalışanların yeni mürettebat alımına odaklanır. Gemidekilere ek olarak alınan bu üç yeni eleman tüm çalışanların dikkatini çeker. Gemide geleneksel bir hiyerarşik düzen işlemektedir. Özellikle yemekhane sahnelerinde bu düzene şahit olmak mümkündür. Mühendisler bir masada, işçiler bir masada, Beybaba adı verilen geminin birinci kaptanı farklı bir masada hatta zaman zaman odasında yemek yerken ya da rakı içerken gösterilir. Bu

düzen bir müddet sessiz sedasız devam eder ancak yeni çalışanlardan Cenk'in sık sık ona verilen işleri yapmadığı ve onunla birlikte işe alınan diğer arkadaşı Alper'le birlikte madde kullandıkları görülür. Diğer kıdemli çalışanların bazıları onların bu halini fark etmiş ancak yine de kimseye söylememiştir çünkü gemi bir şekilde işlerliğini korumaktadır. Daha ilk sahnelerden bile gemide yolunda gitmeyen bazı şeyler olduğu hissedilir ancak bir müddet sonra bu huzursuz atmosferin sebebinin geminin sahiplerinin mürettebata maaşlarını yatırmamaları olduğu anlaşılır. Mürettebat uzun zamandır maaşını alamamıştır ve Beybaba'ya duydukları korkuyla karışık güven duygusu sebebiyle bu konuyu isyankâr olmaktan ziyade sükûnetle dile getirirler.

Gemideki ortak alanda sürekli açık olan bir televizyon vardır. Mürettebat dinlenmek için gidip geldikçe arada televizyon izler ve bu odada birbirleriyle sohbet ederler. İçlerinden biri, Kamarot Nadir, İstanbul'da bir mahallenin yıkım izni ile ilgili bir habere denk geldiğinde paniğe kapılır. Hemen soluğu Beybaba'nın yanında alan Nadir, ona kalan maaşını alarak gemiden ayrılmak istediğini söyler. Beybaba bu istek karşısında şaşırır ancak Nadir'in gitmesini izin vermez ve bu isteğinin sebebinin sorar. Nadir, devletin ailesinin içinde yaşadığı evi yıkacağını, ailesinin sokakta kalacağını, onların yanında olması gerektiğini belirtir. Beybaba bu açıklama karşısında şaşkıncıdır, öncelikle “devlet hiç insanların evini yıkar mı?” diye sorar ve Nadir'in bu haberi nasıl aldığını merak eder, zira gemide telefonlar çekmemektedir. Beybaba'nın rahat tavrı Nadir'i sakinleştirmez ancak olayı televizyonda gördüğünü söyler ve ailesinin yanına gitmek için ısrar etmeye devam eder, bunun üzerine Beybaba Nadir'i farklı bir şekilde ikna etmeyi dener. Ona, o da işinden olduktan sonra ailesine kimin bakacağını sorar. Çocuk bu soru karşısında şaşkıncıdır, bir cevap vermekte zorlanır, neden sonra Beybaba'nın, onun birikmiş maaşını direk ailesinin hesabına yatırma teklifini kabul ederek odadan ayrılır. Beybaba'nın Nadir'e inanmadığı bu sahne aslında İstanbul'un gecekondu mahallelerinde yaşanan kentsel dönüşümün son dalgalardan biri hakkında bilgi verir. “2005'te yürürlüğe sokulan bu yeni Kentsel Dönüşüm Yasası belediyelere, kaçak inşaatları yıkmaya ve sakinlerini belirlenmiş mahallere taşınmak zorunda bırakma yönünde olaganüstü yetkiler tanımıştır” (Edt. Kasaba, t.y.: 562). Nadir'in televizyonda gördüğü haber bu kanun sayesinde resmîyet kazanan hareketin sonuçlarındandır.

Bu sahnede yaşanan durum gemide çalışan mürettebatın hemen hepsi için geçerlidir. Aylardır açık denizde oldukları bilinir, aileleriyle doğru dürüst konuşamazlar ve maaşlarını da düzenli olarak alamazlar. Hepsi gemiden bir şekilde ayrılmak ister ancak eğer para kazanamazlarsa nasıl yaşayacak, ailelerine nasıl bakacaklardır? Bu durum onların devam etmesi için yeterli olarak görünür. Ailesinin sokakta kalma ihtimaline karşı Nadir ailesinin yanında parasız bir şekilde onlara destek olmak yerine ailesinden uzakta ancak onlara para göndererek destek olmayı tercih edecektir. Bu olayın ardından gemi rotasını mürettebatında eksik olmadan

takip etmeyi sürdürür ancak kamera sık sık Beybaba'nın gergin telefon görüşmeleri yaptığını izleyiciye gösterecektir.

Aradan bir müddet zaman geçer ve nihayet gemide çekilen sahnelerden birinde geminin güvertesinden kara görünmeye başlar. Bu duruma hem mürettebat hem de izleyici sevinir çünkü gemi yükünü teslim edecek, mürettebat ödemelerini alacak ve ailelerine kavuşacaktır. Ancak o sabah Beybaba oldukça sinirlidir ve durmaksızın telefonda konuşmaktadır. Bu konuşmalardan öğrenildiği kadarıyla geminin sahipleri olan zengin armatörler batmış ve devlet gemiye el koymuştur. Armatörler tüm borçları kapatana kadar ya da gemideki yükler icra borçlarını ödeyene kadar gemi açık denizde demirlemiş durumda kalacaktır. Geminin bu durumda ne kadar kalacağı belirsizdir dolayısıyla gemiyi çalışır durumda tutabilmek için birkaç gönüllü mürettebatın da gemide kalması gerekmektedir. Tüm bu konuşmaların ardından Beybaba geminin mürettebatıyla konuşarak durumu izah eder. Gemideki bazı çalışanların kalması gerektiğini dile getirir ancak onlara net bir şekilde geminin uzun ve belirsiz bir süre boyunca bu şekilde kalabileceği ihtimalini anlatır. Gemideki birçok eleman çaresiz gemiden ayrılır ve evlerine giderler.



Resim 2: Sarmaşık Filmi, Demir Atıldıktan Sonra Gemide Kalan Mürettebat

Gemide kalanlar ise filmin en başında hikâyeleri kısa sahnelerle görülen karakterlerden başkaları değildir. Beybaba, İsmail, Nadir, Cenk, Alper ve Kürt gemide kalan karakterlerdir. Film bu noktadan sonra yani bu kişiler dışında tüm mürettebat gemiden ayrıldıktan sonra oldukça ilginç bir düzlemde ilerler. Öncelikle gemidekilerin anakarayla bağları belirsiz bir zaman zarfında kesilmiştir. Anakarayı uzaktan görürler ancak ona ulaşamazlar. Deleuzeyen kavramlardan 'ıssız ada' kavramı bu noktada gözden kaçmaz. Anakarayla bağınyı yetiren gemi herkesin kendi düzeninden çıkması için, kendi yaratıcı sürecine ulaşması için bir anlam yüzeyinin oluşmasına ön ayak olur. Ancak tıpkı daha önce Deleuzeyen kavramların analıtıldığı bölümde bahsedildiği gibi gemideki karakterler özgür bir şekilde yaratıcı edimlerini

gerçekleştirmez ve Robinson Crusoe gibi bilinen anakaradaki düzenlerini devam ettirmeyi sürdürmeye çalışırlar.

Zaman kavramı yavaş yavaş takvim dışında bir anlam ifade etmemeye başlar ve kalan mürettebatın bu durumla baş etmekte sıkıntı yaşadığı görülür. Film bir müddet çalışanların olan biten hakkında hayıflanmalarına odaklanır. Düzen bilinen şekilde devam eder ancak bir zaman sonra ki ne kadar zaman geçtiği demirledikleri andan itibaren kesin değildir gemideki yeni işe alınan mürettebat ve bu yeni elemanlardan özellikle bir tanesinin isyankâr tutumları sebebiyle düzen sekteye uğrar. Cenk, çalışmak istemez, çünkü ona göre ondan istenen işler gereksizdir, gemi zaten hareket etmemektedir. Eski çalışanlardan İsmail, bu durumu Beybaba'ya açtığında ise Beybaba'dan Cenk'i çalıştırmak için tam yetki alır. İki mürettebat arasında yaşanan gergin anların sonunda Nadir çalışmamayı sürdürür ve ikisi birbirlerine kin gütmeye başlarlar. Bu arada hiyerarşik düzenin aynı şekilde işlemesi için gizlice uğraşan Beybaba orada daha kıdemli olan çalışanlarıyla –İsmail ve Nadir- “bir tek sana güveniyorum, her gün bana rapor vereceksin” şeklinde ayrı ayrı konuşmalar yaparak içten içe denetimini sürdürmeye çabalar.

Düzene yönelik kurgulanan bu karmaşık sahnelerin yanında bir de Cenk ve Alper'in durmadan kafalarının güzel olduğunu gösterir görüntüler akar. Bu sahneler tüm hikâyenin seyrini sekteye uğratar, hem mürettebat, hem de seyirci zaman mefhumunu kaybeder. Gemide zamanın az da olsa akıp gittiğini gösterir tek şey yemeklerin ve Cenk'le Alper'in keyif verici maddelerinin durmadan azalması ayrıntılarıdır. Bu ayrıntılar filmin ilerleyen bölümlerinde ise filmin yönünü belirleyen en önemli gelişmeler olarak senaryoda ön plana çıkacaktır. Yemeklerin giderek tükenmesi tüm mürettebatı etkileyecek, açlık korkusundan fazla belli etmemeye çalışsa da Beybaba bile payına düşeni alacaktır.



Resim 3: Sarmaşık Filmi, Cenk Karakteri ve Hayali Salyangozlar

Cenk ve Alper keyif verici maddeler kullandıkça geçmişlerine dair detayları birbirlerine anlatırlar ve izleyici aslında çok tekin sayılmayacak bu iki adamın yine de belli şartlar altında kontrol edilebileceğine dair bir görüş edinir. Ancak o belli şartların bu gemi kapsamında bir türlü oluşmaması bu iki kafadarın denetlenmesini olanaksız kılar. Yine Cenk ve Alper'in maddeleri azalmaya başladıkça Cenk, İsmail'i onlara revirin anahtarını vermesi için tehdit etmeye başlar. İsmail anahtarını vermemekte, Cenk de çalışmamakta direnir. Yaşanan olayların sonrasında İsmail, Beybaba'yla görüşmeyi sürdürür ancak bir müddet sonra Beybaba'yla kıdemli çalışanların arası da açılmaya başlar. Bu belirsiz bekleyiş herkesi olduğu gibi Beybaba'yı da kötü etkiler ve o da kararlarını verirken sık sık mantık çerçevesinin dışına çıkmaya başlar. Geminin demirlediği andan itibaren gidişatı geri dönülemez biçimde değiştiren iki ayrı olay bulunmaktadır. Bunlardan ilki Kürt adlı hiç konuşmayan, sesi bile duyulmayan ve yeni işe başlayan karakterin gemiden ansızın kaybolması, diğeri ise Cenk'in mutfakta sağa sola bakınırken geminin, gemi demirlediği zaman gemiden ayrılan aşçısının sakladığı sucuğu bulması ve bu sucuğu pişirerek Beybaba'ya yemesi için göndermesi olacaktır. Kürt, gemide hemen hemen hiç konuşmaz, Cenk ve Alper'in hiçbir eylemine katılmaz ve herhangi bir yerde bir kavga alevlendiğinde ise iri cüssesiyle kavgayı ayırma amaçlı müdahalesi dışında işini yapmaktan başka herhangi bir eylemde bulunurken görülmez. En son bir gece Cenk'le konuşurken Nadir tarafından görülen Kürt bu geceden sonra tüm gemi aranmasına rağmen bulunamaz. Bu travma yani Kürt'ün ortadan kaybolması durumu tüm gemi mürettebatını etkiler ve olaydan sonra çalışanların bazıları Kürt'ün gemide olduğuna dair kabuslar görürler. Bu kâbuslar oldukça gerçekçidir, zaten bu sebeple hem izleyici hem de karakterler bir tereddüt ve kararsızlık süreciyle boğuşmaya başlarlar. Yaşananların ne kadarı gerçek ne kadarı hayal sorusu akılları kurcalar. Kâbuslarda geminin koridorlarında yürüyen Kürt geride ıslak ayak izlerini bırakır. Bu ıslak izler gemideki diğer mürettebatın göreceği şekilde açık ve nettir. Aynı kâbus farklı kişiler tarafından da görülmeye başlandığında kararsızlık artar.

Sucuk sahnesi ise bir başka kırılma noktasıdır. Cenk daha önce çalıştığı yerlerden tecrübe ettiği bir bilgiden yola çıkar, o bilgiye göre her aşçının kişisel bir zulası bulunur. Cenk bu bilgiyle hareket ederek tüm mutfağı karıştırır ve sonunda aradığına ulaşarak artık gemide bulunmayan aşçının sakladığı sucukları bulur. Sucukları pişiren Cenk herkesi sucuk yemeye çağırır, Nadir'i de sucukların bir kısmını Beybaba'ya götürmesi için ikna eder. Tamamen iyi niyetle başlayan bu eylem, Beybaba'nın bir anda sinirlenip sucukların nereden geldiğini sorgulamasıyla tehlikeli bir hal alır. Nadir sucukları Cenk'in bulduğunu, gemiden ayrılan aşçının onları saklamış olduğunu söylediğinde ise durum iyice çığırından çıkar. Bir anda sucuğu deviren Beybaba, mutfağında ne olup bittiğini bilmediği için önce Nadir'e daha sonra da aşığıya inerek etrafı kurcaladığı için Cenk'e öfkeyle bağırır. Aralarında çıkan tartışmanın büyümesiyle gemideki hava iyice sertleşir. İsmail'le,

Cenk'in zaten problemlili olan ilişkisi giderek bir düşmanlığa dönüşür. Cenk, sık sık İsmail'i öldüreceğine dair tehditlerde bulunur.



Resim 4: Sarmaşık Filmi, Gemideki Kavgalar ve Şiddet

Tüm filmin seyrinin tamamen bir seraba döndüğü sahne ise Cenk'in bu tehditleri eyleme geçirmesiyle gerçekleşir. İsmail'de geminin revirinin anahtar vardır, Cenk ve Alper ise gemide sürekli madde kullanmış ancak en sonunda ellerinde olan şeyleri tüketmişlerdir. Cenk sık sık İsmail'den revirin anahtarını ister ancak İsmail bu isteği sürekli olarak reddeder. İsmail'in boynunda anahtarların asılı olduğunu kamera izleyicilere gösterirken her gösterişinde Cenk'in bu anahtar tomarına olan arzu dolu bakışı da filmde yansır. Cenk, bir gece uyanır ve İsmail'den anahtar tomarını zorla alarak revire girer. İsmail'in kafasına çekiçle vurmuştur ancak bu sahneler izleyiciye kesinlikle gösterilmez. Bu olaylar yaşanırken koridorda inanılmaz bir gürültü olur, acı bir çığlık duyan Nadir hızla odasından çıkar ve koridorda boylu boyunca yatan İsmail'i görür. Nadir, bu iddiayı reddetmediği için İsmail'in kafasına Cenk'in vurduğu, kafası güzel olduğu için de revirdeki ilaçları çaldığını düşünür. Nadir'in son zamanlarda sınırları iyice bozulmuştur rüyasında Kürt'ü görmekte, onu kaybolmadan önce gören en son kişi olduğu için kendini kötü hissetmektedir, yerde yatan İsmail gördüğünde ise kafasında uzayıp giden bir sarmaşık yetiştiğine şahit olur. Bu sarmaşık İsmail'in kafasından başlayarak duvarları sarar ve büyüyerek dallanıp budaklanır. İzleyici ve Nadir için sarmaşık tamamıyla gerçekdışı bir şeymiş gibi görünür. Ancak aynı koridora Alper geldiğinde kafasını sarmaşığın dallarına çarpmamak için eğdiği fark edilir. Yine onun gözünden gösterilen sahnede de kan görülmez. Seyircinin ve oyuncuların aynı anda kararsızlık içinde kaldığı bu sahne şüphesiz filmin isminin alıntılandığı sahnedir.



Resim 5: Sarmaşık Filmi, Gemide Büyüyen Sarmaşık

Bu andan itibaren herkes Cenk'in, İsmail'in kafasına çekiçle vurduğunu bilir, gemideki gergin hava şiddet dolu meyvesini sonunda sunar. Cenk ise revirden aldığı maddelerin de etkisiyle tamamen kendini kaybeder. Cenk'in kafasında oluşan anlam yüzeyleri filmde sıkça bir salyangoz aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Odasında durup dururken beliren dev salyangoz bir anda geminin güvertesinde beliren yüzlerce salyangoza ön ayak olur. Cenk çıplak ayakla salyangozlara basmadan geminin güvertesinde yürümeye çalışır. Görsel olarak oldukça güzel yansıtılan bu sürreal sahnelerde Cenk'in bazı salyangozlara basarak öldürdüğü de görünür. Salyangoz sanatta ve edebiyatta sıklıkla yavaş geçen zaman olarak simgeselleştirilir. Çalışmada kapsamında çok fazla simgesel anlatıma dair bir incelemede bulunulmayacak olsa da sadece bu film göz önüne alındığında bu kadar salyangozun kullanılıyor olması salyangozun simgesel anlamından esinlenilmiş olduğunun düşünülmesine sebep olmuştur.

Alper ve Nadir, Kürt ile ilgili acayip kâbuslar görmektedir. Bu durumu birbirleriyle de paylaşırlar. Cenk film boyunca asla Kürt'ü denize ittiğini kabul etmez hatta bir seferinde Nadir bu konuyu dile getirdiğinde olan biteni yok sayar. Revirin anahtarını almadan ve öncesinde İsmail'in kafasına çekiçle vurmada bir şekilde iletişim kurulabilen Cenk karakteriyle, revirdeki hapları kullanmaya başladıktan sonra iletişim kurmak oldukça zor olur. Tamamen bir hayal dünyasına dalan Cenk hem mürettebatın hem de izleyicinin zaman mefhumunu giderek yitirmesine sebep olur. Bununla da kalmayan Cenk giderek zıvanadan çıkacak bir gün Beybaba'nın telefon konuşmasında duyduğu cümleleri tüm mürettebata aktararak onlarla birlik olup Beybaba'dan maaşlarını istemelerini sağlayacaktır. Bu hareketinden sonra Beybaba tamamen korkak bir tavır takınarak kendisini odaya kapatacak ve mürettebatıyla iletişim kurmaya son verecektir. Filmin son sahnesi bir iletişimsizlikle kapanacak,

ne Beybaba mürettebatını anlayabilecek, ne mürettebat Beybaba'ya hak verebilecek ne de gemi çalışanları kendi aralarında ortak bir dil oluşturabilecektir.

Senaryonun ördüğü ağ filmin sonunda iyice karmaşık bir hal alır, yönetmenin yarattığı denizin ortasındaki klostrifobik atmosfer de bu hale destek vererek filmin sonucunu belirsiz kılar. Daha en başından belli olan hiyerarşik düzenin ortaya koyduğu anlaşmazlıklar filmin sonuna doğru artan iletişimsizlikle iyiden iyiye içinden çıkılmaz bir hal alır. Filmdeki en pervasız karakter olarak görülen Cenk bile sık sık bu iletişimsizliği kırmak ister ancak bir türlü dilediği gibi tüm mürettebata hitap edebilecek bir ortam bulamaz. Herkesin derdinin aynı olduğu, yüzmenin yasaklandığı bu gemide herkesin rütbesi farklı olduğu için kimse birbirini anlayamaz. Hikaye tıpkı Babil Kulesi¹⁵ yıkıldıktan sonra ortaya çıkan bir kaos ortamı gibidir. Aynı dili konuşurken çok rahat olan insanlar, tanrıyla rekabete girerler ve tanrı onları cezalandırarak ortak dillerini ellerinden alır. Bu ortak dil yitimi Babil'e ve inşa ettikleri o muntazam kuleye yıkım getirir ve türlü felaketlerin önünü açar. Filmde tam olarak anlatılmaz istenen konuşacak çok şeyi olan bir dilsizlik durumudur.

Foucault'un ısrarla üzerinde durduğu "*Sonsuza Giden Dil*" düşüncesi filmdeki dilsel anlatının temelinde yatan örüntüdür. Her söylenen cümle bir başkasının kulağında bir başka şekilde çınlar, dolayısıyla aslında gemi için büyük bir sorunları olduğu gözlenmeyen bu insanlar bir araya gelmeyi bir türlü başaramaz. Sürekli yaşanan Dramamine¹⁶ ihtiyacı ise sorunların çözülmesini daha da zorlaştırır. Tıpkı '*Alice Harikalar Diyarında*' da olduğu gibi dilsel bir anlaşmazlık tüm olay örgüsünün bütününe sirayet eder. Alice, ne zaman ağzını açacak olsa iletişim kurduğu kişiden bekledi cevapları alamaz ya da konuşmak istediği konu hakkında konuşamaz. Ağzından çıkan sözcükler karşıdaki kişinin ağzından çıkan sözcüklerle karmaşık, çapraşık bir hal alarak uzar gider. Cenk de ağzını her açtığında işler bir şekilde ters gider ve aslında yapmayı umduğu konuşmayı filmin sonuna dek bir şekilde yapmayı başaramaz. Öte yandan tıpkı Alice'in ağzından çıkanları kontrol edememesi gibi, Cenk'te kendi dili üzerindeki egemenliğini madde kullanımı sebebiyle yitirmeye başlar.

İletişimsizlik mürettebatın giderek daha zor şartlar altında yaşamasına sebep olur. Fiziksel mekân olarak geminin sınırlarıyla kısıtlanan mürettebat, zamansal olarak yaşanan genişlikle baş edemez. Bu sınırsız gibi görünen açık uçlu zaman kavramı onların zamanı kullanamamasına sebep olur. Dolayısıyla izleyici de zaman algısını yitirmeye başlar, filmin ilk başında gösterilen sarmaşıklarla kaplı mezar,

15 Babil Kulesi: Pek çok dini metinde ve mitsel öykülerde hikâyesi anlatılan ya da ismi geçen Tanrı'ya ulaşmak, ona üstün gelmek uğruna inşa edilen Kule'dir. İnanışa göre herkesin aynı dili konuştuğu ve birbirini anlamakta mükemmelleştiği yani algıların dahi dille eşitlenebildiği ve duyguların karşıdaki insana birebir aktarılabilirdiği bu dönemde önce Tanrıya ulaşmak için inşasına başlayan kule daha sonra amacından aşarak Tanrıdan da daha yukarıda olmak için verilen bir mücadeleye dönüşür. Kule tamamlanmadan halk Tanrının gazabına uğrayacak ve Tanrı onların ortak dillerini ellerinden alarak kulenin yıkılmasına vesile olacaktır. Birbirleriyle anlaşamayan insanlar uzlaşamaz olup ayrı düşerlerken kuleleri de olanlarla birlikte yok oluşa teslim olur.

16 Dramamine: Hareket hastalığı ya da seyahat hastalığı olarak bilinen ve baş dönmesi, mide bulantısı gibi semptomları bulunan bu hastalığa karşı geliştirilmiş bir ilaçtır. Özellikle uzun yol seyahatlerinde ve denizcilerde görülen hastalığın semptomlarını geçirmek için kullanılır.

sanki bütün mürettebatın başına uğursuz bir şeyler geldiğini ve filmsel zamanın çizgisel akmadığını müjdelir.

Filmi en başından hareketle iki ayrı bölüme iki ayrı anlam yüzeyine ayırmak gerekir, ilk yüzeyde gemi hareket halindedir ve düzen sürmektedir, ikinci yüzey ise geminin ana karadan bağının kesilmesi ve işlevsiz hale gelmesi sebebiyledir. Gemi anakaradan bağının kesilmesiyle birlikte bir ıssızlık havasına bürünür. Deleuzeyen kavramlardan ‘ıssız ada’ kavramı bu anlam yüzeyini yorumlamak adına önemli ipuçları verir. İssız adanın, anakaradan kopmuş ve anakaradan bağımsız iki türü olduğunu belirten Deleuze’ün kavramsallaştırması üzerinden bakıldığında film boyunca aslında anakaradan kopmuş ve anakaraya geri dönememiş bu geminin mürettebat için ıssız ada ortamı yarattığı doğrudur. Ancak mürettebat yeni bir düzensizliğe, organların olmadığı, organizmaya karşıtlık içeren bir işleyişe adım atamaz. Robinson Crusoe’nin Cuma’yı kölesi yaparak ıssız adada gündelik hayatındaki düzeni koruması gibi, Beybaba da geminin normal işleyiş düzenini devam ettirir. Fevri hareketleriyle dikkat çekse de aslında filmde gerçek hayattaki düzenden farklı hareket etmek isteyen, organizmaya isyan eden tek karakter Cenk’tir ancak o da çok yanlış bir yol izlediği için gemi tüm mürettebat için çıkılmaz bir labirente dönüşür.

Filmin ilk başından itibaren geminin içindeki düzen oldukça nizamidir. Ancak gemideki mürettebat için filmde çizilen kaçış çizgisi geminin demirlemek zorundakalması ve altı kişilik bir mürettebatın geminin başında bekleme durumuyla çizilir. Bu andan itibaren bilinen zamandan ve bildikleri mekândan kaçma şasları olan, bambaşka bir uzamda yatay olarak düzenlenme ihtimalleri bulunan mürettebat, gerekli konsesus otmanının şartlarına erişemedikleri için aynı düzen içerisinde tıpkı gemi gibi demirlerler, çakılı kalırlar. Oysa o andan itibaren konuşarak, dertlerinin ortaklığından dem vurarak ortak bir iletişim dili geliştirebilseler, anakaradan bağımsız olma halini yaratıcı bir üretkenliğe çevirebileler, içinde buldukları düzenden, yaşadıkları bu ıssızlık haliyle kaçmayı başarabilseler film hiçbir zaman bir dilsizlikle, karakterlerin ufka attığı öfkeli ve çaresiz bakışlarla sona ermezdi.

2015 yılında çekilmiş olan film içinde bulunan dönemin iletişimsizliğine ve sebepsiz düşmalıklarına sürekli göndermede bulunur. Kürt sorununu gemideki dilsiz kürt göndermesiyle gündeme getirirken, Cenk karakteri sürekli isyan eden acan haklıyken haksız konuma düşen, zihni sürekli bulanık gündelik vatandaşın temsili gibidir. İsmail, kendi çıkarlarına ters düşse dahi hâkim güçlerin yanında olan ve bedelini ağır ödeyen kişiyi temsil eder. Nadir de tıpkı Kürt karakterinin olduğu gibi bir azınlığı temsil eder, Romen olduğu filmdeki alt metinlere dikkatli bakıldığında görülür. Beybaba ise gemideki temsili hâkim gücün ta kendisidir. Ortak bir iletişim dili geliştirmeleri halinde gemide geçen belirsiz zamanlarını ufak sıkıntılarla halledebileceklerken, iletişim kuramadıkları için gemideki yaşam onlar için zindana döner.

Türkiye’de özellikle 2013’de başlayan Gezi Olayları ve hemen arkasından ortak bir dil bulunamadığı için kolluk kuvvetlerinin orantısız güç kullanmasıyla yaşanan can kayıpları sonrasında çekilen film bu yaşananlarla ilgili önemli bir portre çizer. Terör olayları ve bu olaylarla sık sık anılan kürt kimliği, ülke içinde sürekli soylulaştırılan mahallelerin çoğunlukla azınlıklara ait mahalleler olması filmin alt metinlerinde yapılan göndermelerle ilgilidir. Film tüm bu kimliklerden, iletişimsizliklerden, toplumsal mücadelelerden uzağa, anakaranın hemen karşısına, demirleyen bir gemiye doğru bir kaçış çizgisi çeker. Bu noktada Deleuzeyen terminolojide ıssız ada olarak geçen kavramı, karaya ulaşamayan bir gemi ile yansıtan filmdeki karakterler, onlara çizilen bu kaçış çizgisinden kaçarak uzaklaşamazlar ve aynı dertlerle, aynı iletişimsizliklerle boğuşmaya demirleyen gemide devam ederler. İçinde buldukları durumu görmeleri için, anakaraya bakmaları için tam karşılırlarına demirleyen bir gemide dahi büyük resmi görmeyi başaramazlar.

3.1.2. Tepenin Ardı ve Yüzler

Emin Alper tarafından yönetilen ve 2012 yılında gösterime giren Tepenin Ardı yayınlandığı dönem oldukça ses getiren bir film oldu. Filmde genel olarak emekli olan bir adamın, bir dağ evine yerleşmesi ve tarlalarını Yörüklerden korumaya çalışmasının hikâyesi anlatılır. Filmin ilk bölümünde Faik ve yanında çalıştığı anlaşılan Mehmet, Toros’ların doğal bitki örtüsünün içinde bir tarlada görülür. Faik’in oğlu Nusret ve torunları Zafer ve Caner tatilde onları ziyarete gelirler. Filmin ikinci bölümü Faik’in oğlu ve torunları için keçi kesme teklifiyle açılır. Nusret bu teklifi beğense de durumla ilgili garip bir hava sezilir. Faik’le birlikte yaşayan ve Mehmet’in eşi olan Meryem’in helal olur inşallah diyerek eti pırzola yaptığını gören Nusret, bu cümlenin sebebini öğrenir, keçi Yörüklerin keçisidir ve babası ona el koymuştur. Nusret, duruma karşı çıkar, babasının yanına gider lakin babasını ikna etmeyi başaramaz. Babasının tepenin hemen ardında yaşayan Yörüklerle ilgili düşünceleri değişmeyecektir. O gecenin sabahında Nusret’in vurulmasıyla işler iyice kızışır. Filmin üçüncü bölümünün tamamı Faik’in öfkesi ve bu öfkeyle gerçekleştirdiği hareketle geçer.

Film, kavak fidanlarının bir sopayla kırılmasıyla başlar. Kamera, vuran kişinin gözüdür, kimin vurduğu bilinmez ancak sinirli homurtular eşliğinde biri kavak fidanlarını parçalamaktadır. Daha sonra Faik ve Mehmet görülür. Faik, emekli olmuş ve baba toprağına yerleşmiştir. Yanına Mehmet ve ailesini alarak onlarla aynı evde yaşamaya başlar, işlerini de onlara yaptırır. Ortakçı aile adı verilen bu durum yörede sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Mehmet, Meryem oğlu Süleyman ve küçük kızları Faik’le birlikte yaşamakta, evin ve tarlanın işlerinde Faik’e yardım etmektedir. Film boyunca Mehmet’in hep dertli olduğu dikkat çeker. Ancak sebebi uzun bir müddet belli edilmez. Faik de dertlidir, onun derdi Yörüklerin tarlasına zarar vermeleri ve keçi sürülerinin tarlasındaki otları yemeleridir.

Günün geç saatlerinde eve doğru giden bir araba fark edilir. Arabadaki Nusret, Zafer ve Caner'den başkası değildir. Nusret, tatilinde çocuklarıyla birlikte babasını ziyarete gelir, karısı on yıl evvel öldüğü için yanında yoktur. Faik'in, torunlarını ve oğlu Nusret'i büyük bir neşeye karşılamadığı gösterilir. Torunlardan küçük olanı Caner, gelir gelmez dedesinden tüfek isteyecek, Faik de tereddüt etmeden tüfeği çocuğa verecektir. Bu durum biraz sıkıntılı görünse de filmin ilerleyen kısımlarında Faik'in bu davranışı belirleyici bir rol oynayacaktır.

Faik, torunu Caner'le birlikte evden çıkarak kayalıkların dibine gider, orada Faik'in önceden koyduğu cam şişeler vardır, birlikte cam şişelere atış yaparlar. Caner, ilk atışta vursa da ikinci atışta başarılı olamaz. Karşıdan bir genç çocuk ve köpeği belirir. Çocuğun adı Süleyman, köpeğin adı da Paşa'dır. Caner biraz önce iyi nişan alamamanın vermiş olduğu sınırlar tekrar ateş eder ancak karşısında Süleyman vardır. Dedesi çocuğu azarlar ve ona birileri gelirken ateş etmenin sakıncalı olduğunu belirtir. Caner'in laf anlamaz tavrı Faik'i çileden çıkartır ve Faik tüfeği alarak torununa Süleyman'la birlikte dolaşmalarını söyler ve eve geri döner. Süleyman, Mehmet'le Meryem'in oğludur ve Faik'in film boyunca az da olsa övgüyle bahsettiği tek erkek Süleyman'dır. Süleyman'ın Paşa isimli köpeği, Süleyman ve Caner bir müddet birlikte dolaşsalar da Süleyman işlerim var diyerek Caner'in yanından uzaklaşır. Caner de can sıkıntısıyla eve geri döner.

Caner'in ağabeyi Zafer ise farklı bir gençtir, filmin başından itibaren tek başına dolaşmaya başlar, doğada gezmeye alışık olduğu görülür. Ailede Zafer'e karşı çok yumuşak bir tavır sergilendiği dikkat çekicidir. Film boyunca Zafer'le ilgili görünen ufak imgeler ve ona karşı olan tavırlardan dolayı Zafer'in askere gidip geldikten sonra yaşamıyla ilgili sıkıntılar olduğu anlaşılır. Askerde yaşadığı travmalar gerçek hayatta da peşini bırakmamıştır, psikolojik ilaç kullandığına dair göndermeler yapılır. Hatta filmin bir yerinde ilaçlarını kullanmadığına dair bir bilgi verilir. Zafer'in ailesi ve kardeşiyle ilişkisi çok farklıdır. Dedesinin yanına geldiğinde gayet iyi bir ruh halindeyken kendini bir derenin soğuk sularına bırakmasıyla ruh hali değişir. Kardeşine dereden su atan Zafer, kardeşinin ona taş atmasıyla boğulma numarası yapar. Sudan çıktığı anda bakışları değişir, uzaklarda kamufajlı askerlerin dereyi yürüyerek geçtiğini görür. Zafer, bu görüntüden sonra film boyunca sürekli asker arkadaşlarını görecek, onlarla konuşacak ve sürekli onlara katılacağını ima edecektir.

Faik, atış yapmaktan geri döndüğünde ise oğlu Nusret'e onların şerefine davar (keçi) keseceğini söyler. Daha sonra Mehmet'le yalnız kaldıklarında ise Mehmet'in davarı kesmek konusunda kararsız olduğu anlaşılır. Mehmet, Faik'e birkaç kez biraz daha beklemelerinin daha iyi olacağını söylese de Faik, davarı kesme konusunda kararlıdır. Bu muhabbetlerinin bir yerinde Faik, Mehmet'in ona olan borcunu hatırlatacak ve borcu için Mehmet'in davarlarından birkaç tanesini ona vermesini isteyecektir. Mehmet, itiraz etse de Faik, onu dinlemez. Bu noktadan

sonra Mehmet'in neden film boyunca gergin ve sinirli olduğu anlaşılır. Faik'in yanından ayrılan Mehmet'in öfkeyle kavak fidanlarına vurduğu, onların dallarını kırdığı gözlenir.

Bir sonraki sahnede Faik ve Mehmet, keçiyi keserken görülür. Sonra ailecek bir kayanın dibinde otururlar, ateş yanar, Mehmet de onların yanındadır. Etleri almak ve pirezola haline getirmek için konuşurlar, bunun üzerine eve Nusret gider. Nusret, eve gittiğinde Meryem'in etleri çoktan pirezola yaptığını fark eder. Meryem, film boyunca evi çekip çeviren kadın olarak gözlenir. Nusret'in kadına olan takdir edici tavrı aynı zamanda beğeni doludur, kadından hoşlandığı her halinden bellidir. Meryem, eti Nusret'e verirken laf arasında "inşallah size helal olur" gibi bir cümle kurar ve Nusret'in kafasında soru işaretleri belirir. Neden böyle dediğini sorduğunda ise Meryem, Faik'in yaptıklarını anlatır. Yanlışlıkla arazisine giren Yörüklerin, sürülerinden bir keçiyi el koyduğunu ve onlara geri vermediğini, kestiği davarın da işte o el koyduğu keçi olduğunu anlatır.

Nusret, ateşin başına döndüğünde bu konuyla ilgili babasıyla bir müddet tartışır ancak babasının kararı kesindir. Yörükleri her yere, her kuruma şikâyet ettiği halde bir cevap alamamış ve onlardan bıkmıştır. Faik'in Yörükler hakkında konuşurken, ne kadar nefret dolu bir söylemde bulunduğu dikkatlerden kaçmaz, sürekli onları ötekileştirici bir dil kullanır. Osmanlı'dan beri bu toprakları ekiyorlarmış, bu topraklar benim tapulu malım diyerek onların kimliklerini sorgular ve onları ötekileştirir. Nusret, ise açıkça bir fikir belli etmese de babasının tavrını onaylamadığı her halinden bellidir ancak hava kararıp da etler pişince hepsi oturup etleri bir güzel yerler.

Faik, Mehmet ve Nusret gece geç vakitlere kadar orada oturup rakı içerler, gecenin sonunda da oraya yataklarını yapacaklardır ancak bir müddet oturduktan sonra yanlarına iki tane asker gelir. Askerler sinirlidir, keçiyi sorarlar, Faik ise biraz korksa da yeni kestiklerini söyleyerek askerleri buyur eder ancak askerler gelmez ve tehditkâr bakışlarla oradan ayrılırlar. Bunlar yaşanırken Zafer ve Caner de farklı maceralar yaşamayı sürdürür. Caner eve giderek dedesinin tüfeğini temizleme bahanesiyle alır ve ormanda tek başına dolaşır. Akşamüzeri Süleyman ve köpeğiyle karşılaşır. Süleyman'ın köpeği Paşa, Caner'e havlayarak onu korkutur, Caner, Süleyman'a elindeki tüfeği göstererek köpeğini çekmesini söylese de Süleyman, korkmadığı müddetçe Paşa'nın zararsız olduğunu belirtir. Bu ikisi arasında gergin anlar yaşanır ve kameranın onlara bakmadığı bir anda kulaklarda yankılanan silah sesiyle aralarındaki gerginliğin kurşunla noktalandığı sonucuna varılır. Caner koşarak ailesinin yanına gelirken kamera Süleyman'ın yaşlı gözlerine zoom yaparak aralarında yaşanan tartışma sonucu Paşa'nın öldüğü izleniminin yaşanmasına sebep olur. Nitekim bir sahne sonra Paşa'nın öldüğü görülür. Faik, Nusret ve Mehmet ise silah sesinden aşırı derecede korkarlar ancak yanlarına koşarak gelen Caner'in yanlışlıkla ateş ettiğini söylemesi üzerine sakinleşirler.

Gecenin ilerleyen saatlerine kadar içmeye devam eden erkekler mezenin bitmesi sebebiyle içmeyi bırakırlar. Faik eve gidip Meryem'den elma kesmesini isteyeceğini söyler ve eve yollanır. Evde, Meryem'le olan diyalogundan Faik'in de Meryem'den hoşlandığı fark edilir. Faik, eğer Süleyman onların çocuğu olsa tam bir erkek olacağından bahseder. Bu noktada Faik'in kendi oğlu ve torunlarına kıyasla Süleyman'ı beğendiği anlaşılır ancak kendi çocuğu olsa Süleyman'ın daha iyi bir erkek olacağını belirtmesi düşündürücüdür. Meryem ise cevap olarak benim oğlum şimdi de erkek diyecektir. Ancak Faik ikna olmaz. Geride kalan ekipte ise Mehmet'in huzursuzluğu dikkat çekicidir. Sürekli Faik'in neden geciktiğini sorgularken bir anda ayağa kalkarak eve gider. Eve vardığından gizlice Faik ve Meryem'in konuşmalarını dinler ancak tam o geldiğinde konu değişmiş ve sıradanlaşmıştır. O da hızla eve girerek Faik ve elmalarla birlikte ateş başına geri döner.

Mehmet'in huzursuz tavırları film boyunca dikkat çeker, Faik'i sevmemekte, ona güvenmemektedir. Torunlarla olan iletişimi ise oldukça farklıdır, gece sürekli Caner'e gizliden gizliye rakı içirir ve aslında Caner'in fevri davranışlarının altında biraz da bu alkolün etkisi vardır. Caner'in filmin başından beri süren fevri tavırları Süleyman'la yaşanan kavgaları ve sonrasında duyulan silah sesiyle birlikte değişir, Caner, korkak, içe dönük bir ruh haline bürünür ve filmin sonuna kadar da öyle kalır.

Nusret, gece boyunca sürekli olarak rakı içer ve gecenin sonunda uyku tutmadığı için diğerleriyle birlikte açık havada serdiği yatağından kalkarak eve doğru gider. Evde Meryem'in hala iş yaptığını ve uyanık olduğunu gören Nusret ondan çay ister. Çayı içtikten sonra evden çıkacakken geri döner ve Meryem'i zorla kucaklar, ikilinin gece birlikte olduğu düşündürülür ancak Meryem'in Nusret'i isteyip istemediği muğlak bırakılır.

Sahne bir anda tepelerin yukarisından evi gözetleyen Süleyman'a döner ancak Süleyman, sesleri duymuş mudur, ya da olanları görmüş müdür bilinmez. Şafağa yakın kamera açık havada uyuyan Faik, Caner ve Mehmet'e odaklanır. Caner'in yanında bulunan tüfek kim olduğu gösterilmeyen biri tarafından yavaşça alınır. Nusret, sızdığı yerden kalkar ve evin dışına tuvalete gitmek için çıkar. Sahne bir silah sesiyle aydınlanır, arkasından bir erkeğin çığlık çığığa bağırsı duyulur ve açık havada uyuyan üçlü koşturarak eve doğru giderler. Meryem de evden çıkar ve Nusret'in bacağından vurulmuş olduğunu görür. Nusret'in yarasına bakıldıktan sonra evin sağlam erkekleri ellerinden tüfeklerle Faik'in sahip olduğu şeyleri korumak için konuşurlar, tam o sırada çan sesleri duyulur, hızla koşarlar. Onlar gittikten az bir zaman sonra silah sesleri duyulur. Faik ve diğerleri Yörüklerin keçilerini vurmuşlardır. Geri döndükten sonra Zafer'i arkadaşlarını vurdular, keçileri vurdular diye bir köşede ağlarken bulurlar. Zafer'in psikolojisi giderek bozulur, sürülerle birlikte nehri geçeceklerini söyleyen hayali askere yürekte inandırmıştır ancak onun öldüğünü düşünür. Feryat figan ağlarken bir anda arkadaşını yeniden görür ve rahatlar. Arkadaşı ona bir sonraki sürüyle geçeceklerini kamuflajını

ayarlaması gerektiğini söyler. Bu konuşmaya şahit olan aile üyeleri üzgündür, Zafer, kendi kendine konuşurken görülür, kameradan izleyicilere yansıyan hayali arkadaş Faik ve diğerlerine görülmez. Olayların ardından herkes korumakla görevli olduğu yere dağılır.

Mehmet, kavak fidanlarının oraya, Süleyman keçi sürüsünün oraya giderek oraları korumaya başlar. Mehmet, oğlundan şüphelendiği için onun yanına giderek ona bağırır ve her şeyin onun başının altından çıktığını düşündüğünü belirterek ona tokat atar, oğlu ise itiraz eder ve Yörükleri suçlar. Mehmet, “başlatma Yörüklerine” diye söylenerek bu hikâyeye inanmadığını belirtir ancak oğlunu da daha fazla suçlamaz. Oğlu onunla dalga geçer, kavakların başını beklemesiyle alay eder. Ancak Faik ona bu görevi vermiş, hatta kendisine bir şey olursa kavakları Mehmet’e bağışlayacağını belirtmiştir. Mehmet, kavaklara sinir olur ve onların bir sopa yardımıyla dallarını parçalar. Filmin en başındaki sahne akıllara getirilir, filmin açılış sahnesinde kamera tarafından gösterilmeyen biri kavak fidanlarını hırsıyla kırmaktadır. Filmin başındaki dalları kıran kişinin Mehmet olup olmadığı muammadır ancak başından beri Yörüklerin kavaklara zarar verdiğini söyleyen Faik’e olan inanılabilirlik sarsılır. Faik, Mehmet tarafından en azından bu andan itibaren kandırılır.



Resim 6: Tepenin Ardı Filmindeki Karakterler

Herkes bir müddet daha kendi pozisyonunda bekler. Diğerleri görev yerine Yörüklerle direnmeye giderken Zafer elinde kesilen davarın postuyla başka bir yere gider. Bir müddet sonra sessizlik birkaç el silah sesiyle bozulur. Faik, Mehmet ve hızla koşan Caner, seslerin Süleyman'ın oradan geldiğini anlarlar. Süleyman, Yörüklerin keçileri vurduğunu söyler, Faik ise mutsuz ve öfkelidir. Cebinden bıçağını çıkarır ve keçilerin mundar olmaması için onları gerektiği gibi kesme işine koyulur. Birkaç keçiden sonra bir noktada durur, gözleri bir keçiye bakmaktadır, kamera yaklaştığında baktığı şeyin keçi değil Zafer olduğunu görür. Zafer kamuflajını almıştır, keçi postuna sarınarak beklemektedir ancak o da keçilerle birlikte vurulur. Evdeki tüm erkekler beyaz bir çarşafa sardıkları Zafer'in başında toplanırlar. Yüzlerinde inanılmaz bir hüznün vardır, Faik'in işaret etmesiyle kalkarlar, gidecekleri istikamet ilerideki tepenin ardıdır, orası Yörüklerin olduğu yerdir. Kamera onların bir tepeyi çıkışını uzaktan gösterirken, bir bando tarafından çalınıyormuş gibi duran müzik sesleri yükselir ve hepsi de tepenin ardına doğru kaybolur.



Resim 7: Tepenin Ardı Filmi Son Sahneler

Film boyunca sürekli bahsi geçen ancak hiç görülmeyen Yörükler akla Deleuze ve Guattari'nin üzerinde durduğu yüz oluş kavramını getirir. İktidar ve gösteren aygıtlar tarafından belirlenen yüz oluş'lar, hâkim yüzleri ve hâkim yüz'lerin ötekilerini

belirlemek konusunda ustalaşırlar. Filmde hâkim yüz olarak görülen yüzler, Faik ve ailenin diğer üyelerinin yüzleridir. Onlar köylüdür ancak aslında şehirlidir, tarlaları vardır, tarla ekip biçmek için emekli olduktan sonra köylerine dönmüşlerdir ancak asla tarla ekip biçerken görülmezler. Onlar ne köylü, ne şehirlidir ancak hem köyün hem de şehrin nimetlerinden oratık ölçüde yararlanırlar. Yaşadıkları dağları sınırlarla belirlemişlerdir lakin sınırların neye göre çekildiği, sınır çekildikten sonra orada yaşayanlara ne olduğu hiç düşünülmez.

Film boyunca akıllara, Amerika'nın Kızılderililere, Amerika'nın asıl sahiplerine yaptıkları zulüm ve yerinden yurdundan etme eylemi gelir. Faik ve ailesi bir zamanlar o toprakların sahibi olan kişileri görmezlikten gelir, onları öteki olarak sayarlar. Faik, evine Yörük bir aileyi ortakçı olarak alır ve onlarla birlikte yaşar ancak onların Yörük olduğu, evde yaşayan Meryem'in küçük kızı dışında kimse tarafından dillendirilmez. Meryem'in kızı "Yörükler bize bir şey yapmaz ki çünkü biz de Yörük'üz" dediğinde Faik'in oğlu Nusret ona "siz iyi Yörüksünüz ancak onlar kötü Yörük, bak bacağıma ne yaptılar" diyerek cevap verir. İktidar tarafından öteki olarak belirlenen Yörük, Nusret tarafından da ikiye bölünür. İyi Yörük, birlikte belirli şartlar altında yaşanabilecek ve emrin altında çalıştırılabilecek Yörük'tür, kötü Yörük ise tahammül dahi edilemeyen bir öteki'dir.

Film süresince bir tane bile Yörük yüzü görülmez ancak akıllarda beliren Yörük imgesi sabittir. Bu da filmde hem karakterlerin hem de izleyicilerin yaşadığı kararsızlık sürecinin tetikleyici imgesi hatta imgesizliğidir. Yörük imgesi film esnasında keçiler ile sembolize edilir, Faik, Yörüklere olan kızgınlığını onların keçilerinden birine el koyarak belli eder. El koyulan keçi kesilecek ve yenecektir, bu süre zarfından Yörükler herhangi bir tepki vermez. Keçi'nin kesilip yenildiğini denetleyen jandarma dahi Faik'e sorular sorar ve oradan uzaklaşır, gecenin bir vakti bu soruları sormaları büyük ihtimalle Yörüklerin şikâyeti üzerinedir ancak onları koruyacak herhangi bir harekette bulunmazlar. Devletin makineleri, öteki'leri, öteki yüzleri, hâkim yüz olmayanları korumak için herhangi bir eylemde bulunmayacaktır.

Yörükler film boyunca hiç görünmeyen bir yüz'den ziyade sürekli dağ bayır demeden gezen keçilerle ifade edilirler. Konargöçer bir yaşam tarzının Anadolu'daki son temsilcileri olarak keçilerle özdeşleştirilmeleri bir tesadüf değildir. Deleuze'yen terminoloji açısından bakıldığında ve film dikkate alındığında Yörükler kendi kaçış çizgilerini keçi-oluş üzerinden belirlerler. Dolayısıyla aslında hiç gösterilmeyen bu halk, ileriki tepenin ardında yaşadıkları iddia edilen bu halk başkalarına dair herhangi bir eylemde bulunmadan kendi kaygan zeminlerinde tıpkı keçiler gibi sürekli hareket halinde bulunurlar.

Filmde kaçış çizgilerini asla oluşturamayan Faik ve ailesi ise kendi içlerinde besledikleri düşmanlığın esiri haline gelir ve Zafer'in ölümüne yol açarlar. Bu noktada ilk başta Caner'in kazara Süleyman'ın köpeğini vurması etkilidir. Yörük Süleyman'ın mekânı ailesi Faik'in evinde ikamet etmesine rağmen dağlardır,

gün boyu doğanın içinde köpeğiyle gezer, onunla konuşur. Süleyman kendi kaçış çizgisini köpek-oluş üzerinden oluşturmuştur. Ne zaman Caner onun köpeğini vurur, o zaman bedensiz bir yüz haline gelir, en başından beri belirtilen yüz-oluş, Yörük olmasından ötürü Süleyman'da tersine bir süreç başlatacaktır. Süleyman yüz olduğu andan itibaren öfkesini yönlendireceği tek bir şey vardır, o da Faik ve ailesi. Nitekim eylemleri yaparken hiç görünmese de, Zafer'in ölümünden, keçilerin ve Nusret'in vurulmasına kadar Yörüklere atfedilen neredeyse tüm kötü eylemlerin onun tarafından gerçekleştirildiği hissettirilir.

Tüm bu olaylar sonucunda Faik, ailesi, Mehmet ve Süleyman, ileriki tepenin ardındaki Yörükleri bulmak üzere harekete geçerler ancak bu hareket onların tepenin ardında kaybolduklarının gösterilmesiyle beyhudeleştirilir.

3.1.3. Gölgesizler ve Kıvrımlı Anlatım

Ümit Ünal yönetmenliğinde çekilen 'Gölgesizler' adlı film Hasan Ali Toptaş'ın aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanmış ve 27 Şubat 2009 tarihinde gösterime girmiştir. Selçuk Yöntem, Taner Bırsel, Altan Erkekli gibi ünlü oyuncuların oldukça farklı rollerde oynadığı film gerek atmosferi gerekse müzikleriyle oldukça ilgi çekmiştir.

Film bir köy yolu sahnesiyle açılır, kuşlar cıvıdamaktadır, yolda yürüyen sakallı, terdigin bir adam göze çarpar, birkaç ağaç görülür. Sahne aniden bir berberde açılır, hayal kurarmış gibi dalgın, genç yaşta bir erkek vardır, kamera berberin duvarında asılı olan resimlere döner. Önce siyah bir at görülür, sonra bir güvercin çizimi, son olarak da gülümseyen iri yarı bir adamın fotoğrafı seçilir. Aniden bir tespih sesiyle fotoğraf ve resimlerden bir anda ıslık çalan bir çaydanlık görünür.

Adamlar berberde oturmaktadır, berber (Taner Bırsel) müşterileriyle uğraşmaktadır, bir anda içeriye daha önce köy yolunda görülen sakallı adam girer. Sadece bıyıklarının uçlarını kestirmek istemektedir ancak daha berber koltuğun oturur oturmaz bağırmağa başlar: "Bırak! Para mara yok, dışarısı iskelet dolu." Berber çaresiz adamın gitmesine izin verir. Berberde sıra bekleyen müşterilerinden biri (Altan Erkekli) bu tuhaf adamı merak eder ve berbere 'derdi ne?' diye sorar, berber de adama "ne derdi olacak, herkesin derdi aynı, herkes ya burada olmak istiyor ya uzakta..." diye cevap verir. Bu cevap adam için yeterli gelmez, "neresiymiş o çok uzak?" diye farklı bir soru daha sorar. Bunun üzerine berber, adamın sorusuna hemen cevap vermez, duvara bakar, bakışları bir fotoğrafta sabitlenir. Fotoğraf, filmin başında gösterilen toprak patikalı, ağaçlı yola aittir. Berber bir müddet bu fotoğrafa baktıktan sonra kamera soru soran adama döner, adam da fotoğrafa bakmaktadır. Sahne bu fotoğraftan, fotoğrafın çekildiği yere hızlı bir geçiş yapar. Toprak yoldan dörtnala bir atlının geçtiği görülür. Film boyunca köyün toprak yolunu, köy kahvesinde oturarak izleyen iki yaşlı amca zaman zaman toprak yola bakacak ve oradan gelenleri "hayırdır inşallah" temennileri ile bekleyeceklerdir.

Filmin senaryosu geleneksel Türk filmi senaryolarına göre oldukça karmaşıktır.

Çizgisel bir yapı izlemez ancak bu çizgi dışı yapı 'Akrebin Yolculuğu' filmindeki gibi sadece zamansal bir düzlemden ibaret değildir. Akrebin Yolculuğunda zaman sıklıkla döngüsel olarak ilerlerken çizgisel anlatı örüntüleri yapıbozuma uğrattılır. 'Gölgesizler' ise hem zamanın hem de mekânın bitmek bilmeden büküldüğü örüntüler içerir. Bir anda berberde olan bir kişi, bir anda filmin bir diğer ana mekânı olarak düşünebilecek olan uzaktaki köyde görülebilir. Sanki şehirde bulunduğu bilinen bu küçük berber dükkanı mecazi olarak bir zaman ve mekan portalıymış gibi işlev görür. Bir anda berberde olan kişi bir anda köyde olur ve köyde olan karakterlerinde aniden bu berber dükkânında görülmesi mümkün kılınır.



Resim 8: Gölgesizler Filmi Şehirdeki Berber Salonu ve Altan Erkekli

Filmin giriş bölümünde köy ve berber arasında mekik dokuyan kamera hareketlerinden ve hikâyenin sunuluşundan anlaşıldığı kadarıyla uzakta bir yerde bir köy olduğu ve bu köyden birilerinin kaybolduğu bilinir. Köyün berberi uzun zaman önce bir gün köyden gider, karısı ve çocuklarını köyde bırakır ve bir daha geri dönmez, filmin başlarında şehirde bir dükkân işlettiği görülen berber ise köye gelerek kaybolan berberin dükkânını işletmeye başlar ve köyde enteresan olaylara şahit olur. Filmin ikinci bölümünde ise ana karakter olma özelliği berberden köyün muhtarı olan adama (Selçuk Yöntem) kayar. Köyün muhtarı bir anda ortadan kaybolan köyün en güzel kızı 'Güvercin' den dolayı dertlenir ve kızı arayış sürecinde oldukça yanlış kararlar verir. Filmin üçüncü ve son bölümünde ise ana karakter tekrar değişir ve bu sefer köyün beğçisi ve Güvercin adlı kızın dayısı ön plana çıkar ve senaryo bu iki adamın 'Güvercin' i arayışına ve bu arayışın sebep olduğu olaylara odaklanır.

Filmde anlatılan köy pek çok açıdan gizemli bir köy ve filmdeki olaylar da çoğu zaman genel geçer mantık kurallarıyla açıklanabilecek olaylar değil. İlk olarak Berber karakterinin şehirdeki berberden köydeki berbere geçiş hareketi yaşanılanların Berber'in hayal gücünden ibaret olduğunu imler niteliktedir ancak kesin bir şey söylenmesi mümkün değildir. Köye neden ve nereden geldiği bilinmeyen bu ilginç adam köyden yıllar evvel kaybolan Cingil Nuri'nin karısının sorularına maruz kalır. Köye gelen herkese kocasını soran bu kadın sonunda bu yeni berberden "Bir Nuri tanırdım" yanıtını almayı başarır ancak bu yanıt ne kadın ne de köylüler için yeterli olmaz ve Cingil Nuri'nin eşi erksi berber dükkânını bu yeni berbere kiralamayı kabul eder.

Köyde Cingil Nuri gibi bir sürü insan uzun zamandır kayıptır ancak kimse onları bulamaz. Bu sürekli bahsi geçen kaybolma olayları ise köyden birilerinin istekleri doğrultusunda ayrılması şeklinde yorumlanabilir. Muhtarın kayıp kişileri arayışı ise köydeki siyasi erk sahibi tek kişinin, köy halkının güvenliğini sağlamak amaçlı olarak yapmış olduğu göreve dayalı sağduyulu bir harekettir. Bir müddet köyde olup bitenler kameradan izleyicilere yansır ancak bir gün köyün en güzel kızı olan 'Güvercin'in' kayıp olduğu haberi gelince işler iyice çığıırından çıkar. Köyün muhtarı Güvercin'i bulmak için bir müddet uğraşır ancak başarılı olamaz, dertleşmek içinse ihtiyar dedesinin yanına gider. Dedesi (Aydemir Akbaş) oldukça yaşlı ve gözleri görmeyen bir adamdır. Muhtar dedesine istemsizce "nereye gidiyor bu insanlar?" diye sorar. Dedesi ise onun sorusunu yanıtsız bırakacak, adeta duymazlıktan gelecek ve ona konuyla uzaktan yakından alakası varmış gibi görünmeyen bir hikâyeye anlatacaktır. Muhtar ise hikâyeyi başta garip bulsa da hikâyenin içinde adı geçen insanların ismini daha önce çok duyduğundan bu hikâyenin sonu ona çok ilginç gelecektir.



Resim 9: Gölgesizler Filmi Aynalı Fatma ve Asker Hamdi'nin Hikâyesi

Hikâye daha önce köyde yaşayan Asker Hamdi ile köye gelen ve kendi bedenini askerlere pazarlayarak para kazanan Aynalı Fatma'nın hikâyesidir. Hamdi'nin dokuz karısı vardır ve dokuz karısından olma onlarca çocuğu bulunur. Bir gün Aynalı Fatma'nın şanını duyar ve onu ayartmak için yanına gider, Fatma da bu adamdan etkilenmiştir. Günler ve gecelerce birlikte olurlar, bu eylemleri sonucunda ise birbirlerini tüketirler. Aynalı Fatma ansızın kimse görmeden köyden kaçır ve bir daha kimse onu görmez, Hamdi ise askerlik görevi çıktığı için askeri bir ekip onu almaya geldiğinde Aynalı Fatma'nın evinde ölü olarak yatmaktadır. Hamdi'nin ailesine cephede öldüğü haberi ise aylar sonra gelecektir. Dede, Muhtara bakarak sorar: 'Eğer Hamdi, Aynalı Fatma'nın evinin orada öldüyse, cephede savaşan ve şehit olan Hamdi kimdir? Eğer Hamdi'nin dokuz karısı ve onlardan olma onlarca çocuğu var ise eşleri ve çocukları şu anda nerededir?'. Ancak görüntülerle desteklenen bu sorular hikâyenin son görüntüsü ile desteklenir ve Hamdi'nin çocuklarından birinin yüzünün, dedenin yüzü olarak değiştiği görülür. Muhtar hikâyeden etkilenir. Hikâye, köydeki herkes tarafından bilinir ancak kimse bu insanlara ne olduğunu bilmez, Muhtar bir soruyla geldiği Dede'nin yanından kafasında bir sürü farklı soruya ayrılır.

Muhtar, eve gelir, eşiyle bu hikâye üzerine konuşur, eşine Hamdi'yi tanıyıp tanımadığını sorar, eşi Hamdi'nin hikâyesini annesinden duyduğunu söyler. Muhtar eşine, dedesinin ona sorduğu soruyu sorar ancak eşi şaşkıncıdır çünkü bugüne kadar

bu soruyu hiç düşünmemiştir. Hamdi'nin onlarca çocuğu nereye gitmiştir kimse bunu bilmez.

Köy ahalişi birbirini yoklayarak kaybolan Güvercin'in nerede olduğunu bulmaya çalışır. Köye yeni gelen ve köyün eski berberi Cingil Nuri'nin dükkânını işletmeye başlayan berber bu arama çalışmalarının yetersiz olduğunu, onun berber dükkânını kimsenin aramaya gelmediğini söyler. Hemen yan dükkânı işleten adam ise ben senin dükkâna girip baktım diyerek berberi şaşırır. İyi niyetli, kendi haline insanlardan oluştuğu gözlenen bu köyde insanların niçin ortadan kaybolduğu kimse tarafından bilinmez.

Muhtar ve köyün bekçisi köydeki herkesi akıllarına getirerek Güvercin'i kimin kaçırmış olduğunu bulmaya çalışırlar. Bekçi herkesi bir bir aklına getirdikten sonra Güvercin'i Cennet'in akılsız oğlundan başka kaçırarak kimseyi aklına getiremez. Bunun üzerine muhtar ve bekçi Cennet'in oğlunu alıp muhtarlığa getirirler. Ne yaparlarsa yapsınlar Cennet'in oğlu istedikleri cevabı vermez çünkü Güvercin'i o kaçırmamıştır ancak muhtar bu sorgulama sahnesinde kendini frenleyemez ve Cennet'in oğlunu tekme ve yumruklarıyla oldukça hırpalar. Bekçi bu olay karşısında şaşkıncıdır ancak sessiz kalır. Cennet ve kim olduğu belli olmayan on kadar insan muhtarlığın önüne gelirler, Cennet oğlunun ona teslim edilmesini ister, muhtar sonunda dayanamamaya yüzü gözü kan içinde olan genç adamı annesinin yanına yollar.



Resim 10: Gölgesizler Filmi Karakterleri

Muhtar, Güvercin'i bulamadıkça hareketleri mantık çerçevesinin dışına taşacaktır. Cennet'in oğlundan şüphelenmeye devam etse de dikkati dağıktır, hareketleri giderek fevrileşir. Kime sorsa, ne yapsa Güvercin'e bir türlü ulaşamaz. Kendisi zamanında köyün en güzel kızıyla evlenmiştir, hala da güzel bir evlilikleri vardır ancak engelli bir çocukları olmuştur. Seneler geçmiş hem Muhtar hem de eşi yaşlanmıştır ancak Muhtar bu durumu bir türlü kabul edemez. Çocuk Muhtar'ın evinin altında ahır gibi bir yerde kalır. Muhtar eve girmeden önce birkaç gündür çocuktan yükselen çığlık seslerini duymaktadır, eşine çocuğun ilaçlarını verip vermediğini sorar, eşi ilaçları verdiğini belirtir ancak son günlerde oldukça huzursuzdur, çocuk, seyirciye gösterilmez.

Muhtar, giderek daha da dertlenir, yanındaki bekçiye şehre gideceğini söyler, devletin yetkilileriyle görüşecek, bu sorunu çözmek için onlardan yardım isteyecektir. Bekçi, Muhtar'ın bu son hallerini hiç beğenmez ancak ona ses çıkarmaz. Muhtar'ın giderek değişen ruh hali seyirciye de yansıtılır. Muhtar kendi kendini hareket halinde görmektedir. Artık izleyici iki ayrı Muhtar'ı izler, biri ata binip giderken, diğeri Muhtarlık'ta oturur. Bu durum bir müddet daha sürecek ancak Muhtar atına atlayıp şehre doğru yola çıktıktan sonra Muhtar bir müddet köyde görünmeyecektir.

Muhtar gittikten sonra Bekçi ve Güvercin'in dayısı (Ahmet Mümtaz Taylan) ön plana çıkar. Dayı, Güvercin'in bulunmasını çok ister ve abisine hocaya danışmaları gerektiğini söyler. Köyde oldukça marifetli olan bir cami imamı bulunur. İmam, filmin başlarında Cingil Nuri'nin eşiyle sevişirken görülür ancak Cingil Nuri köye geldikten sonra eşi ortadan kaybolur ve imam karakteri de bir müddet ekranda görünmez. Dayı, Güvercin'in babası olan abisini imama danışmaya ikna edemez ancak hemen de vazgeçmez. Abisine farklı bir yol önerir ve onunla anlaşılır. Anlaşma ise Dayı'nın kendi oğlunun da işin içine girmesiyle ilginç bir hal alacaktır. Dayı, oğlunu çağırır ve der ki: amcanın yanına git, o sana bir tutam saç verecek, daha sonra o saçı alarak imamın yanına gideceksin ve bu saçın sahibini sana âşık etmesini isteyeceksin. Bunun üzerine oğlu biraz da gönülsüzce amcasının yani Güvercin'in babasının yanına gider. Amcası ona kâğıda sarılı bir tutam saç uzatır ve çocuk soluğu imamın yanında alır. İmam çocuğun bu haline sevinir ve gerekli duaları okuyarak çocuğu yüreklendirir. O kızın en yakın zamanda çocuğa âşık olacağını güvencesini verir. Çocuk biraz da korkarak imamın yanından ayrılır ve amcasının yanına gider. Amcasının evinin karşısındayken eve yaklaşacakken birden ahırdan bir atın kişneme sesleri duyulur. Kamera atın gözünden çocuğu gösterir ve at ahırın kapısını tekmelemeye başlar. Çocuk korkmuştur amcasına bağırır, kaçmaya başlar ancak at kapıyı yıkmayı başarır ve koşarak çocuğa saldırır. Çocuğu çifteleye çifteleye öldüren at dörtlü köyden uzaklaşır. Olayı gören bekçi atı vuramaz, amca ise yeterince hızlı davranmamıştır. Bekçi'nin çocuğun cesedi başında ağladığı ve kustuğu görülür. Daha sonra çocuğun babası da gelecek ve bu etkileyici sahne sonrasında köy bir müddet yasa bürünecektir. Bekçi'nin tereddütünün sebebi olarak

ise aslında çocuğun babasının bekçi olduğu onun dillendirmesiyle belirtilecektir.

Cenaze sonrası Cennet'in oğlu Güvercin'i bulup getirince olaylar tamamen değişir. Psikolojisi iyiden iyiye bozulan bekçi Cennet'in oğlunun Güvercin'i kaçırdığından şüphelenerek onu Muhtarlığın hemen dışına bağlar. Güvercin'in babası ve Dayısı onu öldürmek ister ancak Bekçi engel olur, Muhtar'ı beklemeleri gerektiğini söyler. Güvercin'in hamile olduğunun öğrenilmesiyle iyice kızan ailesi Cennet'in oğlunu avlamak için planlar yaparlar. Bekçi ve Cennet'in yarım akıllı oğlu Muhtarlığın önünde otururlarken Cennet'in oğlu, köyün ölü ölü koktuğunu söyler. Bekçi başta itiraz etse de en sonunda kokuyu kendisinin de aldığını belirtir. Köylülerin kalabalıklaşmasıyla sabah olunca Bekçi, gece Cennet'in oğlunu annesine teslim eder, onun masum olduğunu düşünmektedir. Sabah olduğunda da Berber'e muhtarlığın kapısını kırmasını söyler. Berber kapıyı kırdığında görülen sahne ise yine etkileyicidir, Muhtar aslında gitmemiş, kendisini muhtarlığın tavanına asarak intihar etmiştir. Bu sahne tüm köylüleri şoka uğratacaktır.

Zamanın giderek belirsizleştiği köyde bir sonraki sahne sürekli bahsi geçen, köydeki insanları kaçıran bir ayı olduğu söylentisinden hareketle köyün erkeklerinin ayıyı avlamak için ava gitmesiyle açılır. Bu sahne Güvercin'in doğurma sahnesiyle birleşecek ve avdan dönen erkekler Güvercin'in çocuğunun ellerini görecektir. Kamera bu ellere odaklanır, çocuğun yüzü ise hiç görünmez. Çocuğun elleri kıllı, tırnaklı ve ayı eline benzer. Bir sonraki sahne ise Muhtar'ın oğlunun kapatılmış olduğu ahırdan gelir. Muhtar'ın oğlunun da tıpkı bebek gibi ayıya benzeyen bir eli olduğu göze çarpar. Bu sahneden sonra Muhtar'ın neden intihar ettiği daha net anlaşılır.



Resim 11: Gölgesizler Filmi, Yazar, Muhtar'ın Çocuğu ve Güvercin'in Çocuğu

Film boyunca kamera sık sık ilk sahnenin geçtiği şehirdeki berber salonunda açılacaktır. Altan Erkekli'nin oynadığı adı olmayan karakter sık sık gözlerini kapatacak, berber salonunun duvarındaki fotoğraflara bakacak, bazen de o konuşurken birden suratı köyde konuşan bir karakterin suratına dönüşecek mekân ise köy olacaktır. İzleyici sık sık tereddüte düşecek, neyin gerçek neyin hayal ürünü olduğunu karıştıracaktır. Filmin son sahnesi ise ilk sahnesi ile aynı başlar, kaynayan bir çaydanlığın keskin ısıklık çalışması hem Altan Erkekli'yi hem de izleyiciyi kendine getirir. Evine dönen adamın, karısının sözleriyle filmin atmosferi birden değişir. Şehirde, çok büyük olmayan bu ev filmin mekânlarından oldukça farklıdır. Modern bir hayat sürdürdükleri her hallerinden belli olan bu ailenin nereden çıktığı anlaşılmaz ancak belli noktalara dikkat edildiğinde Altan Erkekli'nin bir yazar olduğu hissedilir. Candan Erçetin tek bir sahnede görünüm ve Altan Erkekli'nin eşi olduğu düşünülür. Tam onun görüldüğü sahnede başlayan ve kendisinin film için bestelediği "Ben Kimim?" şarkısıyla izleyici filmin tamamen gerçek hayata bağlandığını düşünecektir. Yine de olan bitenin ne olduğu, bu yeni karakterlerin Berber'in hayal gücüne ait olup olmadığı netleşmez.

Filmin çekildiği dönemde Türkiye'de iktidarda 2002'den beri süren tek parti dönemi devam eder. Ülke içinde terör olayları 1980'lerden bu yana net bir şekilde devamlılık arz etmiştir. Bu durum kardeşin kardeşi kırdığı bir mücadeledir ve insanlar olan biten her şey için birilerini suçlamaya yer arar olurlar. Filmde köydeki insanların da sık sık bunu yaptığı görülür. Ülkedeki özellikle yabancı çehreler hemen dikkat çekerken köyde de aynı şekilde bu durumun yansımalarını görmek mümkündür. Dini öğelerin ön planda olmasını da yine uzun süredir iktidarda olan sağ partiye ve dinsel öğelerin gündelik hayatta hayatlara çok fazla dâhil edilmesi olarak belirtmek doğru olacaktır. Tıpkı Ulak filminde olduğu gibi bu filmde de dini göndermelerin olduğu gözlenir. Gölgesizler filminde ise Ulak filmine nazaran dinin farklı kullanımları dikkati çeker. Örneğin aslında büyü olarak bilinen birini başka bir insana âşık etme olayı imam tarafından gerçekleştirilir oysa din genel anlamıyla büyüyü yasaklamıştır. Dinin kötüye kullanılması yalnız bu sahnede değil filmin başlarında bir kez daha yaşanır. İmam, Cingil Nuri'nin eşiyle birliktelik yaşamaktadır, Cingil Nuri'nin eşi bu durumdan tedirgin olduğunu belirtince de imam eşinin dönmeyeceğini belirtir çünkü o ezanlar okur ve dualar eder, tüm bunların eşinin dönmesine engel olacağını söyler. Ancak olaylar imamın söyledikleri gibi gelişmez, Cingil Nuri döner, eşi ise kayıplara karışır. Cingil Nuri'nin eşi kayıplara karıştıktan sonra ne İmamın, ne çocuklarının, ne de Cingil Nuri'nin kadını aradığına dair en ufak bir detay görülmez. Köy ahalisinin neredeyse tamamının köyün en güzel kızı Güvercin'i aramaya çıktığı düşünülürse kimsenin Cingil Nuri'nin o gittikten sonra biraz yarım akıllı hale gelen eşini aramaya çıkmaması oldukça tuhaftır.



Resim 12: Gölgesizler Filmi, Cingül Nuri'nin Gidişi ve Dönüşü

Filmin aslında Hasan Ali Toptaş'ın 1993 yılında yazdığı 'Gölgesizler' adlı ödüllü romanından uyarlanması onun 2009 yılıyla zaman zaman bağlantısızlaşmasına sebep olur. Ancak filmde yapılan ekleme ve çıkarmalarla bu durum dengelenmeye çalışılır. Teknolojinin yoğun bir şekilde insanların hayatına dâhil olduğu 2009 yılında gösterime göre filmde bunu gösterecek pek sahne bulunmaz. Ulak filminde de teknolojik göndermeler yoktur ve o zaman belirsizdir ancak o filmdeki yaşantılara bakıldığında filmin teknoloji kullanılan bir zamanda yaşanmadığı apaçık ortadadır. Gölgesizler'de de zaman ve mekâna dair bir netlik yoktur ancak kıyafetler, ocakta öten çaydanlık, berber salonundaki fotoğraflar gibi ufak ayrıntılardan filmin zamanının 1980'li yıllar veya daha sonrası olduğu düşünülebilir.

Deleuzeyen düşüncede sık sık anlatım şekillerinden, dilden ve üsluptan bahsedilir. Deleuze, özellikle önemli romanlarda ya da filmlerde ya da genel anlamıyla kullanmak gerekirse önemli anlatılarda dilin yavaş yavaş anlamın ta kendisi olmaya başladığından bahseder. Deleuzeyen bağlamda bahsedilen dolaylı anlam, serbest dolaylı anlatım, master yazarların, ya da anlatıya hâkim kişilerin anlatım şekillerini örneklemeye çalışır. Bu durumu 'Gölgesizler' filminin anlatısında görmek mümkündür. Hikâye öncelikle dolaylı anlam üzerinden başlar, berber salonundaki adam sakallarının uçlarını kestirmek için gelen, daha sonra ise hışımla berber koltuğundan kalkarak tıraş olmadan salondan çıkan adamın derdini merak eder. Berber bu adamın sorusunu yanıtlar ve "herkes ya burada olmak istiyor ya da çok uzakta" diyerek genel bir yanıt verir. Bu dolaylı anlamdır ve film bu kullanımdan hemen sonra adamın ısrarı sebebiyle serbest dolaylı anlatım yoluna başvurur. Adam ısrar edince ise Berber duvardaki resme bakar, bu sefer üçüncü kişi

tarafından anlatılan bir olay vuku bulmaz. Bu sefer kamera, dili görüntü eşliğinde ele geçirecek ve birden duvardaki fotoğraftan o fotoğrafın çekildiği yere geçecektir. Film gibi Hasan Ali Toptaş'ın aynı adlı eserinde sıklıkla anlatılan ve anlatılan değişiklik gösterir. Fiil çekimleri, iyelik ekleri üsluba destek olmak amacıyla sık sık bozular. Kitap genelde bir anlatıcının dilinden, yazar kişinin kendi üçüncü tekil şahıs ağzından anlatılsa da, dil zaman zaman nesnelere konuşur. Olağan dışı durumlar romandaki karakterlere normal gelir, örneğin köyden bir berber kaybolur, bir başka berber gelir ve bu gelen adam bambaşka biri olmasına rağmen köydeki kunduracı bu adam kayıp berber olma olasılığını düşünür: “Nuri bildiğimiz yanlarını uzak bir yerlere bırakıp köye bu kılıkta dönmüş olamaz mı?” (Toptaş, 2016: 28). Bu noktada ne roman karakteri ne de yazar kendinden emin görünmezler ancak tam olarak da kendilerindedirler yani bir sarhoşluk halinde olmadan konuşurlar, kunduracı, bir adama bakar ve onun tamamen ondan farklı bir adamla aynı olma olasılığını tartar. Burada anlatım dolaylanacaktır, karakterin bu sergüzeştliği anlatıcıdan bağımsızlaşmak konusunda işe yarar. Bu durum Umberto Eco'nun “Açık Yapıt” adlı çalışmasında da net bir şekilde anlatılır. Eco, anlamın sınırsızlığından bahseder ve bir kere yazıldıktan sonra eserin yazardan bağımsız şekilde milyonlarca algıya açıldığını öne sürer. Bu noktada Deleuzeyen düşüncede öne çıkan bu üç anlatım türü yapıtın sonsuza giden diline gönderme yapar niteliktedir. Deleuze, hem Eco'nun açık yapıtına hem de Foucault'un ‘Sonsuza Giden Dili’ne gönderme yapar. Foucault'a göre “Dil, taşıdığı ve aynı anda hem hükümdarlığında hem de bunun sınırını gösteren bu sınırı sonsuza itmelidir. Böylece her romanda sonsuz epizotlar dizisi ve bunun ötesinde sınırsız bir romanlar dizisi ortaya çıkar...”(Foucault, 2006: 82-83). Romandaki ya da daha açık söylemek gerekirse yazılı eserdeki bu açıklık ve sonsuz ihtimaller durumu sinemanın anlatım dili için de geçerlidir. Özellikle 1950'li yıllar ve sonrasında sinema anlatım dili olarak imgeleri kullanır ve Deleuzeyen yaklaşımla söylemek gerekirse zaman imge sineması imgelerle felsefe yapar. Dolayısıyla anlatım dolaylı anlamdan, serbest dolaylı anlama oradan da mastara doğru dönüşebilir. Bu noktada anlatım ve anlam değişikçe alımayıcının çıkarımları da değişecek, imgelerin dilinin anlatım gücüne göre hikâyeye farklılaşır karmaşıklaşacaktır. Hikâyeye, anlatanın ve dinleyenin çizgisinin kaybolduğu bir hal alır, anlatımın oluşturduğu kaçış çizgileri anlamı yersizyurtsuzlaştırır ancak bu asla bir anlamsızlık durumunu betimlemez. Sadece hikayeyi ve hikayeden çıkarılacak anlamları özgürleştirecektir. Karakterler de özgürdür, çünkü köy ile şehir, köy ile köy olmayan, şehir ile şehir olmayan arasındaki kaçış çizgileri onların mobilize olmasına sebep olur. Hareketlilik anlatımdan anlatılana ve dinleyene doğru akış halindedir.

‘Gölgesizler’ tıpkı bir rüya gibi ortasından başlar, bir köksap gibi ortadan dallanıp budaklanarak ilerler. Bütün anlatılanlar Berber'e gelen adamın dilinden izleyicilere sunulmaktadır, bu romanda da aynıdır ancak anlatım hiçbir zaman tümüyle yazarın diliyle yapılmaz. Altan Erkekli'nin hayal gücüyle detaylandırılan filmde bazen o

ağzını açtığında konuşan karakter muhtar olur, bazen bekçi karakteri konuştuğunda soruyu cevaplayan Altan Erkekli yani yazardır. Kimlikler birbirlerinin yerine geçtikçe anlatıcı belirsizleşir, anlatıcı belirsizleştikçe hikâyenin ortadan başlamışlığı dallanıp budaklanarak anlatıcısızlığa çekilen kaçış çizgilerinden sonsuza gider. Dolayısıyla Foucault'un ölüme yaslanarak ilerleyen hükümler dilinin de örneklerine filmde rastlanır ancak filmde ölümden ziyade kayba yaslanan bir dil akışı görülür ancak ölüm ve bulunamayan kayıplar düşünsel dünyada birbirine yaklaşan yaslanma noktalarıdır.

Filmin anlatım dilinin en üst seviyede master haline geldiği nokta ise Güvercin'in dayısının oğluna verilen bir tutam saç ile İmam'a gittiği sahnenin sonudur. İmam saçın sahibinin çocuğa ilk görüşte âşık olması için dualar okur ve bir sonraki sahnede çocuğun cebindeki saçların bir atın yelesinden alındığı izleyici tarafından anlaşılır. At ahırdaki aralıklı tahtalar arasından çocuğu görür ve ona âşık olur ya da izleyiciye öyle düşündürülür, âşık olan atın çocuğu çifteleye çifteleye öldürmesi ise hayvani aşkın ifade bulduğu eylemin imgelerle sunulma şeklidir. Burada anlatı geleneksel romandan farklılaşır, imgeler konvansiyonel sinema imgeleminden farklı bir boyuta taşınır. Hiçbir emare yokken imge izleyiciye sahnenin tamamını görsellerle sunar. Bu sunum izleyiciyi filmin en başına, berber salonuna ve Berber'in bakışına ulaştırır. Berber'in, Altan Erkekli'nin sorusuna cevaben "herkes ya burada olmak istiyor ya da çok uzakta" şeklinde konuşması ve bakışlarının salonun duvarındaki önce Güvercin daha sonrasında da At resmine odaklanması aslında dönüşlü anlatımın ve sinemanın imgelerle söz söylemesinin en güzel örneklerinden biri olarak görülebilir. Berber filmin daha en başında bu resimlere attığı hüznü bakışlarla hem Güvercin için, hem de At'ın öldürdüğü Güvercin'in kuzeni için bir nevi yas tuttuğunu belli etmiş olur. Oysa bu olaylar o köye gittikten çok sonra gerçekleşir. Zamansal anlatım bu film örneğinde de oldukça girdaplıdır, film ne geçmişe ne geleceğe, ne de şimdiye gönderme yaptığına dair en ufak bir ayrıntı bile sezdirmez. Dolayısıyla anlatılan her şey, tüm yaşanılanlar Bergsonvari bir süre kavramının içine sıkışıp kalmış gibidir. İzleyici hem kendi zamanını hem filmin zamanını askıya alır ve ne filmde ne de gerçek hayatta ne kadar zaman geçtiğinin ayırtına varamaz. Sinemanın büyüleme özelliğinin yanında insanın biyolojik zamana dayalı algısını da ortadan kaldıran film her açıdan fantastik sinemanın tanımlarına uygun tüm özellikleri barındırmaktadır. Anlatıcının, anlatılanın, hikâyenin, zamanın ve mekânın sık sık birbirine girdiği bu imgeler bütününde kahramanlar da izleyici de gerçeklik algılarını sorgulamak zorunda kalırlar.

Deleuze'un sözünü ettiği derinliklerden gelen bir şeyin yüzeyi çok katmanlılaştırdığı durum filmde bambaşka bir şekilde sunulur. Bu sefer ormanın derinliklerinden gelen bir hayvan, ya da bu hayvanın geldiğine dair bir söylenti vardır. Bir ayının varlığı, insanları kaçırdığı hikâyeleri sürekli tekrarlanır, nitekim filmin sonunda hikâyenin yazarı olduğu düşünülen Altan Erkekli'nin evinde geçen

sahnede gazetede yazan haber bir ayının insan kaçırdığını belirtir. Böylelikle yazarın hikâyenin içinde sunula gerçek hayatı böyle bir olayın doğruluğunu ortaya koyar ancak yazarın filmde işlenen hayatı kurgunun yüzeylerinden sadece bir tanesidir ve gerçek olup olmadığına dair sorulan soruları çözümsüz bırakır.

3.1.4. Ulak ve Konar Göçer Düşünce

Çağan Irmak yönetmenliğinde 2007 yılında tamamlanan ve 2008 yılı Ocak ayında vizyona giren ‘Ulak’ oldukça ilginç tepkilere sebep olur. Çağan Irmak neredeyse tüm filmleri gişede iyi işler yapan ve oldukça sadık bir hayran kitlesine sahip bir yönetmen olarak bilinir. Irmak sadık hayran kitlesinin yanı sıra neredeyse her filmde rol alan oldukça kaliteli ve ünlü sadık bir oyuncu listesi de bulunan bir yönetmendir. Çetin Tekindor, Hümeysra, Cemal Hünel, Şerif Sezer gibi ünlü oyuncuların bulunduğu bu filmin gösterimden sonra ilginç tepkiler almasının sebebi ise Irmak filmografisine uygun bir film olarak görülmemesi dışında genel olarak Türk Sineması’nda görülmeye alışık olunmayan bir bütünlüğe sahip olması gösterilebilir. Sinema sitelerinde¹⁷ “zamansız ve mekânsız bir öykü...” olarak tanımlanan Ulak, seyirciye zaman ve mekân hakkında hiçbir bilgi sunmaz. Filmin daha en başında anlatıcı olan ve Dengbej olduğu düşünülen Zekeriya’nın (Çetin Tekindor) “ben diyeyim yüz yıl evveli, siz deyin şimdi, daha dün gibi, zamanlardan bi zamanmış... Ben diyeyim bir köy, siz deyin işte bu köy. İşte yandaki, işte beriki. Köylerden bir köymüş bu, bu memleketin bir yanı, bu memleketin kendisi” şeklinde yaptığı açılış ile bu zamansızlık ve mekânsızlık hali pekiştirilir. Ancak bu pekiştirmede dahi bir anlam bir atıf bulmak mümkündür, Irmak bu filmi yaparken oldukça fazla anlam yüzeyi inşa etmiş gibidir.

Film Zekeriya adlı köy köy gezdiği belli olan bir Dengbej’in¹⁸ söze yaratının adıyla başlamasıyla açılır. Filmin ilk bölümünde Dengbej Zekeriya ve onun köyleri gezmesi gösterilecektir. Filmin asıl açılışı ise Zekeriya’nın filmin geçtiği kötülükle yozlaşmış köye gelmesiyle başlar. Bu başlangıçta, köydeki karakterleri ve Zekeriya’yı tanırız. Birinci bölüm Zekeriya’nın çocuklara hikâyesini anlatmaya başlamasıyla son bulacaktır.

Filmin ikinci bölüm çocukların anlatılan hikâye ile zihinlerinde beliren imgelerle başlar. Zekeriya, Ulak’ın hikâyesini anlatmaya başlar, çocuklara her karakter için bildikleri birini seçmelerini ancak Ulak karakterini kafalarında canlandırmamalarını, Ulak’ın silüetinin sadece kendisine ait olduğunu salık verir. Zekeriya anlatır, hikâye çocukların kafasında köydeki bildik karakterlerle şekillenir ve seyirciye yansıtılır. Zekeriya’nın köy kahvesine gelmesi, daha sonra da hikâye anlatmasına bozulan köydeki bazı karakterler, onu köyden uzaklaştırmak için hemen fikirler üretirler ancak Zekeriya kısıtlı zamanda dahi köydeki çocukları ve birkaç kişiyi hikâyeyi dinlemeleri için kendine bağlayıverir. Filmin sonuç bölümünde ise hikâyenin

¹⁷ Sinemalar.com (<http://www.sinemalar.com/film/1256/ulak> Erişim Tarihi: 11.03.2016)

¹⁸ Dengbej: Sözü ahenkle icra edilmesini sağlayan kişiye verilen isim. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Dengbej%C3%AAj> Erişim Tarihi: 15.03.2016)

tamamı Zekeriya tarafından anlatılır ancak filmin ve hikâyesinin sonu çocuklardan birinin hikâyeyi dinlemeye gelemeyen kız kardeşine anlattığı haliyle biter.

Daha ilk sahneden, Zekeriya filmi anlatmaya başladığı andan itibaren filme dinsel bir motifin hâkim olduğu görülür. Zekeriya hikâyesine bilinmeyen bir zaman ve yerde yaratanın adıyla başlamaktadır. İlk bakışta Müslümanlıkla özdeşleştirilse de hikâyede diğer dini motiflerin aslında farklı dinsel imgelerle birleştirildiği gözlenmektedir. İrmak film boyunca dini referansları yeryüzüne gelmiş tüm dinler üzerinden yaptığını açık edercesine farklı yerlerden almaktadır. Karakterler için kullandığı isimlerin büyük bir kısmı da Peygamber isimleri ile aynıdır. Filmin isminin dahi bir aracıya, bir peygambere, bir elçiye atıfta bulunurcasına “Ulak” olması bir tesadüf değildir. Zekeriya filmin başında bir köye ulaşır ve onlara Ulak’ın hikâyesini anlatır. Köyden ayrılırken ise özellikle çocukların onun arkasından üzüldüğü görülür. Daha sonra ise filmdeki neredeyse tüm olayların vuku bulacağı çorak topraklar üzerinde bulunan, az nüfuslu, kumlarla kaplı bir köye ulaşır. Hikâyesinin izleyiciye tümüyle anlatıldığı mekân sadece bu köy olarak belirir.

Zekeriya köye gelir gelmez öncelikle etrafı kolaçan eder, köydeki insanları ve çocukları süzer, daha sonra kahveye girer ve kahveciyle ufak bir sohbeye girişir. Kahvecinin oğlu Ömer kitap okumaktadır, Zekeriya bundan övgüyle söz edince kahvecinin, oğlundan şikâyetçi olduğunu fark eder. Köyde okuyanlar sevilmemektedir, bu köy cahilliğin önemli bir şey sayıldığı, sadece beden gücüyle yapılan işlere saygı duyulan bir köydür. Zekeriya üzülür ancak ses etmez, bir müddet oturur, köyde yaşanan bir kadın kavgasına şahit olur, köy meydanına giderek dayak yiyen kadını yerden kaldırır. Dayak yiyen kadının adı Meryem’dir, ona ‘kısır Meryem, dölsüz Meryem’ diye bağırlarlar, Hümeýra’nın canlandırdığı bu karakter üzerinden yapılan Hristiyanlık göndermesi oldukça belirgindir. Sanki bu karakter Meryem Ana’dır ancak İsa hiç dünyaya gelmemiş ya da farklı bir anlam yüzeyine inşa edilmiş bu köyde hiç var olmamıştır. Meryem köydeki yaşlı biçare kadınlardan biridir, ailesinin sokağa attığı bir genç kadın olan Emine’yi de yanına almış ve bu köyde yaşamaktadır. Kavga ettiği kişi ise Esmâ adlı dul bir kadındır, akli dengesi bozuk olan kızını limana yanaşan denizcilere pazarlamaktadır. Meryem bu durumu bildiği için Esmâ’yı durdurmak için gider ancak Esmâ, Meryem’i tekmeleyerek köy meydanında döver. Zekeriya, Meryem’i elinden tutarak kaldırır ve Emine ile birlikte oradan uzaklaşmalarına yardım eder.

Zekeriya oradan uzaklaşacakken bir çocuğun sözlerine kulak verir. Çocuk Meryem’i sevdiğini söyler, Esmâ’nın onun canını yakmasına içerlemiştir ve Zekeriya’ya Esmâ’nın ölmesini istediğini dile getirir. Zekeriya onu böyle şeyler dememesi konusunda uyarır. Çocuk Meryem’i sevdiğini, çocuklara hep şeker ve pestil verdiğini, herkesin onun deli olduğunu düşündüğünü ancak Meryem’in sanıldığı gibi deli olmadığını söyler. Bunun üzerine Zekeriya çocuğa bir hikâye anlatmak istediğini söyler, çocuk neden diye sorduğunda ise cevap olarak benim

şeker ya da pestilim yok benim de hikâyem var der. Böylelikle hikâyesine başlayan Zekeriya'nın hikâyesi kısa sürede yarım kalır, köydeki kadınlar onun masal anlatmasından hoşlanmazlar, Zekeriya hikâyenin kalanını daha sonra anlatacağını söyleyerek çocukların dağılmasını salık eder. Ömer, Zekeriya'yı kahveye çağırır, ona bu köyde kalmaması gerektiğini söyler, çünkü bu köyün Zekeriya'nın anlattığı hikâyeyi anlamayacağını, ona izin vermeyeceklerini dile getirir. Ancak Zekeriya ısrarla hikâyesini anlatmak istediğini söyler aslında Ömer de hikâyenin sonunu merak etmektedir ancak Zekeriya ona hikâyenin sonunu söylemez. Ömer'e, Emine'yi sorar, Ömer Emine'nin aşağı köyden olduğunu, orada bir erkekle nişanlandığını ancak erkek nişanı atıp başka bir kızla evlenince Emine'nin adının kötüye çıktığını söyler. Ailesi Emine'yi kovmuş, Emine bu köye gelmiştir, tam köy halkı Emine'yi öldürecekken Ömer bunu engeller ve Meryem, Emine'yi sahiplenir. Ömer, Emine'yi sevdiğini ancak ailesinin istemediğini söyler. Zekeriya Emine'yi yeterince sevseydin alır kaçardın uzaklara diyerek düşüncesini belirtir. Hikâyenin sonunu ısrarla soran Ömer'e köydeki çocukları gece topla yanıma gelin, hikâyenin sonunu o zaman anlatacağım der.

Mekânsız ve zamansız bu köydeki görüntülere toz, çamur ve çaresizlik hâkimdir. Yaratanın unuttuğu ancak Zekeriya sayesinde hatırlatılan bir köy izleyenlerin karşısına çıkar, sanki tüm kutsal kişiler oraya gelmiş ancak bu köye güzellikleri ulaştırmayı başaramamış gibidirler. Zekeriya'nın hikâyesini anlatırken dinleyene de anlatan kadar iş düşeceğini belirtmesinin sebebi de belki budur. Türkiye'de 2000'li yılların sonuna doğru 2008 yılında sinemalarla buluşan 'Ulak' zamansızlığı ve mekânsızlığı ile sanki izleyicilere farklı mesajlar ulaştırır. Çağan Irmak filmini bir ulak olarak kullanır ve sinemalardan akan bu filmiyle izleyicilere milenyum sonrası oluşan bu yeni zamansızlık, teknolojiyle gelişen bu yeni mekânsızlık haliyle ilgili bir şeyler söyler gibidir. 90'lı yılların sonu, 2000'li yılların başı gibi insanların hayatlarında ortaya çıkan uzam kavramı, her geçen zaman mekânın yerini almakta ve farklı bir mekânsızlık halini oluşturmaktadır. Uzam kavramı farklı cümlelerde ve farklı anlamlarda kullanılsa da çalışmada kapsamında şu şekilde kullanılacaktır "...uzam bütünüyle ele geçirilemeyen sonsuz olarak uzanmış bir boyuttur. Bu tanım İnternetin şebekeler arasında yer alan elektronik verilerinin sınırsızlığını tanımlamaya iyi bir örnektir" (Binark, 2005: 48). Uzam daha önce insanların hayatında yer almayan ancak bir anda tüm anlamsal çerçeveyi yerle bir eden bir kavram olarak hayatlarda yerini bulur. Dolayısıyla artık dünyanın herhangi bir yeri başka bir yerinden, evinden ya da mahallenden daha farklı olmamaya başlar. Irmak özellikle filmin başında Zekeriya'yı da kullanarak aslında hayali olarak var olan bu köye diğer köylerin de bu köy olabileceği imasını açık eder. Giderek küreselleşen dünyada artık mekân, kimlik gibi ayrımların kalmadığına, tüm bunları açığa çıkaracak farklılıkların giderek köreldiğine gönderme yapan 'Ulak' tüm dünyaya anlatılması gereken bir hikâyedir, tüm dünya ama filmin dili sebebiyle özellikle içinde yaşadığımız ülke insanların dinlemesi gereken bir hikâye.

2000'li yılların başında sağ partilerin ağırlıklı olarak iktidarda görüldüğü bir dönemde Türkiye özellikle başörtüsü gibi dini simge haline getirilmiş sorunlarla uğraşmaktadır. 2002 yılında ülke çoğunluğunun oyunu alarak iktidara gelen Parti Dönemi bazı şeylerin kökünden değişmesine sebep olacaktır. Çalışmanın yazıldığı dönemde dahi istikrarlı olarak iktidarda olan parti özellikle dini sembelleri kullanmasıyla tanınmıştır. Kullanılan dini sembeller Türkiye'deki geniş Müslüman kitlenin aynı parti altında birleşmesine sebep olmuş, parti her seçimde ezici bir üstünlüğün oyunu alarak iktidarda kalmaya devam etmiştir. Ulak yayımlandığı 2008 yılında bu dönemin şartlarını göz önünde bulundurmuş gibidir. Türkiye'nin içinde bulunduğu kaos ortamına atıfta bulunmuş, bazen bir hikayeye inanmak herkesi kurtarır, tüm kötülükleri bitirir ve farklı insanları birleştirir gibi mesajlar vermeye çalışmıştır.

1990'lı yıllardan itibaren Türk ve Dünya Sineması kapsamında eş zamanlı olarak pek çok 'kurtarıcı' içeren filmler çekilmesi bir tesadüf olmaktan çok öte bir durumdur. Küreselleşen ve sanallaşan dünya giderek somut olarak var olan kavramların yok olmasına yüz tutan bir zaman gibi sebepler insanları, senaristleri ve yönetmenleri arayışa itmiştir. Pek çok şeyin sanallaşarak, dijitalleşerek flulaştığı bu dönemde kötülük de belirsizleşmiş, belirsizleştikçe yayılmış, genişlemiştir. Köylerden bir köy olan filmin geçtiği köyde ise durum tıpkı bu tablo gibidir. Dini etkilerin ağırlıklı kendini gösterdiği filmde anlatılan hikâyeye bir kurtarıcının geleceğini muştular. Çünkü insanlar artık var olan sorunları kendi başlarına çözememekte, bir orta yol bulamamaktadırlar dolayısıyla onları ancak bir elçi, bir ulak, bir kurtarıcı kurtarabilecektir. Ulak İbrahim gelecek, insanlara kalplerindeki karayı gösterecektir, giderek yozlaşan köy halkına ve aslında Zekeriya'nın sözlerine vurgu yapılacak olursa memleketin ta kendisi olan bu yerdeki herkese kalplerindeki kötülüğü gösterecek, iyiliğin kazanmasına vesile olacaktır. Film yine bu noktada 90'lı yıllardan beri Türkiye'nin içinde bulunduğu parçalı ve terör içerikli yapıya göndermede bulunmaktadır. 2000'li yılların sonuna gelindiğinde bu durum iyiden iyiye vahim bir hal almış, ülkedeki içsel şiddet yüzlerce kişinin ölümüyle sonuçlanmaya devam etmiştir. Çoğunluk oyla gelen ve dini sembelleri kullanan parti, iktidarı terör adı verilen bu şiddet olaylarıyla ne kadar mücadele ederse etsin terör durmamış, aynı ülke içinde çatışan aynı toprakların insanları karşılıklı ölümlere sebebiyet vermeyi sürdürmüşlerdir.

Türkiye'deki bu halin filme yansıdığı işaretler çerçevesinde sık sık gözlenir. Bu köyde baba oğluyla, anne kızıyla düşman gibidir. Aslında Zekeriya'nın hikâyeyi anlatmak için hedef kitle olarak çocukları seçmesi bile oldukça manidardır. Çünkü Zekeriya'da, Çağan Irmak da alttan alta bu kemikleşmiş kötülüğü değiştiremeyeceklerinin farkındadır. Tüm umutlarını çocuklara ve iyi fikirlere açık olan birkaç yetişkine bağlamış filmin seyrini de ona göre ilerletmişlerdir. Ulak İbrahim gelse ve bu köydeki tüm kötülere kalplerindeki karayı gösterse dahi onlar düzelmeyecek, sadece onların eziyet ettiği çocukları kurtararak onların iyiyile ve güzelle büyümesine sebep olacaktır.



Resim 13: Ulak Filmi, Zekeriya'nın Ahırda Masal Anlatışı

Film köydeki tüm çocukların herkes uyduktan sonra Ömer önderliğinde Zekeriya'nın kaldığı ahıra hikâyenin kalanını dinlemek için hareket etmesiyle sürer. Meryem de hikâyeyi dinlemeye gelenler arasındadır. Zekeriya anlattıkça çocuklar tüm olayları hayal eder, izleyiciler ise bu hikâyenin ahırdaki kısmını Ferhat isimli çocuğun hayal gücünden izlerler. Ferhat köyde kötülüğüyle nam salmış Âdem (Yetkin Dikinciler) isimli birinin oğludur ve sık sık babasından şiddet gördüğü sahneler gösterilir. Dolayısıyla Ferhat hikâyedeki kötülük dolu karakterin yerine hemencecik babası Âdem'i koymuştur, zaten film boyunca hikâye kimin hayal gücüyle aktarılırsa aktarılırsın kötü adam hep Âdem olarak konuşlandırılmaktadır.



Resim 14: Ulak Filmi, Âdem ve Firavun Kılıklı

Filmde konu edilen hikâye ise Ulak İbrahim adında bir karakter üzerinden şekillendirilir ancak Zekeriya'nın filmin başında da belirttiği üzere bu karakterin silüetini sadece Zekeriya'nın kafasındaki görüntülerle görürüz. Ulak İbrahim köyde yaşayan birileri üzerinden canlandırılmamaktadır. Az önce de belirtildiği gibi Ulak İbrahim haricindeki Zekeriya'nın hikâyesinin bütün karakterleri çocukların hayallerinde filmdeki karakterlerle yer bulmaktadır. Ulak İbrahim hayatı yollarda geçen biridir ve bir gün çok susayarak bir kuyunun dibine varır. Kuyudan bir kap yardımıyla aldığı suyu içen İbrahim'e bir haller olur. Yarı baygın yarı uyanık devam ettiği yolculuğu onu bir köye götürür. Köyde çocukların kafasında Meryem olarak canlandırdığı yaşlı Rabia Nine, İbrahim'in haline acır ve onu evine götürür.



Resim 15: Ulak Film, Meryem ve Rabia Nine

Hikâyedeki kötü adam yani Âdem karakteri –ki Zekeriya ondan Firavun kılıklı olarak bahsetmektedir- İbrahim'i, Rabia Nine'nin evinde ziyaret eder ve onun köyden atılması ya da öldürülmesi gerektiğini belirtir çünkü ağzından köpükler çıkararak yatan bu yabancıya kuduz bulaştırma ihtimali olduğunu düşünür. Kuduz hastalarının sudan korktuğunu söyleyen Âdem, İbrahim'e suyla yaklaşır, aniden uyanan İbrahim, Âdem'in gözlerinin içine bakar ve bağırmağa başlar:

“Bilmekteyim, her şeyi bilmekteyim! Kitabı bilmekteyim! Ben onun sesiyim! Ben onun sözüyüm! Bir ben daha vardır benden içeri; adı Mehmet'tir! Suyu içtiğimden kelli özü bana, canı bana, aklı bana geçti! Mehmet'e ettiğinizi herkes görecek! Öbürlerine de ettiğinizi herkes bilecek! Kanları yerde kalmayacak!”

Bu ani bağırış sonrasında Firavun Kılıklı Âdem'in ve arkadaşlarının paniğe kapıldığı görülür, onlarla birlikte odada olan köy halkı da sanki bu sözlerin anlamını

biliyorlarmışçasına Âdem ve arkadaşlarına öfkeyle bakarlar. Hikâye Zekeriya'nın günahları açığa çıkınca en kötü en cesur olanlar dahi an korkak oluverirler yorumuyla devam edecek, Zekeriya sabırsız küçük ahaliye hikâyenin kalanını aktaracaktır. Ulak İbrahim'e malum edilen Mehmet aslında köyde kayıp olan insanlardan sadece biridir. Köyden Mehmet'le birlikte tam altı kişi kaybolmuş, onları hiç kimse bulamamıştır. O sırada Zekeriya aniden cebinden bir defter çıkararak kayıp olan kişilerin suretini çocuklara gösterir. Bunlar çok teknik olmayan karakalem çizimlerinden ibaret olan altı kişiye ait portredir. Çocuklar resimleri elden ele gezdirir. Hikâye gaipten gelen seslerin Firavun kılıklı Âdem'le konuşmasıyla devam eder, karanlıkta hızla hareket ettiği görünen Firavun kılıklı, sürekli olarak "Bilmekteyim!" diyen bir ses duymakta ancak sesin kaynağına ulaşamamaktadır. O ve adamları ne kadar arasa da Ulak'a ulaşamaz. Firavun kılıklının adamları öldürdükleri beş kişinin kimsenin bilmediği mezarlarının başında bulurlar kendilerini ancak, o beş kişinin hayaletleri orada belirerek bu adamları suçlar, aniden toprak çöker ve o mezar Firavun kılıklının adamlarını da içeriye alarak kapanır. Firavun kılıklı Âdem ise sonunda Ulak'la karşılaşır ve Ulak ona zorla kuyunun suyunu içirmeye çalışır. Ulak önce onu öldürmeye niyetlenir ancak can almak istemediği için onu sudan birkaç yudum aldıktan sonra bırakır. Firavun kılıklı ise o andan sonra tıpkı Ulak gibi Mehmet'in ruhunu kendi aklında hissedecek, gözleri görmez olacak, sabahın ışıklarını bir kez daha göremeden köyün duvarına bir not yazarak intihar edecektir: "Ulak bana kalbimin karasını gösterdi. Kalbimin karası gözümü kör eyledi. Can almak da vermek de yaratana mahsus ama... Neylersin? Kul kulu kötü eyledi. Yaşamak haramdır ben gibisine. Rabb'im affeyleye beni cehennemimde".

Sıklıkla Müslümanlığa atıfta bulunan film özellikle yaratan ve Rabb'im gibi kelimeleri kullanarak hitap ettiği dini çerçeveyi keskinleştirir. Ancak Ulak İbrahim'in sırrını açığa çıkardığı Mehmet'in hikâyesi ise açık açık Hıristiyanlığa gönderme yapar, Mehmet adlı bir adama ayan olan bir kitaptan ve bu kitabı yaymak için yardım istediği altı kişinin başından geçenleri aktarır. Mehmet ve bulduğu altı cesur, dürüst kişi kitabı okur, bir yandan da çoğaltırlar ancak içlerinden biri, ismi Yakup olan kitabı bitirmeden korkar ve aralarından kaçarak uzaklaşır. Burada hikâye tıpkı Hz. İsa ve havarilerinin hikâyelerini andırır, film Yakup karakteriyle adeta Hıristiyanlık dini metinlerindeki Hz. İsa'ya ihanet ederek onun çarmıha gerilmesine sebep olan Yehuda karakterine atıfta bulunur gibidir. Yakup gittiği yerlerde Mehmet ve arkadaşlarını anlatır, kitabı anlatır ve halkı bu altı kişiye karşı kışkırtır. Nitekim Yakup da Yehuda gibi ispiyonladığı bu kişilerin ölümüne sebep olmuştur. Filmde oldukça sık kullanılan bu dini kaygan zemin, izleyicilere bütün dinlerin ortak bir amacının olduğunu sunar niteliktedir. Filmde, çekildiği dönemde ön planda olan dini simgeler ve dini kimlikler üzerinden yapılan ötekileştirme merkeze alınmış gibi bir hava hâkimdir.

Zekeriya gizli gizli hikâyesini anlatadursun, Âdem ve adamları da boş durmazlar ve Zekeriya'yı köyden yollayabilmek için gece gündüz nöbet tutarlar. Ancak gizli

saklı buluşan çocuklar Zekeriya hikâyesini bitirene kadar bir şekilde gizlenmeyi başarırlar. Ertesi gece Zekeriya çocuklara Mehmet'in hikâyesini anlatacak ve anlatısının sonunda tüm kalabalık aslında Mehmet'in Zekeriya'nın oğlu olduğunu fark edecektir. Ulak İbrahim de Zekeriya'nın uydurduğu bir karakter, bir kurtarıcıdır. O anda çocuklar ve Meryem Zekeriya'yı üzmemek ve hikâyesine inandıklarını belirtmek adına aslında Ulak İbrahim'i gördüklerini belirtecek, Zekeriya'nın içine umut tomurcukları serpeceklerdir.

Zekeriya hikâyesini bitirip köyün genç ahalisi de gece evlerine dönerlerken Âdem karanlıkta oğlu Ferhat'ın onlara doğru geldiğini fark eder. Adem Ferhat'a Zekeriya'nın yerini sorar, Ferhat ise ona daha önce söylediği sözleri söyler, "Masal yalan değil. Ulak gelecek. Sana kalbinin karasını gösterecek." Bu sözler üzerine daha da sinirlenen Âdem, Ferhat'a vurur, Ferhat hızla geri doğru düşerek kafasını taşa çarpar. Zekeriya hızla oraya gelir ve kalabalık Ferhat'ı iyileştirmesi için Zekeriya'ya yer açarlar. Âdem, oğlunun öleceğini düşünerek deliye döner, bu olay için önce Zekeriya'yı suçlar ancak sonrasında ona oğluna yardım etmesi için yalvarır.

Filmin bu kısmında hikâye tamamen yön değiştirir, artık izleyicinin filmde ne olduğunu bilmesi mümkün değildir. Bundan sonra hikâye başka bir çocuk tarafından, çok hasta olduğu için Zekeriya'yı dinlemeye gelemeyen kız kardeşine anlatılır. Çocuk zaten hasta olan kız kardeşini daha fazla üzmemek için dışarıda olup biten bağırsık çığırtısı Ulak'ın gelmesi olarak anlatır. Bu yeni anlatıcı Ulak İbrahim'in sonunda köye geldiğini, köyde rüzgârlar estiğini ve bu esen rüzgârların köyü karanlıklar içinde bıraktığını söyler. Köye bir şekilde peyda olan cüzzam hastalığı hikâyedeki tüm kötü karakterlerin etlerinin lime lime dökülmesine sebep olur. Zekeriya ve Ferhat köyden giderler, Ferhat Zekeriya'nın ölen oğlunun yerine gelmiştir.

Sahne hastalığın bulaşmadığı tüm köy halkının Meryem'in evinde oturduğu kısım açılır. Bu kısmın çocuğun hikâyesi mi yoksa filmin sonu mu olduğu belli olmamaktadır. Çok az erzakı bulunan köy halkı hastalıktan etkilenmemek ve aç kalmamak için köyü terk etmek zorundadır. Onlara cesaret ise Ömer tarafından verilecektir. Hikâye anlatma işini bu noktada devralan Ömer, kasabanın sonunda nurdan bir köprü oluştuğunu ve köprünün orada Zekeriya ve Ferhat'ı gördüğünü söyler. Bunun üzerine Meryem hikâyeyi devam ettirerek, onların yanına gitmeleri gerektiğini belirtir. Hep birlikte ayaklanan halk yolda kötülükleri yüzünden cezalandırılmış köylüleri, yakınlarını görürler ancak onların yanından hızla uzaklaşırlar. Bu noktada hikâyeyi yine bir çocuk sesi devralır, bu kız kardeşine hikâye anlatan çocuktur. Tüm çocukların el ele tutuşarak bir daha hiç ayrılmamak üzere yemin ettiklerini söyler. Köyden ayrılanların arkalarını dönüp köye baktıklarında sadece bir deli rüzgâr gördüklerini anlatır. Ulak'ın ismini ve "unutmayın!" kelimesini tekrarlayan bir deli rüzgârdan başka geriye hiçbir şey kalmadığını söyleyerek hikâyeyi ve filmi sonlandırır.

Filmin çalışmada tanılanan haliyle fantastik film kategorisinde incelenmesinin sebeplerinden biri hikâyenin kaygan zemini ve anlatıcılarının çokluğu nedeniyle farklı sonuçlar ihtiva etmesi ve izleyen kişinin karar verme mekanizmasını sekteye uğratmasından ötürüdür. Filmde tam olarak ne olduğu konusunda emin olamayan izleyici anlatıcısı gibi konargöçer olan bu hikâyeyi ana hatlarıyla kafasında bütünleyemez. Bir köksap gibi ortasından başlayarak büyüyen bu hikâye sürekli devam etmekte, başı da sonu da net bir şekilde belli olmamaktadır. Göçebe yani Zekeriya köy köy gezerek aynı hikâyeyi anlatmakta ancak bu hikâye gezdiği köylerde o köylerin esintileri ve karakteri eşliğinde farklı bir şekle bürünmektedir.

2000'lerin sonlarına denk düştüğü bilinen bu film ve filmde anlatılan bu hikâye o dönem Türkiye'nin içinde bulunduğu gündeme ve kararsız ruh haline dair esintiler de taşımaktadır. Tüm dünyada yükselen sağ görüş ve teknolojinin de yardımıyla giderek küresel bir köy halini alan dünya aslında filmde çok net karşımıza çıkar. Çünkü Zekeriya'nın masalını anlattığı köy herhangi bir köydür, dünyanın her yeri olabileceği gibi herhangi bir zamana da tekabül ediyor olabilir. Zekeriya hikâyesiyle insanları daldıkları uykudan uyandırmak ister, Zekeriya huzursuzdur, Zekeriya göçbedir, anlatacaklarını anlatır ve bir başka köye doğru yola çıkar, ancak belki de hep aynı köye gelmektedir ve her gelişinde farklı bir gelişme yaşandığı için hikâye değişmektedir. Bu durum izleyicilere filmde sunulmaz. İzleyici Zekeriya'nın filmin başında gittiği köyle filmin sonunda bulunduğu köy arasındaki farkı yakalayamaz, çünkü iki köy de aynı tabirler tarif edilmiş "köylerden biri" olarak nitelendirilir. Dolayısıyla giderek küreselleşen dünyada Türkiye de bir şekilde bu küreselliğe adım atmıştır, farklılıkların ayırıcı özelliği yiter, zaman ve mekân belirsizleşir.

Irmak film boyunca dönemin siyasi konjonktürüne doğrudan ya da dolaylı olarak bir gönderme yapmaz ya da yapmaktan kaçınır gibi görünür. Ancak tam da bu kaçınır gibi görüldüğü kısımlarda aslında bu kaçış çizgilerinde ve bu sınırlarda dönemin dini çizgisini irdeler ve açıktan açığa dinlerin birleştirici özelliğine vurgu yapar. Film pek çok açıdan dini bir öğreti şöleni gibidir, Irmak oyuncu, izleyici, karakter kim varsa, bu filme ucundan kıyısından değen her kişinin bir kıssadan hisse çıkarım yapmasını istemektedir. Ancak bu geleneksel kıssadan hisse hikâyelerinden farklıdır, Irmak herkesin kendi özel biricik kıssadan hissesine ulaşmasını temenni etmektedir. Film boyunca hikâyenin, anlatıcının, hikâyenin ana karakterlerinin değişip durmasının sebebi budur, Ulak ise asla değişmez, Ulak'ın sureti anlatıcı Zekeriya'da saklıdır. Yani tek bir Ulak vardır ancak herkesi kendi durumunun biricikliğiyle ve kendi özelinde kurtaracak ya da herkese kendi doğru patikasını gösterecektir. Ulak dışında tüm karakterlerin değişmesinin sebebi ise aslında hikâyenin tüm insanlık tarihi temelinde bakıldığında aşağı yukarı herkesin hikâyesi olduğunun vurgulanmasından ötürüdür. Dinleyici ve izleyiciye düşen gözlerini kapatması ve hikâyeyi düşlemesidir. Yaşlı ve iyi bir nine anlatılıyorsa onun yerine bildiğiniz herhangi bir kişiyi koymanız mümkündür, ta ki Ulak'a kadar, Ulak

karakteri ise sadece anlatana suretini görme fırsatı tanıyan bir elçidir. Anlatılana göre Ulak gelecek ve insanlara kalplerindeki kayı gösterecektir bir elçi, bir kurtarıcı gelecek, kötülerin düzenini yıkacaktır. Zekeriya anlatı boyunca Ulak'ın geldiği köylerden geriye sadece bir acı rüzgâr kaldığını betimlemektedir. Köydeki iyi insanlar kurtulmuş ancak bu yıkıcı, kavurucu müdahale sonucu onlar da evinden barksından olmuştur. Bu durum ister istemez Walter Benjamin ve onun Paul Klee'ye ait ünlü 'Angelus Novus'¹⁹ adlı tablosuna olan yorumlarını hatırlatır.



Resim 16: Paul Klee, Angelus Novus

Paul Klee'ye ait bu tablodaki meleği Benjamin bir kurtarıcı olarak yorumlar. İçinde bulunduğu çağa gelecek olan bu melek öylesine büyük bir yıkım gerçekleştirecektir ki ancak onun sonrasında dünya yeniden bir düzene oturabilir. Bu açıdan bakıldığında aslında Angelus Novus, yani Türkçe isimlendirecek olursak 'yeni melek' ancak büyük bir yıkım sonucu insanlığı düzene kavuşturacaktır, tıpkı Ulak gibi. Ulak'ın olan bitene o kadar büyük bir öfkesi vardır ki, kötülerden intikamını alırken iyilere de dolalı yoldan zarar verdiğini fark etmez, onları özgürleştirir ancak aynı zamanda onları yersizyurtsuzlaştırır. Köy halkı Ulak geldikten sonra kalplerinde kara olan insanların yakalandığı hastalıklara yakalanmaz ancak buldukları köyde deli rüzgârlar dolaşır ve güneş hiç doğmaz, dolayısıyla orayı terk etmek zorunda kalırlar. Zekeriya'nın hikâyesinin tam olarak bu şekilde olup olmadığı da muammadır çünkü hikâye sık sık ağız değiştirir ve aslında hikâye de yersizyurtsuzdur. Bu yeri yurdu olmayan ve bir gittiği yerde de bir daha durmayan konargöçer hikâye tıpkı diğer kavramlar gibi Deleuzeyen terminolojide oldukça sık kullanılan bir kavramdır. Açıkçası Zekeriya'nın bir göçebe düşünceye tekabül ettiği gerçeği ulaşılması oldukça zor olsa da geçerli Deleuzeyen okuma yapıldığında

¹⁹ Walter Benjamin ve Angelus Novus: Walter Benjamin, Paul Klee'nin Angelus Novus, yani Yeni Melek isimli tablosu minvalinde tarih üzerine yazılar olarak adlandırıldığı metinlerinde geçmişe dönük son bir bakışı tablodaki meleğin bakışıyla özdeşleştirir. Benjamin'e göre ancak sonsuz bir yıkımın ardından düzen ve huzur gelebilir ve Angelus Novus bu sonsuz yıkıma bakmaktadır. "Klee'nin 'Angelus Novus' adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: Gözleri fal taşı gibi, ağız çık, kanatlı gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. *Bize* bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür... Biraz daha kalmak isterdi melek ölüleri hayata döndürmek, kırk parçaları yeniden birleştirmek" (Benjamin, 2001: 43).

mümkündür. Zekeriya'nın asıl yaydığı düşünce biçimi hikâyeden ziyade bir Ulak'ın geleceği fikridir. Ulak düşüncesini tüm kodlamalardan kaçırır, çünkü Ulak herkesin kendi fikrinde ve kendine özgü olarak gelecektir. Mekânsal açıdan da Deleuzeyen çerçeveden bakıldığında kaygan bir mekânda geçen filmde Zekeriya bir yerden diğerine ilerler ancak aynı zamanda sabittir ve ilerleyip ilerlemediği konusunda izleyicileri kararsız bırakır.



Resim 17: Ulak Filmi, Son Sahne, Ulak Gelir ve Köy Halkı İzler

Mekânsal olarak gittiği görülen iki köy de birbirine benzemektedir. Zekeriya çöldeki köyleri gezmektedir, çöl kaygan zemin için verilen örneklerden biridir. Çölde bir yeri diğerinden ayırırken çok fazla ayrıntılı belirti bulamazsınız, devletleşmiş, şehirleşmiş karakteristik, sınırlarla, simgelerle işgal edilmiş pürtüklü zeminlere nazaran çöl genelinde tamamıyla birbirine benzeyen yerlerden oluşur. Çölde mesafeler genellikle kilometrelerle değil, su kaynaklarıyla, kuş uçuşu, deve yürüyüşü gibi çok da kesin olmayan verilerle ölçülür. Bu fluluk hareketliliği ve aslında olduğu yerde kalmak fikrini besleyen bir durumdur. Zekeriya köylerde geçen zamanını ya da köylerin mekânsal ayrıntılarını asla bildirmez, çünkü o göçebedir ve tam da devletleşemeyen ancak belli bir otoritenin insanları baskı altına alarak yaratıcı edimini kısıtladığı kaygan mekânlara giderek onları kodsuzlaştırmaya çalışır. “Göçebe mekâna üstünlüğünü veren de budur: Pürtüklü mekân kapalı, katı hatlara sahip bir mekânken, göçebe mekân esnek ve yaratıcıdır; sonuçlardan değil süreçlerden oluşur” (Karadağ, 2016: 137). Dolayısıyla filmde Zekeriya'nın anlattığı hikâyenin gerçek sonuçlarının ne olduğunu görmek ne izleyiciye ne de karakterlere kısmet olmaz. Verilmeye çalışılan şey sürecin kendisidir. Filmle ilgili temel iki nokta vardır, bunlardan birincisi Zekeriya'nın sürekli köy köy gezerek hikâyesini anlatması ve susturulmaması, ikincisi ise hikâyeye anlatıcısının değişiklikler göstererek belirgin bir sonuçtan ziyade bir sürece atıf yapmasıdır. Zekeriya yerleşik düzene, oluşturulmuş her türlü koda ve kalıba karşı savaş açmış bir savaş makinesi haline gelir, onun göçebe hikâyeciliği kaçış çizgileri oluşmasına sebep olacaktır.

Onun cepheleri hikâyesinin ağızdan ağza dolaşarak yaratıcı düşünceyi, yaratıcı edimi ortaya çıkarması ve herkesin kendi yaratıcılığıyla hikâyeyi bir köksap gibi dallandırıp budaklandırmasıdır. Hikâyenin ana fikri ise bir Ulak geleceğidir. Hem izleyiciler hem de filmdeki karakterler Ulak'ı beklemektedir. Tıpkı Samuel Beckett'in ünlü oyunu 'Godot'u Beklerken'de olduğu gibi. Godot asla gelmez, hem oyunun karakterleri hem de seyirci sürekli Godot'u bekler ancak oyunun tamamı bir bekleme sürecinden ibarettir ve oyunun bu açıdan bakıldığında Godot'un gelmemesi dışında bir sonucu yoktur, Godot beklenmektedir ve gelip gelmeyeceği belirsiz olduğu için oyunun sonucu Godot'un henüz gelmediği sürecinin idrakinden ibarettir. Dolayısıyla Ulak da gelmez, ya da henüz gelmemiştir, belki bir başka köydedir, ya da çok yakınlardadır ancak henüz Ulak'ın köye girdiği görülmemiştir. Hayalle gerçeğin sınırdış olarak belirlendiği filmde Ulak'la ilgili sahnelerde hep destansı çekimler kullanılır geniş açılara yükselen bir müzik eşlik eder. Zekeriya, Ulak fikriyle birlikte çok fazla imgenin önünü açar, bir beklenti yaşatarak yerleşik neden sonuç döngüsünü kırar. Bu filmin pek çok filmden farkı da neden veya sonuca değil beklentiye odaklı olarak işlemesidir. Hem karakterlerde hem de izleyicide oluşturulan bu beklenti bir kararsızlığa sebep olmaktadır, arada kalınır, acaba gelecek mi, yoksa gelmeyecek mi, acaba Ulak gerçek mi yoksa bir hayal ürünü mü ikilemelerinde aslında bu ikilemleri oluşturmak ana amaç sayılır. İrmak'ın filmde oluşturduğu anlam yüzeylerine göre bakıldığında Ulak'ın gelip gelmediği belirsizdir. Ulak'ı Zekeriya uydurmuş gibi durmaktadır ancak filmin sonunda köye gelen bir hastalık olduğu da görülür. Eğer son sahneler bir çocuğun hayal gücünden ibaretse o zaman gerçeğin ve hayal gücünün nerelerde başlayıp bittiği ve hangi noktalarda birbirine değdiği sorunsalı kafaları kurcalar.

Deleuzeyen düşüncede göçebe ve savaş makinesi bir arada var olurlar. Göçebe hem yerleşik düşünceye karşı hareketliliği ile savaş açar, hem de aslında bir seyyah gibi durmadan hareket etmeyerek insan aklında oluşan göçebe imgesiyle çelişir. "Göçebeleri, göçebe yapan fiziksel hareketlilikleri veya hareketsizlikleri değil tekillikleridir... Köklere, sınırlara ve özdeşliklere karşı birer göçebe savaş makinasına dönşerek yürüttükleri direniştir" (Kaya, 2014: 276). Onun savaşı kalıplarla, formlarla, kodlardadır ve bu savaşta bu düşüncelere karşılık yeni kalıplar, formlar ya da kodlar önermez. Yaratıcı edimi, yaratıcı imgeyi tetikleyecek bir kodsuzluk bir kalıpsızlık ya da bir formsuzluğu, kurulu düzenden kaçış çizgilerini önerir. Zekeriya'nın önerdiği şey, yani bir hikâyeye inanmak, hikâyeye nüfuz etmek, hikâye olmayandan kaçmak ve uzaklamak fikrini eker. Film boyunca Zekeriya, Ulak'ın geleceğini söyler, insanlara kalplerindeki kararı göstereceklerini de söyler ancak bunun yerine ne getireceğini belirtmez. Evet Firavun Kılıklı olarak tabi ettiği kötü karaktere kalbinin karasını gösterir ve bu kara öyle yakıcı ve kavurucu bir karanlıktır ki onu kör eyler ancak bu körlük aslında onun bir daha herhangi bir şey görmemesine de sebep olur, mecazi bir anlamda bakacak olursak bir dahaki sefere kalbinin karasını bile göremeyecek bir duruma gelir. Böylelikle Firavun

kılıklının gözleri kör olur, artık göremeyecek sadece nasıl bir şey olduğunu hayal edebilecektir. Bir sonraki kötülükleri dahi yerleşik kodlarla bilinen kötülüklerden farklı ve köksüz olacaktır. Sorulması gereken bir başka soru da kötü insanların kalbinin karası gösterildikten sonra kurtulan yani kalbinde gösterilecek bir kara olmayan halka ne olduğu sorusudur. Onlar da buldukları yeri salgın hastalıklar ve açlık dolayısıyla terk edecektir. Ancak gidecekleri bir yer olmaması kurtuluş fikri açısından bakıldığında düşündürücüdür. Gidecek yeri olmayan kişinin göçebeleşmesi durumu söz konusudur. Ulak aslında kurtuluş olarak görülebilecek olan bu yerinden yurdundan etme sürecini gerçekleştiren göçebe, bir savaş makinesidir. Göçebe düşünce tek tek kişilere, otoriteye, devlete karşı değildir, o sistematik sürecin, organizmanın kendisine karşı bir süreç başlatır, dolayısıyla Ulak tek tek insanlarla uğraşmaz, onlara kötülüklerini gösterir. Bu kötülüğü gördükten sonra ne yapacakları ise tamamen onlara kalmıştır.

Deleuzeyen düşünceler içerisinde çok önemli bir yere sahip olan göçebelik ve savaş makinesinden sıklıkla Deleuze ve Guattari'nin en önemli eserleri sayılan 'Anti-Oidipus' ve 'Bin Yayla'da bahsedilir. Bin Yayla'da savaş makinesinin ve göçebeliğin politik yönüne daha çok vurgu yapılır. Göçebe düşünceyle birlikte gelişen savaş makinesinin dönüşlülüğünü yok edilemezliğini ele geçirilemezliğini vurgulanır.

“Savaş makinesi tam da artık var olmadığına, devlet tarafından mağlup edildiğinde, yenilmezliğinin en yüksek noktasına ulaşır, galip gelen devletin meşruiyetini sorgulamaya elverişli, capcanlı ve devrimci güçlerle donanmış makinelere, düşünme, sevme, ölme, yaratma makinelerine yayılıyor olamaz mı? Savaş makinesi aynı hareketle hem aşılır, mahkûm edilir, ele geçirilir hem de alt edilemezliğini ve dışsallığını olumlayarak yeni biçimler kazanır; başkalaşır...” (Deleuze, 1980: 441-Akt. Karadağ, 2016: 144)

Savaş makinesinin bu dönüşselliği ve yeni biçimler kazanarak devam etmesi büyük oranda pürüklü zeminden ziyade kaygan zeminlerde bulunmasına dayanır. Zemin onun hareket ve hamlelerini kolaylaştırır, göçebenin mekânı olan kaygan mekân ya da başka bir tarifte belirtildiği gibi çöllerle kaplı pürüzsüz bir zemin bu dönüşlülüğü kolay kılar. Film boyunca karakterlerin bulunduğu mekânlar hep çölü andırır, esen rüzgâr kum getirmektedir. Ulak karakteri çölde at sürerken susar ve bir kuyunun yanında soluklanır ve su içer. Zekeriya hikâyesinin başında bu ayrıntıyla olayı anlatır, derinliklerden yüzeye çıkan su, kuyudan Ulak tarafından alınan su onun gerçekleri anlamasını sağlar, Mehmet'in zihni onun zihni olur ve yine çölde köy köy gezerek Mehmet ve beş arkadaşının hikâyesini anlatmaya başlar. Başı sonu belli olmayan ve varoluşuyla uzamı hatırlatan çölde gezen Ulak var olan kötü düzeni temelinden sarsacak bilgiler taşır ancak onları yok etmez, onları sarsar gerisine karışmaz ve başka bir köye gider. O var olagelmiş sisteme karşı bir savaş vermektedir. Deleuzeyen düşüncede göçebe düşünce ve savaş makinesi iç içe geçmiş kavramlardır. Deleuze ve Guattari'ye göre tıpkı Ulak'a benzer nitelikte “Savaş

makinesi hep dışarıdan gelen bir şeydir ve göçebe kökenlidir: dönüşümün büyük soyut çizgisidir” (Deleuze, 2009b: 21). Ulak dışarıdan gelmiştir ve köyün düzenini değiştirecektir ancak daha sonra ne olacağı filmin ilerleyen kısımlarında anlatılmaz, ucu açık bırakılır, kurtuluş köylüye ne kazandıracaktır sorusunun cevabı filmde bulunmaz. Dolayısıyla filmde en çok dikkati çeken şey budur, Ulak sarstıktan sonra yani kötü insanlara kalplerinin karasını gösterdikten sonra kötülerin her biri kendi yaptıkları kötülüklerle yönelirler. Soluğu öldürdükleri masum insanların mezarında alırlar, doğa o mezarları açar ve mezarlar onları da içine alarak kapanır ancak Ulak onları itmek için orada değildir. Gözleri kör olur çünkü kendi yaptıkları gazabı başkalarının açısından hissedince göremez olurlar yine Ulak onların gözlerini dağlamış değildir. Ulak’ın gelişi dalga dalga onları etkiler ancak Ulak hiç birine doğrudan bir etkide bulunmaz.

Film göçebenin kaygan zeminini Zekeriya ve Ulak aracılığıyla bizlere hissettirir ve hikâyenin flulaştığı noktalarda izleyicilerin ve karakterlerin yaşadığı kararsızlık bu kayganlığı ve kaçış çizgilerini pekiştirir. Zekeriya ve dolayısıyla Ulak başka köylere doğru yola çıkarlar, başka zamanlarda, belki de aynı köye aynı zamana, dönüp duran bir girdapta yinelemeden doğan farkı hikâyeleriyle yaratmaya.

3.1.5. Akrebin Yolculuğu Ve Tekerrür

Akrebin Yolculuğu, 1997 yılında Ömer Kavur yönetmenliğinde, Euroimages desteğiyle çekilmiştir. Ömer Kavur kendi filmografisinde, çektiği filmlerde genellikle insanın yalnızlığını, zaman kavramını, rüyaları anlatmış ve hikâyeleriyle izleyicilerin bu kavramları sorgulamalarını sağlamıştır. Akrebin Yolculuğu ise diğer filmlerinden biraz daha fazla zaman kavramını felsefi açıdan incelemiş bir filmidir. İsmi de saatin dış düzeneğinde bulunan akrebin durmadan dönen hareketinden almıştır.

Filmin birinci bölümünde başkarakter olan saat tamircisi Kerem’in gizemli bir adamla tanışması ve ondan aldığı anahtarla birlikte bozuk bir saati tamir etmek için yola çıkması anlatılır. İkinci bölüm Kerem’in bozuk saatin bulunduğu kasabaya gelmesi ve saati tamir etmeye çalışırken saatin ve kasabadaki birçok şeyin sahibi olan Ağâh Bey ile mücadelesini ve sonradan onun eşi olduğunu öğrendiği gizemli bir kadını takip etme sürecini anlatacaktır. Filmin son bölümünde ise Kerem saati tamir etmeyi ve ona bir çan takmayı başaracak ancak işler hiç istediği gibi gitmeyecektir.

Filmin çekildiği dönemde Türkiye’de ve dünyada oldukça devingen bir süreç işlemektedir. Bir yandan küreselleşen dünya ve ona ayak uydurmaya çalışan bir Türkiye dikkat çekerken, öte yandan bir anda hızlanan teknolojik gelişmeler, internet ve cep telefonlarının insanların hayatında önemli bir yer kaplamaya başlaması geçmişle gelecek arasında henüz kimsenin farkına varmadığı bir tül perde geriyordur. Öte yandan film tüm bu gündeme dair konjonktürden oldukça uzak görünmektedir. Açıkça belirtmek gerekirse film genel olarak içinde bulunulan gerçekliğe karşı soğuk ve mesafeli bir duruş sergilemektedir. Filmde herhangi bir siyasi görüşün

izine rastlamak mümkün olmadığı gibi, çekildiği dönemde oldukça yoğun olarak konuşulan teknolojik herhangi bir unsur anlatı ögesi olarak filmde yer bulmaz.

Film gerçek bir mekânda ve gündelik hayatta karşılaşılabilecek kişilerin hayatlarından bir kesit sunmaktadır lakin bu kesit çizgisel değil, dönüşlülük arz eden bir kesittir. Filmi dönemindeki diğer filmlerden ayıran da hikâyeyi anlatış biçimi değil, hikâyedeki eksik kalmış çizgisel devamlılıktır. Tüm bunların yanında filmde mevzu bahis olan tüm kahramanlar, ilk bakışta gündelik hayatta karşılaşılabilecek türden insanlardır fakat şahit oldukları ilginç olaylara verdikleri tepkiler sıradan insanlara göre oldukça farklıdır. Örneğin bir saat tamircisi olan Kerem'in çalıştığı yere gelen gizemli adama verdiği tepki gibi. Kerem henüz çalıştırmayı başaramadığı saati sadece dokunarak çalıştırabilen bu gizemli adama şaşkınlıkla karışık bir hayranlıkla bakarken, ondan aldığı anahtarla bulunduğu yerden uzak olduğu fark edilen bir kasabaya doğru sorgusuz sualsiz yola çıkması oldukça enteresandır. Bu tepkiler Kerem'in kasabada karşılaştığı insanlar için de geçerlidir. Örneğin kasabada kaldığı nerdeyse hiç dışarıya çıkmayan ve papağanından başka pek kimseyle konuşmayan yaşlı otelci gibi...

Film tüm bu anlatılan unsurlar sebebiyle, gerçekliğiyle farklı bir anlam yüzeyi inşa etmiş gibidir, filmle birlikte sanki tüm insanlar Gököy adlı nerede olduğu belli olmayan bu mekânda inzivaya çekilmiştir. Ana karakter Kerem gezgin bir saatçidir, filmde bulunduğu mekânların çoğu kamunun ortak olarak kullandığı otel, saat kulesi, lokanta gibi mekânlardır ve Kerem yersizyurtsuz bir saatçidir, köksüz sapsız bir yaprak gibi bir yerden diğerine savrulmaktadır. Ya da filmin ismine gönderme yaparak tarif etmek gerekirse, adeta saatler arasında durmaksızın dönen, aynı şeyi tekrarlayan ama yine de sakinliğinden hiçbir şey kaybetmeyen bir akrep gibidir. Kerem elinde bir anahtarla ve küçük bir tadilat çantasıyla çıkageldiği bu kasabada başına gelen olaylara ilginç bir sükûnet hatta umursamazlıkla karışık bir soğukkanlılıkla tepki vermektedir. Filmdeki tüm karakterlere sirayet eden bu umursamazlık, adeta akıntıyla birlikte sürüklenme hali aslında filmin ana karakterinin ta kendisidir. Tam da bu noktada filmin inşa ettiği anlam yüzeyi seyircinin içinde bulunduğu anlam kodlarına yanından kıyısından dahi dokunmamış demek mümkündür. Ancak bu dokunmamışlık, sanki bilerek yapılmış, eksik bırakılmış gibidir, yönetmen gerçekliğin kör bir kuyu gibi unutulup terk edildiği bu kasabada, tüm karakterleri o kuyunun üstünden atlatmış ancak hiçbirini bunun farkına varmamıştır.

Filmin en başında Kerem, gizemli adamla karşılaştığı andan itibaren film daha önce çekilen Yeşilçam Filmlerinden ya da döneminde çekilmiş olan diğer filmlerin neredeyse tamamından farklı olduğunu izleyiciye hissettirir. Filmin fantastik anlatı türüne örnek olarak gösterilmesinin asıl sebebi ise, gizemli olaylar yaşanması değil, filmin ana karakteri Kerem'e bir sarmaşık gibi dolanan dönüşlü olay örgüsü ve belirsiz zaman temasıdır. Daha ilk sahneden itibaren gizemli adamın Kerem'e zaman yoktur demesi, filmin geleceği ile ilgili bazı gizemleri önceden haber vermiş gibidir. Kerem,

ona uzatılan anahtarı kabul etmiş, bozuk bir saatin cazibesine kapılmış ve bir sonraki sahnede bir trende giderken görülmüştür. Bu hareket gündelik hayattaki meselelerle ilgili bir takım soru işaretlerine sebep olmaktadır. Bu sorulardan ilki “gezginci saat tamircisi” mesleğinin tanımıyla ilgilidir, bir başka soru da bu tür işlere gittiği zaman Kerem mesleki icrasının karşılığını nasıl alacaktır. Sinema genel olarak izleyiciye sabit bir mekânda otururken ona bir ekrandan yansır ve onu büyüler. Fantastik anlatının başat ögesi olan kararsızlık anı ise büyülenme durumundan oldukça farklıdır. Akrebin Yolculuğu filminde aynı anda Kerem ve seyircinin kararsız kaldığı anlar olduğu gibi daha filmin en başında Kerem tren yolculuğunda uyuyakaldığında zihinlerde bir şüphe belirir. Filmin sonunun da başı gibi aynı yerde, tren koltuğunda ve Kerem güncesine bir şeyler yazarken bitmesi ise bu şüphenin gerçek olma ihtimalini akıllara getirecektir. Kerem’in yaşadığı hayatlardan kaçış çizgisi tren raylarıdır, o bir hayattan diğerine kaçarken her seferinde tekrar eden farklılıklar yaşayacaktır. Kerem bozuk saatin yolunda uyur, uyandığında ise Gölköy adında, nereye bağlı olduğu bilinmeyen bir kasabanın tren istasyonunda iner. Kasabada ilerlerken başını kaldırır ve bir saat kulesi görür. Ancak Kerem kuleye gitmeden evvel yerleşecek bir otel bulmalıdır, yolda oynayan çocuklara sorar, onlarsa Kerem’e iki ayrı yolu işaret ederek onunda dalga geçerler. Bu noktada Kerem hangi yolu seçeceğine kendi karar verecektir. Gittiği yönde ise Gölköy Hotel isminde bir yer bulur ve içeri girerek bir oda tutar. Bir sonraki sahnede saat kulesinin kapısının önünde görülen Kerem’in elindeki anahtar şüphesiz kulenin kapısını açacaktır. Senaryoda her şey yerli yerinde gibidir, deyim yerindeyse ne Kerem’i ne de seyirciyi işkillendirecek hiçbir ayrıntı göze çarpmamaktadır, Kerem’in trende uykuya daldığı an dışında. Bu uykuya dalışının özellikle belirtilmesinin nedeni ise her şeyin fazlasıyla beklenen şekilde gelişmesi durumu ve filmin ilerleyen kısımlarında yaşanan olayların bilinen anlam yüzeyinin kalıplarına uygun olmamasından ötürüdür.

Hikâye Kerem kuleye ulaştıktan sonra da ilginç olaylarla devam edecektir. Kulede saatin durumunu incelerken izlendiğini hisseden Kerem arkasını döndüğünde onu izleyen bir kadın olduğunu fark eder, bu gizemli kadın Kerem’in onu görmesinden hemen sonra kuleyi terk edecektir. Kerem kule ziyaretinin ardından otele döner ve otelciye kulenin kime ait olduğunu sorar. Otelci ona Agâh Bey’in kule de dâhil olmak üzere kasabada birçok şeyin sahibi olduğunu söyleyecektir. Kerem odasına gider ve güncesini yazmaya koyulur, Kerem’in içsesi yazdıklarını bir yandan da seslendirmektedir, “kasabaya saat tamirine geldiğini, kulede yüzünde anlatmaya sözlerinin yetmeyeceği bir ifade olan gizemli bir kadın gördüğünü” yazmaktadır ki, odasının dışından gelen bir kapı çarpma sesinden irkilir ve dışarı çıkar. Odasının karşısında kapısı hafif aralık bir oda görmüştür ve merakına yenik düşerek o kapıyı biraz daha aralar, içeride masada bir deftere yazı yazan kırmızı atkılı bir adam görür. Adam tam arkasını dönecekken Kerem odanın kapısını bulduğu gibi bırakarak kendi odasına döner. Merakına yenik düşmüş, göz göze gelemediği bu kırmızı atkılı adam ilgisini çekmiştir. Kerem kasabaya geldiği günden itibaren gizemli bir kadın

ve gizemli bir adam onun dikkatini fazlasıyla çekmeyi başarmıştır. Bu sahne filmin gelişimi için oldukça önemlidir, çünkü daha sonra Kerem kırmızı atkılı bir adamdan bahsettiğinde, otelci otelde ondan başka kalan olmadığını söyleyerek Kerem'in kendinden, dolayısıyla seyircinin de Kerem'den şüphe etmesine sebep olacaktır.

Sabah uyandığında ise otelci onu bekleyen biri olduğunu söyleyecek bekleyen kişi de ne tesadüftür ki daha bir gün evvel ismini duymuş olduğu Ağâh Bey'in bir çalışanı çıkacaktır. Bu çalışan film boyunca hiç konuşmaz, bu sessizlikten onun dilsiz olduğu sonucuna varırız. Kerem'i kamyonetine bindirir ve Ağâh Bey'e götürür. Ağâh Bey, Kerem'i ilgiyle karışık bir şüphecilikle karşılar, konuşmaları dostça olmaktan ziyade Ağâh Bey'in tehditkâr havasıyla vuku bulacaktır. Ağâh Bey, Kerem'in mesleğinden ve kulenin anahtarının ona gizemli bir adam tarafından verilmiş olma olasılığından şüphe duymaktadır ve bunları da çekinmeden belirtecektir. Kerem ile aralarındaki konuşma saat kulesinin Ağâh Bey'in karısına ait olduğu ve saatin tamir edilip edilmeyeceğine karısının karar vereceğini söylemesiyle son bulacaktır. Ağâh Bey ve Kerem'in konuşması, mekân olarak oldukça ilginç bir yerde bir akarsuyun üzerine inşa edilmiş tahta bir kulübede gerçekleşir, onlar konuşurken kamera zaman zaman kulübenin dışına çıkar ve kulübenin altından akmakta olan suları birkaç farklı açıdan izleyiciye gösterir. Bu görsel anlatı, izleyiciye halk arasında geçip giden uzun bir zaman dilimine ve yaşanan farklı tecrübelerin getirmiş olduğu değişimlere atıfta bulunmak adına kullanılan "köprünün altından çok sular geçti" şeklindeki deyiimi hatırlatmaktadır. Kerem konuşma sonrasında anahtarını Ağâh Bey'e teslim eder, Ağâh Bey'in eşinden olumlu bir cevap gelene kadar kule Kerem'e yasak edilmiştir.

Ağâh Bey filmin en sivri karakteri olarak göze çarpar, Kerem'i sevmemiş ve onun saati tamir etmesini istememiştir. Kerem'e, Esra'ya ve hatta karşısına çıkan hayvanlara dahi zalimce davranmakta, kendi koyduğu kurallara uyulması için elinden geleni yapmaktadır. Kerem'e karşı tehditkâr bir tavır izlemesi, aslında onun kendi varlığını tehdit ettiğini hissediyor olmasından ötürüdür. Filmde Esra ile geçmişlerine evlilikleri dışında tam olarak değinilmemiş, dolayısıyla ilişkilerinin bir bölümü açık uçlu olarak bırakılmıştır, kasabada daha önce bir saatçi bulunduğu ve bu bilgiyi Ağâh Bey'in Kerem'den ısrarla sakladığı bilinmektedir.

Saati tamir etmek için gerekli izinleri beklerken, senaryo Kerem'in bekleyişini, gizemli kadının ortaya çıkışıyla hareketlendirir. Kerem lokantada yemek yemekte ve lokantacıdan saat kulesinin ne zamandır bozuk olduğunu öğrenmeye çalışmaktadır. Lokantacıdan aradığını bulamayan Kerem, oturduğu masanın camından bakarken, daha önce kulede gördüğü gizemli kadının sokaktan geçtiğini fark eder ve hızla lokantadan çıkarak kadını takip etmeye başlar. Bir müddet sokaklarda arkasından yürüdükten sonra bir ormanın başlangıcına gelen Kerem belki de nerede olduğunu merak ettiğinden yol kenarındaki bileyciye yolun nereye çıktığını soracak ve göle çıktığı yanıtını alarak takibine devam edecektir. Göl kenarında durana kadar kadını takip eden Kerem, tam kadına yaklaşacakken ilerideki bir ağacın dibinde kadını

izleyen başka bir adam daha olduğunu fark eder, adam otelde gördüğü kırmızı atkılı adamdan başkası değildir. Kerem bu noktada bir müddet beklese de sıkılacak ve kasabaya geri dönmek için geldiği yoldan geriye doğru ilerleyecektir. Daha çok ilerlememişken silah sesleriyle irkilen ve ağır bir şeyin göle düştüğünde çıkardığı sese benzer bir ses duyan Kerem, göle doğru geri koşar ve koşarken düşerek başını yere çarpar. Kerem'in başını çarpması, tıpkı trende uyuyakalması gibi garip bir bilinç yitimi düşüncesini imler. Çünkü bu noktadan sonra Kerem'in gördüğünü sandığı olayların gerçekliği daha sonrasında yapılan arama çalışmaları sonucunda delillerle desteklenemeyecektir.

Düştüğü yerden kalkan Kerem'in başında bir yara olduğu görülecek, göle yaklaştığında bir kütle fark ederek göle giren Kerem onun kırmızı atkılı adam olduğunu anlayacak, gölden çıkarken panikle güncesini göle düşürecek. Hızla ormandan uzaklaşan Kerem'in bir sonraki sahnesi karakolda ifade verirken açılacaktır, verdiği ifadeye ne polisler ne de yanında bulunan otelci inanacaktır. Gölde gördüğü adamın otelde gördüğü adam olduğunu söyleyen Kerem, otelcinin şaşkın bakışlarıyla ve "otelde senden başka kalan yok ki" cümlesiyle afallayacak ancak iddialarından vazgeçmeyecektir. Nitekim ertesi gün gölü ayrıntılarıyla arayan polis ekibi ne günceyi ne de Kerem'in gördüğünü söylediği cesedi ve güncesini bulamayacaktır.

İzleyici Kerem'in gözünden kırmızı atkılı adamın cesedini gölde görmüştür, ancak daha sonra yapılan aramalarda ceset bulunamamıştır. Bu pek çok senaryoda karşılaşılan bir olaydır ancak Kerem kafasını çarpmıştır ve belki de bahsettiği bu kırmızı atkılı adamı hiç görmemiş olabilir. Ya da otelcinin sözünü dikkate alırsak böyle bir adam otelde hiç kalmamıştır. Güncesini düşürdüğü ayrıntısı da oldukça önemlidir. Kerem silah sesi duyduğu gün güncesini kaybettiğinde aynı anda geçmişini de kaybetmiş gibidir. Geçmiş silinmiş, kaybolmuştur, geleceğini de not edecek bir defteri yoktur artık. Nitekim filmin sonlarına doğru güncesine ulaştığında yazıların su yüzünden deforme olduğunu ve okunmadığını anlayacak, boş bir levha gibi Kerem hayatını o günceye doldurmaya yeniden başlayacaktır. Bu takip sahnesi filmin son sahnesiyle benzerlik gösterdiği için de oldukça önemli sahnelerden biri olarak görülmektedir. Son sahnede Kerem yine ormana doğru yürüyecek, sokaklardan geçerken ekranda kılınan cenaze namazı yine belirecek, yeniden bileyciyle karşılaşacak ve daha önce düştüğü yerde başına bir dal parçası çarparak yine alnını yaralayacaktır.

Başka bir sahnede Kerem otelcinin papağanıyla yaptığı sohbete kulak misafiri olacaktır, Otelci papağana çok görmüş, geçirmiş bir adam olduğunu anlatacak, doğduğu gün isminin kulağına fısıldandığı anı bile daha dünmüş gibi hatırladığını söyleyecektir. Otelcinin durağan kişiliğinde geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçmiş gibidir, otelci başlı başına bir zamanı değil bir süreyi yaşıyordur. Bergson'un sadece sezgi yoluyla kavranabileceğini ileri sürdüğü süre kavramı, geçmiş, şimdi ve

geleceğin iç içe geçtiği bir zamanı içinde taşımaktadır. Otele gelen yeni müşterilerle ilk kez otelde Kerem'den başka kalan kişiler hem otelci hem de Kerem tarafından fark edilir, bunlar kasabada üç gün sürecek olan bir festivale gelen görme engelli müzisyenlerdir. Otelci menajerlerinin bu müzisyenleri kandıracağını söyler ve Kerem'e dökümcünün adresini verir.



Resim 18: Kerem Saat Kulesinin İzinde

Kerem durmaksızın kendi misyonu ile ilgili olarak çaba harcamaktadır ancak bir yandan da senaryo diğer karakterler hakkında bilgi vermeye devam eder. Geçmiş, şimdi ve geleceği karışık bir sırayla yaşayan otelci, görme engelli sanatçıların menajerleri tarafından kandırılacağını belirtir. Az bir zaman sonra gerçekten de menajer onları otelde bırakıp kaçar. Otelci insan sarrafiyım demekle yetinse dahi aslında bazı şeyleri fark edebilme yetisine sahip olduğu düşünülecektir. Tıpkı kendisi gibi otel de geçmiş, şimdi ve geleceği çizgisel olmayan bir süreçte yaşamakta ve yaşatmaktadır. Kerem kırmızı atkılı adamın odasına taşınmak isteyecek otelci kabul edince de birkaç gün evvel onun oturduğu yerde oturmakta, güncesine yaşadıklarını yazmakta olduğu görülecektir. Senaryonun sonunda gördüğü kırmızı atkılı adamın aslında kendisi olduğunu anladığında ise hem onun hem de izleyici için artık çok geçtir.



Resim 19: Akrebın Yolculuğu Esra'nın Dokuma Tezgâhı

Kerem bir müddet odasında çizim yaptıktan sonra panayır yerindeki pazarda Agâh'ın eşini görür ancak kalabalık olduğu için görmezden gelir. Kadın, bunu fark ederek Kerem'in yanına gelir ve kadın önde Kerem arkada yürüyerek sokaklar geçerler. Kerem kadının adının Esra olduğunu öğrenir, kadın pazardan bir sürü ip almıştır, Kerem'in "bunca ipi ne yapıyorsunuz?" sorusuna karşılık olarak "dokuyorum" cevabını vermiştir, Kerem önce ciddiye almış ancak kadın gülünce bu cevabı şaka olsun diye verdiğini düşünmüştür. Senaryo burada mitolojik bir gönderme yapmış, zamanı dokuyan kadınları hatırlatmış, şimdiye kadar tüm yaşanmış olan olayların Esra'nın tezgâhının başında dokunmuş olabileceği ihtimalini sunmuş, Esra'yı her şeyin bilincinde olan kişi konumuna getirmeye çalışmıştır²⁰. Deleuze'un zaman imge kavramı aslında tam olarak bu durumu örnek olarak sunmaktadır. Mitolojik bir önbilgiye sahip olan izleyiciler için örgü ve örme eylemi bu filmin oluşturduğu anlam yüzeyi ekseninde düşünüldüğünde gerçek anlamı dışında bir anlama atıfta bulunmaktadır. Filmin yönetmeni görsel ve işitsel imgeler yaratarak bu anlamı pekiştirmekte, örgü ve örmek eylemini gerçek anlamlarından çıkararak, onların zamana tekabül eden anlamlarına gönderme yapmaktadır.

Esra önde Kerem arkada bir müddet daha birlikte yürüdükten sonra bir yol ayrımına gelirler. Sollarında kocaman bir göz figürü şekli verilmiş metalden bir tabela sallanmaktadır. Esra burada tedirgin olacak ve Kerem'e "burada ayrılalım" diyecektir. Bu kocaman göz filmde bir kez daha görünecek, kamera gözden tabelanın yanına geldiği zaman duracak ve ona doğru bir pan hareketi yaparak izleyicinin de bu gözü görmesine imkân tanıyacaktır. Göz şüphesiz kasabanın bekçisi ya da her şeyin farkında olan gücü gibidir. Rüzgârlarla savrulacak, sallanacak ama gözetleme görevinden vazgeçmeyecektir.

20 "Antik Yunan Mitolojisi: Titanlar ve diğer ilk yaratıklar, statüleri tanrılardan düşük ama diğerlerinin yaşamları üzerindeki etkileri fazla olacak çocuklar doğururlar... Üç Kader, Gece'nin kızlarıdır. Clotho'nun hayat ipliğini eğirdiğine, Laches'in onun uzunluğunu ölçtüğüne ve Antropos'un da ölüm anında o ipliği kestiğine inanılır" (Wilkinson, 2009: 17).

Bir sonraki buluşmalarında Esra, Kerem'e geçmişini anlatacak film boyunca biri ilk kez geçmişten söz edecek, geçmişin de yaşanmış olabileceğinin izlerini sunacaktır. Kerem'le bu konuşmayı yaparken bir kayıkta gölün üzerinde gezmekte oldukları gözlenir. Kerem filmin başından beri süren umursamazlığını ikinci kez kırarak (ilki otelde kalan kırmızı atkılı adamın odasına izinsiz girmesi) Esra'nın boynundaki kolye ile ilgilenmediğini söyleyip, onu göle atınca merakına yenik düşerek kolyenin ardından göle atlayacaktır. Kerem film boyunca ilk ve son kez yalan söyleyecek, Esra'ya kolyeyi bulamadığını söyleyecek ancak izleyici akşam otelde uzanırken Kerem'i Esra'nın kolyesiyle oynarken görecektir. Kolyenin içinde Esra'nın fotoğrafı bulunmaktadır. Filmde göl çok hassas bir görsel olarak kullanılmıştır. Gölle ilgili her açı anlatıyı desteklemek için özenle oraya yerleştirilmiş gibidir. Göl durgun bir sudur ve denizle bir bağlantısı bulunmaz, tıpkı kasabanın başka bir yerle bağlantısının olmaması gibi. Pek çok gizemli olay göl kıyısında yaşanmaktadır, su genellikle Türkçe söz konusu olduğunda zamanı imleyen bir anlama da sahiptir, özellikle "zaman su gibi aktı", "su gibi git" gibi deyimlerle suyun zamanla ne kadar alakalı olduğunu anlamak mümkündür. Göl, Ağâh Bey'in kulübesinin altındaki derenin aksine akışı olmayan bir sudur ve sanki akmayan bir zamanı nitelemektedir. Filmde açılış sahnesi başta olmak üzere pek çok sahnenin ardından alakalı olsun olmasın göl sahnesi görünmekte, üstü sisli, yıkılmış bir iskelenin kalıntılarının bulunduğu, Kerem'in kırmızı atkılı adamın cesedini bulduğu yer sık sık izleyiciye etkileyici bir müzikle sunulmaktadır. Göl, saat kulesi gibi bozuk, durmuş bir zamanı imlemektedir.



Resim 20: Akrebin Yolculuğu Tekerrür Sokak

Kerem bir sonraki sahnede yine asıl görevine dönmüştür, dökümcünün yanına gider ve çizdiği çanı gösterir, dökümcü daha önce bir çan siparişi yapıldığı ancak kimsenin onu almaya gelmediğini belirtir ve Kerem'i çanın olduğu yere götürür. Kerem gördüğü çanın çizimindeki çanın ölçülerle aynı olduğunu fark eder ve dökümcüden çanı yaptıran saatçinin adresini alır. Adreste dikkati çeken en önemli şey saatçinin 'Tekerrür Sokak'ta oturuyor olmasıdır. Bu sokak adı akıllara "tarih

tekerrürden ibarettir” cümlesini getirecektir. Kerem saatçinin çalıştığı yere girer ve dükkânın duvarında kendi çiziminin aynısı olan bir başka çizim görür. Filmin en kilit noktası ise, kendisinininkiyle tıpatıp aynı çizimi görmüş bir adamın bununla çok ilgilenmeyip, Agâh Bey’e kasabada saatçi yok dediği için hesap sormaya gitmesidir. Oysa Tekerrür Sokak’ta yaşayan saatçi belki de kendisidir, belki de bu yolculuğunda kendini bulmuş ancak ufak bir gecikme farkıyla kendisiyle karşılaşması mümkün olmamıştır.

Agâh Bey’e hesap sormaya gittiğinde evden kovulacak, pencerelerden evi gözetlediğinde ise Esra ile Agâh Bey’in erotizm içeren bir sahnesine şahit olacaktır. Bir sonraki sahnede Kerem yine kafasına bir darbe alacak, bayılacaktır. Kerem gözlerini açtığında suyun altında olduğunu ve Esra’nın elini uzatarak durgun su yüzeyine dokunduğunu görecektir. Gerçekte ise bir koltukta uyumaktadır ve Agâh Bey’in tehditleriyle ilk trene binip kasabadan uzaklaşmaya zorlanır. Kerem’in gördüğü bu düşsel sahne içinde gölün olduğu bir sahne olmasının dışında daha sonra bize gösterilecek olan bir sahnedir. Esra Kerem’i filmin sonunda vuracak, Agâh Bey ve dilsiz adamı ile onu bir kayığa taşıyarak göle atacaktlardır. Kerem göle düştüğünde Esra veda için elini uzatacak, son bir kez gölün yüzeyine dokunacaktır, Kerem’in düşünde gördüğü sahne bu sahnenin aynısıdır. Yine geçmiş, şimdi ve gelecek karışmıştır, Kerem filmsel zamana göre gelecekte olacak bir olayı görmüştür.

Filme daha önce duyulmamış bir müzik dâhil olur, filmin diğer müziklerine benzemektedir, sahne görme engelli şarkıcıların panayırda sahne aldıkları yerde açılınca, müzik sesinin onlardan geldiği anlaşılır. Kerem panayıra onları izlemeye gelmiştir, çok geçmeden sırasıyla en önde oturan Esra, Agâh Bey ve Agâh Bey’in dilsiz çalışanı ile göz göze gelirler. Agâh Bey, Esra’nın elini tutar, canını acıtacak bir şekilde sıkmaya başlar ancak bu esnada da Kerem’le göz temasını hiç bozmaz, Esra bir müddet dayanır ancak canı çok yanınca ayağa kalkarak panayır alanından çıkar, ardından Agâh Bey ve adamı da alanı terk eder. Tüm bunlar olurken şarkı hızla sürmektedir, şarkıyı söyleyen görme engelli kadın o kadar tiz bir tonda şarkıyı bitirir ki seyircilerin olduğu kısmı aydınlatan lambalardan biri sesin desibelinden dolayı patlar ve o kısım karanlıklaşır. Görme engelli sanatçılar, şarkı sonucu patlayan ampül sonucunda dinleyicilerin ışığını söndürerek onları kendi anlam yüzeylerine davet ederler.

Kerem panayır alanında otele gider, otelci bulmaca çözmektedir, bilemediği soru ise “çölde görülen gündüz düşü”dür, Kerem “serap” diyerek otelciye döndüğünü belirtir, otelci de Kerem’in odasının hazır olduğunu söyler. (Bulmacadaki sorunun cevabının serap olması filmin genel anlam yüzeyi açısından oldukça imalıdır, Kerem kasabada bir serap mı görmüştür, bir serabın peşinde dönüp durmakta mıdır soruları izleyenlerin kafasında belirlemektedir.) Bunun üzerine Kerem otelciye şaşırarak bakar ve “döndüğümü nereden biliyorsunuz?” diye sorar. Döndüğünü panayır müzisyenlerinden öğrendiği cevabını verir, bu sırada ilk kez papağana yaklaşan

Kerem'e, "nereden buldunuz bunu diyeceksiniz?" der. Kerem şaşkındır ancak yine de sorar "nereden buldunuz bunu?". Otelci çok eskiden kalan bir müşterinin papağanı bırakıp gittiğini, o gün bugündür de ona yarenlik ettiğini anlatır. Kerem hikâyenin garip olduğunu dile getirir, otelci Kerem'in hikâyeye inanmadığını düşünür ancak Kerem hikâyeye inandığını sadece çok garip bulunduğunu söyler. Otelcinin papağan geldiğinden beri hiç dışarı çıkmadığını öğrenir ve bu durumun oldukça zor olduğunu dile getirir. Birkaç gün sonra ise papağanın gerçek sahibi gelecek, otelcinin gözyaşları ve Kerem'in şaşkın bakışları eşliğinde papağanı alıp götürecektir. Papağanının gitmesine dayanamayan otelci ise önce oteli kapatacak, Kerem dışında başka müşteri almayacak ve gömüldüğü derin sessizliğin sonunda öldüğü anlaşılacaktır.

Sahne Esra'nın göl kıyısında duruşu ve Kerem'in ona doğru ilerlemesiyle açılacaktır. Esra ile bir iskelede buluşurlar, Esra, Kerem'e "döneceğini biliyordum" der ve daha sonra bunu tekrar eder, orada ağaçların arasında öpüşmeye başlarlar, sahne yeniden açıldığında Esra'yı Kerem'in kucağında yatarken görürüz. Esra, Kerem'e "içinde olmadığım zaman gibi" der, Kerem "ne dedin?" diye sorar, Esra devam eder, "içinde olmadığım bir zamanda gibiyim, suyun üstünde yürümek, bulutların arasında uçmak gibi". Kerem'in uyuduğu görülür. Filmin en başında Kerem trende güncesini yazarken bu cümlelerin aynısını kullanmıştır. Esra'nın tam olarak aynı cümleyi dile getirmesi ve Kerem'in bunu fark etmemesi oldukça ilginçtir. Uyanınca Esra ona düş görüyordun der, Kerem onu onaylar ve gördüğü düşü uyanınca hatırlamadığını, belki de hep aynı düşü gördüğünü ama bunu bilemediğini söyler. Daha sonra Esra'ya "nasıl biriydi?" diye sorar ve Esra artık kasabada olmayan saatçiyi anlatır. Kasabada olmayan, Esra'nın deyimiyle oraya ait gibi durmayan bu adam aslında onun çocukluk arkadaşıdır. Ailesiyle yaşadığı eve girip çıkan, çocukken oyunlar uydurup oynadıkları biri:

"Birbirinin peşinden koşan iki çocuktuk. Sık sık evimize gelir, tezgâhın önünde babamın kumaş dokumasını seyrederdik, büyülenmiş gibi. Kendi uydurduğumuz bir oyun vardı. Birbirimize tutardık aynalarımızı, o benim aynamda kendini gördüğünde bir dilek tutardı, ben de onun aynasında bir dilek. Gerçekleştirmeye çalıştığımız ikimizi aynı aynada görebilmektir, bu da dileklerimiz aynı olmasıyla mümkündür en çok. Zor bir oyundu ama böylece görüntülerimiz aynı aynada hep saklı kalacaktı, birbirimizden çok uzak olsak bile."

Kerem'in "ona ne oldu?" sorusuna karşılık, gitti yanıtını veren Esra, "düşünü hiç mi hatırlamıyorsun?" diye sorar, sanki ne düş gördüğünü bilmiş gibidir, sorusu imalıdır. Kerem hatırlamadığını söyler, Kerem'e gözlerini kapa der ve onu öper, Kerem gözlerini açtığında Esra hiçbir yerde yoktur.

Filmin bu noktasından itibaren gerçek iyiden iyiye askıya alınır, çünkü var olan bir insanın, göz açıp kapayıncaya kadar geçen bir zaman diliminde ortadan kaybolması mümkün değildir. Filmin başından itibaren yaşanan bir sürü kararsızlık halinin neticesinde Esra'nın ortadan kaybolabilme yeteneği seyirciyi ve Kerem'i

şaşırtacaktır. Ancak en başta da söylendiği üzere filmin farklı anlam yüzeylerinden örüntülenmesi sebebiyle, Kerem'e çok ilginç gelen bu olay, aslında o atmosferde çok fazla tepki vermemesine sebep olmuştur. Yine de seyirci Kerem'den ve Esra'dan daha sık şüphe edecektir çünkü Kerem'in zihni, Esra'nın orada olup olmamasıyla ilgili farklı algılar yaşamasına sebep olmaktadır.

Fantastik olarak kabul ettiğimiz hikâye ve filmlerde anlatı örüntüleri sadece kahramanları gerçekliği kabul edilemez durumlara düştüğü zamanlarda sunmaz. Bu hikâyeler bir yandan sadece hayal olabileceği düşünülen olayları gösterirken (Esra'nın bir anda yok olması gibi), bir yandan da hikâyenin ve ana kahramanın inanılabilirliğini desteklemek adına gerçekçi ayrıntılar barındırır. Bu gerçekçi ayrıntılara örnek olarak ise Kerem'in, görme engellilerle gölde oynadığı çan bulma oyununda gölün içinde güncesini bulması olayı verilebilir. Daha önce polislere ifade verirken güncemi düşürdüm demiş ancak günce bulunamamıştır, şimdi bu oyun sahnesinde güncesini bulmuş, görme engelliler bu güncelyi "dilsiz bir şey" olarak nitelemişlerdir. Güncesini bulduğuna çok sevinen Kerem onu yazmaya film boyunca devam edecektir ancak boş sayfaları doldurabiliyorken, eski dolu sayfaları okuması artık mümkün olmayacaktır. Günce filmin bir bölümünde Agâh Bey'in eline geçecektir, Kerem güncenin özel bir şey olduğunu kendi hayatını yazdığını almaması gerektiğini söylerken Agâh Bey eğer benim hayatımdan bir şeyler bu günceye konu olduysa bilmek isterim şeklinde bir karşılık verecektir. Nitekim Kerem güncesine Esra ile geçirdiği vakitlerin notunu almış Agâh Bey de bu notları görerek Kerem'e olan kinini arttırmıştır.

Kerem nihayet saati ve çanı çalıştırmayı başardığında bu durumun Esra'nın hiç hoşuna gitmediğine şahit oluruz. Artık kontrol edemediği zaman, artık öğremediği, belirleyemediği ve içinde Kerem'in olmayacağı bir zaman fikrine tahammül edememektedir. Kerem onu saat kulesinde saatin mekanizmalarını bozmaya çalışırken yakalar. Esra sen gitme diye yaptım diyerek kendini savunmaya çalışsa da bu ikisi için de garip bir andır. Kerem tekrar onunla gelmesi için Esra'yı çağırır, çünkü Kerem tekrar, tekrar ve tekrar yollara düşecek ve saatleri tamir etmeye durmaksızın devam edecektir. Esra'nın gelememe sebebi ise çocuğuna ait olduğu anlaşılan mezar taşının başında durduğunda anlaşılır. Esra'nın hareket alanı kızı Deniz'in ölüm olayı ile kısıtlanmış, o kasaba ve denize akıntısı bulunmayan bu durgun göl tarafından adeta hapsedilmiştir.

Film daha sonra Agâh Bey'in Kerem'i zorla ava götürüp, Esra'nın nerde olduğunu sorması sahnesiyle devam edecektir ancak Kerem de Esra'nın nerede olduğunu bilememektedir. Esra ortadan kaybolmuştur, Kerem'in onu arayışı belleğine doğru yaptığı bir yolculukla sonuç verir. Kerem otelden çıkar, otel tabelası rüzgârda sallanmaktadır, bu ona daha önce gördüğü göz şeklindeki tabelayı hatırlatacaktır. Kasabada hızla ilerleyen Kerem göz şeklindeki tabelayı gördüğü yere gider ve tabelayla göz göze gelir ve belleği ona bazı görüntüler gösterir. Kerem oradan da

ilerleyerek bir evin önüne gelecektir, kapıyı açacak, odaları gezecek ve Esra'yı daha önce konuştukları dokuma tezgâhında bir şeyler dokurken bulacaktır. Burası çocukluk arkadaşı ile Esra'nın babasını dokuma tezgâhının başında izledikleri yerden bir başkası değildir. Kerem duvardaki fotoğraflardan kendi geçmişine bakış atar. Esra'yla konuştuklarında ise Esra ona "düşünü hatırladın demek" diyecektir. Bu sahnede Esra'nın Kerem'e anlattığı çocukluk arkadaşının aslında Kerem olduğuna dair izler (ayna oyunu sahnesi) görülmektedir, Kerem geçmişini hatırlamamış, geçmişinin geçtiği bu kasabaya şuursuzca geri dönmüştür.

Esra'nın zamanı da tıpkı Kerem'in hikâyesindeki zaman mefhumu gibi sürekli tekrar etmektedir. Ancak Deleuze'ün fark ve tekrar felsefesinde olduğu gibi her seferinde tekrar yinelenen olaydaki farkın tekrarı olacaktır. Filmin son sahnesinde Esra'nın ona verdiği kırmızı atkıyı takarak göle doğru koşan Kerem ölümüne koştuğunun farkında değildir, kasabaya geldiği zaman ki olay, bu tekrarın farkıyla tekrar etmektedir. Kerem asla kırmızı atkısıyla otelde görülmez, atkıyı taktıktan sonra bu kez otele hiç gitmeyecektir. O kırmızı atkıyla otelde gördüğü gibi asla güncesini yazamayacaktır, onun farkı atkıdır. Nitekim göl kenarında vardığında tekrar kırmızı atkılı adamı fark edecek, bu sefer adam arkasını döndüğünde bu adamın kendisi olduğunu anlayacaktır, orada o anda iç içe geçen, geçmiş, şimdi ve gelecek zamandır. Bu sahnenin sonunda Esra, Kerem'i vuracak, Ağâh ve dilsiz çalışanı eşliğinde onu kayığa taşıyacak ve suya atacaktırlar. Kerem'in suyun altından gördüğü son görüntü ise Esra'nın suya uzanan eli olacaktır, tıpkı daha önce düşünde gördüğünü sandığı gibi, düşü sandığı şeyin anıları olduğunu bilmeden.

Ömer Kavur, Türk Sinemasında 'Auter Sineması' kavramıyla en çok ismi anılan yönetmenlerden bir tanesidir. Filmlerine sürekli kendine özgü görsellikleri dâhil etmektedir. Zamanı ve mekânı ana öğeler olarak Akrebin Yolculuğu'na yerleştiren yönetmen bu kadar merkezde bulunan iki kavram hakkında da kesin yargılar vermekten kaçınmaktadır. Kerem kasabaya hangi yılda gitmiştir, kaç yaşındadır, günlerden nedir, kasabada ne kadar kalmıştır, kasaba nerededir, hangi ildedir, insanlar hangi yörenin şivesini konuşmaktadır gibi soruların cevabı hiç verilmez. Akrebin Yolculuğu filminde bunlara dair hiçbir iz yoktur, karakterler şiveli konuşmazlar, kasabalı karakterlerin yanında şehirlî görünen ancak kasabaya hapsolmuş insanlar görülür. Mekân gizemini korudukça, zaman da kendine özgüllüğünden ödün vermeyecektir. Kerem'in ilk göle geldiği sahne ile son geldiği sahne arasında zamansal ve mekânsal olarak hiçbir değişiklik yokmuş gibi görünmektedir. Kasabanın ara sokaklarında yürürken kalabalık bir erkek topluluğu cenaze namazı kılmaktadır, belki de Kerem'in cenaze namazıdır, çünkü tekrar göle gittiği sahnede yine aynı yerde aynı şekilde namaz kılınmaktadır, yine aynı bileyci daha önce gördüğü yerde oturmaktadır, yine aynı yerlerden geçmiştir. Filmde dikkati çeken bir sahne ise Kerem'in şarap içtiği sahnedir. Kerem şarap içmekte, kuruyemişlerden bir kısırdöngü motifi oluşturmaktadır. Tam bu motifin üstüne bir köstekli saat koyan

kasabalı Kerem'den saatini yapmasını talep etmiştir. Bu görsellik yönetmenin, dolayısıyla da senaristlerin zamana yönelik algısının izlerini sunmaktadır. Macit Koper ve Ömer Kavur şüphesiz bu sonsuz dönüşlülük içeren senaryoyu bilinçli olarak yazmışlardır. Bir söyleşide Macit Koper senaryoyu “çıktığı yolculukta kendisiyle karşılaşan bir adam neler yaşar?”²¹ sorusundan hareketle yazdıklarını belirtmiştir.

Nietzsche'ci anlamda ebedi dönüş ilkesi, Deleuze'cü anlamda farkın tekrarına dönüşmektedir. Kerem her seferinde tekrar eden bu yolculuklarında kendini bulmakta ancak kendisiyle gerçekleştirdiği her buluşma ona bir farklılık eklemektedir. Bu tekrar ya da tekerrür anı ise hikâyenin örüntülerine ister istemez bir kararsızlığı eklemeyecektir. Kerem'le birlikte izleyiciler de tüm bu olan bitenin gerçekten yaşanıp yaşanmadığına karar veremeyecek, zaman zaman olan bitene rüya diyecek, zaman zaman da her şeyin gerçek olduğunu hissedeceklerdir. İnanma ve inanmama arasındaki o küçük gel git anına saplanıp kalan Kerem ve izleyici kararsızlık sürecini karşılıklı olarak deneyimleyecektir. İşte bu ince nüans, Kerem'in artık içinde olduğunu hissetmediğini anlattığı bu zaman, bir girdap halinde dönen ve tüm gerçekliği emerek dönüşlerinde eriten zaman, *Akrebin Yolculuğu* filminde fantastik anlatının tüm unsurlarını bünyesinde bulundurmaktadır. 1990'lı yıllarda fantastik anlatı örüntüsünde özellikle zamanın kullanılması dikkatlerden kaçmamaktadır. 90'lı yıllarda Türkiye ve dünyada hızla akıp giden zaman, 80 darbesiyle silinen, ket vurulan toplumsal bellek, bireysel hafızalar, küreselleşen dünyada belirsizleşmeye başlayan mekân, filmde dolaylı yoldan aktarılmış alt veriler olarak izleyicilerin karşısına çıkmaktadır. 80'lerin sonunda dağılan SSCB, özellikle Türkiye'yle aralarında yıllardır süre gelen tehlikeli dengeleri bozmuştur. O dönem Cumhurbaşkanlığı yapan Turgut Özal dış politikayla oldukça yoğun ilgilenmiş ve Türkiye'yi şimdiye kadar olmadığı bir konuma getirmiştir. Tarım faaliyetleri tamamen azalmış, Türkiye her geçen gün teknolojik ihtiyaçlarıyla dışa bağımlı hale gelmiştir. 1970'lerin yağ kuyukları, tüp kuyukları son bulmuş, 80 darbesi sonrasında uygulanmaya başlayan ve 90'lara doğru sonuçlarını gösteren yeni ekonomik modeller sonucunda Türkiye'de büyük bir değişim yaşanmaya başlamıştır. Durum sinema alanında da farklı değildir. Hollywood yayılcı politikalarını sürdürmüş, Türkiye pazarına hızla giriş yapmıştır. 90'lı yıllarda sinemalarda özellikle yurt dışı ile aynı anda gösterime giren yabancı filmleri görmek mümkündür. Aynı durum TRT ve özel televizyon kanalları için de geçerli olmaya başlamıştır. Yine dönemin film izleme teknolojisi olarak adının anmadan geçilemeyeceği video kültürü artmış, videokaset çalarları her eve girmiş durumdadır. Bu gelişme Türk Sinema ekonomisini olumlu yönde etkilemiş, Türk Filmleri de yabancı filmlerin yanında çoğaltılmaya başlanmış, izleyicilerin evlerine girmiştir.

Dönemin sinemacıları yeni bir sinema dili oluşumuna ön ayak etmişler, özellikle 90'ların ikinci yarısında hareketlenen Türk Sineması dünyada da kendine yer

21 <http://kulturgundemi.com/sinema/omer-kavurun-gizli-uclemesi-akrebin-yolculugu-haber-2829> (Erişim Tarihi: 21.02.2016)

edinmenin ilk adımını bu yıllarda atmıştır. 90'lı yılların teknolojidten anlayan, dünya film literatürüne hâkim genç ve eğitilmiş yönetmenleri yeni anlatım ve dil teknikleriyle sinemada kendilerine yer açmış, önemli filmlerin altına imza atmışlardır. 80'lerin sonu ve 90'ların başında önemli filmlere imza atmış olan Ömer Kavur, özellikle 'Akrebin Yolculuğu' filminde oluşturduğu sinema dilinin tüm güzelliklerini filmine katmış, imgelerle hikâye anlatma konusunda önemli işler başarmıştır. Ana karakter Kerem'in içinde bulunduğu Türkiye'de yukarıda belirtilen gelişmeler yaşanmakta ancak filmde bu konjonktüre dair açık bir gönderme yapılmamaktadır. Agâh Bey'in Kerem'in yaptığı işe fiyat biçmesi, Kerem kabul etmediği halde ona para vermeye çalışması dönemin Türkiye'sindeki ekonomi politikalarına bir gönderme midir? Türkiye halkının yokluktan bolluğa, parayla her şeyi satın alabileceği bir noktaya doğru hızla ilerlediği bu dönemde Agâh Bey düzene uyan sıradan bir vatandaş profili mi çizmektedir? Film bize bu sorunların cevabını vermez ancak Paul Virilio'nun deyimiyle 'hız bilim'in²² hâkim olmaya başladığı 90'lı yılların sonuna doğru, zamanın, fantastik anlatı ögesi olarak kullanılarak sorgulandığı, senaryosuyla çizgisel ilerlemeci mantığı zedelemeye çalışan böyle bir filmin yapılmasının bir tesadüf olmadığı düşünülmektedir.

3.1.6. Arkadaşım Şeytan ve Makinenin Ruhı

Atif Yılmaz'ın 1988 yılında yönettiği filmin başrollerinde Mazhar Alanson, Ali Poyrazoğlu, Yaprak Özdemiroğlu gibi ünlü oyuncular bulunur. Filmin birinci bölümü Fatih'in (Mazhar Alanson) bir stüdyoda reklam filmi için seslendirme yapmasıyla açılır. Ancak ne o ne de işveren bu durumdan hoşnut değildir, Fatih biraz da sinirli bir şekilde oradan ayrılır. Bir sonraki sahne gece vakti sokaktaki bir gelinlikçinin vitrininde gelinlikli bir cansız mankenle konuşmasıyla açılır. Oradan gece kulübüne giden Fatih'in bir grubu vardır. Grup sahnede şarkılarını çalıp söylerken kamera mekânda bulunan kalabalığın sürekli konuşmasına ve gürültü yapmasına odaklanır. Oraya gelen insanlar Fatih ve grubuyla ilgilenmez, yüksek sesle gülüp, bağıra bağıra konuşarak onların sesini bastırırlar. Grup elemanlarının mutsuz oldukları her hallerinden bellidir, filmin girişindeki bu karamsar hava izleyicileri filmin ikinci bölümündeki pazarlık sürecine hazırlar gibidir. Fatih şarkı performansları bittiği an arka odaya geçer ve arkadaşlarına "ben istifa ediyorum" diyerek işi bırakır. Filmin ikinci bölümü yine Fatih'in cansız mankenle konuşmasıyla açılır. Fatih, mankene artık ünlü olmak, sanatını özgürce yapabilmek istediğini anlatır, sesi hayata karşı sitem doludur. Fatih'in mankenle konuşması manken cevap vermese de hiçbir zaman tek taraflı olmaz. Fatih böyle konuşurken birden sanki bir ses duymuş gibi, "ne Faust mu?" diye sorar. Sonra kendi kendine yaptığı konuşmaya devam eder: "Şeytana falan inanmam ben, keşke olsa da ruhumu satsam, bedenimi de..." Bunun üzerine bulunduğu sokaktaki bankta bir kedi miyavlamasıyla birlikte bir adam belirir. Adam (Ali Poyrazoğlu), Şeytan olduğunu söyler, Fatih ile bir

22 Hız bilim: Paul Virilio'nun Hız ve Politika ismini verdiği kitabında bahsedile asıl adıyla dromoloji yani dolaşmanın, sürekli hareket halinde olmanın bilimi dediği içinde bulunulan çağda her şeyin hızla akıp gittiği ancak bu akışın doğal değil bir mantık çerçevesinde kurgulanmış olduğu dile getirilir.

pazarlığa girişirler. Üçüncü ve son bölüm Fatih'in ruhunu satmasıyla başlar. Başlar başlamasına ancak yaşanan gelişmeler ne Fatih'in, ne şeytanın, ne de izleyicilerin beklediği gibi olmayacaktır.

Yılmaz'ın filmi temeline ünlü Alman yazar Johann Wolfgang von Goethe'nin dünyaca ünlü eseri *Faust*²³ ve onun öncülü olarak görülebilecek İngiliz Christopher Marlowe'un *Doktor Faustus*²⁴ eseri bulunur. İki eser de insanın şeytanla yaptığı pazarlığı konu alsa da ikisinin de kurguları oldukça farklıdır. Marlowe'un eserinde şeytanla pazarlığa giren insanlığın nasıl yenik düştüğü adım adım anlatılırken, Goethe'nin Faust'unda ise Faust'un adeta özel güçleri varmışçasına yenilmez bir karakterin öyküsü sunulur. Aslında bu özel güçler onun ruhunu satmasıyla elde ettiği güçlerdir. Kapitalizme yenik düşen ve ruhunu kaybeden Faust modernliğin, modern aklın bir üretimidir. "Modern birey bir Faust'tur. O, bilimcini, rahatlık ve güvene satmıştır. Aslında modernlik bireyi değil, Faust'u üretmiştir" (Dellaloğlu, 2010: 53). Yılmaz'ın "Arkadaşım Şeytan" filmi ise bu iki senaryoya eklenecek bir üçüncü gibidir, filmde şeytan belki Fatih'in ruhunu alır ancak müritleri onu yok sayar, bu hikâyenin sonunda hem Fatih, hem şeytan hem de insanlık yenik düşecek gibidir.

Filmin hikâyesi Fatih'in TRT'de bir reklam filminin müziğini seslendirmesiyle açılır. Reklam bir çizgi film şeklinde tasarlanmıştır. Üç çocuk ve bir şeytanın çizimiyle açılan reklam bir çikolata reklamıdır ve Fatih reklamı başarıyla seslendirirken görülür. Ancak işveren Fatih'in seslendirmesinden hoşlanmaz ve farklı direktiflerle onu yönlendirmeye çalışır. Fatih önce itiraz etse de çaresiz bir kez daha dener ancak işveren yine beğenmez, hem Fatih hem de çizgi filmde oynayan şeytan karakteri yüzünden düşüncelidir. "Biliyorsunuz bizde şeytanın iki anlamı var, biri yalan öteki de şeytan" diyerek fikrini beyan eder. Fatih beğenilmediğini fark eder, stüdyo sahibiyle konuşur, onlara, işveren isteklerine karşı biraz sağlam durmalarını söyler, ancak stüdyonun işletenleri onunla aynı fikirde değildir, Fatih de stüdyodan "ne haliniz varsa görün" diyerek uzaklaşır.

Fatih, hayatından bunalmış yetenekli bir müzisyendir, her akşam sahne almadan önce kulübe giderken gelinlikli bir cansız mankenle sohbet eder, deyim yerindeyse onunla dertleşir. O gece biraz da stüdyodan mutsuz ayrılmış olmanın da etkisiyle henüz programları bitmemişken Fatih sahneden hızla ayrılır, arkadaşlarına onları dinlemeyen kalabalıktan ve hayatından bezdiğinden dem vurarak istifa ettiğini söyler. Soluğu yine cansız mankenin yanında alır ve 'plastik kız' ismini verdiği mankenle sohbet etmeye başlar, sesinden oldukça sarhoş olduğu anlaşılmaktadır.

Geleneksel Türk Sineması senaryo örüntüsünde yaygın olarak karşılaşılan bir nesneyle sohbet sahnesi, bu filmde mankenden bir ses gelmese de Fatih'in tam mankenden uzaklaşacakken bir anda arkasını dönüp ona soru sormasıyla farklılaşır.

23 Faust: Johan Georg Faust ismiyle ve ilginç namıyla tanınan 15. ve 16. Yüzyılda yaşamış bir adamın hayat hikâyesinden yola çıkılarak Johann Wolfgang von Goethe tarafından yazılmış bir eserdir.

24 Doktor Faust: Johan Georg Faust ismiyle ve ilginç namıyla tanınan 15. ve 16. Yüzyılda yaşamış bir adamın hayat hikâyesinden yola çıkılarak Christopher Marlowe tarafından yazılmış bir eserdir.

Ancak bu farklılık henüz kararsızlığa dönüşmemiştir. İzleyici Fatih'in sarhoş olduğunun farkındadır. Fatih mankenle her zamanki monologunu sürdürürken bir anda “Ne doktoru, ne Faustu?” diye sorar. Fatih, Dr. Faust adlı eseri okuduğunu belirtir ve hemen ardından şeytana inanmadığını ancak onu görürse hem ruhunu hem de bedenini satabileceğini söyler. Bunun üzerine aniden bulunduğu sokakta kucağında kedi ile bir adam belirir ve birlikte bir anlaşma yapabileceklerini söyler. Fatih uzun süre bu adamın şeytan olduğuna inanmamakta direnir ve adamın deli olduğunu düşünerek anlaşmayı kabul etmez. Şeytan bir müddet daha Fatih'i ikna etmeye çabalar ancak beceremeyeceğini anlayınca aniden Fatih'in gözleri önünde geldiği gibi yok olur.

Şeytanı geri çağıran Fatih onunla anlaşma imzalamaya ikna olur. Bu sefer şeytan düşüncelidir, dünyadaki ruhların giderek sıradanlaştığını söyleyerek Fatih'in yeteneğini ölçmek ister. Fatih gitarıyla bir şarkı söyler, şeytan kararsızdır, Fatih ise “bir gitarla ancak bu kadar oluyor” diyerek yeteneğine güvendiğini dile getirir. Şeytan ikna olmaya hazır bir vaziyette Fatih'e eşlik etmeleri için parmağından kırmızı bir ışık çıkartarak müzisyenler getirir, vitrindeki mankenleri canlandırır, gelinlikli manken de canlanarak dans edenler arasındadır. Şarkının bitmesiyle şeytan Fatih'in gerçekten yetenekli olduğuna ikna olur. Şeytandan yirmi yıl isteyen Fatih, şeytanın en fazla on yıllığına anlaşabiliyorum demesiyle pazarlığı kaybedecek ve on yıllığına bir anlaşma imzalayarak ruhunu şeytanın cebinden çıkardığı bir yumurtaya üflemeği kabul edecektir.



Resim 21: Arkadaşım Şeytan Filmi, Fatih'in Şeytan'la Pazarlığı

1980’li yılların sonunda, 1988 yılında çekilen film, dönemin siyasi yapısıyla ilgili üstü kapalı birkaç laf edecektir ancak tüm film ele alındığında inanılmaz bir eleştiri söz konusudur. Fatih’ten ve müzik grubundan başlayacak olursa, dönem artık ünlü olmak için yetenekli olmanın yeterli olmayacağı bir dönemdir. Müzik piyasasında Arabesk hakim tür haline gelmiştir, bir alet çalmayı bilmeyen, eğitimden habersiz, filmlerle bir arada sansasyonel kimliklere sahip kişilerin sanat camiasında borusu ötmeye başlamıştır. Fatih, yıllarca kendini adadığı müziğin ve sanatın giderek değersizleştiğini hissetmekte ve bir sanatçı bunalımına doğru sürüklenmektedir. İstifa ettikten ve yıllardır çaldığı külüstür kulüpten çıktuktan sonra büyük bir umutsuzluğa sürüklenir, o gece plastik kızla sohbet ederken konunun Doktor Faust’a gelmesi bir tesadüf değildir. Fatih’in sevdiği işi özgürce yapabilmesi, sanatını rahat rahat icra edebilmesi için elinde ruhunu şeytana satmaktan başka çare kalmaz. Çünkü sistem, piyasa artık farklı kurallarla işlemektedir ve Fatih’in bu gidişata dur diyecek gücü yoktur. Çaresiz ruhunu satacak, şeytanın ona uzattığı yumurtaya nefesini üfleyecek, hayatının ve sanatının özünden feragat edecektir.

Şeytan ve tüm diğer müzisyenler sokaktan aniden kaybolurken, gelinlikli manken onlarla birlikte ortadan kaybolmamıştır ve Fatih biraz şaşkın da olsa mutludur, mankeni evine götürür. Fatih’in evine geldiklerinde manken (Yaprak Özdemiroğlu), Fatih’in kapısından içeri girmek istemez, bunun üzerine soran gözlerle bakan Fatih’e kollarıyla kucağa alınması gerektiğini belirten bir işaret yapar. Fatih, gelini kucaklayarak eve alır, her şey usulüne uygun bir şekilde gerçekleşmiştir. Ancak bir anda gelin Fatih’in üzerine atlar, Fatih ne yapsa kurtulamaz, “on yıldır gerdek beklemek ne kadar zor biliyor musun?” diye soran gelin bu mücadelenin galibi olur ve Fatih’i yatağa götürmeyi başarır.

Fatih o sabah bağırarak uyanır. Arkadaşları Gökhan ve Okan geldiğinde de onlara gördüğü bir rüyadan bahseder. İzleyici gibi Fatih de yaşadıklarını dünyevi verilerle anlamlandıramaz dolayısıyla yaşadığı her şeyi rüya düzleminin kodlarıyla açıklamaya çalışır. Ancak tam o gece gördüğü garip rüyasını anlatacakken –çünkü yaşadığı şey rüyasal düzleme göre dahi tuhaf bir örüntüdedir- içeri ‘Plastik Kız’ ve Şeytan girer, arkadaşlarının da onları görüyor olduğu gerçeği Fatih’in paniklemesine sebep olur. Rüyasında gördüğünü düşündüğü şeylerin gerçek olduğunu fark eden Fatih, arkadaşlarını apar topar evden kovar ve duruma adapte olmaya çalışır. Bu sahne hem Fatih’in hem de izleyicinin kararsızlığının netleştiği sahnedir. Fatih’in sarhoş olduğu için bunları yaşadığını düşünen izleyici Fatih’in uyandıktan sonra da bu yaşanılanların devam ettiğine şahit olur ve artık neyin gerçek neyin hayal olduğunu ayırt edemez duruma gelir. Bu kararsızlık hali Fatih’e de sirayet etmiştir, rüya zannettiği her şey gerçektir ancak bilinen dünyevi bilgilerle açıklanamayacak olan bu yaşadıklarının gerçek olduğuna inanmakta güçlük çekmektedir. Bu adaptasyon sürecini hızla atlatır, çünkü ne gerçeğe ne de hayale karşı direnc göstermenin bir faydasını göremez.

Şeytan onu meşhur edecek kimseler tanıdığını ve Fatih'i o önemli kişilerle tanıştırmaya götüreceğini belirtir. Fatih biraz düşündükten sonra bu teklifi sevinçle kabul eder ancak bir şikâyeti vardır, vitrinde uzun yıllar manken olarak duran ancak sonrasında canlanan ve hayatına dâhil olan 'plastik kız' sürekli onunla sevişmek istemektedir. Şeytan bu durumu "on yıl boyunca bir vitrinde gerdek gecelerini beklemek kolay değil" diyerek açıklasa da Fatih şeytana ufak değişiklikler yapması için ısrar eder ancak bu Fatih'in 'plastik kız' konusunda ne ilk ne de son ısrarı olacaktır.

Film genel olarak kadın teması ile ilgilenmiyormuş gibi görünür, Yılmaz'ın özellikle 80'li yıllar ve sonrasında sinemada feminist uyanış üzerinden hareketle filmler çektiği bilinir. Ancak onun filmlerinde kadınlar genellikle başat konumdadır. Arkadaşım Şeytan filminde ise Yaprak Özdemiroğlu'nun oynadığı karakter, diğer Yılmaz filmlerindeki kadın karakterler gibi ön planda değildir ancak sürekli olarak adı geçer ve Fatih ile şeytan arasında geçen diyaloglarda sorunsal olarak işlenir. Filmin başında adı olmayan, 'plastik kız', bulunduğu vitrinde canlandığı andan itibaren Fatih'in eşi olarak filme dâhil olur.

Fatih şeytandan sürekli kadını değiştirmesini ister. Önce uzun süre gerdek beklemiş bir gelin olarak biçimlenen manken, sürekli mesir macunu yaparak Fatih'ten onla birlikte olmasını ister. Bu cinsel isteği çok bulan Fatih, şeytandan onu ev işleri de yapan bir kadına dönüştürmesini ister, film boyunca sürekli dönüşen kadın bu sefer de sürekli yerleri silmekte, yemek tarifleri almakta, evi pasta böreklerle doldurmakta olan bir kadına dönüşür. Fatih'in evi temiz, hayatı düzenlidir ancak temizlik ve yemekten başka bir şey bilmeyen bu kadın onu tekrar canından bezdirir. Bu durumu da kabullenemeyen Fatih, şeytan ve müritleriyle bir yemek masasında otururlarken plastik kızın yedikleri yemeklerin tarifini istemesi üzerine sinirlenir ve kadına durmasını söyler ancak kadın "yemek yapmaktan başka ne zevkim var ki?" diyerek Fatih'e sitem eder. Fatih yine memnun değildir, şeytana dert yanar ve hayalindeki kadının böyle olmadığını, hayalindeki kadınla büyük, romantik bir aşk yaşamak istediğini dile getirir.



Resim 22: Arkadaşım Şeytan, Plastik Kadın'ın Rollerini

Şeytan, Fatih'in isteklerine cevap verebilmek adına parmağını şıklatır ve aniden Fatih ve kadın oldukça romantik bir şarkıyı karşılıklı danslar ederek söylemeye başlarlar. Bir müddet âşık çift oldukça mutlu görünür. Ancak bu bitmek bilmez romantiklikten de sıkılan Fatih, kadınla ilgili tekrar şeytanla görüşür, daha karakterli, akıllı, kendini bilen, üzerinde her şeyden biraz bulunan bir kadın istediğini anlatır bu sefer şeytan kadını tekrar dönüştürür. Ancak yeniden dönüşen plastik kız hemen bir iş aramaya çıkacağını belirterek Fatih'ten para ister, Fatih'in kahvesini getirmeyi reddeder, onun da kendisi kadar ev işlerinde sorumlu olduğunu belirtir. Fatih yine mutsuzdur, kadına "hoşça kal karıcığım" diyerek evden çıkınca kadın arkasından "kadının adı yok tabi, bana lütfen adıyla seslen" der. Bunun üzerine Fatih kadının bir adı olmadığını ona söyler ve kadın biraz düşündükten sonra kendine "Özgür" adını koyar. Bu durum da Fatih'in hoşuna gitmez ancak şeytana söylediğinde her seferinde aldığı cevabın aynısını alır: "erkek olsa bir şekilde yola sokarım ancak kadınlarda bu sürecin nasıl işlediğine akıl sır ermez."

Filmin genel hatlarına bakıldığında bir Faust uyarlaması gibi durur ama satır aralarında yine Yılmaz'ın filmografisine uygun olarak kadınlara dair anekdotlar görmek mümkündür. Şeytan üstü kapalı da olsa kadınların boyunduruk altına alınamayacağını, bir forma sokulamayacağını belirtir. Yılmaz senaryodan da etkilenerek sık sık Türkiye'deki kaygan kadın kimliğinden ve bu kimliğin ne kadar değişken olduğundan bahsetme fırsatı bulur. Yıllarca kadın kimliğine yapılan "şeytani" atfının aslında gerçek olmadığı film boyunca vurgulanır. Şeytan, kadınlara ben bile şekil veremem, bir forma sokmak için uğraşırım ancak sokmaya çalıştığım form her seferinde birkaç sürprizi de beraberinde getirir diyerek kadınların gizemli kişiliklerine vurgu yapar. Bu minvalde bakıldığında film boyunca aslında Fatih arzulama makinelerini üretir, ünlü olmayı arzular bu yüzden Şeytan, şeytani bir makine olarak devreye girer, hayatının aşkını arzular, şeytan onun için bir mankenden ideal bir kadın oluşturmaya çalışır. Şeytan'ın, Fatih'in temenni ettiği şeyleri yapmaya çalıştıkça içinde yaşadıkları dünya ve henüz ruhunu kaybetmemiş olan kadın kimliği onlara engeller çıkaracaktır. Şeytan artık dünyayı eskisi gibi kontrol edemez, Fatih'i ünlü yapma denemeleri sonuçsuz kalacaktır. Plastik kız için ise durum farksızdır sonunda Fatih'in hiçbir dilediği tam manasıyla olmaz, şeytan Fatih'in hayallerinde yaşayan kadını oluşturmayı başaramaz. Aslında film bir erkeğin hayallerinde yaşadığı kadının oluşturulması durumunun başlı başına bir sorun olduğunu cesurca vurgular.

Şeytan, ruhunu ona sattığı andan itibaren Fatih'i gerçekleştirilmesi gereken bir proje olarak düşünür ve onu daha önce ruhlarını ele geçirdiği insanlara götürür. Bu insanlar oldukça ünlü, zengin ve piyasanın hâkimi konumundaki kişilerdir. Geçmiş zamanlarda ruhlarını şeytana satmış ve bu sayede başarılı olarak piyasanın başına geçmişlerdir. Şeytan onlara Fatih'i sunar, bu benim yeni elemanım, onu çok meşhur edeceksiniz diyerek talimat verir. Bu buluşmada her şey oldukça tuhaftır,

adamlar elleriyle boynuz işareti yaparlar, şeytan da onlara karşılık verir, etrafına yabancılaşmış gözlerle bakan Fatih için ise gördükleri oldukça saçmadır ancak bu saçmalığa saplanıp kalır, hayatı içinden çıkılmaz bir hal almaya başlar. Şeytan yıldızı çizilmiş siyah bir masa etrafında toplanırlar, şeytanın talimatları oldukça açıktır. Adamlar da “talimatların bizim için emirdir” sözleriyle sonuna kadar şeytana sadık kalacaklarını belirtirler ve Fatih’e ayrı ayrı randevu tarihleri verirler. Şeytan, Fatih’i onlara emanet ederek ortadan kaybolur ancak adamlar şeytanın dediklerini umursamamaktadırlar.

Ertesi gün grup arkadaşlarını da yanına alan Fatih, randevulara vaktinde gitse de adamları bir türlü yerinde bulamaz, sadece sekreterleriyle görüşebilir. Müritler ya yurtdışına gitmiş olurlar, ya da bir işleri çıkar ve Fatih’le imkânlar dâhilinde görüşmeleri kısmet olmaz. Arkadaşları ise Fatih’in durumunun iyi olmadığını düşünürler, bu durumu sık sık dile getirerek gün boyu Fatih’e hayatı zehir ederler. Fatih bu ziyaretler esnasında önce bir şeyden şüphelenmez ancak her ihtimale karşı şeytanı ona yardım etmesi için tekrar yanına çağırmak zorunda kalır. Şeytan gelir, Fatih’i de yanına alarak yeniden yola koyulur, müritleri her şeyin bir yanlış anlama olduğunu, en yeni kayıt stüdyolarının şehir dışına yakın bir yerde olduğunu ve onları oraya arabayla yollayacaklarını söylerler. Şeytan ve Fatih buna çok sevinir ve müritlerden birinin tahsis ettiği arabayla kayıt stüdyosuna doğru yola çıkarlar. Lakin stüdyo aslında bir mezbahadır ve Şeytan ve Fatih kandırılmıştır. Araba onları şehir dışındaki mezbahada bırakarak ortadan kaybolur.

Müritler, şeytandan kurtulmak için bir toplantı ayarlarlar. O sırada şeytan onları arabayla stüdyoya yollayan müridinin yumurtasını kırar ve ruhunu yok eder. Bir müddet bayılmış numarası yapan mürit gülerek ayılır, ruhsuz kalmanın ona hiçbir zararı olmadığını söyleyerek şeytanla dalga geçer. Şeytan mutsuzdur, artık müritlerini kontrol altında tutamadığını fark ettiği için kederlenir. Onu teselli etmek işi ise yine Fatih’e düşecektir. Müritlerin ise şeytanla henüz işleri bitmemiştir, hepsi şeytandan kurtulmak için plan kurarlar.

Film bu noktada şeytanla ilgili deyimlerden yola çıkarak absürt bir hal alır. Şeytana pabucunu ters giydirmek, şeytan kulağına kurşun, şeytanın bacağına kırdık gibi oldukça sık tekrarlanan deyimler tekrarlanır ve her seferinde şeytan karakteri bu deyimlerden etkilenir. Önce bacağı kırılan şeytan, kulağına kurşun diyerek müritlerin evde kaydattığı kurşunu suya dökmeleriyle sağır olur, hemen sonrasında ise pabucunu ters giyecektir. Tüm bu absürt durumlar yaşanırken şeytan hüznülüdür, adeta yaşlanmıştır ancak Fatih’e verdiği sözü tutmaya da kararlıdır.

Şeytan uzun uzun düşündükten sonra Fatih’e ruhundan ayrı yaşayamayacak bir kadın tanıdığını söyler. Bu kadının basın yayın sektöründe en üst mertebelerden birine eriştiğinden bahseder. Kadın aynı zamanda onun İstanbul’a gelme sebebidir ve âşık olduğu kadındır. Tüm bu bilgiler eşliğinde Fatih’le birlikte kadını bulmak için yola çıkarlar ancak Fatih giderek bir umutsuzluğun pençesine doğru sürüklenmektedir.

Şeytan ve Fatih, kadının çalıştığı binaya gelirler ve içeri girerler. Kadının sekreterinin olduğu odaya vardıklarında ise sekreter onlardan bilgi isteyecektir, Şeytan, kadına “Şeto geldi demeniz yeterli” der. Bunun üzerine sekreter bir müddet odadan ayrılır ancak geri geldiğinde kadının Şeytan’ı görmeyi kabul ettiği anlaşılır. Sekreter, şeytanı içeri alır almaz Şeytan, kadına Özdemir Asaf’ın “Lavinia” adlı şiirini okur ve kadının adının Lavinia olduğu bu şiirle izleyicilere sunulur. Şeto’yu gördüğüne sevinen kadın, aslında Şeto’nun hatırladığı gibi biri olmadığını ona anlatır. “Ben de ruhuma ihtiyaç duymuyorum artık” diyerek diğerleri gibi olduğunu, hatta onlarla sık sık konuştuğunu dile getirir. Bunun üzerine aşırı derecede üzüldüğü belli olan Şeytan, Lavinia’dan bir açıklama bekler, artık insanlar için neyin önemli olduğunu bilmek ister. Lavinia, onu bir odaya götürür.



Resim 23: Arkadaşım Şeytan, Makineler, Şeytana Karşı

Bu kocaman odada onlarca makine, acayip sesler çıkararak durmamacasına çalışmaktadır, Lavinia yine bu odada Şeto’ya televizyonu açar ve ona savaşın, trafiğin, ölümlerin, bombaların olduğu kötülük dolu görüntüler izletir. Şeytan mutsuzdur, “kıyamet günü bu” der, “bu kötülükleri ben yapmadım” der ancak daha da konuşamaz. Lavinia, ona sermayeden, çok uluslu şirketlerden, makinelerden ve bilgisayarlardan bahseder. Tüm bunlar varken artık hiç kimse ruhunu önemsemiyor diyerek sözlerini bitirir.

Şeytan, Lavinia’nın yanından omuzlarında büyük bir yük ve hüznle ayrılır. Fatih ise zaten onun mutsuz olarak döneceğini bilmektedir. Şeytan, Fatih’e içeride olup bitenleri anlatır ve Fatih’in evine giderler. Fatih, her ne kadar onu teselli etmek istese de bunu başaramaz. Şeytan bir müddet sonra omuzlarının ağrıdığını söyler, aslında bu bir ağrıdan ziyade şeytanın yeniden bir meleğe dönüşmesi ve kanatlarına kavuşması sürecidir. Kanatları yeterli uzunluğa ulaştıca Fatih’le vedalaşan Şeytan,

kovulduğu yere, cennete yine bir melek olarak geri dönmek üzere havalanır. Şeytan meleğe dönüşünce plastik kız yani Özgür de yeniden mankene dönüşür ancak bu sefer çıplaktır. Fatih bu duruma çok üzülecek ve onun üzerine kırmızı bir örtüyle sarıp sarmalayacaktır.

Filmin son sahnesinde Fatih bir kulüpte arkadaşlarıyla birlikte şarkı söylerken görülür. Seyirciler tarafında ise hallerinden oldukça memnun üç kişi oturmaktadır. Bu üç kişi daha önce Fatih'i kandıran şeytanın müritlerinden başkası değildir. Onlar aralarında grubun ne kadar iyi müzik yaptığından bahsederlerken yukarıdan üstlerine beyaz bir tüy düşer. Sahnede Fatih, grubu ve gelinlikli mankenle birlikte mutlu görünmektedir. Onların üzerine de beyaz bir tüy düşecek ve bu tüy Fatih'in daha da keyiflenmesine sebep olacaktır. Çünkü o artık arkadaş oldukları Şeytanın onları izlediğini bu tüy sayesinde fark etmiştir.



Resim 24: Arkadaşım Şeytan, Şeytan'ın Vedası, Meleğin Yükselişi

Film çekildiği dönemde gerek oyuncu seçimleri, gerek diyalogları ve konusu gerekse müzikleri sebebiyle oldukça beğeni kazanmıştır. Atıf Yılmaz filmografisine bakıldığında ise çok parlak bir film olarak nitelendirilmemektedir. Mazhar Alanson'un biraz da kendini oynadığı düşünülürse Ali Poyrazoğlu'nun usta tiyatroculuğunun yanında oyunculuğu bir şarkıcıya göre hiç de vasat görünmez. 1980'li yılların sonu, teknolojik gelişmelerin giderek hızlandığı bir dönemde gösterime giren ve adından söz ettiren film oldukça enteresan diyalogları ve sahneleriyle gelecekte haber verir nitelikte olarak görülür. Film, insanlığın ne kadar kötü bir hal aldığından dem vurur. İnsanlık o kadar kötüdür ki, filmi izleyen biri ruhunu şeytana satan adama da, Şeytan'a da üzülerken filmi tamamlar. Bu filmin kazanmış olduğu büyük bir başarıdır, kolaylıkla ters etki yapabilecek bir senaryon altından başarıyla kalkıldığı görülür. 80 darbesi sonrası bir türlü kendine gelemeyen ve eleştiriye hep uzun yollar

kat ederek yapmaya başlayan sinema dilinin bu filmle yeniden bilenmeye başladığı ve giderek keskinleştiği sezilir.

Film öncelikli olarak dünyayı içinde bulunduğu durumdan tüm kötülüklerin temeli olan şeytanı değil insanlığı sorumlu tutar. Türkiye'nin içinde bulunduğu durumu, Arabesk kültürü üzerinden açıklamaya çalışır. İMÇ Bloklarında²⁵ geçen sahneler sektör eleştirisinin uç noktalara taşındığı sahneler olarak önemli anekdotlar içerir. Çocuğunu her gün İMÇ'ye getirerek plakçılara şarkı söylemesini sağlayan anne önemli bir figürdür. Küçük Ceylan, Küçük Emrah, İbrahim Tatlıses gibi dönemin en popüler şarkıcıları da eleştirilerden nasibini bu şekilde alırlar.

Tüm bu hengâmenin içinde Şeytan insanların artık ruhlarına ihtiyaçları olmadığını öğrenince yıkılacaktır. En güvendiği, düşününce aşk ile dolduğu Lavinia, biraz üzücü de olsa ona gerçeklerden makinelerin dünyasından bahseder. Dünyada ve Türkiye'de birçok önemli gelişmenin yaşandığı, Berlin duvarının yıkılmasının, Sovyetler Birliğinin parçalanmasının arifesinde yaşananlar insanlık adına oldukça çarpıcıdır. Türkiye'de iktidarda Anavatan Partisi ve dolayısıyla Turgut Özal'ın bulunduğu yıllara tekabül eden bu zaman diliminde Türkiye'nin uluslararası şirketlerin pazarı haline gelmesi sonucunda bir ekonomik bolluk dönemine giriş yapılır. Ancak bu gidişat, ekonomik ve teknolojik gelişmeler, henüz bilgisayar olarak Türkçeleştirilmese de computer olarak sık sık lafı geçen akıllı makineler dönemi insanları korkutmaktadır. 1983 yılında genel seçimleri kazanan Anavatan Partisi daha önceki söylemlerden oldukça farklı bir söylem kullanır. "Bireyin devlet için değil, devletin birey için varolduğu"(Sarıbay, 2007: 554) belirtilen bu söylemle uzlaşmacı bir yaklaşımın tohumları ekildi.

Turgut Özal'ın sürekli ülkenin gelişen ekonomisinden bahsetmesi, ithalatın 65 yıllık ülkenin tarihinde en yüksek seviyelere gelmesi insanları korkutmaktadır. 1950'li yıllardan beri durmaksızın devam eden köyden kente göçün en üst noktaya ulaştığı bu yıllar, çarpık kentleşmenin de ortaya çıkmasıyla huzursuz bir ortama sebep olmuştur. Bu durum Yeşilçam'a çoktan yansımış, erotik filmlerle arabesk filmlerin eş zamanlı olarak ilerlediği, sinema dili açısından oldukça vasıfsız filmler sinemalardan izleyicilere sunulmuştur. Dönemin bir başka etkili faktörü ise yavaş yavaş her eve girmesi neredeyse zorunlu hale gelen televizyonun yaygınlaşması durumudur. Televizyonun tek kanallı da olsa sürekli olarak izlendiği ve evlerin başköşesinde yerini almayı başardığı dönem sinema filmleri, siyasi ve ekonomik gelişmeler göz önüne alındığında şizofrenik ve apolitik bir dönem olarak yansır. Muhafazakârlık ve modernlik arasında sürekli olarak yalpalayan insanlar 80'li yılların sonu itibariyle düzene ve düzenin isteklerine cevap vermekte zorlanırlar. Ancak 80'li yıllardan sonra ortaya çıkan bireysel kimliklere yönelik hareketler, kadın kimliği, eşcinsel kimliği, dini kimliklerin yavaş yavaş ön plana çıkması sebebiyle ilginç bir süreç yaşanır. Liberal politikaların da etkisiyle tüketime yönelik

²⁵ İMÇ Blokları: İstanbul'da bulunan ve içinde toplu plakçı dükkanlarının olması dolayısıyla uzun zaman boyunca meşhur olmak isteyen sanatçı adaylarının uğrak yeri haline gelmiş bir yerdir. Pek çok filmde adı geçen bu önemli çarşı bugün de eskisi kadar yoğun olmasa da hala bu alanda faaliyet göstermektedir.

artış ve tüketime yönelik üretimin sürekli arttırılması Türkiye’de o zamana kadar yaşanmamış bir bolluğun yaşanmasına sebep olur. Ancak daha öncesinde sıklıkla ekonomik olarak zorlu süreçlere giren Türkiye’de oluşan bu bolluk, özellikle yaşlı kuşak tarafından korkuyla karşılanır. “...1980’lerde devleti demistifiye etmeye yönelik süreç kendiliğinden sivil toplumcu bir söylemi doğurmuş ama bu söylem sivil toplumu sadece piyasa ekonomisinden ibaret sayan bir anlayışı yaygınlaştırmış, politik yelpazenin her cenahına sirayet etmiştir” (Sarıbay, 2007: 555).

Makine kavramı düşünürlerin uzun yıllar boyunca üzerinde kafa yorduğu kavramlardan biridir. Karl Marks’ın politik söyleminde özellikle Grunderisse adlı kitabında önemli ölçüde sözünü ettiği bu kavram Marksist felsefede çift anlamlılık arz eder. Marks terminolojisinde önemli bir yer teşkil eden işçi hareketleri, içinde bulunulan düzenin değişmesi için gerekli mücadele zemininin oluşumunda tetikleyici bir rol oynayacaktır. Bu açıdan makine de bu sürecin oluşumuna önemli katkılar sağlamıştır. İlk olarak makinelerin birçok işi aynı anda ve muntazam bir şekilde yapabileceği özelliği sebebiyle işçi zanaatkar olma niteliğini kaybederek kendi emeğine yabancılaşır. Öte yandan makinelerin, birçok işçinin yapabileceği işi tek başına yapabilmesi ve durmak, yorulmak bilmeden çalışabilmesi özelliği işçilere ortak bir zeminde buluşarak mücadele edebilmeleri için gerekli boş zamanı sağlar. Marks’ın bu okumasının akabinde makine fikri bağlamında Marksist terminolojide sıklıkla farklı fikirler ortaya atılsa da Deleuze ve Guattari makine kavramına Marks’tan hareketle oldukça farklı yaklaşırlar.

Deleuze ve Guattari kapitalist toplumların arzulama makineleri ürettiğini öne sürerler. Onlara göre insanlar bu makinelerin bir parçası haline gelerek onları anlamlı kılmaktadırlar. Bu minvalde çoğunlukla bisiklet fikrinden örnek vererek yola çıkan Deleuze ve Guattari, bisikletin bir makine olduğunu ancak bir insanla birleşmeden, bir insan tarafından yönetilmeden işe yaramayacağını belirterek eklektik bir makine kavramından bahsederler. Filmde ise ruhların yerine gelen makineler, şeytani bir görev üstlenmiş olarak görülür. Bu işlev bir bakıma makinenin Şeytan’ı özgürleştirdiği filmin sondan bir önceki sahnesine gönderme yapar, Şeytan dünyadan kaçacak, görevini makinelere devredecektir, makineler Şeytan’ın kaçış bileti gibidir. Bu noktada düşünülmesi gereken iki şey vardır, bunlardan ilki makinenin şeytani bir görev üstlenmesi ile fantastik kararsızlık anının ortaklaşa oluşturduğu anlam yüzeyi arasında bir ilişki bulunur mu? İkincisi de acaba Şeytan daha önce kovulduğu cennete yeniden bir melek olarak girerken özgürleşerek, günahlarından ve kibrinden kurtularak mutlu mu olur, yoksa sonsuza kadar cennette hapsolmayı kabul mü etmiştir? Bu iki sorunun da kaynağı şüphesiz arzulama makineleri üreten kapitalist süreç ve bu makinelerin işlemlerini sağlayan insanlardır. Şeytanın, meleğe dönüşmesiyle birlikte aslında insanlar da Şeytan’ın onları yoldan çıkarma ihtimalinden özgürleşirler, makineler, insanların Şeytan’dan kurtulması için kaçış çizgileri üretecektir. Ancak sorulacak sorular uzar, filmde Lavinia ve diğer müritleri

ele geçiren makineler, çok uluslu şirketler, büyük sermayeler, herkesi ele geçirebilir mi? Ele geçirme ile özgülleştirme mekanizmaları makineler söz konusu olduğunda iki uca doğru büyüyen bir şekilde işlerlik gösterir.

90'lı yıllara çok az kala Türkiye ve dünyada yaşanan tüm gelişmeler ışığında bakıldığında film izleyicilere ve oyuncularına umut ve umutsuzluğu aynı anda vaat eder ve bunda oldukça başarılıdır. Filmde Fatih'in kapana kısılmış sanatçı ruhunun onu mutsuzluğa ve bir depresyona sürüklediği görülür. Bu depresif ruhun serzenişleri sonucunda derinliklerden yüzeyle gelen bir şey, en büyük kötülük olarak tanımlanan bir ruh, ateşten ve ışıktan oluşan Şeytan ona cevap verecek onun ruhundaki büyük buhranlardan özgürleşmesini sağlayacaktır. Bunu sanıldığı gibi ruhunu bir yumurtaya üflemesini sağlayarak almasıyla değil, ona açtığı bu yeni anlam yüzeyiyle, onu ittiği mücadele düzlemiyle gerçekleştirebilir. Nitekim filmin sonuna doğru Şeytan'ın, Fatih'i ünlü yapmak için girdiği çabaların boşuna olduğu görülür. Ancak belki de Fatih'in hayalinde yarattığı Şeytan'ın yine hayalinde meleğe dönüşmesi sonucu filmin en son sahnesinde Fatih ve grubunun Şeytan'ın müritleri olarak filmin evvelinde karşılaşılan karakterlerin izlediği bir sahnede sanatlarını icra ettikleri görülür. Üstelik sektöre hâkim olan ve daha önce izleyiciye Şeytan'ın müritleri olarak tanıtılan bu insanların Fatih ve grubunu çok beğendikleri ve onların muhakkak çok yükseleceklerini dile getirdikleri duyulur. Filmin sonunda tüm yaşananların aslında hiç yaşanmadığı yanılgısı izleyici ve Fatih'i beklemektedir. Çünkü son sahnede onlar şarkı söylerlerken gelinlikli cansız manken de kenarda durmakta ve onlara eşlik etmektedir. Havadan düşen beyaz tüyleri müritler ve Fatih'ten başka kimse görmez. Derinliklerden yüzeyle gelen ve filmde fantastik anlatıyı Fatih'in dileği doğrultusunda oluşturan Şeytan, Fatih'in hayaline mi hayatına mı girdiği anlaşılmeden onun hayatında önemli izler bırakır. Fatih ise Şeytan'ın gerçekleri görmesini ve kimliğinden bağımsızlaşarak sonsuza kadar derinlikleri terk etmesine sebep olur.

3.1.7. Aaahh Belinda! ve Aidiyetsizlik

1986 yılında Atıf Yılmaz tarafından yönetilen 'Aaahh Belinda' filminin senaryosu Barış Pirhasan'a aittir. Dönemine göre oldukça ilginç bir senaryonun altından yönetmen koltuğunda bulunan Atıf Yılmaz'ın başarıyla kalktığı görülür. Film oyuncu seçimiyle de dikkat çekicidir. Aslında asla erotik film başlığına sokulamayacak bir film olduğu düşünülen filmin afişinin 80'li yıllarda özellikle bir furya haline gelmiş olan bu tarz filmlere öykünür nitelikte olduğu göze çarpar. Ancak bu öykünmenin yanı sıra afiş dikkatli bir izleyicinin gözünden kaçmayacak bir şekilde filmde olup bitenlere gönderme yapar gibidir. Afişte büyük fotoğrafta bir yatakta oldukları belli olan çıplak bir çift görülür, ancak hemen bu büyük fotoğrafın sol alt kısmında küçük bir karede bir gelin damat fotoğrafı dikkat çeker. Ayrıntılı bakıldığında hem üstteki fotoğraftaki yataktaki kadının, hem de alttaki küçük karede bulunan gelinlikli kadının Müjde Ar olduğu görülür. İki ayrı fotoğraftaki

erkek oyuncular farklıdır, bu fotoğraftaki karakterlerden üstteki Yılmaz Zafer alttaki ise Macit Koper tarafından canlandırılır. İlk izlenime göre değerlendirildiğinde afişin geleneksel bir Türk filmi izleyicisine, birbirine ikiz gibi benzeyen, ya da çok küçükken ikizinden ayrılan iki kadının birinin kentte diğersinin köyde büyüdüğü için başından geçen olayları anlatacak bir filmi çağrıştırdığı söylenebilir. Ancak filmin geneli bu geleneksel Türk filmi hikâyeciliğinden ve geleneksel anlatı formlarından oldukça farklıdır.

Filmin girişinde Serap evinde reklam filmi izlerken görülür, yüzünde bir maske bulunur. Ona gelen bir telefon sayesinde ise oyunculuk yapacağı reklam filmiyle ilgili bir şeyler düşündüğünü ve kendisinin de reklamlarda böyle aptal çıkıp çıkmayacağını endişesini taşıdığı anlaşılır. Serap bir tiyatro oyuncusudur, oldukça yoğun bir hayatı olduğu söylediklerinden belli olur, bu yoğunluğunun arasında bir reklam filminde oynama teklifi alır ve ücretinin çokluğu yüzünden teklife hayır diyemez. Filmin daha ilk sahnelerinden Serap'ın evinden başlayarak hayatının detaylarına dair bilgiler verilir, Serap, izleyiciye 80'lerin ortalarında modern bir hayat yaşayan, kentli, çalışan, entelektüel yanı ağır basan, toplum baskısına karşı mücadele etmiş ve sevgilisiyle yaşayan görece özgür bir kadın olarak sunulur. Yüzündeki maske ise filmin bütünü açısından bakıldığında oldukça manidar olarak görülür. Maske simgesel olarak genellikle çok katmanlı kimliklere, farklı ve saklı kimliklere gönderme yapmaktadır, dolayısıyla başlangıçta Serap'ın evde maske takması ilginçtir. Serap bir sonraki sahnede kendisine kahvaltı hazırlarken görülür, Serap'ın kahvaltısı geleneksel bir Türk kahvaltısından farklıdır. Evinde döneme göre oldukça lüks sayılabilecek otomatik portakal sıkma makinesi, ekme kızartma makinesi bulunmaktadır, kapısına günlük gazetesi asılmıştır, onu da alır, iki dakikada seri bir şekilde kahvaltısını hazırlayarak yemeye koyulur. Filmin girişinin ilerleyen bölümünde Serap'ın 'Belinda Şampuanları' başlıklı reklam filminde oynadığı karaktere yönelik eleştirileri dikkat çeker. Gerek tiyatrodaki çevresi gerekse kendi düşünceleriyle sık sık çatışma yaşadığı görülür, bir tiyatrocunun reklam filminde oynama düşüncesiyle ilgili entelektüel olarak dertli olduğu fark edilmektedir. Filmin ikinci bölümü ise reklam filminin çekimleri esnasında Serap'ın bir anda reklam filmi için canlandığı Naciye karakterine dönüşmesiyle açılır. Reklam filmindeki eşi Hulusi ile birlikte yatakta bir sahne çekilirken bir anda buldukları sahne bir eve dönüşür. Serap önce gözlerine inanamaz ve çekim ekibine seslenir, Hulusi ise Serap'a, Naciye diye seslenmektedir. Serap kendini ansızın canlandığı reklam karakteri Naciye'nin ta kendisi olarak bulmuştur. Filmin son bölümü ise Serap'ın Naciye karakterini benimsememesi, tanımaması ve bu karakterden kurtulmak için çabalamasının sonuçlarına odaklanır.



Resim 25: Aaahh Belinda! Serap'ın Hayatından Kareler

Filmin açılış sahnesinde dönemin modern eşyalarıyla döşenmiş bir ev görülür, yine döneme göre lüks sayılabilecek bir televizyon da bulunur. Telefonla konuşan modern giyimli, bu şık kadın aslında 80'li yılların biraz da marjinal olarak görülebilecek bir kadın kimliğinin yansıması olarak sunulur. Atıf Yılmaz özellikle 80'li yılların başında filmlerinde kadın ana karakterler kullanarak, Türk kadınlarına özgü figürler sunar. Yılmaz'ın filmografisi dikkate alındığında, Türkan Şoray, Müjde Ar gibi bulunduğu kuşağı oldukça etkilemiş, belirli bir karakter ve şöhrete sahip kadın oyuncularla çalışmış olması tesadüf değildir.

80'li yıllar pek çok açıdan Türkiye tarihinde ara bir dönemi niteler. 80 ihtilali sonrası değişen bir ülke profili, köreltilmiş, baskılanmış bir sağ sol çatışmasının akabinde ortaya çıkan siyasi kimliklerin gizlendiği bir dönem olarak bilinir. Bu gizleme durumu yalnız siyasi görüşler için değil kimliğe yönelik her tür ayırt edici özellikle ilgili olarak söz konusudur. Yıllar sonra 80 sonrası doğan nesil için apolitik, kimliksiz nitelendirmeleri tam olarak ihtilal sonrasına denk gelen bu sürecin eseri olarak düşünülecektir.

80'li yıllarda Türkiye'de dev yabancı sermayeye ait şirketler piyasada net bir şekilde daha kendini göstermemiş, teknoloji henüz internetin, cep telefonunun nimetlerini insanlara sunmamıştır. İlk bilgisayar, ilk internet denemeleri gibi teknolojik gelişmelerin hemen arifesinde olan bu dönemde film boyunca açık açık olmasa da iki ayrı Türk kadını portresi çizilir. Birinci portre modern, entelektüel, cinselliğini özgürce yaşayabilen, tiyatrocü, 80'li yılların imkânlarını değerlendirip kendi yolunu kendisi çizebilen güzel bir kadını, Serap'ı betimlerken, ikinci portre

80'li yıllarda çalışan ancak evde de ev kadınlığını devam ettiren arada kalmış bir kadın portresi çizer. Bu 'arada kalmışlık' oldukça önemli bir tabirdir. Türkiye, geleneklerin ağır bastığı, ülkenin büyük bir kesiminin din olarak Müslümanlığı seçtiği bir ülkedir. Bu şartlar altında yıllarca erkek, çalışan, eve ekme getiren, kadın ise yuvayı kuran, çocuklara bakan, ev işlerini yapan kişi olarak nitelendirilmiştir. Dünyanın düzeni kadınların iş hayatına atılmalarıyla yavaş yavaş değişirken, bu durum Türkiye'de de kadınların daha çok okumasına ve giderek iş dünyasında kendine yer bulmasına sebep olur. Ancak bu durum kadınların özgürleşmesi için yeterli olmaz. Artık ekonomik özgürlüğü olan bu kadın, geleneksel yapıya sırt çeviremez, aile içinde özgür değil, özerk bir konuma yerleşir. Yani tabiri caizse iç işlerinde daha önce çalışmayan, geleneksel tip Türk kadınına göre biraz daha özgür haldedir ancak dış işlerinde evin erkeğine bağımlı konumdadır. Örneğin, kayınvalidesiyle yaşamaz, zaman zaman ona isyan etme hakkına da sahiptir ki, Türk aile yapısı düşünüldüğünde bu oldukça sıra dışı bir durum olarak gözlenir, ancak yine de işten eve geldikten sonra ev işleri, çocukların bakımı gibi pek çok iş kadının görevidir ve kocasının sözünden çıkmaması gerekir.

80'li yıllar tüm dünya ve Türkiye'de feminist uyanışın gerçekleştiği yıllar olarak bilinir. Bu uyanış 70'li yıllarda Laura Mulvey²⁶ ve ardıllarının yazdıkları manifestovari metinler ve çektikleri filmlerle birlikte sinemada da gerçekleşir. "Hristiyanlık dini için ortodox mezhebinin etkisi nasıl olduysa, Feminist sinema düşünürlerinin yazdığı metinler sinema içinde öyle etkili oldu" (Chaudhuri, 2006: 1). Ancak bu uyanış Türkiye'de, dünyada olduğu gibi bir anda ve hızlıca olmuş bir uyanış değildir. Özellikle 80'lerin arada kalmış kadın karakterleri bu değişimin önünde en büyük direnç olarak durmuşlardır. Dışarıdan bakıldığında özgür ancak ayrıntılı bir inceleme sonucunda aslında bir işe girip para kazanmaları dışında geleneksel çerçeveden asla çıkmayı başaramayan bu kadınlar çok uzun süre baskılayan mekanizma benzeri işlev görererek ve kendileri de bunu fark etmeyerek değişime direnir. Dönemin siyasi çevresi ve geleneksel otoriter liderleri de bu kadınları örnek göstererek her seferinde Türkiye'nin değişen çehresinden, kadın haklarından bahsederler ancak ekonomik özgürlüklerini kazanmış olmak kadınların ev ve aile hayatındaki ikincil konumlarını, evin erkeğine ya da ailenin reisi olan kişiye tabi olma durumlarını ortadan kaldırmaz.

Filmde Naciye işte tam da bu durumda olan bir kadındır. Evli, iki çocuk sahibi, bankada çalışan ancak akşamları da ev hanımı gibi davranan Naciye isimli bu kadını canlandırması istenen Serap, onun eşini oynayacak karakter olan Hulusi ile tanışır. Serap, Naciye karakteri ile ne kadar ters ise Hulusi'yi oynayan karakterin de reklam filminde canlandığı karakterle o kadar paralel olduğunu düşünür. Macit Koper'in bu tür rollerdeki önemli oyunculuk becerisi karaktere hem izleyicinin hem de Serap'ın

26 Laura Mulvey: 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' isimli makalesiyle feminist sinema kuramına önemli bir katkı sağlamış, sinemayı temellerine kadar feminin bir gözle yapısoktüme uğratmış film kuramcısı. İsmi geçen makale için bu adrese bakabilirsiniz: http://www.composingdigitalmedia.org/fl5_mca/mca_reads/mulvey.pdf. Ayrıntılı bilgi için şu kitabı bakabilirsiniz: Chaudhuri, Shohini (2006) *Feminist Film Theorists*, Routledge, Newyork.

mesafeli durmasına sebep olacaktır. Serap tiyatrodaki ‘Asiye Nasıl Kurtulur?’ isimli oldukça ünlü bir oyuna Asiye karakterini hazırlamaktadır. Daha sonra Müjde Ar’ın bir filmde de bu karakteri canlandırdığı görülecektir. Serap’ın Asiye karakterini yadırgamayıp, Naciye karakterine bu kadar burun kıvrmasının sebepleri oldukça önemlidir. Asiye ne olursa olsun düzene bir şekilde baş kaldırmış, yenilmemiş ancak yenik olarak betimlenmiş bir kadındır. Ancak Naciye söz konusu olduğunda durum Asiye’nin durumundan oldukça farklıdır. Naciye, Serap’ın anladığı açıdan bakıldığında içinde bulunduğu ve Serap’ın asla kabullenmediği düzenden memnun bir karakterdir. Bankada çalışır, eve gelir, çocuklarıyla ilgilenir, evi temizler, yemeği yapar ve bir şekilde kendine bakmayı da başararak evin erkeği Hulusi’nin gönlünde taht kurmayı başarır. Serap reklam çekimleri boyunca yönetmeni çileden çıkarır, her sahne defalarca çekilecektir. Bunun en önemli sebeplerinden biri Serap’ın, Naciye karakteriyle bir türlü kendini özdeşleştirememesidir. ‘Belinda Şampuanları’ kullanan, modern görünümlü bu güzel kadının, geleneksel bir aile düzenine boyun eğdiğini hatta boyun eğmekten ziyade bu düzenden mutlu olduğunu, bu düzene hizmet ettiği düşüncesini bir türlü kabullenemez. Dolayısıyla yönetmenin direktiflerini ne yaparsa yapsın yerine getiremez.



Resim 26: Aaahh Belinda! Serap, Naciye Rolünde Reklam Çekiminde

Reklam filmi esnasında çekimler ilk olarak bir yemek masasına başlar. Ekranda Hulusi ve bir kız bir erkek iki çocuğu bir masada otururken görünür, harika saçları ve elindeki güzel yemekleriyle sahneye Naciye girer, Hulusi Naciye’nin elindeki yemekten ziyade Naciye’ye bakmaktadır ve tam yemeği masaya koyacakken Hulusi, Naciye’nin saçlarını koklar. Burada yemekten ziyade biricik karısının saçlarıyla ilgilenen bir erkek portresi çizilmektedir. Ancak mantık olarak kadın yemek yapan ya da güzel görünen olarak sadece bir nesnedir, bu reklam yalnız gerçek olanı manipüle etmekle kalmaz, aynı zamanda da bir hayal olarak sunduğu şey kadını daha fazla nesneleştirmekten başka bir şeye hizmet etmez.

Serap bu sahne boyunca bir türlü istenileni veremeyecek daha sonrasına mutsuz bir şekilde yemekhanede diğer çalışanlarla birlikte yemek yerken görülecektir. Reklam filminde çocuk karakterleri oynayan iki çocuğun anneleri de orada Serap ile birlikte yemek yemekteler. Kadınlardan biri Serap'a "İlk işiniz mi?" diye sorar, Serap olumlu yanıt verince oradaki anneler kendilerinin birden kez bu işi yaptıklarını belirtirler. Serap imalı bir şekilde "keşke anne rolünde siz oynasaydınız" gibi bir cümle kurunca kadınlar imayı anlamayarak gülerler ve bizden geçti artık şeklinde bir yanıt verirler. Bunun üzerine Serap daha fazla dayanamayarak yemeğini de yemeden yemekhaneyi terk eder çünkü yalnız Naciye'yle değil, Naciye karakterinin gerçek hayatta esinlendiği bu iki anne karakteriyle de yüzleşmiş olur ve bu durum onun sınırlarını daha çok bozar. Toplumda kendisine alternatif olarak sunulan kadın imgesi bunlardır, başka alternatifleri orada göremez.

Serap'ın çekimlerde ikinci zorlandığı sahne banyo sahnesi olacaktır, bir türlü istedikleri gibi oynayamaz, sürekli olarak su altında saçlarını defalarca 'Belinda Şampuanları' ile şampuanlayacak ancak bir türlü o gizemli mutluluğu veremeyecektir. En sonunda yönetmenin direktiflerini aynen uygular, kamera Naciye karakterinin mutluluğuna odaklanır, çekim tam bitecekken gözlerini açan Serap kendini sette değil bir evin banyosunda bulur. Banyodan çıktığında ise bir evde olduğunu görür, önce set ekibinin ona şaka yaptığını düşünür ancak daha sonra Hulusi ona Naciye diye seslenmeye devam edince işlerin düşündüğü gibi olmadığını anlayacaktır. Bir anda o evden hızlıca uzaklaşmak isteyecek, sevgilisinin evi, çalıştığı tiyatrodaki insanların geceleri oturup toplandığı mekân ve sonunda da kendi evi olmak üzere başka yerlere gitmek üzere evden gece vakti çıkarak bir taksiye binecektir. Taksiciye sürekli parayı bir arkadaşından alıp geleceğim der ancak arkadaşım, sevgilim diye hitap ettiği hiç kimse onu tanımaz. Serap önce bunun bir rüya olduğunu düşünür ancak rüyadan bir türlü uyanamaz. Bu noktada film ciddi anlamda fantastik anlatıyı başından sonuna benimsemiş en önemli Türk filmlerinden biri olmanın hakkını sonuna kadar izleyiciye ve Serap karakterine sunar. İzleyici Serap'ın mı, Naciye'nin mi gerçek olduğuna karar veremeyecektir. Acaba en başından beri Naciye isimli bu yarı iş, yarı ev kadını olan kadının hayallerini mi izledik yoksa Serap gerçekten de olağandışı yöntemlerle bu sevmediği geleneksel kadının hayatını bir kâbus olarak yaşamaya mı başladı sorusu kafalarda gidip gelir. Filmde şaşırılacak noktalardan birisi, Serap'ın Naciye'ye dönüştükten sonra diğer hayatındaki herkesi tanımasıdır, sevgilisinin evine gittiğinde o evin gerçekten de orada olduğu görülür. Ya da tek tek bütün iş arkadaşlarını ismiyle bilmekte, 'Asiye Nasıl Kurtulur?' isimli oyunda oynadığı rolü ezbere bilmektedir ancak işte Serap değil Naciye'dir.



Resim 27: Aaahh Belinda! Naciye'ye Dönüşen Serap'ın Çaresizliği

Çaresiz evine, çocuklarının ve kocası olduğunu söylediği adam olan Hulusi'nin yanına döner. Hulusi'den uzun zamandır onun eşi olduğunu, iki çocukları olduğunu öğrenir, kendi düğün fotoğraflarına bakar ancak tanımadığı bu Naciye isimli karakter hakkında hiçbir bilgi öğrenemez. Hulusi'ye “ne yaparım ben, neleri sever, nerelere giderim” diye sorar ancak Hulusi bu sorulara bir cevap, bir anlam veremez. Çünkü Naciye, onun eşi ve çocuklarının anasıdır, bunun dışında başka bir hayati yoktur ve bunun dışında eşi hakkında başka bir bilgisi de yoktur.

Ertesi sabah Hulusi işe giderken Naciye'ye “Sen işe gitmiyor musun?” diye sorduğunda Naciye adeta sevinçle bağırır “çalışıyor muyum ben?”, çalışmak onun için bir kurtuluştur, Hulusi onun bu sorusun karşısında şaşkındır, Naciye'ye bankada çalıştığını söyler, Naciye “Hangi banka?” diye sorunca ise cevap vermeden hızla işe gider. Naciye en azından biraz rahatlamıştır evden ve onu bir sarmaşık gibi boğan çocuklarından bir an önce uzaklaşmak istemektedir. Kapı çalar, kapıdaki samimi arkadaş oldukları her halinden anlaşılabilir bir arkadaşdır, Füsün Demirel'in canlandırdığı bu karakterin iş arkadaşı olduğunu öğrenir ve onla işe gitmek üzere evden çıkarlar. Naciye işe gittiğinde de mutsuz olur çünkü iş olarak yaptığı şey bir sandalyede oturarak bir takım tuşlara basmaktan başka bir şey değildir. Daha fazla dayanamayacağını fark eden Naciye iş çıkışı Füsün'dan borç para ister ve soluğu psikiyatri kliniğinde alır.



Resim 28: Aaahh Belinda! Naciye Akıl Hastanesinde

Film bu noktada hem psikiyatri alanındaki insanların, hem izleyicilerin, hem de ana karakterin ‘Naciye’nin deli olup olmadığına karar verilmesi’ aşamasında dolanır. Naciye başından geçenleri doktorlara anlatır, hatta ‘Asiye Nasıl Kurtulur?’ oyununu ezberden okumaya başlar ancak doktor ekibi onun kriz geçirdiğini düşünerek Naciye’yi uyuştururlar. Naciye biraz kendi isteği, biraz da kimsenin itiraz etmemesi sebebiyle hastaneye yatırılır ve onun oradaki diğer akıl hastalarıyla sohbetleri ekrandan yansır. Sonunda akıl hastanesinden de sıkılan Naciye, en iyi bildiği şeyi yapmaya karar verir. Artık bir Naciye gibi davranacak, rol yapacak ve Serap olarak yaşamaya alıştığı hayata Naciye üzerinden ulaşmaya çalışacaktır.

Hastaneden çıktıktan sonra Naciye, ondan istenilen rollerin ideal bir şekilde çizerken görülür. Doktorların da dediği gibi Naciye fazla iyidir. Ancak herkes bu durumu kabullenir. Naciye ondan istenilen rollerin hakkını verir ancak iş Hulusi ile cinsel birliktelik noktasına geldiğinde sık sık bahane bulur ve onunla bu şekilde bir ilişki kurmamak için direnir. Bir yandan mükemmel Naciye portresine devam eden karakter, diğer yandan da Serap karakterine ulaşmak için Serap’ın erkek arkadaşı rolünde görülen Suat karakteriyle iletişime geçer. Onunla birlikte olan Naciye, ona isminin Serap olduğunu ve onun hakkında her şeyi bildiğini söyler. Bir şekilde Suat’ın tavsiyesi ve tiyatrodaki bir çalışanın ses tellerinden rahatsız olmasından da faydalanarak tiyatrodaki ‘Asiye Nasıl Kurtulur?’ oyununda bir rol kapmayı başarır. Tiyatro ekibi bu kadını daha önce barda görmüş ancak onu tanımadıkları için onu deli sanmışlardır ancak şu anda bu kadının rolü ezbere bilmesi onları etkilemiş, dolayısıyla izleyiciyi de bir kez daha şüpheye itmiştir. “Nasıl olup da Naciye gibi bir kadın bu oyunun neredeyse her rolündeki cümleleri ezbere bilmektedir?” sorusu izleyicilerin kafalarında tekrarlanır. Bunun bir rüya olduğuna dair şüpheler artmaktadır. Tiyatrodaki ekip artık Naciye’ye hayranlıkla bakmaktadır, filmin

başında Serap'la arasının bozuk olduğu görülen bir kadın, Naciye'ye yaklaşır ve "tiyatrocun olmalıydınız" diyerek hayranlığını biraz da kıskançlıkla dile getirir, Naciye'nin cevabı ise "asıl siz ev kadını olmalıydınız" şeklinde olacaktır. Bu Naciye'nin daha önce Serap olarak yaşadığı hayatta sevmediği bu kadına yapacağı en kötü hakarettir çünkü Serap için ev kadını olmak Naciye kimliğine büründüğü andan itibaren başına gelen en kötü şeydir, dolayısıyla bir hakarettir.

Naciye rolü kapmasına kapar ancak provalar oldukça geç saattedir ve onun geç saatlerde evden yokluğunu fark ettirmeden çıkmasına imkân yoktur. İş arkadaşı ve komşusu olan Füsün'a açılarak yardım ister, Füsün da ona iş yemeği, mesai gibi birkaç yalan söyleyerek bu işi idare edebileceklerini belirtir. Füsün karakteri, Naciye'nin hem iş arkadaşı hem komşusudur, iki karakter birbirine benzer yapıda şekillenmiştir, evden işe, işten eve kocalarının hükmü altında bir hayat sürerler. Füsün'un eşi de Hulusi ile arkadaştır ancak Füsün'un eşi Hulusi'ye nazaran biraz maço bir karakterdir ve karısına şiddet uygulayan bir eş portresi çizmektedir. Naciye ve Füsün ikilisi eşlerini kandırıp ilk provaya giderler ancak Füsün böyle bir ortama aşına değildir ve ortamın parıltısı ona davetkâr görünür ve Naciye'ye prova sonrası tüm ekiple yemeğe gitme konusunda ısrarcı davranır. Naciye'nin akli ise evdedir çünkü yalanlarının hemen anlaşılacağından korkmaktadır. İkili gece geç vakitte evlerine dönerler ancak hareketleri çok şüphe çeker ve ertesi günkü bahaneleri tehlikeye girecektir. Nitekim bir gün sonra Naciye bir şekilde provaya gitmeyi başarırken Füsün'un kocası onun gitmesine izin vermez, eşi eve gelmeyen Hulusi de komşuları olan Füsün'lara gelir amacı Naciye'nin nereden olduğunu öğrenmektir. Füsün biraz koca şiddeti, biraz da tehditle Naciye'nin tiyatrodan oynadığını itiraf eder. Bunun üzerine Hulusi'nin ailesi, Hulusi, komşuları olmak üzere topluca tiyatroya Naciye'nin provasına giderler. Naciye rolünü oynamaktadır ve ekip oyun bitene kadar ses çıkarmamaya kararlıdır. Sahnede bir oyuncu Naciye'ye kaç senedir bu işi yaptığını soracak, Naciye de on dört yıldır şeklinde cevap verecektir. Bu cevaba karşılık Hulusi sonunda kendini tutamayacak ve "Yalan" diye bağırarak oyuna müdahale ederek Naciye'nin foyasını ortaya çıkaracaktır. Başta tiyatrocun ekip Naciye'yi koruyacak ancak Naciye sözlerinin doğruluğunu ispatlayamayınca Naciye'yi terk edeceklerdir.

Hulusi, Naciye'yi kolundan sürükleyecek, ona artık onu istemediklerini, onu babasının evine bırakarak terk edeceklerini dile getirir. Bunun üzerine "babam da mı var?" diye soran Naciye şaşkındır. Bir sonraki sahnede Naciye sarhoş babasının evinde kendini bulur, babası akli geçmişe takılı kalmış alkolik bir adamdır. Naciye'ye sürekli annesini ve onu niye bir kadın için terk edip gittiğini anlatmaya çalışır, Naciye ise bu hikâyeye karşı duygusuzdur, güneş doğana kadar hikâyeyi sürdüren babasının karşısında esneyip durur. Babası sonunda "kalk, annenin yanına gidiyoruz" deyince Naciye iyice çileden çıkar "Annem de mi var?" diye bezgince sorar. Ancak annesi ölmüştür ve babası onun mezarına gitmek istemektedir. Mezarlık sahnesi

oldukça ilginçtir, Naciye esnemekte, babası ise annesine durmaksızın onu affetmesi için yalvarmaktadır. Sonunda Naciye söze karışır ve annesine “Anne artık babamı affet ve lütfen uyuyalım?” der. Tam bu sözler ağzından çıkar çıkmaz mezarlıkta yalnız olmadıklarını fark ederler. Hulusi onları oraya kadar izlemiş ve Naciye’ye yalvarmaya gelmiştir. Naciye’ye “yeter artık dayanamıyorum, lütfen evine dön” der, ağlamaktadır, bunun üzerine Naciye de aynı cümleleri kurarak ağlamaya başlar ancak Naciye’nin mimiklerinin artık bu hayata dayanamadığı açıkça belli olur.

Naciye, babası, eşi ve eşinin ailesi bir akşam yemeğinde aynı masada görülür, Naciye mücadeleyi tamamen bırakmış gibi görünmektedir. Kayınvalidesine, babasına karşı tepkisizdir. Gece olunca da üstüne güzel bir elbise giyerek Hulusi’yi yatağına çağırır. Artık tamamen Naciye gibi davranmaya karar vermiş gibidir. Tam Hulusi yatağına onunla girip de ona sarıldığı anda Naciye yani Serap “Belinda Şampuanları” diyerek kameraya bakar. Bu noktada filmsel mekân reklam setine geri dönmüştür. Yönetmen “kestik!” dediği anda Serap yataktan kalkacak, sebepsizce yanında duran Hulusi’ye tokat atarak oradan uzaklaşacaktır.

Filmin en ilginç sahnelerinden birisi de bu anda gerçekleşir, setten uzaklaşan Serap, dev boyutta bir Belinda Şampuan şişesinin ona doğru gelmekte olduğunu görecektir ancak şişeden kaçmayı başaramayacaktır. Bu noktada orada tesadüfen bulunan kesici bir aleti eline alarak şampuan şişesine sertçe vuran Serap şişenin ardından gelen sesle sakinleşir. Ses erkek arkadaşı Suat’ın sesidir, iki sevgili orada kavuşurlar. Film görece mutlu bir sonra ekranlarda kararır, hem izleyiciler hem de Serap rahat bir nefes alırlar ancak gerçeğin nerede başlayıp, hayalin ya da kâbusun nerede bittiği konusunda kafalar karışıktır.

Atıf Yılmaz’ın Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde en iyi film, en iyi yönetmen, Müjde Ar’ın ise en iyi kadın oyuncu ödülünü aldığı bu film, döneminde seyredilmiş ancak ödül alan pek çok film gibi ‘anlaşılmaz’ olarak görülerek izleyicinin mesafeye yaklaşmasına sebep olmuştur. 80’li yılların sonlarına doğru, 1986 yılında çekilen film dönemin siyasi koşullarıyla alakalı olarak herhangi bir bilgi vermez. Daha çok kadın rolleri üzerinden bir anlatı örgüsü kurulan filmde 80 darbesiyle, dönemin siyasi liderleriyle ilgili anekdotlar bulmak mümkün görünmez. Film daha çok Türk aile yapısına ve 80’li yılların aile psikolojine eleştirilerde bulunur. Evlenip çocuk yapan, evinden, piknik, komşu ziyaretleri, aile ziyaretleri dışında çok uzaklaşmayan, taksitle ev, taksitle televizyon almak gibi taksit ödemeye ve biriktirmeye dayalı bir ekonomik sistemi benimseyen aileye ayna tutar. Aynı zamanda Türkiye’de yaşayan iki ayrı toplumsal sistemi ve bu iki ayrı toplumsal sisteme tabi olanların birbirlerine bakış açılarını gözler önüne serer. Serap ve arkadaşları, Naciye ve ailesi olarak ikiye ayırabileceğimiz bu iki ayrı topluluğun birbirine neredeyse hiç tahammülü yok gibidir. Naciye’nin ailesi Serap gibi insanların yaşantılarını tiksinti ve hayranlık arasında gidip gelen duygularla yaklaşırken, Serap ve çevresi ise Naciye’nin ailesi gibi insanların asla onları anlayamayacağını

düşünerek onları etraflarında yok sayarlar. Bu iki ayrı portre aslında aydın kesim olarak sayılan kesim ile halk olarak sayılabilecek insanlar arasında 80’li yılların sonuna doğru ne kadar büyük bir uçurum olduğunu gözler önüne serecektir.

Aaahh Belinda filminde birkaç önemli karşıtlık gözler önüne serilir. Birincisi Serap ve Naciye arasındaki bekâr olma ve evli olma halidir. Öncelikle Serap’ın, Suat’ı ne kadar çok sevdiği onunla yaptığı konuşmalardan anlaşılır. Ancak bu konuşmaların genel içeriği ve gidişatı ile yakından ilgilenilirse Serap’ın, Suat’la bir evlilik planladığı görülmez. Hatta Serap ya da Suat’ın ağzından evliliği çağrıştıracak herhangi bir söz dökülmez. Serap, Suat’ı sevmekte ve diğer kadınlardan onu aşırı derecede kıskanmaktadır ancak bu yine de geleneksel olarak görülen boğucu bir kıskançlık değil aksine tutkulu bir kıskançlıktır. Naciye’de ise durum farklıdır, Naciye evli bir kadındır, iki çocuk sahibidir ve eşyle görece huzurlu bir evliliği vardır. Serap ile Naciye’nin hayatı filmsel kurgu sayesinde kucaklaştığında Serap’a her şey saçma gelir. Anaç bir kadın olmadığını her tavırla hissettiren Serap özelliği erkek çocuğun anneye olan özel ilgisinden bıkar, ona boğucu gelir, çocuk ona her sarılıp öptüğünde suratında bıkkın bir ifade oluşur. Bu durum filmde sıklıkla tekrarlanarak izleyicinin Naciye’ye dönüşmüş Serap’ın ne hissettiğini açıkça anladığından emin olunur.

Film boyunca sürekli toplumsal dayatmaların insanların önünde bir engel teşkil ettiği gösterilir. Naciye belki isteyerek çocuk doğurmuştur ancak Naciye’ye dönüşen Serap için bu sadece toplum tarafından dayatılmış bir roldür. Filmin başından sonuna annelik rolüne, eş olma rolüne direnç gösterir. Serap ne kadar yersizyurtsuzsa, Naciye de bir o kadar yerliyurtludur. Tabi ki bunun tüm sebebi evli olmasında yatmaz ancak Naciye içinde bulunduğu hayata sıkıca yapışmış, kök salmış bir karakterdir, tıpkı eşi Hulusi ya da arkadaşı Füsün gibi. Serap ise köklerini hiçbir yere uzatmaz, onun kökleri yüzergezer bir şekilde havada dolaşmaktadır. Yersizyurtsuzluk, Deleuzeyen düşüncede hiçbir zaman sürekli gezmek, evi olmamak gibi bir hale gönderme yapmaz. Deleuzeyen düşünce tam olarak aslında tutkuyla, üretken bir yaratıcılıkla yaşarken özgürce hareket edebilmekten bahseder. Fikirler, haller, modlar, oluşlar arasında akışkan bir hal, birinden diğerie geçişlikli sağlayan kaçış çizizileri...

Serap filmin en başından sonuna köklerinden hiç bahsetmez. Anne ve babası nerededir, nerelidir, bulunduğu yere nasıl gelmiştir, bu soruların cevabı verilmez. Film tıpkı bir rüya, bir köksap gibi Serap’ın hayatının tam ortasından başlamıştır. Serap karakteri tam anlamıyla havada durmaktadır. Suat’a karşı tutkulu bir sevgi hisseder, tiyatroya karşı tutkulu bir heves sergiler ancak bu tutkular ne zaman başlamıştır bildirilmez. Film tam anlamıyla hiçbir ahlaki koda uymayan ve kafasına estiği gibi ilerleyen bu kökleri etrafa salınmış ancak asla toprağın altında olmayan karakteri izleyicilere yansıtır. Serap film boyunca bir tercihinde kök salar, çok para verildiği için ona hiç de uygun olmayan bir senaryoya sahip bir reklam filminde oynamayı kabul eder ve giderek yerliyurtlulaşacağı bir sürecin içine girer. Tiyatro

yersizyurtsuz bir sanattır denilebilir, çünkü tiyatro hemen her kültürde bir sahne önünde icra edilen bir sanattır ancak sahne sadece tek bir duvardan ibarettir. Birçok sahnenin geriye kalan üç tarafı açıktır. Geleneksel anfi tiyatroların dışındaki stüdyovari tiyatrolarda ise en azından oyuncunun önü muhakkak açıktır. Oyuncu özgürdür, oyunu istediği gibi icra edecek imkâna sahiptir, dilerse seyircilere doğru koşarak sahneden de kaçabilir. Serap reklam çekimlerinde de bu tip bir ortamda çalışacaktır. İki duvar arasında çekilen banyo sahnesi ise Serap'ın, Naciye'ye dönüşmeden oynadığı son sahnedir. Bir anda yönetmenin direktiflerine uymaya çalışırken sahnenin açık uçları kapanacaktır, artık dört duvar arasında olan Serap, Naciye tarafından mekâna adeta zincirlenir, kapatılır.

Serap bu noktadan sonra bu dört duvardan hızla uzaklaşır, bir taksiye binerek evden kaçır, Naciye'den ve ona dâhil olan köklerinden kurtulmaya, eski hayatına geri dönmeye, tekrar yersizyurtsuzlaşmaya çabalar ancak çaldığı kapılar bir bir yüzüne kapanacaktır. Çaresiz evine, Naciye kimliğinin onu kapladığı yere geri dönmek zorunda kalır. Serap haline dönebilmek için bir akıl hastanesine gitmeyi bile göze alır çünkü hayatı boyunca direnç gösterdiği bir kadına dönüşmek, sistem tarafından tutsak edilen, nesneleştirilen, anneleştirilen, evlilik kisvesi altında özgürlüğü elinden alınan bu kadına dönüşmek onun için katlanılamayacak bir durumdur. Ancak Naciye, delilik çizgilerinden de Serap'a doğru kaçmayı başaramaz. Serap, Naciye tarafından gerçekleştirilen bu kaplama halinde dahi yaratıcı bir üretkenlik arayışındadır, içinde bulunduğu mikro sisteme karşı direnir, tiyatroya gider, oyuncu olmak, kendi sanatını icra ederek direnmek için kendini kabul ettirmeye çalışır. Suat'ı bulur ve onunla cinsel bir birliktelik yaşar, Serap'ın da Naciye'ye dönüşmüş Serap'ın da evliliğe sadık olma gibi bir dürtüsü gelişmez. Hatta filmin sonuna kadar Hulusi'ye direnir, Suat'a sadık kalır ancak bu geleneksel bir sadık kalma değildir. Serap'ın canı sadece Suat'ı ister ve sadece onunla cinsel birliktelik yaşamayı tercih eder. Türk filmlerinde nadiren karşılaşılan bu tercih ettiği erkekle cinsel ilişki yaşama durumu oldukça ilginçtir. Çünkü kadın Türk Filmlerinde cinsellik konusunda aktif bir rol çerçevesinde çok fazla temsil edilmemiştir, temsil edildiği filmlerin birçoğu da erotik film niteliğiyle halkın gözünde farklı bir konuma yerleştirilmişlerdir. 80'li yıllarda bunun pek çok örneğine feminist uyanışın da etkisiyle sıklıkla rastlansa da 'Aaahh Belinda' durumu çok fazla erotize etmeden ve Serap'ı, Suat'ı istedi diye yaftalamaksızın filmi başarıyla bitirmeyi başarır.

Serap, tüm bu hengâmenin ortasında aslında asıl yersizyurtsuz olanın kendi ruhu olduğundan habersizdir. Naciye de olsa, Asiye de olsa, Serap da olsa o bu kimlikler arasında dolaşan bir göçebedir. Tıpkı filmin başında takıp çıkardığı maske gibi onun sahip olduğu tüm kimlikler sadece bir maske gibidir. Asıl kimliğini gizlemek adına değildir bu maskeler, Serap'ın asıl kimliği bir akış halinde sürekli ve sürekli yeniden oluşmaktadır, Naciye'den, Asiye'den ve hayatındaki tüm karakterlerden kendine bir şeyler katarak, akışkan bir halde sürekli yersizyurtsuzlaşarak, yaratıcı bir süreçte

kendini sürekli değiştirerek var eder. O içinde bulunduğu zamanın kalıplarından taşan bir kadındır, yersizyurtsuzluğun, göçebeliğin, bir sınırdan diğerine var olagelmiş akışkanlığın kaçış çizgilerinde zaman zaman özgürleşir, özgürlüğün izlerini yüreğinde taşır. Reklam filmi çekimlerinde tam Naciye ile özdeşleştiğinde kendini onun kimliğinde bulmasının ya da tam Naciye'yi tamamen benimseyip, Hulusi ve çocukları kabullendiğinde Serap kimliğine geri dönmesinin bir başka sebebi bulunmaz.



Resim 29: Aaahh Belinda! Naciye'nin Serap'a Dönüşü

O yepyeni bir kadındır, Atıf Yılmaz'ın bir yönetmen olarak büyüüne kapıldığı, tüm feminist kuramların sürekli olarak atıfta bulunduğu önemli bir süreci kat edebilen bir kadındır. Tüm bu süreçler boyunca hem kendisi kararsız olan hem de izleyicinin karar verme yetilerini filmin sonuna kadar ellerinden alan bu karakter, 80'li yılların en önemli, bol ödüllü fantastik filmlerinden birinin başat karakteri, başat ögesi olmayı bu şekilde başarır. Filmin sonunda reklam setinde onu kovalayan Şampuan şişesine verdiği tepkiyle yine daha önce çizilmiş kadın portrelerini yıkıma uğratar. Önce kaçmaya çalıştığı bu devasa şişeyi, kaçamayacağını fark ettiği anda eline aldığı bir kesici aletle vurarak devirir bu noktada istediği tek erkek olan Suat'a kavuşması ise kesinlikle tesadüf değildir, Serap istediğine kendi elleriyle ulaşır, kaderinin iplerini kendi elinde tutarak yaşamaya devam eder.

Türkiye 1980'li yıllarda daha önce de vurgulandığı gibi darbe sonrasında aydınların içe kapanık bir sürece girdikleri yıllardır. 1980 öncesi toplumsal hareketler, özgürlükler ön plandayken, 80 Darbesinin yıkıcı ve travmalarla dolu izlerinin yanında feminist düşüncenin filizlenmeye başladığı, eşcinsellik, kadınlık, gibi kimliklerin uyanışa geçtiği bir dönem olarak adlandırılabilir. Kendiliğinden gelişen bu bireysel hareketler çok sesli bir ortama geçişin izlerini taşımaktadır. “Türkiye’de de geleceğe yönelik salt politik ütopyaların zayıflaması sonucunda çeşitli toplumsal aktörler ortaya çıkabilmiş kadınlar, yeşiller, türbanlılar, eşcinseller gibi ve yeni kültürel ve yeni kültürel ve bireysel duyarlılıkları işlemeye başlamışlardır” (Göle, 2007: 518). Türk Sineması ise 70’li yıllardan sonra başlayan ekonomik kriz sebebiyle bunalımdadır ve genellikle erotik filmlerin çekimi yapılır. Aaahh Belinda! içinde bulunduğu dönemde erotik film furyası içine dahil edilemeyecek oldukça az filmden biridir lakin Müjde Ar’ın başrolde oynaması ve afişteki çıplaklık nedeniyle filmin sıklıkla bu kategoride olduğu düşünülür. Fazlasıyla feminist unsurlar içeren ve fantastik öge olarak kadın kimliği kullanılan filmin, çekildiği dönemin toplumsal atmosferini değişken kadın kimliği üzerinden yansıtması tesadüf değildir.

3.1.8. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Metin Erksan’ın 1975 yılında yönettiği bu film Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Abdullah Efendi’nin Rüyaları*²⁷ (1943) adlı kitabında bulunan aynı isimli öyküden uyarlanmıştır. Sinemalarda gösterime girmeyen ve televizyon için çekilen bu filmin açılış sahnesinde büyük bir odanın ortasında siyah bir yatakta telefonla konuşan bir erkek görülür. Filmin ana karakteri olan Ahmet, deliler gibi âşık olduğunu söylediği Ketî isminde bir kadınla telefonda konuşmaktadır. Filmin ilk bölümü bu konuşmayla başlar, genç adam sevdiği kadınla o gece hatta sabaha karşı saat iki buçuk sularında buluşmak üzere sözleşir. Bütün gün kadını düşünecek olan adam saat iki buçuk olana kadar evden çıkmama kararı alır. Ancak bu kararı uygulaması mümkün olmaz, aniden kapısı çalar, gelen bir arkadaşıdır, ne kadar itiraz etse de akşam iki buçuk olana kadar onunla kâğıt oynamak üzere bir bağ evine giderler. Bütün gece kâğıt oyununa hiçbir şekilde odaklanamayan ve bir şekilde masada dans eden Ketî’nin hayaliyle avunan Ahmet, saatinin iki buçuğu vurduğunu fark eder etmez bir telefon kulübesine koşarak taksi çağırmaya çalışır. Filmin ikinci bölümü Ahmet’in taksi bulamayışıyla açılır, büyük bir umutsuzluğa kapılan Ahmet, Ketî’nin yanına gece vakti ormandan koşarak gitmeye karar verir. Ancak bir müddet koştuktan sonra takılıp düşer ve kafasını çarpar. Ahmet’in kafasını çarpıp baygın bir şekilde yere düşmesi senaryo açısından bakıldığında bir sonraki sahnede tuhaf bir şeyler olacağına işaretini sunar.

Ahmet, bir sonraki sahnede uyandığında gizemli bir köşkte olduğunu fark eder, orada yanına gelen güzeller güzeli bir kadına âşık olur ancak orada uyuyup uyandığında bomboş bir köşkte olduğunu fark ederek deliye döner. Filmin son

²⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Abdullah Efendi’nin Rüyaları* adlı kitabı ve içindeki hikâyeler birçok farklı şekilde ve farklı kitaplarda düzenlenmiştir. *Geçmiş Zaman Hikâyeleri* adlı hikâyesine yapılan atıflar için çalışmada Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ‘Hikâyeler’ isminde bir derleme kitabı kullanılacaktır, öykü o kitabın içinde yeniden basılmıştır.

bölümü ise Ahmet'in bu deliliği eşliğinde sürer, artık bu kadına kara sevdayla tutulmuştur, deliler gibi onu arar ancak bulduğunda da işler istediği gibi gitmez.



Resim 30: Geçmiş Zaman Elbiseleri, Ahmet ve Ketî'nin Telefon Görüşmesi

Film 70'li yıllara göre oldukça modern sayılabilecek bir evde açılır. Tek yaşayan Ahmet'in evi büyüktür, duvarlarındaki büyük fotoğraflarda Ketî'nin silüetleri görülmektedir. Yaptıkları telefon konuşmalarından Ahmet'in bütün gün kitap okuduğu, onlarca bardak çay ve kahve içtiği anlaşılır. Yatağın etrafına gelişigüzel bırakılmış kitaplar Ahmet'i doğrular niteliktedir. Ketî ise sarışın ve oldukça güzel bir kadındır. Bahçe gibi açık bir yerde bir koltuğa uzanmış sevgilisi Ahmet'le konuşmaktadır. Onunla sabaha karşı iki buçukta buluşacağını söyler, Ahmet sürekli ne kadar heyecanlandığını ve onu ne kadar özlediğini belirttikçe Ketî mutlu olur ve aslında başlarda Ahmet'e âşık olmak istemediğini ancak kendine engel olamadığını ve Ahmet'e âşık olduğunu dile getirir. Ancak ikilinin konuşması Ketî'nin “seninle konuşmak için süremiz doldu, iki buçukta görüşmek dileğiyle” demesiyle telefon konuşması biter.

Ahmet ve Ketî 70'li yıllarda yalnız ve modern hayatlar süren iki sevgilidir. Ahmet'in evi ve yaşama şekli göz önüne alındığında varlıklı olduğu ve sanatla uğraştığı, Ketî'nin ise modellik yaptığı düşünülür. Hem Ahmet hem de Ketî büyük şehirde yaşamaktadır. 70'li yılların Türkiye'si düşünüldüğünde filmde görülen yaşamlar zamanlarına göre oldukça eğreti durur. Çift sanki 90'lı yıllarda yaşanan bir çift, saha sonra karşılaşılabilecek olan insanlar ise sanki binlerce yıl evvel yaşayan insanlar gibidirler.

Tanpınar, eserlerinde ana tema olarak hep zaman temasını kullanır, hatta onun yazdığı eserleri Bergson'un süre kavramını kullanarak tahlil eden makalelere sıklıkla rastlamak mümkündür. Erksan, film boyunca Tanpınar'ın hikâyesine birkaç sahne dışında tamamen sadık kalır. Sahneler ise sadece mekânsal olarak farklıdır, hikâye

ve konuşmalar filme birebir aktarılır. Kitapta başkarakterin ismi yokken filmde ona Ahmet ismini vermeleri manidardır. Tanpınar'ın bu eseri 1940'lı yılların başında yazmış olduğu bilinir ve bu bilgi hikâyenin çekiciliğine çekicilik katar. Film de tıpkı hikâye gibi izleyiciyi bir anda içine alır.

Erksan, filmi, kitapta geçen tüm diyalogların kullanılması üzerine kurgular ancak filmdeki konuşmalar özellikle Ahmet'in bir anda uyandığı gizemli köşkte yapılan diyaloglar konuşan kişilerin sürekli daire çizerek yürümeleriyle icra edilir. Bu sürekli dönüş ve yürüyüş gizemli köşkte zamanın oldukça farklı aktığını vurgulamak için bilerek yapılmış gibidir.

Film, Ahmet'in geniş odasında açılır. Sevdiği kadına kavuşmak için yanıp tutuşan bu genç adam onunla telefonda konuşmaktadır. Ahmet, Ketî'ye âşıktır ve aşkını dile getirmekten çekinmeyen bir adamdır. Onunla gece iki buçuk sularında görüşeceklerdir, Ketî çok belli etmez ancak Ahmet'in buluşmayı iple çektiği konuşmasında anlaşılır. Telefonu kapatmak üzerelerken Ahmet, Ketî'ye çok talihsiz bir adam olduğundan bahseder bu yüzden tüm gün evden çıkmayacak ve sadece buluşma saatine yakın evden onunla buluşmak üzere ayrılacaktır. Bu konuşma Ketî'ye komik gelir, Ahmet'e kolundaki saate bakmasının onunla buluşması için yeterli olacağını söyleyerek telefonu kapatır. Bir müddet sonra çalan kapı Ahmet'e talihsizliğin habercisiymiş gibi gelir. Ahmet'in kapıyı açmaya bile mecali yoktur, o yüzden kapının açık olduğunu belirterek gelen kişiyi içeri davet eder. Gelen kişi Ahmet'in yakın bir arkadaşıdır, Ahmet ne kadar hayır dese de bu arkadaş bir şekilde Ahmet'i bir arkadaşlarının bağ evine gitme vesilesiyle kandırarak evden çıkarır.

Yol boyunca ve bağ evinde dahi Ahmet'in oldukça mutsuz görüntüsü kameralara yansır. Evde dört erkek kâğıt oynarken görülür, oynadıkları odanın duvarlarında devasa iskambil kâğıdı figürleri bulunur, bunlar, karo, kupa, maça ve sinek simgeli büyük iskambil kâğıtlarıdır ve ev sahiplerinin iskambil oyunlarına ne kadar düşkün olduğunun anlaşılması için sahnede bilerek gösterilmiş gibidir. Oyun boyunca Ahmet'in bakışları sabittir, oyunla hiç ilgilenmez ve sık sık saniye sesleri saatin daha iki buçuk olmamış görüntüsüne eşlik eder. Kamera Ahmet'in bakışlarına yaklaştığında ise kumar oynanılan masa birden boşalır ve masanın üzerinde dans eden, sarışın, güzel bir kadın görülür. O anda Ahmet'in, Ketî'nin hayaline odaklandığı anlaşılır, bir müddet daha Ketî'yi izleyecek olan Ahmet neden sonra saatin iki buçuk olduğunu fark edecek ve evden fırlayarak koşacaktır. Ormanlık bir alanda bir telefon kulübesi bulan Ahmet hemen taksiyi arar ancak taksi durağındaki adamdan ısrarlarına rağmen bir sonuç alamaz, tüm taksiler başka yerlere gitmişlerdir. Ahmet çaresizce gecenin karanlığında koşmaya başlar, bu delicesine sürat onun düşmesine sebep olana kadar sürer, ayağı takılan Ahmet düşer ve sahne kararır.

Filmde bu noktaya kadar neredeyse her şey geleneksel film örüntüsünde olduğu gibi işler. Ahmet'in iskambil masasında Ketî'yi görmesi biraz enteresan bir durum olsa da genel olarak bu tür hayalli sahneler Türk Sineması'nda sıklıkla kullanıldığı için izleyicide Ahmet'le ilgili tuhaf fikirler oluşması için yeterli olmaz. O sahnede

de dâhil filmin bu kısmına kadar Ahmet biraz hayalperest ve âşık bir adam olarak işlenmiştir. Ancak ne zaman ki Ahmet ormada düşer ve kafasını çarpar, işte film bu andan itibaren yön değiştirecek ve hem Ahmet, hem de izleyici olanlara anlam vermekte güçlük çekecektir. Filmin bu sahnesinden itibaren sonuna kadar seyirci de Ahmet de kararsız bir ruh haline zincirlenecek, neyin gerçek, neyin hayal olduğunu bilmeden hikâyeye devam edeceklerdir.

Ahmet gözlerini açtığı anda başında oldukça yaşlı bir kadınla birlikte genç bir kadının durduğunu fark eder. Bir balkon gibi, bir bina girişi gibi bir yerde yatmaktadır ve başında duran kadınlardan yaşlı olanı parmaklıklara ellerini dolamış hiç durmadan anlamsızca konuşmaktadır. Parmaklıklara bakınca sanki Ahmet bir kafese konulmuş gibi durur. Yanındaki genç olan kadın ise Ahmet'e bakar ve yaşlı kadının ona "büyük bir tehlike atlattınız ancak şimdi iyisiniz" cümlesini kurduğunu belirtir. Ahmet'i uyuması için orada bırakır ve uzaklaşırlar.

Ahmet ikinci kez uyandığında her şey daha nettir. Bir köşkte olduğunu fark eder, bu köşk oldukça eski eşyalarla döşenmiştir. Bulunduğu odada eski zaman kıyafetleri giydirilmiş cansız mankenler vardır. (Bu noktada anlatının dışına çıkılarak bir bilgi verilmesi gerekirse bu cansız mankenler Tanpınar'ın eserinde görülmezler ancak Erksan'ın filmlerinin bir kısmında cansız mankenlere sıklıkla rastlamak mümkündür.) Ahmet odada çember şeklinde konumlandırılmış bu mankenleri tek tek gezer ve bulunduğu odayı iyice inceler. Odanın duvarında çok güzel bir genç kızın fotoğrafı bulunmaktadır ve Ahmet bu fotoğrafı inceler. Birden saatin tik tak sesleri odaya doğru gelen birinin ihtiyatlı ayak seslerine karışır. Ahmet dikkat kesilir, kapıdan giren fotoğraftaki güzel kızdan başkası değildir.



Resim 31: Geçmiş Zaman Elbiseleri Giyen Kadının Korkusu ve Ahmet

Kız yavaşça yürümektedir ve bunun sebebi olarak evdekilerin uyanmasını istememesini gösterir. Ahmet büyülenmiş gibi bu genç ve güzel kıza bakar, ona ismini sorduğunda ise bir yanıt alamaz, “Ayşe, Fatma, ne dersiniz deyin bana” diyen kıza cevaben “bir insan size Leyla, Şirin veya Zühre diyebilir ancak” der. Kız hayatını çekinmeden bu adama anlatır, babasıyla yaşadıklarını, evdeki kadının ve kızının biraz delirdiğini, babasının hasta olduğunu ve evden dışarı çıkmasına izin vermediğini söyler. Ahmet şaşkındır, önce babasını suçlar sonra da kıza bu döngüyü kırması gerektiğini öğütler. Ancak kız döngüyü kıramayacağını söyler, babası bir zalim değildir ama babasını üzmemek istemediği için sözünden çıkamayacağını belirtir.

Ahmet’le kız konuşurlarken devamlı mankenlerin etrafında dönerler, kamera da onlarla birlikte sürekli dönerek sahneyi izleyici için de baş döndürücü bir hale getirir. Ahmet neden bu kıyafetleri giydiğini sorunca kız ona babasının böyle istediğini anlatır ve etraflarında döndükleri mankenleri göstererek böyle yedi sekiz tane kıyafeti olduğunu ve sürekli onları giydiğini belirtir. Sahnede görülen mankenler de kız gibi geçmiş zaman elbiseleri giymektedirler. Ahmet şaşırır ve kıza onu ilk gördüğünde onu bir masal prensesi zannettiğini söyler, kız ise bu duruma şaşırmaz ve kendisini sıklıkla geçmiş zamanlardan birinde yaşarken düşündüğünü belirtir. Kıyafetleri adeta kızdaki zamansal tekabüliyetin ortadan kalkmasına sebep olmuştur. Bu durum hem izleyici hem Ahmet için geçerlidir. Ahmet bu geçmiş zaman elbiseleri giyen kız karşısında sarhoş olmuş gibidir, kıza günün ağardığını ve onunla birlikte evden kaçabileceklerini söyler. Ancak kıza göre aslında sabah değildir ve gün ağarmamaktadır. Ahmet bunu duyduğuna şaşırır, zaten saat iki buçuk gibi koşmaya başlamış ve bir müddet sonra da başını çarpmıştır. Bu olaydan sonra ayılması biraz zaman almış ancak tam kendine gelmek için bir kez daha uyuyup uyanması gerekmiştir ve ona gün ağarıyor gibi gelmektedir. Kız onun bu düşüncesini boşça çıkararak dönmeye devam eder, adamla gitmek istediği sözlerinden de ortadadır ancak bunu yapacak gücü olmadığını kesin bir şekilde dile getirir.

Ahmet bir müddet önce Ketî’nin aşkıyla yanıp tutuşurken bir anda bu kız için yüreğini teslim edecek hale gelir. Bu tutarsızlık seyirci için oldukça ilginçtir. Geleneksel Türk Sineması genelde tek eşlilik ve deyim yerindeyse tek aşkıllık üzerine kurgulanmıştır, dolayısıyla bu her gördüğü kadına âşık olan başkarakter oldukça farklıdır. Ahmet, kızla döne döne konuşmaya devam ederken birdenbire kız paniğe kapılır ve donar kalır. Ahmet ne olduğunu anlamadan kız merdivendeki ayak sesinden bahseder. Bu sahne oldukça ilginçtir, Erksan kıızı bu sahnede kamerayı odada bulunan ve içinde oradan oraya uçuşan bir kuş bulunan kafesin arkasına koyar ve kız sık sık bu kafesin içinden sunulur ve kamera bazen kıızı bazen de kafesi odaklayarak aslında kızın hikâyesine imgesel olarak destek verir. Kız o evde kafesteki bir kuş gibi yaşamaktadır. Ahmet kızın tarif ettiği sesi duymaz, bu ses filmde seyircilere de yansıtılmaz, ta ki buldukları odadaki camlı kapıda bir silüet belirene kadar herhangi birinin geldiği anlaşılmaz. Bu silüetle birlikte tekrar ayak sesleri saat tik tak seslerine karışacaktır.

Kapıdan giren kişi kızın babasıdır, Ahmet adama öfke dolu sözlerle bağırır, bir kız çocuğunu neden hapsediğini sorar. Adam ise oldukça sakindir. Kızı odasına yollar ve Ahmet'e kızın hasta olduğunu belirtir. Ahmet şaşkındır ancak adamı suçlamaya devam eder. Onun çok vicdansız bir baba olduğunu söyler söylemez adam gülmeye başlar ve giden kızın yedi yıllık karısı olduğunu söyleyerek Ahmet'i bitmeyecek bir ızdıraba sürükler. Adam karısının son beş yıldır zaman zaman bu tip buhranlar yaşadığını anlatır. Onu gören insanlara sık sık aynı hikâyeyi anlattığını, sabahları uyanınca da bir şey hatırlamadığını söyler. Adam bir müddet sonra eve sağır bir uşak aldığını ve karısıyla birlikte kimseyle görüşmediklerini belirtir, buna sebep olarak da karısının mutsuz olmasını istememesini gösterir. İnsanların karısına bu delilik nöbetlerini anlatmasını ve onu üzmelerini istememektedir.



Resim 32: Geçmiş Zaman Elbiseleri Giyen Kadının Babası ve Haplar

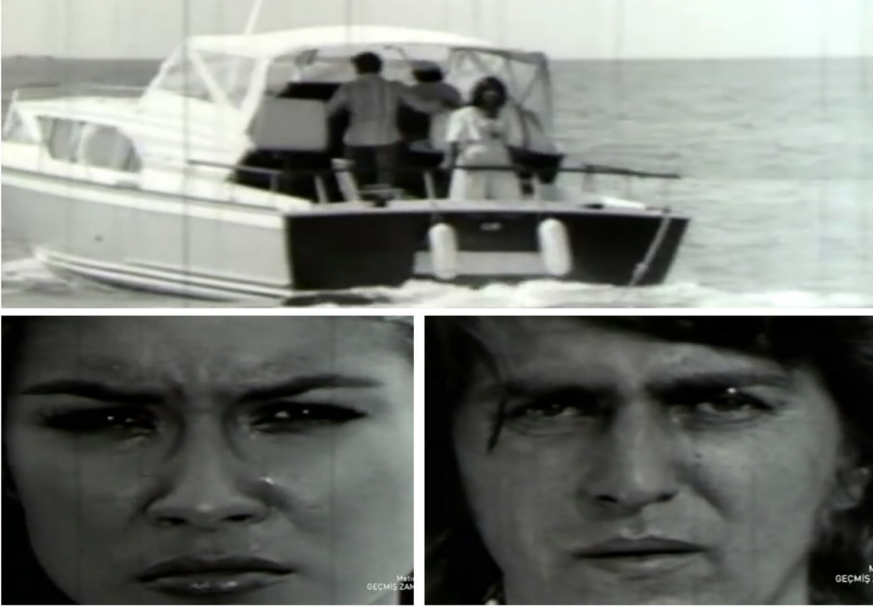
Ahmet bu adamı dinlerken bir anda öfkesinin geçtiğini ve yerine bir vicdan azabının geldiğini fark eder. Adam geceyi evde geçirmesi için ısrar ettikçe bir yandan ondan özür diler, bir yandan da bu teklifi reddeder. Ancak adam karardır ve Ahmet'e iki tane uyku hapi vererek onu evde kalması için ikna eder, sabah kendine gelmiş karısıyla birlikte kahvaltı etmelerini teklif ederek odadan ayrılır. Bir müddet sonra Ahmet yorgunluğa ve uyku haplarına yenik düşer ve uykuya dalar.

Bu ikinci uykuya dalışla birlikte izleyici işkillenir. Çünkü bu sefer işin içinde uyku hapi adı altında sunulan bir hap vardır, Ahmet bu haplara karşı koyamaz ve onları yutar. Bu sefer Ahmet uyandığında belki de iskambil kâğıtlı odada olacaktır, bütün bu olup biten her şey bir rüyadan ibaret olabilir. Belki de bu uykudan ayılışı onu bilinen gerçekliğine geri götürecektir. Nitekim bunlar gerçekleşmez ancak Ahmet'in uyanmasıyla yaşanacak olan olaylar bu umutları tamamen de boşa

çıkarmaz. Ahmet uyandığında hala köşkte olduğunu anlar ancak daha önce gördüğü köşkle aynı olan bu mekân boşaltılmıştır. Ne mankenler, ne eşyalar, ne de insanlar vardır. Ahmet her yeri köşe bucak arasa da bu evde kimseyi bulamaz.

Filmin bu noktasında izleyici Ahmet'in bilinen gerçekliğe döndüğünü düşünse de aslında öyle değildir. Ahmet de izleyici de Ahmet'in düştükten sonra bu köşke nasıl geldiğini bilmez. Ancak Ahmet'in bir gece önce yaşadıklarının da doğruluğuna dair en ufak bir işaret görülmemektedir. İzleyici de Ahmet'le birlikte boş köşkü gezer. Her yere bakan Ahmet'le birlikte bir önceki geceye dair bir yaşanmışlık ararlar, odalara bakar, balkona çıkar, umutsuzca ararlar. Bulduğu yer bir önceki gece gördüğü yerle aynıdır ama içi boş olduğu için de tuhaf bir şekilde aynı değildir, Ahmet çaresizce köşkü terk eder ve bilinen gerçekliğe adım atmaya üzere dışarı, sıradan dünyaya döner.

Bir sonraki sahne Ahmet'in evinde açılır. Ahmet kapıdan içeri girer ve yatağında yarı çıplak, siyah saçlı bir kadının yatmakta olduğunu fark ederek şaşırır. İzleyici ve Ahmet orada yatan kızın bir önceki gece Ahmet'in karşılaştığı kızla aynı olduğundan emin gibidir. Ancak kız derin uykudan bir telefon sesiyle uyanır, yarı uykulu telefonu açarak Ahmet'in evde olmadığını söyler. Gözlerini açar açmaz Ahmet'i görür ve ona neden gelmediğini, saatini kırıp kırmadığını sorar. Bu kadın daha önce Ahmet'in telefonla konuştuğu kadındır, Keti'dir ancak saçları sarı değil siyahtır. Ahmet bir müddet sessiz kaldıktan sonra Keti'ye dün gece yaşadıklarını ve gördüğü kızı anlatır. Keti, durmadan gizemli bir kadını anlatan Ahmet'e sinirlenir ancak Ahmet anlatmayı sürdürür, Keti ne derse desin pes etmez ve sürekli adam mı yoksa kadın mı doğruyu söylüyor diye kendi kendine konuşarak yaşadıklarından bir anlam çıkarmaya çalışır. O sırada peruğunu çıkaran Keti yeniden sarışın olur ve Ahmet'in konuşmasını engellemeye çalışır. Sahne Ahmet'in dalgın bakışlarına odaklanır, arka planda Keti'nin durmaksızın konuşan, sinirle hareket eden dudakları görülür ancak ses yoktur, Ahmet artık onu duymamaktadır ve Keti'yi anlamlandırdığı dünyanın dışına çıkarırcasına tamamen dilsizleştirerek kendinden uzaklaştırır.



Resim 33: Geçmiş Zaman Elbiseleri Giyen Kadın'ın ve Ahmet'in Kavuşamayışı

Bir sonraki sahnede Ahmet'in divane bir şekilde sokaklarda gezdiği görülür. Ahmet'in iç sesi iki yıldır her yerde o kızı aradığını söyler, o 'geçmiş zaman elbiseleri' giyen bu gizemli kıza deliler gibi âşık olmuştur ancak onu hiçbir yerde bulamaz. Küçük bir iskelenin orada görülen Ahmet'in gözleri bir anda bir yata kilitlenir. Yatta çok güzel bir kadın oturmaktadır ve Ahmet'in bakışlarından onu aradığı kıza benzettiği anlaşılır. Yattaki kadın geniş güneş gözlüklerini çıkarınca gerçekten de onun geçmiş zaman elbiseleri giyen kız olduğu anlaşılır. Ahmet bir anda o akşam gördüğü adamın da yatta olduğunu fark eder. Avazı çıktığı kadar genç kadına onu sevdiğini haykıran Ahmet'in sesi kızın bulunduğu yatı durdurmaya yetmez. Kadın gözyaşları içinde Ahmet'e bakar, yaşlı adam ise yatın kaptanına "tam gaz ileri" komutunu vererek bu çiftin kavuşmaması için ne gerekiyorsa yapar. Kamera bir Ahmet'e bir genç kadına odaklanarak onların yaşlı gözlerinin izleyicinin görmesini sağlar. Yat iskeleden hızla uzaklaşırken kız, Ahmet'e son bir söyleyecekmiş gibi dudaklarını aralar ancak sözler ağzından çıkmadan evvel nefesiyle birlikte kaybolur gider. Film bu hazin ayrılık sahnesiyle ve soru işaretleri ile son bulur.

Bu son sahne filmin gidişatı içinde önem arz eder. Ahmet'in ruh durumu ile ilgili olarak kararsız kalan seyirci neye inanacağını hala bilmemektedir. Bir görüşte deli divane bir âşık haline gelen Ahmet'in ruh hali filmin başından sonuna güven verici değildir. Sahilde Ahmet ve yattakiler dışında başka kimse olmaması düşündürücüdür. Kızın, Ahmet dışında başka kimsenin gözünden görülmesi mümkün olmamıştır, dolayısıyla filmde Ahmet'in düşüşüyle birlikte başlayan emin olamama hali filmin tümüne sirayet eder. Filmin son sahnesi ise hikâyenin biteceğini değil adeta daha da süreceğini muştular gibidir ancak sahne kararır ve filmin jeneriği akmaya başlar.

Filmin geçtiği dönem 1961 Anayasası'yla rahatlayan ve toplumsal sinemanın yükselişe geçtiği bir dönemdir ancak hemen 80 darbesi öncesi olması belirli bir kasveti de beraberinde getirir. Sağ sol çatışmasının oldukça gergin olduğu bir döneme denk gelen 1975 yılında çekilen filmde bu tarihsel konjonktüre dair herhangi bir gönderme yakalamak mümkün değildir. Tanpınar'ın 40'lı sürrealist bir örüntüyle yazdığı bu hikâyeyi Erksan neredeyse birebir filme aktarmıştır. Dolayısıyla Türkiye'nin 40 yılları ya da 70'li yıllarına dair ne hikâyede ne de filmde bir veri bulmak mümkün değildir. Oldukça özgür yaşadığı gözlenen çift ise orta üst ekonomik seviyeyi temsil ediyor gibidir.

Fantastik öge olarak geçmişe dönük göndermeler yapılması ise Osmanlı'nın ya da daha da eski zamanların masallarına öykünülmesi ilginçtir. 40'lı yılların başında hatta bazı kaynaklara göre 1939 yılında yazmış olduğu hikâyesinde Tanpınar geçmişe öykünmüş, kurucusunu yeni yitirmiş bir ülkenin paniğini geçmişe dönük bir özlemle kaçış çizgisine doğru yöneltmiş gibidir. Tanpınar'ın tüm yazını göz önüne alındığında zamanla ilgili bir takıntısı olduğu açıktır, fantastik anlatısını zamansal bir kırılma ve kararsızlık üzerinden vermesi tesadüf olarak görülemez. Hikâyesinde 'geçmiş zaman elbiseleri giyen kadını' anlattığı bir bölümde şöyle bir tasviri vardır: "Fakat bu, canlı bir mahlûkun yürümesinden ziyade zaman mefhumundan habersiz bir varlığın sadece mekân kat etmesiydi ve sakin belagatinde bir ölüm kadar tesirli ve serpicici hüznü vardı" (Tanpınar, 2005: 70). Bu noktada sanki kitabı okurken Tanpınar ve Bergson'un 'süre' kavramı üzerine bir konuşmasına şahit oluyor gibi hissetmek mümkündür. Erksan ise tam bu tasvirin filme yansıdığı yerde bir üçüncü kuvvet olarak devreye girer ve kızın ayak seslerinin, saatin tik tak sesleriyle birleştiği bir sahne hazırlayarak adeta sinema dilini bu hikâyeye için ustaca kullanır. Hikâyeyi filme almak için Erksan biçilmiş kaftan gibidir, Türk Sineması kapsamında adından sıklıkla Auteur yönetmen başlığı altında söz ettiren Erksan filmlerinde zaman kavramını ve anlam yüzeylerini sıklıkla konu edinmiştir. Filmin son beş dakikasına kadar sadece yirmi dört saatlik bir sürecin anlatımı ise izleyende farklı bir zamansal algı oluşturur. Erksan, bunu oldukça net şekilde verir, başkarakter Ahmet'in başına yirmi dört saatlik bir zaman diliminde gelmeyen kalmamış gibidir.

Filme genel olarak bakıldığında Ahmet'in oldukça değişik kaygıları olan bir insan olduğunu görürüz. Dönemine göre oldukça yenilikçi sayılabilecek bir tiplleme çizen Tanpınar ve Erksan, Ahmet'i varlığından bunalan bir karakter olarak yansıtır. Talihsizliğinin farkın ve aşk dışında başka şeylerle ilgili pek bir heyecan duyduğu gözlenmeyen Ahmet, Ketü ile buluşmak dışında evden çıkmak istememesinin nedenini kötü şansa bağlar. Nitekim evden çıktıktan sonra başına gelen olaylar kötü şansa bağlanabilecek niteliktedir. Ancak üzerinde düşünüldüğünde Ahmet'in oldukça sorumsuz bir karakter olduğunu fark etmemek mümkün değildir. Sürekli saatin iki buçuk olmasını bekleyen bu sakin insan iskambil oyunu oynarken hayatının tek aşkı olarak nitelediği ve saatleri beklemenin bir eziyet haline

dönüşmesini tasvirlediği Keti ile buluşmayı unutmaması oldukça ilginçtir. Romanda ise ufak bir fark vardır, Ahmet (romanda karakterin ismi yoktur) iskambil masasından kalkmaya çalışır ancak oyunları durmadan kazandığı için onun gitmesine izin vermezler, tekrar masaya oturur ancak zamanı hızla unutarak buluşacakları saatin yaklaştığının farkına varamaz. Bu anlatımların ikisi de Ahmet karakteri ile ilgili bilgiler vermektedir. Ahmet büyük aşkı Keti için yollara düşer ve koşarak yanına gitmeye çalışırken ayağı takılır, kafasını çarpar ve bayılır. Ayıldığında oldukça farklı bir yerde olduğunu fark eder. Başında değişik sesler çıkaran, yaşlı, filmlerde tasvir edilen cadı figürlerine benzeyen bir kadın görür. Hemen yanında ise genç bir kadın daha vardır ancak Ahmet paniklemez, yaşamında aşk dışında herhangi bir şey onu şaşırtmıyor gibidir. Bu aşamada ikinci kez ayıldığında da bulunduğu ortam ona ilginç gelecek lakin onu korkutmayacaktır.

Ahmet bir müddet etrafı dolaştıktan sonra şaşkınlığı da geçer ancak odaya giren kız karşısında büyülenmiş gibidir. Bu güzel kadın, geçmiş zaman elbiseleri giymiş ve masallardan fırlamış gibi duran bu kadın onun aklını başından almaya yeter. Bir anda Keti'ye duyduğu görkemli aşkı unuttur artık yüreği bu geçmiş zaman elbiseleri giyen kadın için yangın yerine dönmüştür. Ahmet, bağlanmaktan ve sorumluluktan kaçmaktadır. Keti ile ilişkisi her ne kadar onu mutlu etse de yavaş yavaş ciddi bir ilişkiye dönüşmektedir, tam onunla buluşacağı gece –filmde ayrıntısı verilmesede de kitapta bu gece Ahmet ve Keti'nin birlikte olacaklarına dair ek bir bilgi bulunmaktadır- ilişkilerine ciddi bir adım atacakları gece Keti'yle buluşacağı zamanı unutmaması ilginçtir. Aynı gece gördüğü bir başka kadına âşık olması ise daha da ilginç bir ayrıntıdır. Zihinsel olarak Keti'den uzakta, ulaşamayacağı bir kadına, bir masal kahramanına gönlünü kaptıran Ahmet, bu imkânsız aşkı için sürekli arayışta olacak ancak ona asla kavuşamayacak gibidir. Dolayısıyla bu aşk onun için sorunsuz ve kökleri havada sürdürebileceği bir aşktır.

3.1.9. Sevmek Zamanı

Metin Erksan tarafından 1964 yılında yönetilen 'Sevmek Zamanı' filmi o zamana kadar Türk Sinemalarında işlenmemiş bir konu ve görülmemiş bir film diliyle izleyenleri hayretler içinde bırakır. 1964 yılında sinema dili oldukça gelişmiş olan Erksan, sık sık Fransız yönetmenlerin başyapıtlarıyla kıyaslanan bu filmi hiçbir yarışmaya göndermez. Erksan, farklı filmleriyle dünyada tanınmış bir yönetmen olmayı başarmış, 1959 yapımı 'Susuz Yaz' filmiyle o zamana kadar hiçbir Türk yönetmenin almayı başaramadığı Berlin Film Festivali Altın Ayı ödülünü alarak ünlenmiştir. Erksan'ın tasavvufi bir suret'e aşk hikâyesi anlattığı filmi üç bölümden oluşmaktadır.

Filmin birinci bölümü İstanbul'un adalarından birinde (Büyükkada olması muhtemel) evlerde boyacılık yapan Halil isimli bir adamın, filmsel zamandan önce boyadığı bir evin duvarında asılı olan bir fotoğrafa âşık olmasının anlaşıldığı bölümdür. Filmin ikinci bölümü ise fotoğrafın sahibi olan Meral'in, Halil'i, fotoğrafı değil onu sevmesi için ikna çabaları ve Halil'in kararsızlık içinde gidip

gelmesiyle sonlanır. Üçüncü bölüm ise âşıkların ayrılması ancak bu ayrılığın onlara iyi gelmemesi sonucu yeniden birleşmek için uğraşlarını konu alır.

Film küçük cam bir mekânda açılır, Erksan'ın dış çekimden yansıttığı bu sahneye oldukça yoğun bir yağmur eşlik etmektedir. Dışarıdan görülen iki adamdan biri ayaklanır ve o yağmurda hızla yürüyerek bir evin önüne gelir. Evin bahçe kapısı kilitlidir, o da bahçe duvarından atlayarak bahçeye girer. Daha sonra balkon kapısından anahtarla genişçe bir odaya girer. Odada kocaman bir kadın fotoğrafı vardır, güzel bir kadının sadece yüzünün ve omuzlarının bulunduğu bu fotoğrafa derin derin bakan adam arkasını döner, perdeleri açar ve odanın daha da aydınlanmasını sağlar. Yavaşça tekrar hareket eder bir pikabın düğmesine basarak müzik açar ve fotoğrafın tam karşısında bulunan tekli bir koltuğa kurularak fotoğrafa bakar, bir sigara yakar, bakmaya devam eder. Bu bakma eylemi karşılıklılık arz etmişçesine kamera bir kadın fotoğrafına bir adama dönerek ilginç bir devinim kazanır. Bu sahne bu şekilde sürerken kamera bir anda üç tane kızın yağmur altında hızla yürümesiyle açılır. Az önce adamın girdiği bahçeden içeri girerlerken orasının daha önce fotoğrafını gördüğümüz kızın evi olduğu ve mevsimlerden sonbahar olduğu bilgisi verilir. Kızlar adaya geldikleri için ne kadar mutlu olduklarını dile getirir ve evin sahibi Meral eşliğinde eve girerler. Meral önde kızlar arkada kapıyı açarak içeri girdiklerinde ise üst kattan gelen müzik sesini fark ederler. Misafir olan iki kız yukarı çıkmaya korkunca üst katı kontrol etmek fotoğrafın sahibi olan Meral'e düşer. Meral yukarıya çıkar ve resmine bakan adamın daha önce girdiği kapıdan usulca yaklaşır, bu kapı camlı bir balkon kapısıdır, kadın adamı ve fotoğrafına bakışını izler, sessizce içeri girer. Bir müddet daha adamı izleyerek yavaşça elini onun omzuna koyar, bu temastan fazlasıyla korkan adam ayağa kalkar ve kadından uzaklaşır, onun fotoğraftaki kadın olduğunu anlasa da ona bakmamak için fazladan bir çaba harcıyor gibidir.



Resim 34: Sevmek Zamanı Filmi Halil ve Meral'in Göz Temassızlığı

Halil, Meral daha hiç soru sorulmamışken telaşla hırsız olmadığını söyler, Meral ne yaptığını sorunca ise boyacı olduğunu daha önce o evi boyadıklarını, şimdi ise bir başka konağı boyadıklarını belirtir. Meral, adamın çekingen halini fark eder ve “eğer gidecekseniz belki arkadaşlarıma görünmek istemezsiniz” der, bunu duyan Halil kafa sallayarak kadını onaylar ve hızla geldiği yerden evi terk eder.

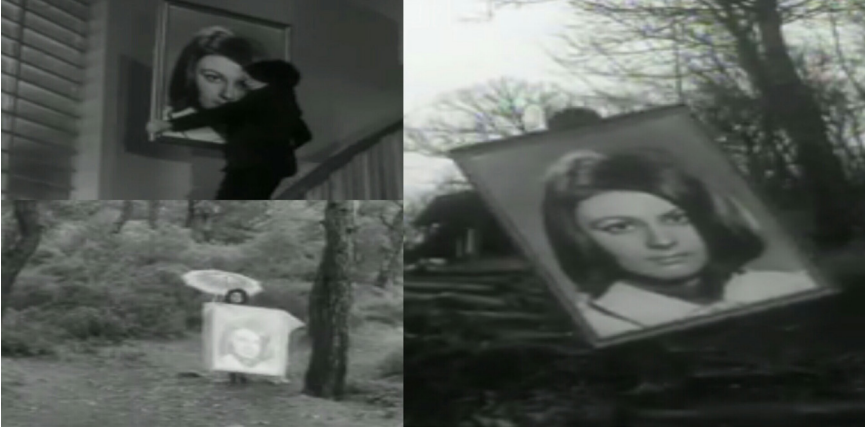
Bir sonraki sahne yine hiç bitmeyecekmiş gibi yağın ada yağmuru ile açılır. Kamera boya fırçalarına odaklanmıştır, Halil ve ustası Mustafa daha önce Halil’in kadına bahsettiği konağı boyamaktadır. Mustafa, Halil’e “kendisi de resmi kadar güzel mi?” diye sorar, Halil, kadının, resminden bile daha güzel olduğu cevabını verir. Bunun üzerine Mustafa, “senin fotoğrafına âşık olduğunu anladı değil mi?” diye tekrar bir soru sorar, Halil, bu soruyu cevapsız bırakır. Bu noktada film bilinen anlam yüzeylerini katlamaya başlar, çok katmanlı yapı, yüzeylerin derinlikte olduğu kararsız yapı ve kaygan bir zemin oluşmaya başlar. Genel anlam kalıpları üzerinden düşünüldüğünde filmin bu noktasına kadar sıradan izleyici, bir insanın, başka bir insanın resmine âşık olması durumunu normal bulmaz. Ancak bu surete aşk hikâyesine bir şekilde kültürü dolayısıyla aşına olsa dahi şu ana kadarki gördüklerinden bu sonucu çıkarması çok mümkün görünmez. Anlamın kendi üstüne katlandığı bir diğer nokta ise Meral’in bir görüşte bu ilginç adamın kendi resmine âşık olduğunu anlayabildiği yüzeydir. Film daha ilk on dakikasında kendi anlam yüzeylerini birbiri üzerine katlamaya ve bambaşka bir zemin oluşturmaya başlamış ve bu kaygan zemine, Deleuze’ün deyimiyile göçebenin zeminine hem karakterleri hem de izleyicileri dâhil etmeyi başarmıştır. Kararsızlığın zemini artık hazırdır. Daha ilk bakışta gündelik hayatta kolayca “akli dengesi yerinde değil” olarak yaftalanabilecek bir adam yani Halil, film boyunca hiç bu yaftayı almadan en ufak bir şüpheye bile mahal vermeden karakterini yaşatmayı sürdürür. Üstelik izleyici de bu yüzeye dâhil olduğu için bu durumu asla yadırgamaz, Müşvik Kenter gibi büyük bir usta tarafından canlandırılan Halil’in hiçbir sözü ne ana karakterlere ne de izleyiciye garip gelmeyecektir.

Sahne Meral’in evinde açılır, Meral yatağına uzanmış elinde “Sevişme Yolu” isimli bir kitap tutmaktadır. Kitabı bir müddet okuduğu parmağıyla geldiği sayfayı ayırmasından bellidir, bir müddet hayaller kurduğu gözlenir. Ancak haline bakılırsa eve girdiğinde gördüğü o adamdan oldukça etkilendiği bellidir. Durmamacasına yağın yağmur, Meral’le Halil’e eşlik eden üçüncü bir karakter gibidir. Kamera bir camdan diğerine giderek dış çekimde yağmurun deforme ettiği, erittiği iki suret arasında mekik dokur, bu suretlerden biri Meral’e diğeri ise Halil’e aittir.

Bir anda değişen müzikle filmde adada şemsiyeleriyle şıkır şıkır gezen üç kızın görüntüleri yansır. Kızlar adanın keyfini çıkartmaktadır, Meral de diğeleri gibi keyiflidir. Sonrasında ise sahne Mustafa’nın boya yapmakta olduğu konakta açılır. Meral muhtemelen Halil için oraya gitmiştir, Mustafa durumu hemen anlar ve Meral’le konuşmaya başlar: “Sizin evi de geçen sene boyamıştık Halil’le,

Halil senin resmine işte o zaman âşık oldu”. Meral, Mustafa’ya cevaben, “Bir resme nasıl âşık olunur, bu zamanda resme âşık olan kaldı mı?” diye sorarak hem seyircinin hem de sıradan duygular içerisinde olan insanların hislerine tercüman olur. Ancak Meral bu soruyu sorarken bir yandan da Halil’in gerçekten resmine âşık olduğunu kabullenmiştir, onu aramaya çıkması da bundandır, film boyunca Meral sık sık bu surete aşk hikâyesini sorgulayacaktır ancak onun sorgulamaları daha çok resmin aslı benim, beni sevmeli sonucuna götüren sorgulamalar şeklinde vuku bulur.

Mustafa ve Meral konuşurken içeri Halil gelir ancak Meral’i görünce biraz da çekinerek odadan çıkar, Mustafa, Halil’in limonluğa gittiğini söyleyerek Meral’i, Halil’in peşinden gitmesi için yönlendirir. Meral limonlukta Halil’le karşılaşır ve hemen konuya girer, Halil’in resmine duyduğu aşkla ilgili onunla konuşmasını ister ancak Halil bu durumun Meral’le ilgili olmadığını söyleyerek Meral’le konuşmayı reddeder. Meral sıklıkla bu aşkın onu da ilgilendirdiğini dile getirirse de Halil bunu kabul etmez. Resimle olan aşkının sadece Meral’in resmini ve onu ilgilendirdiğini dile getirir, Meral ısrarla resmin sahibi benim, benimle konuşman gerek dese de Meral’i dinlemez ve “sen resmin değilsin ki” diyerek onunla konuşmama kararını. Meral, Halil’e korkudan böyle konuşuyorsun, bana hislerini söylemekten korkuyorsun dediğinde ise Halil reddedilmekten, resmin sahibi kişinin resim gibi ona anlayışla bakamayacağından korktuğunu itiraf eder. Meral’in resmi, ilk karşılaştıkları günden itibaren Halil’e hep dostça bakmış ve onu asla yargılamamıştır. Meral’e dönerek “belki de resminize âşık olduğumu bilmeseniz beni görmeyecektiniz bile” diyerek resmiyle arasına girmemesi gerektiği konusunda ısrarcı davranır ve Meral’in yüzüne bakmaktan kaçınarak ona arkasını döner.



Resim 35: Sevmek Zamanı Filmi Meral'in Resminin Taşınması

Bu konuşmanın üzerine bir sonraki sahne Meral’in resmiyle açılacak fakat bu kez resme bakan Meral olacaktır. Meral, ani bir kararla resmi duvardan indirir ve hiç durmadan yağın yağmur eşliğinde resmi Halil’in çalıştığı konağa götürerek Halil’e verir. Halil, başta garipse de resmi alarak şömineye dayar ve ona bakmaya

devam eder. Meral, tek başına iskelede rüzgâra karşı düşünürken görülür, Halil de Mustafa'nın ud taksimi eşliğinde Meral'in resmine karşı oturmaktadır. Halil için oldukça huzurlu olan bu an Meral'in konağa geri dönmesiyle son bulur. Mustafa, Meral'i görünce durur ve Halil ondan sonra Meral'i fark eder. Meral, Halil'e ilk günkü gibi yine onu fark etmediğini söyler ve onunla konuşmak için dışarı çıkmak istediğini belirtir.

Halil, biraz gönülsüz de olsa Meral'le denize karşı kayalıkların orada konuşmaya ikna olur ve ikili bir müddet sessizce beklerler. Sonunda sessizliği bozan Halil olacaktır, Meral'e resmi verdikten sonra bir daha gelmeyeceğini düşündüğünü söyler. Meral de onu onaylar, aslında gelmek istemediğini ama düşünmeden edemediğini o yüzden geldiğini belirtir. Meral, Halil'e dostluğu aşan ilişkilerden korkmaması gerektiğini söyler, Halil ise hiçbir şeyin güzel bir dostluğu aşamayacağını belirtince, Meral, Halil'in ona karşı hislerinin aşktan da öte olduğunu düşünerek bunu dillendirir. Halil hala inatçıdır ve sadece resmi sevdiğinde direterek Meral'i umutsuzluğa sürükler. Halil oldukça dürüst bir şekilde Meral'e değil, resmine âşık olduğunu yineler ve olmayan bir aşkı asla söyleyemeyeceğini belirterek Meral'le anlaşmaya varmaz. Meral ısrarcıdır, "ben yokken resmimi sevdin, şimdi ben varım, beni sev" der ancak Halil, dostlukların sevgilerin kolay kazanılmadığından dem vurarak, kaç gece resmiyle avunduğunu, resminin ona hep güzellikle baktığını ama Meral'in hiç orda olmadığını söyleyerek konuşmayı bitirmeye çalışır. Meral kendisinin de Halil'e sevgi dolu bakışlarla baktığını söylese de Halil onu dinlemez Meral'i kendi dünyasına girer girmez onu hemen yıkacağıyla ilgili suçlayarak resmi ile ilişkisinin dışında bırakır.

Tüm bu konuşmalar Meral ve Halil arasında sürüp giderken izleyici oldukça ilginç bir hissiyata sürüklenir, bu anlam dünyasına buyur edilir. Bu anlam dünyasında bir adamın bir fotoğrafa olan tutku dolu aşkı oldukça normal karşılanır, bu aşkı kendisine duymasını isteyen fotoğrafın sahibi ise adama durmaksızın fotoğraf yerine kendisini sevmesi gerektiğini söyleyerek durumu iyiden iyiye karmaşık hale getirir. Tüm bunlar yeterince ilginç değilmiş gibi adamın kendisini sevmesi için ona ısrar eden bu kadına onu sevmeyeceğini ve resmiyle arasına girmemesi gerektiğini söyleyerek tüm anlatılan hikâyeyi neredeyse bir hayalin alanına taşır. Bir de bu senaryoya 1960'lı yılların İstanbul ve ada görüntüleri eşlik edince ortaya görsel bir şölen ve yalın hayalsi bir aşk öyküsü çıkar. Buradaki hayaliden kasıt türsel olarak bir ipucundan ziyade anlatılan hikâyenin gerçek olamayacak kadar nazik bir aşkı işlemeden ötürüdür, yoksa çalışmanın en başından itibaren pek çok kez dile getirildiği üzere karasızlığın bir öge olarak kullanıldığı örüntüler her zaman fantastik türden izler taşır.

Filme dönülecek olunursa, Meral, Halil'le yaptığı bu son konuşmanın ertesinde İstanbul'a ailesinin yanına döner. Öte yandan adada Mustafa, Halil'in aşkını Meral'le paylaşması gerektiğini düşünmektedir, bunu dile getirdiğinde ise Halil

bunu garipses ve Meral'e ait olmayan bir şeyi nasıl onunla paylaşabileceğini bilmediğini söyler ancak tüm bunlara rağmen Mustafa'nın fikirlerine saygı duyar. Biraz da ustası Mustafa'nın ısrarıyla Meral'le konuşmak ve ondan özür dilemek üzere Meral'in adadaki evine gidecektir. Halil, gittiğinde evi boş bulur ancak tam Meral'in fotoğrafının bulunduğu ve artık boş olan yerde bir kâğıt görür, o kâğıtta ise Meral'in Halil için bıraktığı not yazılıdır. Meral notunda; aşkın yalnız ve büyük bir his olduğunu Halil'den öğrendiğini, artık onun da Halil'e âşık olduğunu ama aşkı yalnız yaşayabilmesi için onu rahat bırakacağını belirten bir açıklamayla Halil'e veda eder. Halil ise nihayet rahatlamış gibi görünür ancak işler onun düşündüğü gibi ilerlemeyecektir.



Resim 36: Sevmek Zamanı, Meral'in Yalnızlığı

Meral, geniş İstanbul Boğazı manzaralı evinde hüznün ve sıkıntıyla kendini bir balkona bir yatağına atarak yaşadığı bu yoğun duygulara alışmaya çalışır. Evi oldukça moderndir, yatağının etrafına onlarca kitap saçılmıştır. Ekonomik durumu iyi ve kültürlü bir ailenin kızı olduğu her halinden belli olmaktadır. Film bu noktada yine sıkıntıların karşılıklı yaşandığını betimlemek için bir adada Halil'e bir İstanbul'da Meral'e dair görüntüler göstererek izleyicinin de aşk acısına eşlik etmesine vesile olur.

Meral her şeye rağmen aşkını tek başına yaşamaya kararlıdır, bu yüzden nişanlısı Başar ile konuşur ve ona karşı bir yakınlık duyduğunu ancak ona âşık olmadığını, şimdi ise aşkı bulduğunu ve o yüzden ayrılmaları gerektiğini söyler. Başar'a, Halil'den ve onun kendi resmine duyduğu tutku dolu aşktan bahseder. Başar ise oldukça gerçekçi davranarak, Halil'in, Meral'i etkilemek için böyle bir numaraya başvurduğunu öne sürer ve Meral'in ayrılma teklifini, düşününce doğrunun benimle birlikte olmak olduğunu bulacaksınız diyerek reddeder.

Halil ve ustası Mustafa ise bir vapurda görülür, Mustafa'nın udu ve Meral'in resmi de onlara eşlik etmektedir. Mustafa, adadan ayrıldığı için ne kadar dertli olduğunu dile getirir, işine oldukça bağlı bir insandır, İstanbul'da adadaki mutluluğu yakalayamayacağını düşünür. Halil'e, Meral'le görüşmesini salık verir, o kızı bulması gerektiğini söyler, Halil ise kararsızdır, baştaki kararlı halleri yavaş yavaş yerini tedirgin bir heyecana bırakır. Birlikte vapurdan iner ve bir ormanın içinden geçerek yeni çalışma yerlerine giderken görülürler. Adada olduğu gibi burada da Mustafa ud çalarken, Halil, Meral'in resmine karşı sigara içer. Ancak Halil'in umursamazlığı artık Mustafa'yı kızdırmaya başlamıştır ve sonunda ona, Meral'i aramadığı müddetçe kötü bir insan olacağını söyler. Sonunda bu sözlere dayanamayan Halil harekete geçer ve Meral'in evine gider. Kapıyı çaldığında karşısına çıkan kadın Meral'in arkadaşlarıyla atış poligonuna gittiğini söyler.

Sahne atış poligonunda açılır, Başar elindeki tüfikle hedefleri bir bir vurarak cam şişeleri kırmakta, Meral ise arka planda can sıkkın bir vaziyette görülmektedir. Daha sonra Meral'i kontrol etmek için yanına gider ve eğlenip eğlenmediğini sorar ancak Meral mutsuzluğunu gizlemez ve Başar'ın sorusuna karşılık "beni eğlendiremezsin Başar, boşuna uğraşma, şimdi senin yerinde onun olmasını isterdim" diyerek kararının kati olduğunu bir kez daha dile getirir. Tam bu konuşma esnasında sahneye Halil girer, Meral koşarak ona gider ve Halil'e sarılır. Ancak Halil yine onun yüzüne bakmaktan kaçınır ve Meral'i gördüğü bu ortamdan dolayı ona, "seni görmek için geldim ancak şimdi seni görmek istemiyorum" diyerek hoşnutsuzluğunu dile getirir. Meral ise gitmemesi gerektiğinde, giderse onu da götürmesi gerektiğinde ısrarcıdır ve eğer giderse onu bir daha göremeyecek olduğunu da belirtir ancak Halil oradan yalnız ayrılır. Tüm bunlara şahit olan ve konuşmaları uzaktan dinleyen Başar arkadaşlarını yönlendirir ve onlar Halil'i uzunca bir müddet döverler. Tüm kavga boyunca Başar'ın elinden kurtulamayan Meral sonunda koşarak onun yanına gitmeyi başarır, Halil ise yine Meral'den yana bakmayacak ve onu orda tek başına bırakarak gidecektir.

Sahne Meral'in, Başar'ın arabasında yolculuk yapmasıyla açılır, Meral'in üzgün ve aşırı kızgın olduğu her halinden bellidir, sahnenin sonlarına doğru onun arabaya zorla bindirilmiş olduğu anlaşılır. Halil de bir minibüste mutsuz bir şekilde seyir halindedir. Meral ısrarla arabadan inmek isteyince Başar önce onu bırakmaz ama sonra yolun kenarına arabayı çeker, Meral arabadan iner ancak ayakkabıları yoktur, Başar onu arabaya zorla bindirmek için ayakkabılarını almıştır. Meral o karlı yolda tüm yolu ayakkabısız yürümeye başlar, Başar da bir müddet arkasından gitse de Meral geri dönüp ona bakmaz ve onun ısrarlarına öfkeyle karşılık verir, Başar da Meral'in ayakkabılarını atarak kızgın bir şekilde oradan uzaklaşır. Halil gittiği minibüsten Meral'i görür ve araçtan inerek ona doğru gider, âşıklar nihayet kavuşur ve izleyici de karakterler de rahat bir nefes alırlar. Bu noktada film geleneksel Türk Sineması anlatısıyla benzeşse de filmin sonraki kısımları sürprizlere gebe dir.

Sonunda kavuşan âşıklar, deniz kenarlarında, sandallarla gezerken görülür ancak bu mutlu tablo dahi Meral'i endişelendirmektedir. Birlikteyken izleyicinin şahit olduğu ilk konuşmalarında Meral “Beni bırakma Halil, sen istersen beni bırakmazsın, benim yerim senin yanında, babama git, ne yaparsan yap ama beni bırakma” diyerek endişesini dile getirir. Sahne Halil'in, Meral'in babasıyla konuşmasıyla açılır, Meral'in babası Halil'i sevmiştir ancak Halil içinde bulunduğu ortamdan, fabrikadaki makinelerin işleme seslerinden rahatsızdır. Baba, Halil'in yakışıklılığından, Meral'le çocuklarının güzel olacağından dem vurur, duygusuz bir adamdır ancak klasik zengin kız babası tavırları yoktur genel anlamda kızının mutluluğunu düşünmekte, Halil'i asla küçümsemektedir ancak yine de Meral'in zengin kızı olarak büyüdüğünü ve Halil'le devam etmek isterse zorlanacağını açık bir dille anlatır. Kötü bir niyeti olmadan açıkça hislerini dile getiren baba, Halil'in kafasını daha da karıştırır. Nitekim yağmurlu bir günde Halil, Meral'e verdiği kararı açıklayacak ve bu karar ayrılımları yönünde olacaktır, Halil, Meral'e babasını çok sevdiğini ancak bu kararı tek başına verdiğini ve ayrılımları gerektiğini söyler. Meral ise bu karar yerine ölmeyi tercih ederim diyerek durumu kabullenmek istemez ama karşı da çıkmaz.

Halil ölesiye âşık olduğu bu kadını, sonsuza kadar ona âşık kalmak istediği için bırakacaktır. Halil'in melankolik aşkı, onu bilinen gerçeklikten sadece Meral'in suretine âşık olduğu başka bir gerçekliğe geçmesine, kaçmasına sebep olur. Halil, tüm sorumluluklardan, somut bir aşkın getirebileceği her şeyden kaçış çizgisini Meral'in suretine duyduğu tutkuya çizer. Bu tutku Halil'in herhangi bir hayal kırıklığı yaşamaması için temel dayanağıdır. Bu noktada yine bir kararsızlık başlar, Halil'in Meral'e çok âşık olduğu için onu terk etme kararı alması neden ve sonuç arasındaki illiyet bağının kopmasına sebep olacaktır. Filmdeki karakterlerle beraber seyirci de bu durum karşısında oldukça şaşkındır. Sahneler Halil'in ve Meral'in mutsuzluklarını gösterircesine kameranın bir onu bir diğerini gösterdiği bir karşılıklı merasime dönüşür. Aradan uzun zaman geçmiş gibidir ancak mevsim sonbaharla kış arasında gidip gelmektedir, Halil, Meral'le gittiği yerlerde dolaşmaktadır. Birden Halil'in tam arkasında Başar belirir ve arabadan inerek Halil'e küçümseyici şekilde cümleler kurar. Halil yine sakindir, konuşmaz, tepki vermez, şaşırılmaz bile... Halil'e hakaretler etmeye başlayınca Halil daha fazla dayanamaz ve Başar'la kavga ederler, sonuçta Halil'in kazandığı bir dövüş olsa da o da oldukça yumruk yemiştir. Film kahraman erkek modeline darbe üstüne darbe vurur.

Başar bu sahneden sonra ortadan kaybolmaz, ne yapıp edip Meral'i onunla evlenmeye ikna eder bu iknanın ardından gazeteler Meral'in evleneceği haberini hemen tam sayfa yayınlarlar ve Mustafa'yla, Halil de haberi görürler. Mustafa ormanda koşar adımlarla Halil'in yanına gelir, haberi gösterir, birlikte okurlar hemen ardından “ah kahpe dünya, ben bunu senin yanına komam” diye bağırarak ormana doğru koşan Mustafa'nın ilginç isyanı dikkat çekicidir.

Haberin ardından iyiden iyiye sessizliğe gömülen Halil, bir gün yollarda yürürken bir gelinlikçinin vitrinine gözleri takılır. Bir sonraki sahnede gelinlikli mankeni taşırken görülmesi anlamın bir kez daha kendi üstüne katlanarak yeni ve dar bir yüzey oluşturmaya tekabül eder. Bu sırada Meral evlenmektedir ancak düğününde Meral’i tek başına gelinlikle ayakta ve mutsuz görülür, ilginç detaylarla kurgulanmış bu sahnede Başar ileri geri Meral’in etrafında endişeyle dolanırken göze çarpan eğlenen insanların gölgeleridir. Erksan insanları izleyiciye göstermez, devasa gölgelerini Meral’in mutsuz bedenine düşürerek izleyicilere muazzam güzellikte bir imgesel anlatım örneği sunar. Düğün sahnesi boyunca Meral önde hareketsiz, Başar arkada ileri geri yürürken gösterilir, öte yandan Mustafa’nın ud taksimi Halil’in dertli haline, Meral’in resmine ve gelinlikli mankene eşlik edecektir. Bu sahnenin sabahında iyice kötü hisseden Halil, gelinlikli manken ve Meral’in resmini bir kayığa alarak kayıkla açılır. Türk sinema tarihi açısından bakıldığında oldukça önemli olarak görülen bu sahne, Erksan’ın konu edildiği hemen her makalede referans görsel gibidir. Erksan’ın hisleri imgelerle anlatma gücü bu kült sahnede doruk noktasına ulaşır. Halil, bu sefer de bir mankene bir Meral’in resmine hayranlıkla bakarak küreklere asılacaktır. Kamera bir müddet acıklı bir müzikle bu amiyane tabirle yarı deli olarak nitelendirilebilecek adamın deliliğine sahne olur. Bu sahne Meral’in gelinlikle Halil’in kayıkla gezdiği mekâna arabayı park etmesiyle son bulur. Meral bu duygu yüklü sahneyi ve Halil’i izler ve hiç ses çıkarmaz. Halil onun olduğu tarafa bakar ve Meral’in geldiğini fark eder. O ana kadar ilk kez bir duyguyu, heyecan duygusunu yüzünde yansıtan Halil, kayığı Meral’e doğru yönlendirir. Meral kayığa biner ve mutlulukla Halil’in karşısına oturur. Meral ayağa kalkar ve önce resmini, daha sonra da gelinlikli mankeni suya bırakır ve onların usulca yüzüşü gözlenir.



Resim 37: Sevmek Zamanı, Meral’in Resmini ve Mankeni Suya Bırakışı

Mustafa uzaktan kayığı ve Halil'le Meral'in kucaklaşmalarını görür, daha sonra yakın plan bu sahne izleyiciye gösterilir ancak yeni kavuşan çift için tehlike müzikleri çalmaktadır. Sahneye arabasıyla hızla giren Başar, bu mutlu tablo karşısında dayanamaz ve arabadan silahını alarak çifte doğrultur. Oldukça abartılı tereddütler içerisinde sonunda silahından mutlu çiftin kayığına üç el ateş ederek hıçkırıklara boğulur. Sahne ölen çifti göstermez, Mustafa'nın kayığa doğru gidişi ve üzüntüden yere yıkılması gözlenir, kayık ise uzaklarda huzurla süzülmeye devam eder.

Erksan'ın sanki 90'lı yılların sonu, 2000'li yılların başında çekilmiş gibi duran bu filmi hem anlam yüzeyleri açısından hem de imgesel anlatım açısından oldukça önemlidir. Onun zenginliğe, fakirliğe, hislere dair sunduğu yalın anlatım göz doldurur. Hiçbir zaman Halil'i fakirlikten ya da Meral'i zenginlikten söz ederken göstermez, ufak detaylarla anlatımı süsleyerek izleyiciye ekonomik durumları hissettirir. 1964 yılı, 61 Anayasası sonrasında biraz da özgürleşmiş bir sinemasal anlatımın kapılarını açar. Ancak Erksan, döneminden oldukça bağımsız, neredeyse bir hayali ya da bir serabı sunduğu bu filmde Türkiye'nin gündelik yaşamına dair doğrudan izler sunmaktan kaçınır. Onun karakterleri modern, okuyan, dinleyen, düşünceleri özümseyen karakterlerdir. Başar dışında filmde görülen tüm karakterler açık fikirli, nazik, hayatlarını olabildiğince manalı yaşamaya çalışan karakterlerdir. Başar karakteri ise bu film açısından oldukça özeldir. Filmde anlamsal olarak bir katlanma yaşamayan ve yeni bir yüzey oluşturmayan tek karakter Başar'dır, bu anlamda filmdeki tek tutarlı karakterdir demek mümkün olabilir. Her hikâye, her film aslında bir serüvendir ve serüvenler, yola çıkanları muhakkak az da olsa değiştirirler ancak Başar bu serüvenin sabitidir, olan biten onun üstünden akıp geçip gidecektir. Başar minavlinde bakıldığında aslında bu karakter filmi geleneksel türk filmi anlatı öğelerine bağlayan bir karakterdir. Filmde yaşanan aşkı sonuna kadar anlamsız bulur çünkü aşar kıskançlıklarıyla, tutkularıyla, kötülüğüyle olanca şekilde sıradan bir karakterdir, tek bir yüzeyi vardır ve filmdeki fantastik anlatıyı parçalamak için elinden geleni yapacak, bir yandan da o anlatının oluşması için aslında dayanak noktası olacaktır.

İzleyici açısından bakıldığında Başar karakteri, tüm hırsları ve tutkuları bir tarafa bırakılacak olursa oldukça kendilerinden bulabilecekleri bir karakterdir. Filmin başından sonuna takındığı “olmaz böyle şey, resme âşık mı olunur, seni etkilemek için yapmıştır” gibi sorular ve cümlelerle aslında bir yandan da seyircinin aklındaki düşünceleri temsil eder. O temsil etmeye çalıştıkça, Meral ve Halil ona aksini ispatlarcasına aşklarını sürdürürler, bu durum anlatıyı inandırıcı bulmayan, Halil'in deli mi yoksa akıllı mı olduğu konusunda karar veremeyen izleyiciyi anlatının kaygan zeminine ortak eder. Tıpkı pek çok fantastik anlatıda karakterin aslında uyuduğunu iddia eden tek anlam yüzeyine sahip karakterler gibi Başar da yaşananların gerçek olamayacak kadar naif olduğu konusunda ısrarcıdır. Başar'ın

dünyasına ait değildir bu yaşananlar, nitekim filmin sonunda sirayet edemediği bu anlam yüzeyini en iyi bildiği şeyle, kurşunlarıyla parçalayarak anlatıya bir nokta koyar.

Bağımsız yaşayan bir erkek ile zengin bir ailenin özgür kızı arasında yaşanan aşkı anlatan şüphesiz ne ilk ne de son filmdir Sevmek Zamanı lakin bu filmin Türk Sinema Tarihi açısından bakıldığında bu kadar önemli bir yerde durmasının temel sebebi hikâyeyi sunma şeklidir. Erksan, tamamen imgelere dayalı bir anlatım yolunu tercih etmiş ve senaryoyu kanla, gözyaşıyla aşırı duygu yüklü sahnelerle sündürmeden yalın bir dille anlatımın üstesinden gelmeyi başarmıştır. 60'lı yılların ortasında Türk Sineması'nda etkili olan toplumsal gerçekçi akımdan filmde zerre bahsedilmese de Erksan da gerçekçidir. Ekonomiden, özgürlüklerden, kültürden üstü kapalı olarak bahseder, seyirci ve karakterleriyle imgeler yardımıyla konuşarak anlatımını sürekli güçlendirir. Hem karakterler, hem de seyirci konuşulmasa da nasıl yaşamlar sürüldüğünün az çok farkındadır.

3.1.10. Alageyik ve Hayvan Oluş

Türk Sinema Tarihi'ne bakıldığında iki ayrı Alageyik filminin bulunduğu görülür. Ancak Alageyik uyarlamaları bunlarla da sınırlı değildir, pek çok kısa film ve tiyatro oyunu merkezine Alageyik Efsanesi'ni oturtmuş durumdadır. Çalışmada bu filmin incelencek olmasının sebebi filmin fantastik anlatıyı benimsemediği halde ona yaklaşması ve Deleuze'yen kavramlardan hayvan-oluş kavramıyla yakından ilişkili olmasıdır. Çalışmada incelenecek olan film 1959 yılında Atıf Yılmaz tarafından yönetilir. Yılmaz Güney ve Pervin Par'ın başrollerini üstlendiği film eski ve oldukça yıpranmış olduğundan çok fazla insan tarafından bilinmez. Alageyik filminin asıl bilinen hali Süreyya Duru tarafından bu filmde yaklaşık on sene sonra 1969 yılında yönetilir ve başrolünde Cüneyt Arkın bulunur. İki film de birbirine kıyasla ana tema olarak Yeşar Kemal'in, Üç Anadolu Efsanesi adlı kitabındaki Alageyik Efsanesi'ni temel alırlar. 1969 yılında çekilmiş olan Alageyik farklı üst anlatılara sahip olsa da aslında çalışmada mevzubahis olan fantastik anlatı kalıplarına oldukça yakındır. Ancak 1959 yılında çekilen ve incelenecek olan uyarlama, fantastik anlatıyı benimsemez. Tam bir hareket imge sineması ürünü olan Atıf Yılmaz'ın yönettiği film, sinema dilinin yeni yeni gelişmesinden dolayı tıpkı *Kahveci Güzeli* (1941) filmi gibi çalışmada kendine yer bulur.

Film üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde karakterler tanıtılır. Torosların eteğinde bir köy, erkeklerin çoğu çeşmenin önünde Halil'i beklemektedir. Halil, annesiyle konuşur ve hazırlanırken onun geyik avına çıkmak için hazırlandığı ancak annesinin bunu onaylamadığı anlaşılır. Bu sırada kamare genç bir kızın atlıları görünce eline bir testi alması ve hızla çeşmeye gitmesini gösterir, orada Halil'le karşılaşacak olan bu kızın adı Zeynep'tir ve Halil'in nişanlısıdır. Filmin ikinci bölümü, toplanan erkekler geyik avına gittikten hemen sonra köye tehditkâr bir şekilde giren bir grup erkeğin köylüye gözdağı vermesiyle açılır. Bu gelenler

yan köyden gelir ve burada bulunan köylülerin hayvanlarının onların tarlasına girdiklerini söyleyerek onlara çıkışlılar. Köyde bulunan aksakallı adam onlara cevap verirken alttan alır ve bu kabadayı tiplerin bir şekilde köylüye zarar vermeden uzaklaşmalarını sağlar ancak adamın tavrı köylü kadınların hoşuna gitmez çünkü aslında ortada yan köye giden hayvan yoktur. Filmin üçüncü ve son bölümü köyden çıkan bu kalabalık ekibin yollarının Zeynep'le kesişmesiyle açılır. Yan köyde ağa olan ve ekibin başında bulunan Karaca Ali bu genç ve güzel kızdan hoşlanacak ve onu elde etmek için türlü planlar yapacaktır.

Filmin açılış sahnesinden itibaren Halil'in (Yılmaz Güney) babasıyla ortaklaşa paylaştığı bir av tutkusu olduğu anlaşılır. Babası öldükten sonra Halil, geyik avına köydeki akraneleriyle çıkmaya başlamış ve bu işte ustalaşmıştır. Geyik avı bazen bir hafta ya da bir ay bile sürebilmekte, çoğu zaman tehlikeli bir hal almaktadır. Filmin başında Halil'in anası onu uyarır, babasının kayalardan geyik avında düştüğünü, artık bu işi bırakıp Zeynep'le evlenmesi gerektiğini söyler. Ancak Halil alaycıdır ve annesine bu son diyerek evden atına binip hızla çıkar. Yolda Zeynep'le karşılaşan Halil'in ona aşkla baktığı görülür, Zeynep de bu adama hayrandır ancak onun sık sık ava gitmesi içine sinmez. Zeynep, "ava giden iflah olmaz diyorlar, artık gitmesen olmaz mı?" diye sorar ancak nafile Halil öyle bir şey olmadığını, ava gitmesi gerektiğini söyleyerek yola koyulur. Filmde buraya kadar hemen her şey basitçe belli edilir. Filmde duyulan bir başka diyalogta eğer erkek geyik avlayamazsa istediği kızı ona vermeyecekleri ile ilgili bir bilgi sunulur. Dolayısıyla Halil'le birlikte ava çıkan erkek sayısı oldukça fazladır.

Halil ve arkadaşları ava çıkarlar, şarkılar, türküler eşliğinde kayalarda, dağlarda koşturarak silahları hazır geyik ararlar. Bu sırada köye yan köyden gelen ağa Karaca Ali ve ekibi köylüleri tehdit eder. Onların hayvanların sınır ihlali yaptığını ve bir daha bu durum yaşanırsa kavga çıkacağını net bir dille belirtirler. Köyde bulunan yaşlı amca neredeyse özür diler bir şekilde onlarla konuşarak bir daha böyle bir şey yaşanmayacağını belirtir ve ağa ile adamlarının kavgasız bir şekilde ayrılmasını sağlar. Ancak yoldan geçen köylü kadını, bu ak sakallı adama kızgındır, alttan alınacak bir şey yapmadıklarını, onların karşılarında dik durması gerektiğini söyleyerek adamı suçlar. Adam, cevap veremez, yaptıklarından mahçup gibidir.

Köyden hızla geri çıkan Karaca Ali Ağa ve adamları çıkış yolunda Zeynep'le karşılaşır. Karaca Ali hemen kıza doğru yanaşsa da Zeynep ona yüz vermez ve hızla oradan uzaklaşır. Hızla köyüne dönen Ağa bir şekilde Zeynep'i unutamaz ve adamlarını onun kimliğini öğrenmek üzere daha önce köyde karşılaştığı ak sakallı adama gönderir. Ak sakallı adam kızın Zeynep olduğunu ve Halil'le nişanlı olduğunu dolayısıyla Ağa'nın hiç şansı olmadığını söyler. Ancak Ağa'nın gönderdiği adam hazırlıklıdır, bir pazarlığa oturduğu Ak sakallı adam karşısında galip gelir ve Ak sakallı bir şekilde Zeynep'in ailesini onun Karaca Ali ile evlenmesi için ikna edeceğine söz verir.

Hızla köyüne geri dönen adam, Karaca Ali'ye duyduklarını anlatır ancak ikisinin de aklında Halil'e dair soru işaretleri kalmıştır. Bu ilişkide onu nasıl devre dışı bırakacaklarını düşünürken Karaca Ali'nin adamının aklına ilginç bir plan gelir. Halil tek başına geyik avına çıktığı bir gün ona ormanda pusu kuracak ve onu öldüreceklerdir. Karaca Ali'nin de aklına yatan bu planı uygulamak için beklemeye başlarlar. Günler geçer ancak Halil bir türlü tek başına ava gitmez bu sırada sinirleri yıpranan Karaca Ali ise emri altında bulunan köylüleri kırbaçlayarak onlara eziyet etmeye koyulur. Bu sahneler onun ne kadar zalim bir insan olduğunun sunulması için önemlidir. Tıpkı geleneksel Yeşilçam Filmleri'ndeki her istediği olan zengin oğlan çocuklarını andıran tavırlarıyla köyde etmediği kötülük kalmaz. Zeynep'i ister ancak Halil yüzünden ona bir türlü sahip olamamaktadır ve hayattan her istediğini almış bu adam için bu durum çekilmezdir. Aradan geçen bitmek bilmez günlerin ardından en sonunda Halil'in yalnız ava çıktığı duyulur. Bu haber üzerine çocuklar gibi sevinen Karaca Ali hemen pusu kurmaları için adamlarını gönderir.

Karaca Ali ve adamları bir rehber eşliğinde pusu kuracakları kayalıkların orada beklemeye başlarlar ancak uzun bir müddet Halil oradan geçmez, sabırsız bekleyiş Halil'in türküsüyle son bulur. Halil, türkü söyleyerek onlara doğru gelirken bir anda bir ses duyar ve uzaklara bakar, orada bir alageyik başı görür. Hemen geyik avı için saklanır. Karaca Ali öfkelenir, onlar geyiği göremedikleri için Halil'in neden ortadan kaybolduğunu anlayamazlar. Karaca Ali'nin adamları Halil'e hayranlık duyarlar, güzel sesi ve gözüpekliliği onları etkiler, Karaca Ali'ye vazgeçmesini söylerler, Halil'in ölmesine bir sebep yoktur. Ancak Karaca Ali iyice hırslanır, ya o ölecek, ya ben öleceğim bugün diyerek hızla ona doğru koşmaya başlar, adamları da peşinden gider.

Halil, kendisine kurulan pusudan habersiz, ceylan gibi kayalarda seke seke geyiğin peşine gider. Pusu ekibi peşindedir ancak Halil'i yakalayamazlar, rehberleri de hayranlıkla Halil'in ölümü bizim elimizden olamaz deyince Karaca Ali iyiden iyiye çileden çıkar ve karış karış ormanı aramalarını emreder. Halil'in mutluluğu hareketlerine yansır. Aslında film yeterince kaliteli olsa gülümsediği dahi görülebilir, çünkü o geyiğin peşinden seke seke giderken çalan müzik neşeli bir oyun havasıdır. Halil, alageyikle adeta oyun oynamakta, bu oyunun verdiği keyifle hep şen kalmaktadır.

Akşam olunca hem Halil hem de Karaca Ali ve adamları ateş yakarlar. Ateş başında Karaca Ali gergin görünür, hem adamı hem de yol boyu rehberi olan Mustan Çavuş'a (Erol Taş) korkularını açar ve haklılık payı olup olmadığını sorar. Mustan Çavuş, pusunun başından beri söylediği sözleri tekrar eder, ona göre Halil'in onları görmüş olma ihtimali ve onları kuytu bir yere çekerek öldürme niyeti olabilir. Bu durumdan Karaca Ali de şüphelenmiştir, Mustan Çavuş, Halil hakkında konuşurken hayranlığını gizleyemez ve "biz de dağ taş biliriz lakin bu adam başka" diyerek geri dönmeleri gerektiğini söyler. Mustan Çavuş ve Ağa'nın adamları, Karaca Ali'yi bir

şekilde bu işi güzellikle çözmesi için ikna ederler, Karaca Ali ilk iş geri döner ve Zeynep'i üç ağabeyinden istemek üzere hocaefendiyi görevlendirir. Hocaefendiyi hem aileyi ikna etmek hem de köyüleri tehdit etmek için köye gidecektir.

Hocaefendi, soluğu Zeynep'in ağabeylerinin yanında alır, ağabeyler onu içeri buyur edince de hayırlı bir işim var diyerek hemen lafa girer, onlara kahve getiren Zeynep'i, Karaca Ali'ye isterler. Ağabeyler, bu isteği bacımız vergili diyerek kabul etmezler, hocaefendi ısrar edince bu hayırlı işi bacılarının gönlüne bırakırlar. Ancak hocaefendi bu kararı beğenmez, bu işler kadına bırakılmaz diyerek akıllarını az da olsa çeler. Ağabeyler büyüklerimize soralım diyerek hocaefendiyi uğurlarlar. Daha sonra filmin ilk başında görülen ak sakallı adam (Gök Hüseyin) görülür, bu adam da Karaca Ali tarafından filmin başında görevlendirilmiştir. Ağabeyler bu Gök Hüseyin'e akıl danışır ve o da Karaca Ali'yi savunur. Bu karar için ihtiyar heyeti devreye girer, Halil'in arkadaşları ve Zeynep bu durumdan hoşnut olmaz ancak Halil avdadır, dolayısıyla haberi yoktur.

İhtiyar Heyeti'nde Gök Hüseyin, onları kandırmak adına Karaca Ali'nin tehditlerini anlatır ve onların da aklını çeler. Filmin başında sakallı adamı azarlayan kadın, Sultan Kadın çıkagelir ve erkekleri bağıra çağıra azarlar. Kadının haklı olduğunu bildikleri için susarlar. Halil'in arkadaşlarına da bağırır, onlar da aslında Sultan Ana ile aynı fikirdedir ona hayranlıkla bakarlar. Sultan Ana, Zeynep'in yanına gelir ve onu teselli eder. Sultan Ana, Zeynep'e Halil gelmezse kızı onun yanına götürüleceğine söz verir, bu sırada arkadaşları da onlara Halil'i bulacaklarına söz vererek dağa giderler.

Karaca Ali, kendinden emin kutlamalara başlamıştır. Ortada elinde kaşıklarla oynayan bir dansöz bu erkek güruhunun uğursuz niyetlerini ele verir gibidir. Çok geçmeden Gök Hüseyin yanlarına gelir ve ağayla konuşur, müjdeli haberi ona muştular, ağa halinden memnundur ancak Gök Hüseyin, oğlunu hapisten çıkarma sözü veren ağadan sözünü tutmasını ister. Arkadaşları dağlarda Halil'i arayadursun Karaca Ali de boş durmaz ve köyde sürekli Zeynep'e musallat olur. Zeynep ise Karaca Ali'ye oldukça sert tepki gösterir. Karaca Ali, Halil'i öldürmeden Zeynep'in ona yar olmayacağını anlayarak ilk baştaki kararına geri döner ve kararı için Mustan Çavuş'u suçlar. Mustan Çavuş, savunma olarak kızı Karaca Ali'ye verdiklerini söyleyince Karaca Ali de kızın kendini öldüreceğini duyduğunu anlatır, Zeynep, Halil yaşadıkça ona yar olmayacaktır. Mustan Çavuş, son bir kez hocaefendinin gönderilmesi için Karaca Ali'yi ikna eder. Hocaefendi ağabeylerle konuşmaya gittiğinde ise ağabeyler, Karaca Ali'nin, Zeynep'i hemen düğün kurarak almasını ancak gönlünü de yapmasını isterler. Uzun uzun kadının gönlü olmazsa evlilikten hayır gelmez diye üzüntülerini anlatırlar. Bunun üzerine hocaefendi Zeynep'in büyük ağabeyini yanına çağırır ve “şeriatın kestiği parmak acımaz ancak gönlü yoksa kardeşini Karaca Ali'ye verme, iki elim yakanda olur” diyerek onu uyarır, ilk kez onun aslında sadece aracı olduğu ancak özünde dürüst ve bilge biri olduğu

gösterilir, Gök Hüseyin'den farklı olarak sadece görevini yerine getirmektedir, gönlü Zeynep'in Halil'e verilmesinden yanadır.

Arkadaşları, dağ taş demeden gezer ve sonunda Halil'i bulurlar, Halil bir sürü geyik vurduğunu ancak onu oraya getiren alageyiği vuramadığını söyler. Arkadaşları olan biteni Halil'e anlatmazlar, onunla birlikte vurduğu geyikleri yüklenerek köye dönerler. Halil köye dönerken, köyde nişan olmaktadır. Halil geldiğini haber etmek için köye yakın kayalıklarda ateş yakar, köylü ateşi görünce onların geleceğini anlar ancak köyde Zeynep yastadır. Halil köye geldiğinde insanlar ondan kaçır gibi uzaklaşır, selamını almazlar. Halil, köydeki havadan şüphelenir ve arkadaşlarına ne olduğunu sorar ancak onlar neler olduğunu söyleyemezler. Halil, soluğu anasının yanında alır. Anasına ne kadar sorsa da cevap alamaz, kardeşi de cevap vermez, herkesin boynu büküktür, Halil, soluğu Zeynep'in ağabeylerinin yanında alır ancak onlar da söylemez. Halil, Zeynep'in yanına gelir, Zeynep da ona olanları anlatmaz.

Sultan Ana, köy meydanında Halil'i beklemektedir, Halil'e olan biten her şeyi anlatır. Ona akıl verir, Karaca Ali'nin kızı henüz alıp gitmediğini söyler, Halil mesajı olarak hemen harekete geçer, arkadaşları da ona destek olacaktır. O ve onlarca yiğit arkadaşı atlarını sürerler ve Zeynep'e giderler. Zeynep'e verilen altınları ondan alarak, geri vermek üzere Karaca Ali'ye doğru yola çıkarlar. Halil yan köye varınca öfkeyle "Ali Ağa" diye bağırır ve onu dışarı çıkmaya zorlar, Ağa'ya altınları atar, Ağa ona silah çekse de Halil'i vuramaz, kalabalık geldikleri için onları suçlasa da cevabını olarak geri çekilir. Karaca Ali olanlar için Süleyman Hoca'yı ve Mustan Çavuş'u suçlar ancak köylü nişanı geri vermiştir bir kere, iki adam da suçlu olmadığını söyleyince Karaca Ali sorar, "peki suç kimin?", o vakit Süleyman Hoca dürsütçe suçlunun o olduğunu ona söyler. Nişanlı bir kızın, gönlü başkasında olan bir kızın peşine düşmemesi gerektiğini ona anlatır, iki köy birbirini kırmamasın bırak bu işi der ancak Karaca Ali onu uzaklaştırır, kararından vaz geçmez. Olanları kendine hakaret sayar ve Gökdere halkına öfkelenir, Halil'i öldürmek için planlarına devam eder.

Gökdere Köyü'nde şenlik vardır, Halil ve arkadaşları halay çekmektedir. Bu sırada Karaca Ali'nin söz verdiği gibi Gök Hüseyin'in oğlu hapisten çıkar ve Halil ve arkadaşları onu karşılarlar. Halil, oradan ayrılır ve Zeynep'le buluşur, Zeynep hala keyifsizdir, ona "geyik avına gittiğin anda yine peşime düşerler, artık ava gitme" der, Halil, bakışlarını Zeynep'ten kaçırır, ava gitmekten vazgeçmeyecektir. Zeynep, onu suçlar, geyik sesi duyduğunda aklının başından gittiğini söyler, bunun üzerine Halil, Zeynep'e bir daha ava gitmeyeceğine dair söz verir.

Karaca Ali ve adamları boş durmaz, köye gelip Gök Hüseyin'i tehdit ederler ve hapisten çıkan oğluna Halil'i geyik avına çıkarıp pusu kurdukları yere götürmesi için baskı yaparlar. Bu sırada iki gündür geyik avına gidemeyen Halil, elinde saziyla geyik avını anlatan türküler söyler. Sultan Ana, tam o türkü söylerken onu ziyarete gelir ve Halil'i azarlar, babasının da bu yoldan gittiğini söyleyip onu kızdırır.

Gök Hüseyin, Zeynep'in ağabeylerinin yanına gider ve Zeynep'i erken evlendirecekleri için onlara kızar, korkularından düğünü erkene aldıklarını söyler, ağabeyler üzülür. Daha sonra da Halil'in yanına gider ve onun kadınlar gibi köyde bardak nakışladığını, avı bıraktığını duyduğunu ancak erkek adamın böyle şeyler yapmaması gerektiğini dile getirir. Gök Hüseyin ziyaret ettiği insanların yaptıkları hareketlerden utanmalarını sağlar ve onları korkaklıkla suçlar. Halil, Gök Hüseyin'le konuştuğundan sonra birden hareketlenir ve geyik avına çıkmak ister.

Karaca Ali Ağa da boş durmaz ve sık sık köyün çobanlarına saldırarak mallarına el koyar. Bunun üzerine köydeki yiğitler ayaklanır, Sarıçalı köyüne atlarını sürerler, sürülerini geri alırlar. Halil, bağladığı bir tavuğu Karaca Ali'nin evinin önüne asar ve ona da haber verir, Ağa adamlarını görevlendirir ve bir grup eşkiya çağırır, onlara Halil'i öldürmelerini söyleyerek yüz altın teklif eder. Eşkiyalar teklifi kabul eder, "Halil'in ölüsünü buraya getiremezsek bu bıyıkları keseriz" diyerek kendilerini överler. İlk fırsatta Halil'in peşine düşerler ancak geri geldiklerine bıyıkları kesilmiştir, gafil avlanmışlardır. Eşkiyalar Torosları terk edeceklerini söyleyerek giderler.

Karaca Ali Ağa, Halil'den iyice korkar ve yeni bir plan yapar, yeni plana göre Gökdere Köyü ile barış yapacak, gerekli huzurlu ortam sağlandığında ve Halil ava çıktığında ise Halil'i haklamak için harekete geçeceklerdir. Bu barış haberini iletmesi için yine Gök Hüseyin'i görevlendirirler, o da köy meydanında Gökdere halkı ile konuşur. Halk ikna olur, Sultan Ana, Halil'in yanına gider ve onu geyik avına gitmemesi için ikna etmeye çalışır, yemin ettirmek için uğraşsa da Halil yemin etmez. Gök Hüseyin'in oğlu İbrahim çıkagelir ve Halil'i geyik avı için ikna etmeye çalışır. Halil önce kabul etmez ancak sonunda ikna olur.

Zeynep, Halil'i beklese de Halil gelmeyecektir, ava çıktığı haberini alınca da Halil'in peşinden dağa gider. Zeynep'in arkadaşı da Halil'in arkadaşlarına haber etmek üzere koşturur, Halil'e pusu kurulmasından korkmaktadır. Karaca Ali'nin adamları da Karaca Ali'ye Halil'in ava çıktığı müjdesini verirler, o da adamlarını toplayarak pusuya gider. Zeynep'in arkadaşı sonunda Halil'in yakın arkadaşı olan Duran Ağabey'e ulaşır ve onu durumdan haberdar eder. O ve arkadaşı aceleyle Halil'in peşine giderler. Zeynep bir yandan, Duran Ağabey ve arkadaşı öbür yandan Halil'i aralar, aynı zamanda Karaca Ali de adamlarıyla pusu yerine doğru hızla ilerler.

Halil ve İbrahim pusuya düşer, Karaca Ali ve adamları yanlışlıkla İbrahim'i öldürür ancak Halil ölmez, Zeynep de onlara yetişir ancak çatışmada Zeynep'i kolundan vururlar, onun geldiğini görmezler. Halil, Zeynep'i de alarak saklanır ancak Karaca Ali ve adamları durmamacasına ateş edince Halil onlara karşılık verir. Halil'in kurşunu azalır ve etrafının sarıldığının farkındadır, Zeynep'le birlikte koşarak geri çekilmeye çalışır. Tam çaresiz kalmışlarken arkadaşları onları kurtarır ancak Zeynep bayılır. Karaca Ali ve adamları geri çekilirler, Halil ve arkadaşları onları takip etmez, Zeynep'i de alarak köye dönerler.

Köyde sıkıntılı bir bekleyiş vardır, bir çocuk olan biteni anlatmak üzere Gök Hüseyin ve köylünün yanına koşar. Halil, omzunda İbrahim'in ölüsüyle çıkagelir, Gök Hüseyin yani İbrahim'in babası kederlidir. Zeynep'in durumu iyi değildir, ölmemesi için hızla çırpınırlar, koca cerrah adlı birini almaya giderler, Halil de gitmek ister ancak Sultan Ana onu durdurur, başkalarını yollar. Koca Cerrah gelir ancak Zeynep'in yarasının kötü olduğunu belki iyileşemeyeceğini söyler ancak yirmi beş gün sonra Koca Cerrah kızın bir haftaya iyileşeceğini söyleyerek gider.

Karaca Ali, yeniden plan peşine düşer, Mustan Çavuş'la, Zeynep iyileşince geyik sesi çıkararak Halil'i dağa çekme kararı alırlar. Halil'le Zeynep'in düğünü, Zeynep iyileşir iyileşmez başlar. Halaylar çekilir, şenlikler kurulur, Halil'e damat tıraşı yapılır, tüm köylüler mutludur, bu sırada Karaca Ali Ağa ve adamları da doğru zamanı beklemektedir.

Gelin Zeynep, ata biner ve Halil'in evine doğru düğün alayıyla birlikte yola çıkar. Uzun bir düğün sahnesiyle Türklere özgü düğün geleneklerinin hepsi gösterilir. Halil günün sonunda, Zeynep'le kavuşur, ona yüz görümlüğünü takar, her şey geleneklere uygun şekilde gerçekleşir, tam öpüşecekleri esnada Halil sesler duyar. Ancak Zeynep sesleri duymamaktadır, Halil birden fenalaşır, Zeynep ne olduğunu sorar ancak Halil sadece geyik seslerinden bahseder, “düş görmüyorum, sen de duyuyorsun” der ancak Zeynep ona cevap vermez. Halil, “bu seslerin dinmesi lazım, yoksa çıldırırım” diyerek, Zeynep'i gerdek gecesi bırakır ve dağlara doğru koşar.

Geyik seslerini Karaca Ali ve adamları çıkarmaktadır, boruları öttürerek Halil'i pusu kurdukları yere doğru tek başına çekmeye çalışırlar. İstedikleri olur, Halil, hızla tüfeğini alarak evden çıkar, türkülerini söyleyerek onlara doğru koşar. Durumu anlayan Gök Hüseyin de eline tüfeğini alarak yola çıkar. Halil'e mi, Karaca Ali'lere mi saldıracağı belirsizdir. Zeynep evde hüzünle bekler. Karaca Ali ve adamları sabaha kadar ses çıkarmaya devam ederek Halil'i pusu yerine doğru çekmeye çabalarlar. Ancak pes ederler, Halil'in geldiğini göremezler, Karaca Ali mutsuzdur, adamlarını suçlar. Gök Hüseyin arkalarından yaklaşır ve Karaca Ali'ye ateş eder ancak ağanın adamları onu öldürür ve Halil'i görerek ona saldırırlar. Halil de karşılık verir.

Bir müddet kurşunlar havada uçuşur, Karaca Ali, Halil'i alt edemeyeceğini anlayınca ona hile yaparak kurşununun bittiğini söyler ve Halil'e silahsız çarpışması için ayağa kalkmasını söyler. Halil ise onun ağa olduğunu, ona hürmet edeceğini ancak ilk onun ayağa kalkması gerektiğini dile getirir. Karaca Ali ayağa kalkar ve karşısında ayağa kalkan Halil'e silahını atıyorum der ancak atmaz ve ateş eder. Halil, çevik bir hareketle saklanır ve Karaca Ali'yi kancıklıkla suçlar ve “sen beni öldürmezsen ben seni öldüreğim” diyerek onu tehdit eder. Karaca Ali'nin bir anlık dalğınlığından yararlanır ve ona arkasından saldırarak silahını elinden alır.

Köyde ise sabah olmuştur, Halil'in arkadaşları düğün evine doğru Halil'i görmek için yola çıkarlar, Sultan Ana da onlarla gider ve Halil'e seslenir. Ancak Halil cevap

vermez, Zeynep dışarı çıkmayınca onlar içeri girerler, Zeynep de onlara Halil'in ilk akşamdan ava gittiğini ağlayarak anlatır. Bir çocuk koşarak onların yanına gelir, Gök Hüseyin'in öldüğünü, Karaca Ali'nin kanlar içinde yattığını, Halil'in ise onun yanında olduğunu ancak kıpırdamadığını söyler. Tüm köylü koşarak Halil'in yanına doğru hareket eder, en önde Zeynep vardır, Halil bir anda karşılardan belirir ve geyik avına tövbe diyerek Zeynep'e sarılır. Köylü düğüne tekrar başlar, Halil'le Zeynep de onların arasında eğlenerek evlerine doğru yürürler, film mutlu sonu tüm izleyicilere armağan eder.

Alageyik efsanesi özünde mutlu sonla bitmez, Halil geyik avına dönmemesine çıkar, Zeynep de kendini kayalardan aşağı atar ancak 1959 yılında çekilen bu filmde Atıf Yılmaz, filmi kötü sonla bitiremez. Geleneksel Türk Sineması seyircisi filmlerde mutlu son görmeye alışkındır, kahramanların kaybettiği filmlerle henüz karşılaşmazlar. Bu filmde on yıl sonra çekilecek olan Alageyik çok daha cesurdur, onun senaryosu efsanenin hikâyesine sadık kalacaktır.

Alageyik filmi, Kahveci Güzeli filminden farklı olarak iki ayrı anlatı sunar. İlk anlatı, sıradan bir köy halkının başından geçen olayları sunar, alt akıntı gibi beliren ikinci anlatı ise geyik avı tutkusudur. Geyik avına delilik derecesinde, sevdiği kadını gerdek gecesinde bırakabilecek şekilde tutkun olan Halil'in durumunu eleştirel de normal karşılarlar. Halil'i sever, köyün güzel kızı Zeynep'i onunla nişanlamayı ve onunla evlendirmeyi garip bulmazlar. Halil ise Zeynep'e olan aşkına rağmen geyiklere tutkuyla bağlıdır. Artık onun için geyik avı, ihtiyaçtan ortaya çıkan bir durum değil, vazgeçemediği bir hareket halini alır. Tıpkı Kaptan Aha'nın, Moby Dick adını verdiği beyaz balinadan vazgeçememesi gibi Halil de alageyikten vazgeçemez. Efsanevi bir hayvan-oluş senaryosu perdelerden seyircilere yansıtılır.

Deleuzeyen terminolojide genelde oluş-blokları olarak bahsi geçen kavram bloku, duruma göre hayvan-oluş, kadın-oluş, bitki-oluş olarak ayrılır. Alageyik, bir adamın yavaş yavaş bir hayvana tutku ile bağlanmasının ve varını yoğunu o hayvan için tehlikeye atmasının hikâyesidir. Köylülerin deyimiyle Halil, geyiğe sevdalıdır. Bu sevdalı olma hali, bir insana sevdalı diye hitap edebilme durumu Anadolu insanı söz konusu olduğu vakit, sevdalı dedikeri kişinin akli dengesinin yerinde olmadığına delalet eder. Yani sevdalı demek, akli dengesi yerinde değil demekle eşdeğerdir. Deleuzeyen açıdan ise Halil, kendini, kendi olmayan bir şeyin çekim gücüne bırakmış, akışlara teslim olmuş, kaçış çizgilerine yönelmiş, alageyik olmuştur. Tıpkı Homeros'un siren seslerini duyması, o seslere dayanamaması gibi, Halil de alageyik sesine tahammül edemez, geyiğin ona seslendiğini düşünür, geyiğin sesine karşı koyamaz ve türlü tehlikelere atılır. Önemli olan geyiğin ölmesi de yaşaması da değildir, önemli olan geyiğin daveti, Halil'in de davete icabetidir.

Film çekildiği dönemde özellikle kırsal hayatın düzenine vurgu yapar, Anadolu erkeğinin efeliklerini yansıtır, Anadolu kadınlarının da en az efeler kadar yiğit olabileceklerini söyler. 1959 yılı, Türkiye için 60 darbesinin arifesi demektir. Tüm

dünyada ilginç bir hareketlilik sözkonusudur. Türkiye’de de dünya ile paralel olarak işleyen bir süreç vardır. 1960’lı yıllardan 1970’lere kadar sürecek olan sinema, edebiyat ve sanattaki toplumsal gerçekçilik akımını 1959 yılında çekilen bu film muştular gibidir. Atıf Yılmaz, yönetmen kişiliğiyle hiç şüphesiz toplumsal gerçekçi akımının içindedir. Darbe öncesi çektiği bu filmiyle, darbe ve 61 Anayasası sonrası başka filmlere öncülük edecektir. Köydeki düzen, ağalık sistemi, ağa köylü arasında yaşanan gerilimler, filmde sıklıkla sunulur.

Filmin senaryosu, Türkiye’de toplumsal gerçekçi akımın en önemli temsilcilerinden olarak gösterilebilecek Yaşar Kemal’in Üç Anadolu Efsanesi adlı kitabındaki son destan olan Alageyik destanından uyarlanmıştır. Filmde zaman ve mekân belirsizdir. Filmsel zamanın 1959 yılında geçip geçmediği ile ilgili en ufak bir bilgi verilmez, mekân ise Anadolu’nun herhangi bir köyü, muhtemelen geyiklerin de varlığından sebep Toros Dağ’larının eteklerinde bir köy olarak tahmin edilir. Dolayısıyla filmde Türkiye’nin o dönem içinde bulunduğu siyasi konjonktürle ilgili en ufak bir bilgi sunulmaz. Sadece Gök Hüseyin’in oğlu İbrahim bir şekilde hapistedir ancak Karaca Ali araya adam sokarak İbrahim’in hapisten çıkmasını sağlar. Adaletin emin ellerde olmadığına dair yapılan ilk gönderme budur, ikinci gönderme ise Karaca Ali’nin, İbrahim’i vurmasına rağmen hapse girmemesi durumudur. Bunun üstünde durulmasa da, o ağa olduğu için her şey filmsel düzlemde normal gösterilmektedir.

Film, 80’li, 90’lı yılların bol anlam yüzeyle filmlerine kıyasla iki anlam yüzeyi içerir. Bunlardan ilki köylünün içinde bulunduğu gündelik hayata dair bir yüzeydir, ikincisi ise Halil aracılığıyla örüntülenen bir anlam yüzeyi. Halil’in yüreğinin derinliklerinden gün yüzüne çıkan tutkusu, onun dağlarda bayılarda sekerek geyik aramasına sebep olur. Tıpkı, Melville’nin Kaptan Ahab karakteri, tıpkı Kafka’nın Gregor Samsa karakteri gibi, Yaşar Kemal’in, bir efsaneden esinlenerek şekillendirdiği Halil karakteri de, derinliklerden gelen bu dürtüyü geri çevirememiş, ona teslim olmuştur. Ahab ne kadar balinalaştıysa, Gregor Samsa ne kadar böcekleştiyse, Halil de o kadar alageyikleşir. Ahab’ın gemiyi Moby Dick’in çizdiği kaçış çizgisinin peşi sıra sona sürüklemesi gibi, Halil de hem kendini, hem dostlarını, hem de Zeynep’i makûs bir sona doğru sürükler. Filmin sonunda her ne kadar geyik avına çıkmaya tövbe etse de, izleyiciler salonu içlerinde bir şüpheyle terk edeceklerdir, çünkü film boyunca hemen her an izleyiciye bunun aksi hissettirilir. Geyik seslerini duyduka çıldırarak duruma gelen Halil, yüz kere de tövbe etse de yine geyik sesleri onun kulağında bir faklı çınlayacaktır.

1950 yılı, yirmi yedi yıllık Cumhuriyet Halk Partisi iktidarının sona ermesi ve Demokrat Parti’nin seçimi kazanmasıyla Türk Siyasetinde önemli bir dönemin başlamasını imler. Demokrat Parti, II. Dünyas Savaşı sonrası toparlanan Dünya Siyasetini yakından takip eder, köyden kente göçün yoğun bir şekilde yaşandığı bu dönemde özellikle büyük şehirlerde gecekondulaşma baş gösterir. Demokrat Parti,

yaptığı geniş caddeler, büyük yollar ve demiryolları ile sıklıkla anılır. 1960 yılında yaşanan darbeye kadar varlığını sürdüren hükümet, zamanında Amerika Birleşik Devletleriyle sıkı bağlar oluşturuldu. “1947 Marshall planı vasıtasıyla ABD’yle daha sıkı bağlar kurulurken, Türkiye’nin Batı’nın bir müttefiki olarak jeopolitik konumu da ülkenin 1952’deki NATO üyeliğiyle onaylandı” (Edt. Kasaba, t.y.: 476). 1960 yılında ise yaklaşık on yıldır süren Demokrat Parti iktidarına son verilerek 1961 yılında yeni bir Anayasa oluşturuldu. Türkiye tarihi açısından 1961 Anayasası en özgürlükçü Anayasa olarak algılandı. Film boyunca bu tarihsel süreçten, köylere yapılan Marshall yardımından ya da Demokrat Parti ile son bulan Cumhuriyet Halk Partisinin tek parti olduğu dönemden hiç bahsedilmez. Daha önce de belirtildiği üzere film, senaryosu ve imgeleri itibariyle ileriki yıllarda sinemada oldukça baskın bir şekilde görselliğe dökülecek toplumsal gerçekçi akımın yoğun olarak izlerini taşır.

3.1.11. Kahveci Güzeli

Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *Kahveci Güzeli* adlı film 1941 yılında sinemalarda gösterime girer ve izleyicilerin büyük beğeniyle karşılaşır. Türk Sineması seyircisinin yakından bildiği Keloğlan Masallarından bir hikâyenin önemli edebiyatçı Nazım Hikmet Ran tarafından kaleme alınarak yazılmış senaryosu daha sonra çekilecek olan benzer filmleri andıracaktır. Hareket imge sinemasının tipik bir örneği olarak görülen filmin fantastik anlatı örüntülerini barındırmadığı, fantastik anlatının bir alt türü olarak nitelendirilebilecek masal anlatı örüntülerini barındırdığı bilinmektedir. Özellikle incelemeye alınmasının nedeni fantastik türle sık sık karıştırılan masal uyarlamalarının bu film minvalinde fantastik anlatı örüntüleri ve zaman imge sineması arasındaki farklarının vurgulanmak istenmesidir.

Filmin birinci bölümünde bir kahve işleten ihtiyar bir adamın bakımsız ve boş kahvesi sunulur. Keloğlan ve kardeşi Tekin iş aramaktadırlar ve yolları tesadüf eseri kahveciyle kesişir, kahveciden iş isterler lakin kahveci bir tane bile müşterisinin olmadığını, kahve ve şeker kaplarını dahi doldurmadığını belirtir. Oradan kendilerine iş çıkmayacağını anlayan Keloğlan ve Tekin, kahveciden onlara bir gecelik de olsa yatacak yer vermelerini isteyince kahveci onları kırmaz ve orada yatmalarının bir sakıncası olmadığını belirtir. Geceyi zor da olsa neredeyse harabeye dönmüş kahvecide geçiren Keloğlan ve Tekin, sabaha karşı kapının çalmasıyla irkilirler. İsrarla çalan kapıyı açtıklarında ise karşılarında üç tane yaşlı ihtiyar görürler.

Filmin ikinci bölümü Keloğlan ve Tekin’in bu üç yaşlı ihtiyarı içeri buyur etmesiyle başlar. Dervişler, Keloğlan ve Tekin’den isteklerde bulunur ancak Keloğlan ve Tekin onların isteklerini kabul edemezler, kahve boştur ve yalnızca suları vardır, bunun üzerine Dervişler sadece su içerler. Tıpkı masallardaki gibi her derviş su veren kardeşe bir dilek sunar ve bu dilekler tez zamanda gerçek olur.

Filmin üçüncü ve son bölümünde kendilerine bahşedilen kudretlerle kahveciyi işletmeye başlayan iki kardeşten Tekin’in namı tüm dünyaya yayılacak, onunla

evledirmek için padişahlar kızlarını yollayacaktır. Filmin geri kalan kısmında Tekin'in isteği üzerine Keloğlan'ın Tekin'e en saf kızı bulmak için verdiği uğraş anlatılır. Sonunda en saf kızı bulan Tekin onunla evlenecek ancak padişahların entrikalarıyla da uğraşmak zorunda kalacaktır. Film mutlu sonla bitecek, izleyiciye istediği ferahlama Zeynep ve Tekin'in kavuşma sahnesiyle yaşatılacaktır.

Film, yaşlı bir kahvecinin boş dükkânında hüznle gezmesiyle açılır. Günlerden bir gün kapısına iki yolcu gelir. Bunlar Keloğlan ve kardeşi Tekin'den başkası değildir. İki kardeş kahveci babadan kendilerine iş vermelerini isterler. Kahveci baba bu iki kardeşe iş vermek istediğini, lakin yıllardır hiçbir müşterisinin olmamasından dolayı kahvesinin çalışmadığını, ne şekerinin ne de kahvesinin olmadığını söyler. Bu duruma üzülen kardeşler Kahveci Baba'dan kendilerine bir gecelik dahi olsa yatacak yer vermelerini rica ederler. Kahveci Baba bu iki kardeşi kırmaz ve onlara dükkânında uyuyabileceklerini söyleyerek evine gider. Keloğlan ve Tekin bu izbe kahvede geceyi geçirmek üzere yatarlar, daha yeni uyumuşlardır ki ısrarla çalınan kapı sesine tedirgince ayaklanırlar. Keloğlan kapıyı açmaya niyetli olmasa da Tekin belki Kahveci Baba gelmiştir diyerek Keloğlan'ı yüreklendirir, Keloğlan ise kırk haramilerden ya da onlara benzer hırsızlardan korkmaktadır ancak kahve dükkânında çalınacak bir şey olmadığı bilgisinden güç alarak kapıyı açar. Kapıdan uzun uzun sakalları olan üç yaşlı dede girer ve kendilerinin üç derviş olduklarını söylerler.



Resim 38: Kahveci Güzeli, Tekin ile Keloğlan

İki kardeş buyur ettikleri bu insanların namını duymuşlardır, onlar sürekli bahsi geçen üç derviştir ve şimdi bu kahveciye gelerek kahve ve nargile istemektedirler. Keloğlan ve Tekin üzüntüyle onlara istediklerini veremeyeceklerini kahvecinin hiç müşterisi olmadığı için artık ne kahvesinin ne şekerinin olmadığını, nargileleri yakacak ateşin dahi bulunmadığını söylerler. Bunun üzerine üç derviş onlardan yalnızca su isterler ve iki kardeş bu isteği memnuniyetle kabul eder. Tekin ve Keloğlan dervişlere su verdikçe dervişler onlar için oldukça güzel dileklerde bulunurlar. İlk derviş kendisine su veren Tekin için şu iyi dileklerde bulunur:

- Derelerde, çaylarda, bulutlarda su oldukça senin kahve kutundan kahve, şeker kutundan şeker eksik olmasın.

Bu dileğin üzerine kamera boş olan kahve ve şeker kutusuna doğru döner ve hem kahve hem de şeker kutusunun hızla dolduğu kamera tarafından izleyici ve karakterlere gösterilir. İkinci derviş ise suyu Keloğlan'ın elinden alacaktır, derviş suyu içtikten sonra Keloğlan için şu iyi dileklerde bulunur:

- Sen su gibi kudretli ol Keloğlan, hiçbir dudak senden sırrını saklamasın, canlı veya cansız, en kilitli ağızlar, sen istediğin zaman bülbül gibi ötsün.

Bu dileğin üzerine sevinen Keloğlan biraz da latifeyle ilk yapacağı şeyin keselerin ağzını açtırarak altının sırrına varmak olacağını söyler. Üçüncü dervişe suyu Tekin verecektir, bu derviş de Tekin için şu iyi dileklerde bulunur:

- Su gibi yumuşak ol, canlı, cansız dilediğin şeyin biçimine gir, Ali Cengiz oyununu bil, dükkânda müşterin eksik olmasın.

Bu güzel dileklerin ardından ekran bir tiyatro perdesi gibi kararır, bu teknik Türk Sineması söz konusu olduğunda pek çok filmde kullanılır ancak Muhsin Ertuğrul gibi bir tiyatrocunun tarafından yönetilen bu filmde kullanılması tesadüf eseri değildir. Ertuğrul tüm bir filmi tiyatral bir hava eşliğinde tamamlamıştır. Keloğlan'ı oynayan Hazım Körmükçü bugün bile ismi hala bilinen önemli bir tiyatrocunun ailenin kurucusu niteliğinde bir oyuncudur ve kardeşi olan Tekin'in karşısında ezici bir tiyatral oyun sergiler, Tekin ise Türkiye'nin önemli sanatçısı Münir Nurettin Selçuk tarafından canlandırılmaktadır. Münir Nurettin Selçuk filme bir müzikal havasının hâkim olmasını sağlar, film boyunca güzel sesiyle birçok eser seslendirerek ve fazla söze karışmayarak varlığını sergiler.

Kararan ekranda bir sene sonra yazısı belirir. Ekran aydınlandıktan sonra kamera izleyiciye işlek bir kahvehane sunar. Keloğlan ve Tekin, dervişlerin dileklerinin kabul olduğunu ispatlar nitelikte kahveyi işletmeye başlamışlardır. Aradan geçen bir sene kahvenin biraz da güzel sesli ve yakışıklı Tekin'in varlığıyla 'Kahveci Güzeli' diye anılmasına sebep olmuş ve müşteriler bu kahveciye akın etmeye başlamıştır. Kahveci Baba ise Keloğlan ve Tekin'e müteşekkir olduğunu hemen her cümlesinde tekrar eder. İki kardeş ise hallerinden ve yeni yeteneklerinden oldukça memnun görünmektedirler.

Kahvedeki müşterilerle sık sık sohbet ederler ve bu sohbetlerinin ana konusu ‘Kahveci Güzeli Tekin’e bir eş bulmak üzerinedir. Pek çok müşteri tanıdıkları iyi kızlar olduğunu dile getirerek Tekin’e eş bulmaya çalışır ancak Tekin evlenmek istemediğini belirterek bu teklifleri reddeder. Kahveci Baba ve Keloğlan da tıpkı müşteriler gibi Tekin’in kendine namuslu bir eş bulması için çaba harcamaktadır. Tekin’in namı yayıldıkça kahveciye dünyanın dört bir yanında müşteriler gelmeye devam eder ancak artık bu müşterilerin bir kısmı başka imparatorluklardan gönderilen elçilerdir. Bu elçilerin bir ama yalnızca bir görevi vardır: Tekin’i prensesleriyle evlenmeye ikna etmek. Ancak ne kadar uğraşırlarsa uğraşsınlar Tekin onların prensesleriyle evlenmeye ikna olmaz, dolayısıyla elçiler ülkelerine dönerek aşk hasretiyle yanıp tutuşan prenseslerini gözü yaşlı bırakacak kararı bildirirler. Bu imparatorluklar Hint İmparatorluğu, Çin İmparatorluğu ve Kaf Dağı İmparatorluğundan başkası değildir ve bu üç hanedanlığın prensesleri hiç görmedikleri bu ‘Kahveci Güzeli Tekin’ ile evlenmek için ellerinden geleni yapacaklarına dair gerekli güveni izleyicilere verirler.

Kahveci Baba ve Keloğlan, Tekin’i bu prenseslerle evlenmesi için zorlayadursun, prensesler yeni planlarla Tekin’le yaklaşabilmek için binlerce kilometre yol gelmekten dahi yakınmazlar. İlk olarak Çin Prensesi kahveci dükkânına gelir, adamlarıyla birlikte yaptığı plan oldukça ilginçtir. Kalabalık bir grup erkek bir sandık taşırlar, taşıdıkları sandığı ise Keloğlan ve Tekin’in gördüklerine emin olduklarında ise onu önceden kazdıkları bir çukura gömerek oradan hızla uzaklaşırlar. Durumdan tedirgin olan kardeşler ise çukuru yeniden açarak içindeki sandığı çıkarır ve sandığı açarlar. Sandığın içinden güzelleri güzeli bir kız çıkacak ve Tekin gönlünü anında bu kıza kaptıracaktır. Kız oldukça kurmaca bir hikâye anlatarak kardeşleri kandıracak onlara Çin Prensesi olduğundan bahsetmeyecektir.

Kızı da alarak kahveye dönen ikili hemen düğün hazırlıklarına başlarlar. Tekin ve Çin Prensesi oldukça mutludur ancak Tekin bir çiftçinin kızı olduğunu söyleyen bu kıza bir tuhaflık olduğuna dair düşünceler içindedir. Kıza bir çiftçi kızı için çok güzel bir cildi olduğunu söyler, kız ise cevaben babasının ona kıyamadığını ve onu tarla işlerinde çok çalıştırmadığını söyleyecektir. Bir müddet soru cevap şeklinde ilerleyen bu şüphe, Tekin’i rahatlatmak için Keloğlan’ın devreye girmesiyle son bulur. Keloğlan, dervişlerin dileklerinin yerine gelmesi sonucunda her dudağı çözen bir hikmete sahip olmuştur, dolayısıyla Çin Prensesi’ne karşı da hikmetinden sual olunmayacak şekilde sorular soracaktır. İlk sorusu bu dudakların kimin dudakları olduğu ile ilgilidir, Prenses başta dirense de Keloğlan’ın hikmeti baskın gelir ve kız konuşarak ‘Çin Prensesi Yeho’nun dudakları olduğunu itiraf eder. Keloğlan’ın ikinci sorusu ise Tekin’in isteği üzerine sorulur, Tekin daha önce kimseleri öpmemiş, kimselerin elini tutmamış süttan bile beyaz, temiz, bakire bir kızla evlenmek istemektedir, dolayısıyla Keloğlan, prensese dudaklarını daha önce öpen biri olup olmadığını sorar. Prenses ise hemen daha önce bir başkası ile öpüştüğünü beyan eder

ancak ilişkileri tek bir öpücükten ileri gitmemiştir. Keloğlan, kardeşinin bu güzel kızı kaçırmaması gerektiğini belirtse de kardeşi için bakir kalmamış dudaklara sahip olan bir kadın kabul edilemezdir ve onu geldiği yere göndermelerini söyleyerek kararının kesin olduğunu dile getirir. Keloğlan ve Kahveci Baba çaresiz kızı Çin'e geri yollarlar.

Bir sonraki plan ise Hint Prensesi'nden gelecektir. Ölmüş bir tüccarın kızı olduğunu söyleyen Hint Prensesi, 'Kahveci Güzeli Tekin' için Hindistan'dan oralara kadar gizlice gelmeyi göze almıştır ancak bu sefer akıllanan Tekin, bu güzele de gönlünü kaptırmadan hemen kardeşi Keloğlan'a danışır. Keloğlan istemeye istemeye bu kadının karşısına çıkar ve her seferinde olduğu gibi bu sefer de bu kadınların neden kendisi için gelmediğiyle ilgili hayıflanır ve işe koyulur. İlk suali tıpkı bir önceki kadına sorduğu sual gibi olacaktır, "Ey güzel dudaklar söyleyin bakayım, siz kimin dudaklarısınız?". Hint prensesi bir müddet dirense de soruya cevap verir ve Hint Padişahı'nın kızı Ayşe Sultan olduğunu dile getirir. Bu sefer Kahveci Baba'nın da bu kadınla birleşerek onu aldattığını fark eden Tekin öfkelenir ve Keloğlan'a diğer soruyu sorması için rica eder. Keloğlan sormak istemese de kardeşini kıramaz ve Ayşe Sultan'a sorar "Ey dudaklar sizi kimler öptü?", Ayşe Sultan cevap vermek istemese de bir mihracenin onu öptüğünü söyler ve Tekin bu kadını da geldiği yere yollayarak bekâr kalmaya devam eder.

Üçüncü ve son olarak Kaf Dağı Prensesi iş başındadır ancak Keloğlan ve Tekin bu kadını da söyleterek ağlamaklı kadının Kaf Dağı Prensesi olduğunu ortaya çıkarırlar hatta onu yolda gelirken vezirin öptüğüne dair bir itirafı da duydukları için Tekin onun da geldiği yere geri dönmesini ister. Böylelikle onun için uzak diyarlardan gelen prenseslerin sonuncusunu da geri göndererek sıradan hayatına ağabeyiyle devam edecektir.

Filmde belirsiz bir tarihi zaman diliminde dünyanın önde gelen üç diyarının (Hindistan, Çin ve Kaf ülkesi) sultanlarının kızları bir Türk'le evlenebilmek için Türk diyarına gelmiştir. Ancak Tekin, hiçbirini kendine eş olarak seçmez. Çünkü kadınların tümünün Tekin'den önce cinsel deneyimi olmuştur... Türk erkeğinin kadını saf ve namuslu olmalıdır" (İri, 2004: 259).

Bir sonraki sahne Tekin ve Keloğlan'ın kırlarda atlarıyla dolaşmasıyla açılır, kamera onları görünce ağaca tırmanan bir çoban kızını gösterecek ancak iki kardeş atlarına su içirmek için oraya yaklaşıncaya kadar kızı fark etmeyecektir. Kızı gördükleri vakit Tekin hemen ondan hoşlandığını belli edecek dolayısıyla Keloğlan da görevine başlayacaktır. Öncelikle Tekin, kızı ağaçtan inmeye ikna eder ancak karşılığında onlar da atlarından inecektir. Tekin, kıza kim olduğunu sorar, kız ise bir çoban kızı olduğunu ve ilerde otlayan koyunları güttüğünü söyler. Bu noktada anında devreye Keloğlan girer ve "Söyleyin bakayım, siz kimin dudaklarısınız?" diye sorar, bunun üzerine çoban kızı hiç tereddüt etmeden "Biz çoban kızı Zeynep'in dudaklarıyız" der, Keloğlan ikinci sorusunu sormaya yeltenecekken kız

“zahmet etmeyin bizim dudaklarımız bir kiraz kadar tazedir, kimseler öpmemiştir” diyerek Keloğlan’ı konuşturmaz. Tekin filmin başından beri söylediği şarkılarına Zeynep’in tam beklediği gibi tertemiz bir kız çıkmasıyla bir yenisini ekleyecek ve kızla birlikte bir düet yaparak uzun bir esere daha hayat verecektir. Filmde “...Türk erkeğine ancak bir Türk kıızı yakıştırılmıştır. Kadınının (ya da milletini) arayan erkek (ya da devlet), emeline kavuşmuştur” (İri, 2004: 262). Dolayısıyla film çekildiği dönemdeki Türklük söylemini pekiştirmiş, Tekin, bir çoban Türk kızını, prenseslere tercih etmiş, Türk olmayan kişiyi, prenses de olsa kabul etmemiştir.

Sahne ikilinin mutluluklarına şahit olunan kahvecide açılır, Tekin ve Zeynep’in mutluluğu görenleri imrendirmektedir ve evlenerek mutlu mesut bir hayatın kapılarından girerler. Ancak binlerce kilometre ötede Kafdağı Padişahı, Çin Padişahı ve Hint Padişahı güçlerini birleştirmiş, reddedilen kızlarının intikamını almak üzere planlar yapmaya başlamıştır.

Bu büyük ve önemli toplantıda her padişah kendi vezirine danışıp yaptığı planı dinleyecektir. Bu plan yarışında galip gelen en şeytani plana sahip olan ve Ali Cengiz oyunlarını da yetmiş yedi sihirbazın hünerini de bilen Çin Padişahının veziri olacaktır. Sihirle ve büyüyle çiftin mutluluğunu izleyen vezir Zeynep’in güzelliğinden etkilenecek ikilin mutluluğunu kıskanır ve Zeynep’i kaçırmak için bir plan yapar. Öncelikle bir ok görünmez bir el tarafından fırlatılır ve Zeynep’in ayaklarının dibine saplanır. Ok bir anda bir insana dönüşür ve bu Çin Padişahının vezirinden başkası değildir. Kızı yanına çağırır, Zeynep boş bulunur ve vezirin yanına gider, vezir de onu uyutarak kaçıtır. Yaşlı bir adamın mağarasında uyanan Zeynep, bu yaşlı adamın vezire dönüşmesiyle başına gelen olayın dehşetini anlar.

Vezir, Zeynep’in kendisine alışmasını söyler ve birlikte yemek yerler, Zeynep onun karısı olmayacağını söyler. Bu sahneler filmin eski olmasından ötürü oldukça karışıktır, filmin kurgusu mu yoksa pelikülün yıpranması mı geçişleri dengesizleştirir bilinmez. Ancak mağarada ağlayan Zeynep bir anda yanında beliren Tekin’i görür ve koşarak ona sarılır. Tekin, onları ziyarete gelen üç dervişin dileğiyle yaşayan veya yaşamayan her varlığın suretine bürünebilmektedir ve çoğu kez bir kuş olarak Zeynep’i görmeye devam eder. Vezir ise Tekin’in varlığını fark etmeksizin Zeynep’le evlilik planlarını sürdürür. Zeynep, sürekli oradan kaçmak istese de Tekin onu durdurur çünkü Tekin’in de bazı planları vardır ve bu kötü padişahları kendi planlarıyla yok etmek istemektedir. Zeynep’e her seferinde sabırlı olmasını söyleyecek ve kendi Ali Cengiz oyunlarının gerçekleşmesi için elinden ne gelirse yapacaktır.

Vezir, düğün günü Zeynep’i aldirmek için diğer padişahların vezirlerini gönderecek ancak giden vezir Tekin’in sihirleri nedeniyle delirerek geri dönecektir. Bunun üzerine kendi gitmeye karar verir, Zeynep’i büyücülükle suçlar ve kolundan tutarak düğünün gerçekleştireceği salona gitmeye zorlar. Bir anda sahne değişir ve

izleyici Zeynep'i suyun üzerinde balıkçıların ağlarına takılmış bir vaziyette görür. Zeynep uyanır ve Kahveci Güzeli Tekin'in karısı olduğunu söyler ve hikâyesinin bir kısmını onlara anlatır. Daha sonra kara pençeli bir kuşun onu bu deryaya götürdüğünü belirtir. Balıkçılar önce onu dinlerler ancak Zeynep'in güzelliğine vururlar ve aralarında onu ilk kimin bulduğu üzerine kavgaya tutuşurlar. Tekin ise çaresizce Zeynep'i ararken kapkara bir kuş tüyü bularak harekete geçer. Bu sırada vezir de Zeynep'i ele geçirmek için yeni planlar yapmaktadır.

Balıkçıların bir anlık dalgınlıklarından faydalanan Zeynep onlardan bir şekilde kaçmayı başarır ancak ne kadar yürüse de Tekin'ne ulaşmayı başaramaz. Yolda oturur ve bir türkü söyler, bu türküyü duyan yaşlı bir kadın Zeynep'in yanına gelerek ona yardım edeceğini söyler. Zeynep'i evine götüreceğini, Zeynep dinlendikten sonra da onun istediği yere gidebileceğini belirterek kızı onunla gelmesi için ikna eder ancak Zeynep'i, Çin Padişahı'nın Veziri'nin yanına götürür.

Film bir anda yine sarayda açılır, vezir ve Zeynep'in arasında şöyle bir diyalog yaşanır:

- Üç şahın ayağını üçer defa, üç şah kızının ayağını ise birer defa öp!
- Ben ne şah, ne şah kızı ayağı öperim, ben çoban kızıyım, onlar benim kınalı ellerimi öpsün!

Bu diyalog yaşanır yaşanmaz coşkulu bir müzikle birlikte Zeynep'in omzunda beyaz bir kuş belirir, bu kuşun Tekin olduğu artık bilinmektedir. Çünkü üç dervişin ona sunduğu hediyeler arasında yaşayan her varlığın silüetine bürünebilme yeteneği de vardır. Bu sefer farklı olarak beyaz güvercinin kim olduğunu vezir de bilmektedir ve Padişahına dönerek en büyük düşmanın içlerinde olduğunu söyler ve güvercini gösterir. Onu Ali Cengiz oyunuyla mahvedeceğini dile getirir ancak o konuşur konuşmaz saraya koşarak Keloğlan girer. Bir anda gürültüyle dolan sarayda Keloğlan bütün ağızların susmasını emreder ve onun kudretiyle bir anda tüm ağızlar susar, kalabalık şaşkın bakışlar içinde birbirlerine bakmaktadır. Keloğlan orada bulunan herkesi, kardeşi ve yengesine dokunmamaları konusunda tehdit eder, eğer dokunacak olurlarsa sonsuza kadar susmak zorunda kalacaklarını bildirir. Kısacık bir türküyle birlikte bütün kilitli delikleri konuşturacağını dillendirir ve tüm padişahlara birbirleriyle ilgili görüşlerini dürüstçe söylemelerini buyurur. Padişahlar önce direnmeye çalışırlar lakin Keloğlan'ın marifeti de büyüktür ve birbirleri hakkında olumsuz fikirlerini söylemeye başlarlar. Bir anda ortalık bu görüşlerin duyulmasıyla birlikte karışır ancak padişahlarındaki dışında kalan tüm dudaklar hala mühürlüdür.

Keloğlan bütün bu olanlardan sonra Çin Vezirinden Ali Cengiz oyunu göstermesini ister, vezir birkaç oyun gösterse de asıl oyun Tekin tarafından ortaya konur. Zeynep'in omzundaki güvercin bir anda kaybolur ve hemen yanında beliren Tekin'e dönüşüverir. Kalabalık hala şaşkın ve sessizdir. Bunun üzerine Keloğlan, orada bir işlerinin kalmadığını, mühürlediği dudaklarının açılabileceğini söyler. Keloğlan, kardeşiyle birlikte yengesini de alarak saraydan ve çıkan kargaşadan

koşarak uzaklaşır. Bu üçlü sarayın kapısından çıktıkları anda arkalarında bir duman bulutu belirir ve üçü de kendilerini kahvecide bulurlar. Keloğlan filmin başından sonuna kadar bir türlü kendine uygun bir kısmet bulamadığı için kaderine hayıflansa da film izleyicilerini mutlu bir sonla ve Münir Nurettin Selçuk tarafından seslendirilen, çoban kızının, Kahveci Güzelini mesut etmesini buyuran bir sanat müziği eseriyle ödüllendirir.

3.2. İçerik Olarak Ögelerin Kullanımı

3.2.1. Toplumsal/Fiziksel Çevre

Sarmaşık filminde mekân olarak büyük bir gemi kullanılır. Geminin mekân olarak kullanılması fantastik anlatımı destekler niteliktedir. Geminin karaya çıkamaması ve demirlemek zorunda kalması müsebbibiyle mürettebat zaman algısını yitirmiş, gemi giderek çıkılması güç bir labirent halini almıştır. Filmin başında gemide gemi demiredikten sonra kalan altı mürettebatın buldukları mekânlar da görülür ancak onlar kısa anlar olarak görünecektir, bu kısa sahnelerin sonunda bulunan sarmaşıklı mezar dikkat çekici ve fantastik anlatıyı destekleyicidir.

Tepenin Ardı filminin mekânı bir bağ evidir. Bağ evinin mekân olarak kullanılması fantastik anlatıyı desteklemiştir. İletişimin ve teknolojinin olmadığı bu bağ evinde insanlar düşüncelerinin doğru olup olmadığını kontrol etme şansı bulamaz.

Gölgesizler filminde iki ayrı mekân kullanılır. Bu mekânlardan biri şehirdeki berber dükkânı, diğeri ise uzaktaki, çok uzaktaki bir köydür. Film boyunca birinden diğerine nasıl geçildiği hiçbir zaman anlatılmaz. Bu geçişliliğin arkasındaki gizem ve mekânların anonimliği gözlenir, mekânların kimliğine, bölgesine dair hiçbir bilginin verilmeyişi filmdeki fantastik anlatıyı destekler niteliktedir.

Ulak filminin mekânı en başta hikâye anlatıcı kişi Zekeriya'nın da söylediği gibi köylerden bir köydür. Çölde köy köy dolaşarak hikâye anlatan Zekeriya, filmde mekâna dair köy olması dışında başka bir şey anlatmaz. Hikâyenin, nerede olduğu bilinmeyen köylerde geçmesi fantastik anlatının oluşmasında önemlidir. Köylerin konumlandığı yer ise büyük bir çöldür. Hikâyenin bir köksap gibi uzayıp gittiği bu mekânsal belirsizlik hikâyenin gelişimi açısından kararsızlık anını destekler.

Akrebin Yolculuğu filminin mekânı demiryolu ile ulaşım sağlanan ancak nerede olduğu ile ilgili en ufak bir detay dahi verilmeyen "Gölköy" isminde bir kasabadır. Başkarakter Kerem bu kasabaya trenle ulaşacak filmde saat kulesi, otel, orman, göl kenarı gibi kimliksiz mekânlarda gezecektir. Bu mekânlar, zamansal dönüşlülük içeren bir senaryoya sahip olan filmdeki fantastik anlatıyı destekler, başından sonuna kadar görülen bu kimliksiz mekânlar kararsızlık anının oluşmasında önemli bir roldedir.

Arkadaşım Şeytan filminin mekânı İstanbul'dur. Başından sonuna Fatih ve Şeytan'ın hikâyelerinin anlatıldığı bu şehir, gerek fantastik anlatının kurulması

gerekse kararsızlık anlarının oluşturulması için ideal bir konumdadır. Giderek büyüyen ve insanların kaybolduğu bir şehir haline gelen İstanbul'da, Fatih, ünlü olabilmek için Şeytan'la anlaşmaktan başka çıkar yol bulamaz.

Aaahh Belinda! filminin mekânları, ev, tiyatro, reklam seti ve banka'dır. Filmde mekânsal olarak önemli olan ayrıntı Serap'ın Naciye'ye dönüştükten sonra Serap'ken yaşadığı eve gidebilmesidir. Ya da Serap'ın erkek arkadaşının evi Naciye'nin evreninde de bulunmaktadır. Bu ufak ama önemli ayrıntı fantastik anlatının oluşmasında ve kararsızlık anının örüntülenmesinde önemli bir rol oynar.

Geçmiş Zaman Elbiseleri filminin geçtiği ana mekân büyükşehirdir. Onun dışında şehrin içinde kullanılan üç ayrı mekân bulunur. Bunlar; Ahmet'in evi, İskambil oynamaya gidilen bağ evi ve geçmiş zaman elbiseleri giyen kadının yaşadığı gizemli konaktır. Bu mekânlardan gizemli konak fantastik anlatının oluşmasında önemli bir rol oynar. Mekânın koordinatsızlığı, zamanın bir girdap gibi dönmesine ve belirsizleşmesine sebep olur. Ahmet'in oraya gidene kadar gayet sıradan ilerleyen yaşamı kendini bir anda bu gizemli konakta bulmasıyla beraber alt üst olur.

Sevmek Zamanı'nın iki ayrı ana mekânı bulunur. Bunlar İstanbul ve hangi ada olduğu net olarak söylenmeyen İstanbul adalarından bir tanesidir. Meral'in adadaki evini ziyaret ettiği sırada Halil'den etkilenmesi tesadüfi değildir. Film boyunca sık sık deniz, ada, nehir gibi görsel olarak oldukça güzel mekânlar görülür. Halil ve Meral birbirlerine âşık olduklarında da, öldüklerinde de anakaradan bağımsız, dört tarafı sularla kaplı mekânlarda bulunurlar, bu durum fantastik anlatının oluşturulmasında, bilinen gerçeklikten bağların kopartılmasında önemli rol oynar.

Alageyik filminin mekânı Toros'larda bulunan bir Anadolu köyüdür. Fantastik anlatının tam olarak gözlenmediği bu filmde mekân olarak böyle bir köy kullanılması destansı anlatı motiflerinin oluşturulması için önem teşkil etmiştir.

Kahveci Güzeli filminin ana mekânı Keloğlan ve Tekin'in uğradıkları kahveci dükkânı ve Tekin'le Zeynep'in karşılaştığı ovadır. Fantastik anlatının gözlenmediği filmde diğer geçen mekânlar masalsi anlatının öğelerinin oluşturulması için önemlidir. Bu mekânlar; Çin Hükümdarlığı, Hint Hükümdarlığı ve Kaf Dağı Hükümdarlığına ait saraylardır.

3.2.2. Karakterler

Sarmaşık filmde farklı karakterlerde insanlar bulunur. Filmin başında görülen onlarca karakter, filmde gemi demirledikten sonra ayrılır dolayısıyla izleyici gemide kalan altı karakteri tanıma fırsatını yakalar. Yönetmen filmin başında bu altı karakterin gemiye binmeden önce ne yaptığına dair küçük sahneler sunsa da aslında karakterlerden film boyunca net bir şekilde bahsedilmez. Beybaba, filmin de mekânı olan geminin kaptanıdır, ailesi ya da geçmişine dair bir detay bulunmaz. İsmail, bir camide namaz kılariken gösterilir, onun Müslüman olduğu, dini ritüelleri

yerine getirdiği ve bir süredir Beybaba ile çalıştığı bilgisi dışında bir şey belirtilmez. Nadir, gemide aşçı yamağıdır, o, devletin ailesinin evini yıktığını düşünmektedir, Beybaba ona böyle olmadığını söylese de ona inanmaz, film Nadir hakkında sadece bu bilgileri sunar. Ancak televizyonda gösterilen görüntülerden onun ve ailesinin daha önce Tarlabası ya da benzeri bir yerde daha çok Romen kimlikli insanların bulunduğu mahallelerde yaşadığı anlaşılır. Cenk, gemiye yeni alınan mürettebattan biridir, daha önce insanları elektrik işçisiyim diye kandırarak para kazanmış ancak birkaç kişinin yalanlarını fark etmesi üzerine feci bir dayak yiyerek korkuya kapılmış gemi mürettebatına katılarak yaşadığı hayattan uzaklaşmak istemiştir. Gemiye geldiğinde yüzünde hala yaralar olması onun dayak yedikten hemen sonra gemiye geldiği izlenimini uyandırır. Alper, gemiye Cenk ile gelmiştir, taksicilik yaparken arabaya biri biner ve bir anda meslekten uzaklaşmak ister, o ve Cenk gemide hemen arkadaş olurlar ve sürekli ot içerler. Kürt, karakterinin daha önce bir pavyonda kapıda güvenlik olarak çalıştığı görülür, gemiye bindiğinde söylediği “selamın aleyküm” kelimeleri dışında ağzından tek bir laf çıktığı görülmez. Filmdeki fantastik anlatı, köksüz sapsız altı ayrı karakterin de varlığıyla yoğunlaşır. Geçmişleri ile ilgili çok fazla bilgi verilmeyen altı kişi, demirleyen gemide kendi geleceklerine kendileri karar verecektir.

Tepenin Ardı filmindeki karakterler Faik, oğlu Nusret, torunları Zafer ve Caner, Faik’in evine aldığı ortakçı aileden karı koca Mehmet ve Meryem, onların küçük kızları ve genç oğulları Süleyman’dan ibarettir. Film boyunca onlardan başka sadece iki kişilik bir jandarma ekibi görülür. Zafer’in halisünasyonlarında gördüğü askerler karakter olarak dâhil edilse bile filmdeki insan sayısı çok azdır. Filmde sürekli bahsi geçen ve düşmanlık beslenen Yörüklerle ilgili en ufak bir görsele rastlanmaz. Yörükler kimdir ve nerededir kimse bilmaz sadece Faik sürekli şu tepenin ardındaki Yörükler diyerek onları işaret eder ancak onlar görülmez. Filmdeki karakterlerin kapalılığı ve Yörüklerin film boyunca hiç görünmemesi fantastik anlatının kurulmasında önemli bir rol oynar.

Gölgesizler filmindeki karakterler bir köyün halkı, şehirde dükkânı olan bir berber ve berbere gelen meraklı bir müşteriden ibarettir. Film boyunca hiçbir karakter hakkında detaylı bilgi verilmemesi fantastik anlatının bu denli net oluşmasında önemli bir rol oynar.

Ulak filmindeki karakterler Zekeriya ve onun köy köy gezerek tanıştığı insanlardan ibarettir. Zekeriya, film boyunca Ulak’ın ve onun altı dostunun hikâyesini anlatır. Gittiği köylerdeki çocuklar da onun hikâyelerinin dinleyicileridir. Filmin geçtiği köyde Meryem, Emine, Ömer ve Âdem isimli dört ana karakter sunulur. Bunlardan Âdem daha sonra Zekeriya’nın anlatacağı hikâyenin kötü adamı, Meryem ise iyi ve yaşlı ninesi olacaktır. Film karakterler hakkında bir iki detay dışında fazla bilgi vermez sadece Zekeriya hakkında derinlemesine bilgi sunulur. Zekeriya’nın belirginliği ve diğer karakterlerin belirsizliği filmin fantastik anlatısını

besleyen iki ayrı unsur olarak görülür.

Akrebın Yolculuğu filminde, Kerem, Esra ve Ağâh Bey olarak tanıtılan üç ayrı önemli karakter bulunur. Kerem, saat tamircisidir, ailesi yoktur, uzak yakın demeden bozuk olduğunu duyduğu her saati tamir etmeye gider. Esra, Kerem'in geldiği kasabada yaşayan ve kasabada hemen her şeyin sahibi olan Ağâh Bey'in eşidir. Film boyunca karakterler hakkında derinlemesine bilgiler verilse de Kerem'in bu bilgilere yabancı olması fantastik anlatıyı destekleyen önemli unsurlardandır.

Arkadaşım Şeytan filminde Fatih ve Şeytan karakteri dışında başkarakter bulunmaz. Şeytan'ın can verdiği bir vitrinde duran gelinlikli mankenin karakterini Şeytan ve Fatih belirler. Fatih, müzisyendir, iki arkadaşıyla geceleri bir kulüpte performans sergiler. Bir türlü hak ettiği üne kavuşamamış olması onu Şeytan'la pazarlığın eşiğine getirir. Bu çaresizlik ve ardından yaşanan gelişmeler, fantastik örüntünün oluşturulması için yeterli olacaktır.

Aaahh Belinda! filminin ana karakteri daha sonra Naciye'ye dönüşecek olan Serap'tır. Serap'ın yaşamı derinlemesine köklerin bulunmadığı görece özgür bir yaşamdır ve hayatı boyunca kendini, kendi gibi olamayan öteki kadınların tam tersi bir yere konumlandırmıştır. Bu konumlandırma onun için geleneklere bağlı kalmama, istediğini yapma ve başına buyruk yaşama şeklinde kodlanmış bir yersizyurtsuzluktur. Filmin bir noktasında kendisini hayatı boyunca korktuğu o ötekiye, karşı çıktığı diğer kadına, Naciye'ye dönüşmüş halde bulur. Fantastik anlatının oluşmasında bu iki kimlik ve Serap'ın derin korkulara sahip olması önemli bir rol oynar.

Geçmiş Zaman Elbiseleri filminin ana karakteri Ahmet, yalnız yaşayan, ne iş yaptığı bilinmeyen ve modern bir hayat süren bir adamdır. Onun kimliğine dair Ketî isminde bir kadına âşık olması dışında en ufak bir detay verilmez. Filmde Ahmet'in filmin başında âşık olduğu kadın karakter Ketî modellik yapan ve özgür bir hayat süren bir kadındır. Ahmet'in daha sonradan âşık olacağı geçmiş zaman elbiseleri giyen kadın ise babasıyla aynı evde yaşadığını ve konaktan hiç çıkmadığını söyleyen bir kadındır. Geçmiş zaman elbiseleri giyen kadının babası diye tanıştırdığı adam ise, kadının babası olmadığını aksine o kadının eşi olduğunu söyleyen ve konaktan hiç çıkmayan bir adamdır. Ahmet ve konakta yaşayan bu baba kız fantastik anlatının oluşmasının için mükemmel bir zemin hazırlar.

Sevmek Zamanı filminde iki ana karakter, iki de yan karakter bulunur. Ana karakter Halil, Meral'in suretine âşık olmuş bir adamdır, kim olduğu ya da nereden geldiği gibi sorular cevapsız bırakılır. Meral ise zengin bir ailenin kızıdır ve Halil'in, kendi suretine olan aşkını olduğu gibi kabullenir. Mustafa, Halil'in kendinden derviş diye bahseden anlayışlı ve bilge arkadaşıdır, Başar ise Meral'in eski nişanlısıdır ve filmde kötü adam olarak tanıtılır. Bu dört karakter ve aralarındaki etkileşimler fantastik anlatının oluşması için önemlidir.

Alageyik filmi boyunca görülen karakterler köylülerdir. Halil, Zeynep’le nişanlı, geyiklere sevdalı genç bir delikanlıdır. Zeynep, köyün güzel kızı, Karaca Ali diğer köyün hırslı ve kötü kalpli ağasıdır. Karakterler fantastik anlatı net olmadığı için onu desteklemezler. Sadece Halil’in karakteri, geyiklere duyduğu sevdayı net bir şekilde yansıtarak ikinci bir anlam yüzeyinin oluşmasında etkilidir.

Kahveci Güzeli filmindeki Keloğlan ve Tekin karakterinin varlığı masalsi anlatım için gerekli temsil gücüne sahiptir.

3.3. Biçimsel Olarak Ögelerin Kullanımı

3.3.1. Kamera

Sarmaşık filminde kamera geniş ve dar açıları bir arada kullanır. Gemiye gelen işçileri göstermek için yakın plan kullanırken onların gemide çalışmaya başladıktan sonra görüntülerini geniş açıdan verecektir. Yönetmenin filmin tamamına yayılan, gemi sizin eviniz, yeriniz, yurdunuzdur mesajı geniş kamera açılarıyla sürekli desteklenmektedir. Filmin pek çok sahnesi kamera bir ajan gibi, sanki özel şeylere kulak misafiri oluyormuş gibi geminin koridorlarında dolaşarak konuşmalara kulak misafiri olur, mürettebatın odalarına aniden girerir. Kıyılarından, köşelerden, kapı aralıklarından yapılan çekimler, filmdeki gergin ve paranoyak havanın desteklenmesine sebep olur. Karaçelik, film boyunca kamerayı bir karakter olarak filme dâhil eder, gemi demirler, altı kişilik bir mürettebat gemide kalmak zorundadır ve bir kamera izleyiciye yaşananları aktarır.

Filmin fantastik anlatı örüntüsünde kameranın rolü oldukça önemlidir. Özellikle Cenk’in, İsmail’i kafasından yaraladığı sahnede –aslında bu sahne hiç gösterilmez sadece Cenk, İsmail’in anahtarlarını aldığı için öyle olduğu varsayılır- kamera hareketleri eşsizdir. Nadir’in sahnenin bir ucundan girmesi, kameranın da onunla eş zamanlı olarak olay yerine diğer ucundan gelmesi ince bir detaydır. İsmail’in kafasından çıkan kanların hiç görülmemesi ve bunların bir sarmaşık gibi büyüyerek gemiye dolanması etkileyicidir. İzleyici bu sahneyi Nadir’in hayal gücünden görecektir. Nadir, daha sonra kollarını kestiğinde de kamera yine onun gördüğü şekilde kanları uzayıp giden bir sarmaşık olarak gösterecektir.

Filmdeki paranoya hali ve zamansızlık hali sürekli olarak kameranın katkılarıyla sunulur. Cenk’in madde kullanımını abartmasıyla birlikte anlam dünyası karmaşıklaşır, kamera ise sanki ondan çekinir gibi pek çok sahnede Cenk’i kıyıda, köşeden eğik açılı çekimlerle sunar. Onun tutarsız hali kamerayı, dolayısıyla izleyenleri ürkütmektedir.

Filmde hâkim olan iletişimsizlik duygusu da sık sık görsel olarak gösterilir. Amors çekimler özellikle tartışma sahnelerinde başat olarak mevcuttur. Kamera bazen bir oyuncunun, bazen de diğer oyuncunun arkasından çekim yapar. Böylelikle filmin en başından sonuna ortaya çıkan kim haklı, kim haksız sorularını cevapsız bırakacaktır. Filmin ortasında yaşanan ve senaryoyu tamamen fantastikleştiren Kürt karakterinin ortadan kaybolduğu sahnede kamera bir an çok uzaktan bir kapı

arkasından güvertede Kürt'ü ve Cenk'i gösterir ancak bir sonraki anda Nadir onlara bakacak ve Kürt'ü göremeyecektir, kameranın açısıyla Nadir'in açısı aynıdır, kamera da Nadir gibi olan biteni gizlice izler ama net göremez.

Koca bir gemide biraz da mahsur kalan altı ayrı karakterin yaşadığı gerilimlerin, zamansal ve uzamsal olarak ortaya çıkan belirsizliklerin özenle anlatıldığı filmde kameranın en önemli hareketlerinden biri ise karakterlerin gözü haline gelmesidir. Beybaba karakteri geminin kaptanıdır ancak gemi demirledikten sonra otoritesini sürdürmekte zorlanır. Bir noktadan sonra korkmaya başladığında kapısını hafif aralayarak mürettebatı gözetlemeye başlar, bu noktada izleyici çoğu zaman Beybaba'nın gözü haline gelen kameranın tedirgin ve paranoyak bakışını paylaşacaktır.

Tepenin Ardı filminde kamera insanların doğa içerisinde ne kadar yalnız olduğunu göstermek adına sık sık uzak açılardan çekim yapar. Kameranın en dikkat çekici özelliği sürekli pan hareketini kullanmasıdır. Doğayla iç içe geçen film boyunca kamera hep sağa ya da sola doğru hareket ederek hangi karakterin nerede ve ne yaptığını uzak açılarla sunar. Süleyman'ın Faik ve ailesine yukarıdan baktığı sahnelerde tilt hareketini görmek de mümkündür. Ormanda tek başına dolaşan karakterleri de göstermek için kamera sıklıkla aktüel çekim yapar, zaman zaman bir belgesel havasında olan bu çekimler, atmosferden dolayı oluşan gergin ortamı destekleyici niteliktedir. Özellikle amors ve hareketli çekimlerin ağırlıklı olduğu bu sahneler fantastik anlatıyı destekler niteliktedir, film boyunca hiç ortaya çıkmayan Yörüklerin her an ortaya çıkacaklarına dair bir gerilim oluşturulur.

Gölgesizler filminde Ümit Ünal farklı kamera açıları kullanır. Berber sahnesinde sanki 1940'larda çekilen bir film izleniyormuşçasına, sabit bir açıdan kamerayı döndürerek zoom in ve zoom out seçenekleriyle bir yakın bir uzak kareler yakalayarak anlatımı pekiştirir. İzleyici sanki çok eski bir filmde alınma bir berber sahnesinin içinde gibidir. Ancak Berber karakteri köye gittikten sonra özellikle köye giden uzun ince patikanın uzaktan çekilişi dikkate değerdir. Burada köyün ulaşılması zor bir yerde olduğu, oraya giden yolun da, insanların da aslında doğa karşısında ne kadar küçük ve çaresiz bir konumda olduğu belirtilmek istenir.

Ünal, hareketli açıları köyde yaşanan aksiyon sahnelerinde kullanır. Filmde özellikle önemli bir sahne olarak tasarlanan ve eleştirmenlerin dikkatini çeken sahne atın, Güvercin'in kuzenini öldürme sahnesidir ve bu sahne oldukça etkileyici tekniklerle çekilmiştir. Kamera yaşanan bu dehşet verici olay karşısında adeta donar kalır, izleyicinin ve karakterlerin olay karşısında şok oluşu kameranın bakışını da dondurur, atın aşırı hareketliliği kameranın, bir ata, bir çocuğa mesafeli bakışıyla tezat oluşturur. Bu sahnede aralara serpiştirilen alt açıdan atın toynaklarını ve sert vuruşlarını gösteren ek bir açı şiddetin yoğun bir şekilde hissedilmesine sebep olur.

Pek çok sahne kameranın karakterlerden yüksek bir yerde durmasıyla çekilir ancak bu yükseklik Cennet'in Oğlu'nun sahnelerinde fazlayken, Muhtar'ın

sahnelerinde Muhtar'ın giderek kameradan daha üste çıkmasıyla değişecektir. Muhtar'ın sürekli yaptıklarını haklı görmesi kamera açısıyla desteklenmiş olur.

Filmde, fantastik anlatı sürekli değişen ana karakterler ve kaybolan köylülerin gizemi üzerinden oluşturulur. Kamera bu anlatıyı destekler nitelikte ana karakterin kim olduğunu durmaksızın vurgular. Başta Berber'in etrafında dönen kamera daha sonra Muhtar'ın ve son olarak da Bekçi'nin etrafında hareketlenir. Kamera, anlatının yön değiştirdiğine dair adres belirtir ve izleyicilerin filmde olan biteni algılamasını kolaylaştırır. Filmde, sürekli berber karakterine sorular soran Altan Erkekli'nin filmin değişik yerlerinde ortaya çıkması, bazı karakterlerin yüzlerinin bir anda Altan Erkekli'nin yüzü olması gibi sahnelerde kameranın efektleri kurgu ile desteklenecek ve fantastik anlatının bu gizemli sahnelerde yoğunlaşmasına sebep olacaktır.

Çağan Irmak, **Ulak** filmi boyunca şaryonun hâkim olduğu çekimler yapar. Atlı sahneler, kavga sahneleri hep şaryo ile çekilir kamera sahnedeki hareketin hızını bu şekilde yakalar. Filmde örülen gerçeklikten, Zekeriya'nın anlattığı hikâyenin gerçekliğine geçiş kamera yardımıyla yapılır. Kamera öncelikle karakterlerin seçilişini sunar, örneğin öncelikli olarak hikâyesinde “iyi ve yaşlı bir kadın varmış” diyen Zekeriya'yı gösterir sonra ondan etkilenen çocuğun bakışını gösterir, daha sonra bakışı takip eden kamera çocuğun hikâyedeki bu karakter için köyden Meryem karakterini kafasında canlandırdığını gösterir. Sahne, Meryem'in hikâyedeki nine karakterine dönüşmesiyle devam eder.

Yetkin Dikinciler tarafından canlandırılan Âdem ya da hikâyedeki ismiyle Firavun Kılıklı olarak bilinen karakter sık sık alt açılardan çekilecektir. Yetkin Dikinciler gibi iri bir oyuncu alt açılardan da desteklenen bir görüntülemeyle tanrısal bir hal alır onun Zekeriya'nın anlattığı hikâyede adının Firavun Kılıklı olarak anılması ise bu tanrısal açının özellikle kullanıldığını düşündürür. Filmde hikâyesiyle Âdem'i dize getirmeye çalışan Zekeriya karakterinin umutlarını kırarcasına kamera açısı Âdem'in alt edilemezliğini vurgular gibidir.

Zekeriya ise kamera tarafından onunla hemzemin bir yükseklikten çekilir. Hikâye anlatırken sık sık arka açılardan gösterilen Zekeriya, daha ziyade onun arkasından anlattığı hikâyeye tepkiler veren çocukların görüntüsünü yansıtmak ister.

Filmin sonlarına doğru yoğun duygular yaşanan sahnelerde yakın plan yüz çekimleri alan kamera duygu aktarımını kolaylaştırır. Özellikle fantastik anlatıyı desteklemek üzere Ulak karakterinin sahnelerini uzak, görkemli açılardan çekerek Ulak'ı ve kat ettiği mekânı dar açılar vermeden gözler önüne serer.

Kamera sık sık büyük pan hareketleri yapar, özellikle hikâye anlatılırken aynı anda başka evlerde neler olduğuna dair ya da hikâyeye karşılık gelen kimseleri göstermek ve tanıtmak adına upuzun geniş panlar yaparak izleyiciyi bilgilendirir. Ulak geldikten sonra köydeki iyi insanların köyün orta yerine toplanmalarını uzak ve üst açıdan çekerek sahneye uhrevi bir hava kazandırır.

Ömer Kavur, **Akrebin Yolculuğu** filminde kamerayı bir karakter gibi filmin içine yerleştirir. Kamera olan bitenle ilgili izleyiciye ipuçları veriyor gibidir. Karakterlerin kafalarının karışıklığını anlatmak için bir yakın, bir uzak, bir arkadan, bir önden açılar kullanarak anlatımı pekiştirir. Kavur filmde ara ara özellikle gölde bulunan bir iskele yıkıntısına kamera ile sürekli zoom ile yaklaşır ve bu görsel film boyunca filmin önemli sahnelerinden önce veya sonra ekrandan kayarak izleyicilere yansır.

Camların ve suların kullanıldığı sahnelerde kamera yine önemli açılar yakalar. Esra ile Kerem'in saat kulesinde karşılaşma sahnelerinde Esra'nın görüntüsü camdan Kerem'in görüntüsünün üstünde yansıyacaktır. Kerem'in kayıktan suya düştüğü sahnede ise kamera Kerem'in gözü olur ve suyun içinden Esra'nın ona veda eden elini gösterir. Kerem'in başını vurduğu sahnelerde kamera eğik açılar kullanarak karakterin fiziksel ve ruhsal dengesizliğini belirginleştirir.

Agâh Bey'in neredeyse tüm sahneleri, kameranın Agâh Bey'i alt açılardan çekmesiyle gerçekleşir, burada kamera, kasabanın, saat kulesinin ve Esra'nın tek sahibi olan kişinin Agâh Bey olduğunu vurgulamak ister.

Pan ve tilt hareketi sıklıkla kullanılır, kasabaya gelen şarkıcıların konseri esnasında Kerem belirgin bir pan hareketi sayesinde konsere gelen tüm konukları sırasıyla gözden geçirir. Tilt ise yoğun olarak Kerem'in saat kulesine gidiş gelişleri sırasında kullanılır.

Önemli bir amors çekim sahnesi filmin fantastik anlatı örüntülerini yoğunlaştırdığı bir sahnede başat olarak gerçekleşir. Ormanda Esra'yı izleyen Kerem, Esra'yı izleyen kendinden başka biri daha olduğunu fark ettiğinde o ana kadar onu hafif yan açıdan alan kameranın biraz gerilemesine yol açar. Esra'yı izleyen diğer kişinin kendisi olduğu gördüğü sahne amors çekimin Kerem'in ensesinden başlayıp, öndeki adamın da Kerem olduğunu göstermesiyle ilginç bir hal alır.

Kerem'in sokaklarda yürüyüp durduğu sahnelerde kamera da telaşlı ve bilinçsizdir, Kerem dönmeden döneceği sokağı göstermez, sokaklar Kerem için de kamera için de yabancı gibidir. Bu gibi sahnelerde çoğu zaman kamera Kerem'in etrafından 360 derece dönerek onun kafasının ne kadar karışık olduğunu görsel açıdan da destekler. Kameranın sıklıkla kullandığı başka bir şey ise iç mekândan, dış mekâna kayan çekimlerdir. Örneğin Agâh Bey ile Kerem bir kulübede konuşurlar ancak kamera bir anda dışarı çıkar ve kulübeyi dışarıdan da gösterir. Böylelikle mekânın içi ve dışı gösterilmiş olur.

Kerem ve Esra'nın yalnız olduğu sahnelerde ise izlendiklerini uzak ve gizli çekimlerle yansıtırken, gölde kayıkla açıldıkları sahnede onların ne kadar yalnız olduğunu vurgulamak için kamera aşırı yüksek açılardan çekim yapar.

Atif Yılmaz, **Arkadaşım Şeytan** filmi boyunca karakterlerinin genelde yüzünün karşıdan gösterildiği açıları kullanır. Başkarakter olan Fatih'in, Şeytan'la karşılaştığı

andan itibaren vücut dili ve yüz mimiklerinin aynı anda gösterildiği açılarıdır bunlar. Fantastik anlatı Şeytan'ın varlığı karşısında kararsız kalan Fatih'i kâh uzaktan tüm beden, kâh yakından tam yüz çekimi şeklinde alarak duygunun ekrandan daha güçlü yansıtılmasını kolaylaştırır. Fantastik anlatının yoğunlaştığı Fatih ve Şeytan'ın anlaşma sahnesinde kamera sık sık bir geniş bir dar açı kullanarak inşa edilen anlam yüzeyinin nesnellliğini vurgulamaya çalışır. Fatih'in neyin gerçek, neyin hayal olduğunu anlayamadığı bu sahnede aynı duygunun izleyicilere geçmesi için üst çekimlerle tüm sokağı gösteren kamera, olan biten cümbüşe izleyiciyi de dâhil ederek anlatıya inandırıcılık ekler.

Ali Poyrazoğlu tarafından canlandırılan Şeytan karakteri filmin başlarında sürekli alt açılardan çekilirken, filmin sonlarına doğru önce hemzemin çekim, daha sonra üstten çekim açıları kullanılarak çekilir, böylelikle anlatım önemli bir ölçüde pekiştirilir. Filmin başlarında kötülükle dolu ve güçlü bir karakter olarak yansıtılan Şeytan, müritleri onun dediklerini yapmadıkça önce onlarla aynı hizaya gelecek, daha sonra müritleri tarafından kandırılınca üst açılı çekimlerle acizliği vurgulanacaktır.

Filmin son sahnelerinden birinde Fatih'in, Şeytan'ın melek oluşuna şahit olduğu ve onu gökyüzüne doğru uğurladığı sahnede kamera Fatih'in arkasından ve bel hizasından çekim yapar, böylelikle Şeytan karakterinin göğe doğru yükselişi daha heybetli, daha önemli bir şekilde sunulmuş olur.

Kamera, Plastik Kadın karakteri ile de oldukça içli dışlı olur. Film boyunca karakteri sürekli Fatih'in isteği üzerine Şeytan tarafından değiştirilen bu kadın bazen alt, bazen üst, bazen de dönüşlü açılardan gösterilir. Kamera karakter değişimini imler nitelikte Plastik Kadını takip eder.

Yakın ve uzak açıları birbirine zıt durumlarda yansıtan kamera Şeytan'ın eski sevgilisi Lavinia ile bulunduğu sahnede doruk noktasına ulaşır. Lavinia artık insanları makinelerin yönettiğini söylediğinde yüzüne zoom in yapılan Şeytan, hemen ardından da makineleri amorsa alan kamera tarafından gösterilir. Yüz çekiminde şaşkınlık, uzaktan çekiminde ise çaresizlik duygusu sahneye hâkim olur

Atif Yılmaz'ın olgunluk eserlerinden biri olan **Aaahh Belinda!** pek çok açıdan etkileyici bir filmidir. Yalnız olay örgüsü, oyuncu seçimi değil, kamera hareketleri açısından incelendiğinde de film çok fazla anlam yüzeyinin aynı anda inşa edildiğinin keşfedilmesini sağlar. Kamera Serap'ın hayatından detaylarla açıldığı ilk sahneden itibaren geniş açılar kullanır, filmsel çevreyi tanıtır niteliktedir. Ancak filmin ana karakteri olan Serap, istemediği bir reklam çekimine gittiği anda geniş açılar değişir, daralır, karakteri alttan ve üstten baskılayarak bulunduğu kareye hapseder.

Fantastik anlatının ortaya çıktığı anda ise kamera hareketi Serap'ın, Naciye'ye dönüşmesini desteklercesine önce Serap'ın yüzündeki şaşkınlığı daha sonra da geniş açıyla Naciye'nin ait olduğu ortamı göstererek inandırıcılığı artırır. İzleyici

Serap'ın artık bir reklam setinde değil, orta alt sınıfa ait bir ailenin evinde olduğunu net bir şekilde görür.

Naciye'nin evde çocuklar tarafından bunaltıldığı sahnede Naciye kameranın geniş açısının merkezindedir. Evin tamamı yüksek bir açıdan çekilirken, Naciye evin ortasındaki masada kamburu çıkmış, elini başına koymuş bir vaziyette oturmaktadır, çaresizliği kameranın açılarıyla daha da vurgulanır, derinlikli olarak düzenlenen bu sahnenin gerisinde annelerinden sürekli bir şeyler isteyen çocukların sesleri, görüntüleri ve Hulusi karakterinin çocukları susturmaya çalışması sahneye eşlik eder.

Film Serap'ın nihayet Naciye olduğunu kabullenmesiyle yeniden yön değiştirir, kamera bu anı da yakın çekim Serap'ın yüzünü göstererek ve geniş açıdan reklam setini sunarak pekiştirir. Reklam setinden Naciye'nin evine, Naciye'nin evinden reklam setine geçiş neredeyse kusursuz olarak kameradan yansır. Filmin son sahnesinde ise Serap'ın Belinda Şampuan'ı şişesinden kaçması Serap'ın sırttan çekimleriyle desteklenir. Nereye giderse gitsin Serap'ı takip eden bu dev şişe, kameranın şişenin ve Serap'ın hareketlerini takip etmesi sebebiyle korkutucu bir görüntü sergiler.

Son olarak Serap'ın çalıştığı tiyatrodaki Serap sık sık alt açılardan çekilirken, Naciye bankada çalışırken kameranın tercihi genellikle üst açı olur. İlkinde kadının özgürce sanatını icra ettiği yüceltilirken, ikincisinde kadının hapsedilmişliği vurgulanır.

Metin Erksan'ın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın **Geçmiş Zaman Elbiseleri** adlı öyküsünü neredeyse birebir uyarladığı filmde kamera, filmin dönemi düşünüldüğünde oldukça kıvrak hareketler yapar. Film bir anlatıcının varlığını vurgularcasına Ahmet ve Ket'i'nin telefon görüşmelerini üst açılardan sunar. Ahmet yatağında, Ket'i ise bir koltukta uzanmaktadır ve kamera bir lamba gibi yukarıdan onların görüntülerini sunar ancak kamera bir müddet sonra Ahmet'i karşıdan almaya başlar ve Ahmet'in yaşamına dair gerekli bilgi mekânın da gösterilmesiyle sunulmuş olur.

Fantastik anlatının yoğunlaştığı Ahmet'in kendini gizemli bir konakta bulunduğu sahnelerde sürekli hareket halinde olan karakterlerle birlikte kamera da sürekli döner. Ahmet'in geçmiş zaman elbiseleri giyen kızla tanışma sahneleri, değişik yüz ifadeleri ve eski kıyafetleri olan cansız mankenlerin etrafında sürekli dönerek konuşmaları kameranın da karakterlerle birlikte sürekli dönmesi Ahmet'le birlikte izleyicilerin de başının dönmesine sebep olur. Kafasının üstüne düşen Ahmet'in olan biten karşısındaki şaşkınlığı ve büyülenmiş hali kamera hamleleriyle izleyiciye de tesir eder. Hem Ahmet, hem de izleyici gerçeklik algısını yavaş yavaş bu girdapla yitirecektir.

Filmin bir başka kararsızlık noktası Ahmet'in kime inanacağını bilmediği sahnede gerçekleşir. Geçmiş zaman elbiseleri giyen kızın babam diye tanıttığı adamın; “yedi yıllık evliyiz, psikolojik olarak rahatsız olduğundan dolayı gerçek olmayan şeyler

söylüyor” dediği sahne Ahmet’in dengesinin bozulmasına sebep olur. Bu sahnede de baba ve Ahmet karakterleri birbirleriyle konuşurken sürekli dönerler, kamera devamlılığı sağlamak için bir Ahmet’le bir baba karakteriyle dönerek diyalogların da daha anlamlı bir hale gelmesini sağlar. Sahne geçişlerinde kamera masalsi havanın sağlanması adına sık sık karartma ve aydınlatma tekniğini kullanır.

Filmin son sahnesinde kamera Ahmet ve geçmiş zaman elbiseleri giyen kadının hüznünü yansıtmak için bir Ahmet’in bir kadının yüzüne zoom yaparak yakın çekimle izleyicilere karşılıklı gözyaşlarının aktığını gösterecektir. Bir yandan da uzak bir açıdan geçmiş zaman elbiseleri giyen kadının ve babasını bulunduğu teknenin hızla Ahmet’ten uzaklaştığı gösterilir, Ahmet bir iskelede tek başına kalacak, geniş açıdan gösterilen bu tek başnalık, yalnızlık duygusunun kuvvetli bir şekilde izleyicilere geçmesine sebep olacaktır.

Metin Erksan’ın bir kült haline gelen **Sevmek Zamanı** filmi 1964 yılında çekilir ancak hem senaryo hem de teknik detaylar incelendiğinde film sık sık zamanının çok ötesinde olarak yorumlanacaktır. Erksan’ın surete aşk temalı filminde teknik imkânsızlıklara rağmen iç çekimler ve dış çekimler oldukça fazladır. Yağmurun sürekli bir fon oluşturduğu filmde kamera camların dışından iç mekânları gösterir, camlara çarpan yağmurun bulanıklaştırdığı suretler hikâyenin atmosferini desteklercesine kamera tarafından sunulur.

Filmin fantastik anlatısını inşa ettiği durum, Halil’in bir kadının suretine âşık olması durumudur. Filmde kamera bu suretin bulunduğu resmi tam ekran sunar, daha sonra resimden Halil’in resmi seyrine yönelir sonra tekrar resme döner. Bu sahnede tekbir söz dahi edilmese de kamera, anlatımı öylesine destekler ki, Halil’in bu surete karşı beslediği derin hisler izleyici tarafından hemen algılanır.

Meral’in Halil’i resmine bakarken bulduğu sahne Meral’in olduğu taraftan sunulur, kamera Halil’in arkasındadır ve Halil’in arkasından Meral’le birlikte sessizce yaklaşır. Filmin büyük bir kısmında Halil kameraya yan dönük durur çünkü Meral’in yüzüne bakmak istemez, yüzüne bakmak istediği tek şey o resimdir, kamera bu tür diyaloglarda Meral’i tam karşıdan alırken Halil’i yandan alarak Halil’in tavrını pekiştirir.

Filmde fantastik anlatının yoğunlaştığı noktalar Meral’in ya da başkalarının Halil’in deli olduğunu düşündüklerini vurguladıkları anlara denk düşer ve kamera bu anlarda Halil dışında herkesin yüzüne odaklanır ve karakterlerin Halil’e deli derken bu söylediklerini inanarak söylediklerini vurgulamaya çalışır. Seyirci bu delilik imalarını yapan yüzlerde en ufak bir şüphe kırtısına rastlayamaz.

Nihayet âşıkların kavuştuğu sahneler genellikle geniş açılardan sunulur, deniz kenarında yürümeleleri, bir kayıkla açılmaları sıklıkla geniş açılardan verilir. Halil’in, Meral’i bırakmasının ardından kamera ayrı mekânlarda olan Halil ve Meral’in çektiği sıkıntıları yansıtmak için ağırlıklı olarak yüz çekimleri yapar. Bu sahnelerde birbirinin peşi sıra Meral’in yüzü, hemen ardından Halil’in yüzü gelir ve kamera

bu iki yüz arasındaki ilişkinin devamlılığını ve bu iki insanın eş duygular içinde olduğunu geçişlerle aktarır.

Filmde Halil'in ormanın içinde sırtında Meral'in dev resmiyle yürüdüğü sahneler genellikle arkadan ve biraz uzaktan çekilir, görülen insan figürünün kafası Halil, gövdesi Meral'in kafası olarak yansır. Halil'in son sahnede gelinlikli manken ve Meral'in fotoğrafını da koyduğu kayıkla açılma sahnesi birçok açıdan verilir. Kamera neredeyse 360 derece çekim yaparak Halil'in bu iki nesneyle yaptığı yolculuğu belgeler. Meral'in kayığa binmesinden sonra kamera çok uzak açıdan başlayarak yavaş yavaş çiftin yakın çekimlerini sunar.

Başar'ın ikisini de öldürdüğü sahnede kamera doğada, suyun üzerinde yüzen bir kayığı uzaktan göstermekle yetinir. Burada anlatım kamera ile değil, senaryo ile pekiştirilir. Kamera ölüleri göstermez ancak Mustafa karakterinin ormanda ağlayarak yere çöküşü onların öldüğü bilgisinin sunulmasını sağlar. Bu noktada ölüleri gizleyen de Mustafa'nın hüznünü yansıtan da yine kameradır.

Alageyik filmi döneminde göre hareketli açık hava çekimleriyle oldukça ilginç açılar sunar. Yılmaz, sıklıkla özellikle dağdaki geyik avı sahnelerinde pan ve tilt hareketini kullanarak avın hareketli bir şey olduğunu kamera hareketleriyle pekiştirir. Karakterlerin duygu durumları yakın yüz çekimleriyle gösterilirken, köy genel anlamda geniş açıdan alınır. Halil'le ilgili çekimlerde orta ölçekli açı kullanılırken, Karaca Ali'nin sahneleri alt açıdan alınır, bu da Karaca Ali'nin ağa olduğu için her şeyi kendine hak görmesi durumunu pekiştirmek için kullanılan bir açıdır. Filmde fantastik bir anlatı yoktur, ya da net değildir, örülen ikinci anlam yüzeyi, Halil'in alageyiklere duyduğu aşktır ve kamera bu anlam yüzeyinin hayal gerçek arası bir düzeyde olduğunu gösterircesine tek bir yerde izleyicilere geyik gösterir ancak bu gösteriş saniyeden bile az bir zaman diliminde gerçekleşecektir. Kameranın hızı, Halil'in vurmadığı ve yoğun bir şekilde etkilendiği alageyiğin gerçek olup olmadığına dair izleyicide bir şüphe oluşturmaya yöneliktir.

Kahveci Güzeli, Muhsin Ertuğrul tarafından 1941 yılında çekilmiş bir Keloğlan masalı uyarlamasıdır. Dönemin teknik yetersizlikleri sebebiyle kamera açıları genellikle sabit olarak kullanılır. Bir duvara monteli gibi duran kamera önce mekânı yani kahveciyi daha sonra da karakterleri tanıtırcasına geniş açıdan karakterlerin boy açısına geçer ancak kameranın bakışı hep aynı yöndedir.

Film genelde iç mekânlarda geçer, Tekin ve Keloğlan'ın Çin Prensesi Yeho ve Zeynep'le karşılaştığı sahneler dışında kamera başkarakterlerle birlikte dış mekâna çok nadir çıkar.

Kahveci Güzeli Tekin'in namını duyan Çin Prensesi, Kaf Dağı Prensesi ve Hint Prensesi'nin tepkilerini görmek üzere kamera izleyicileri bir yolculuğa çıkarır. Hareketli kamera yarı flu yarı net görüntüler eşliğinde yollardan geçer ve bu prenseslerin saraylarına varır. Bu noktada Ertuğrul, yolculuk anlatımını kamera

hareketi ve bir görüntünün eriyerek diğer görüntünün belirmesi tekniğiyle etkileyici bir şekilde sunar.

Ertuğrul'un kamerası genellikle karakterlerle aynı mesafede bulunan orta ölçekli açılar kullanarak görüntü sunar. Muhtemelen kamera ya bir kameraman aracılığıyla ya da basit makineler eşliğinde minimum düzeyde hareket ettirilebilir olduğundan film görsel açıdan döneminin teknik eksiklikleri nedeniyle oldukça kısırdr. Dramatik sahnelerin sunumunda tam yüz çekimleri yapılır, hükümdarların kavga ettiği kalabalık sahne ise geniş açıdan çekilecek ve bu sahnenin filmin en görkemli sahnesi olduğu bu şekilde imlenecektir.

Filmde masalsı anlatımın desteklendiği sahnelerde genelde yüze odaklı yakın çekimler gerçekleştirilir. Fantastik değil masalsı bir anlatı türü filme hâkim olduğu için genelde sihirlerin gerçekleştirildiği sahnelerde karakterin şaşkınlıklarının yakın çekim gösterilmesi anlatımı pekiştirir.

3.3.2. Işık

Sarmaşık filmini iki ayrı bölüm olarak incelemek gerekir. İki bölümü birbirinden ayıran durum gemideki hareket ve hareketsizlik olarak belirlenebilir. Geminin hareket ettiği, her şeyin yolunda gittiği filmin ilk bölümde kullanılan ışık yüksek kontrastlı aydınlatma ışığıdır. Hem iç çekimler hem de dış çekimler oldukça aydınlıktır. Gece güvertede yapılan çekimler bile geminin ışıklarıyla desteklendiği için oldukça nettir.

Gemi demirledikten sonra aydınlatma yavaşça değişir. Dramatik aydınlatma kullanılmaya başlar. Hem iç hem de dış çekimlerde sahneler loş, gölgeler uzun ve boylu boyuncadır. Gemideki sahnelerde sık sık yanıp sönen ışıklar tekinsiz ortamın yaratılması için atmosferi tetikler. Fantastik anlatımın doruk noktasına ulaştığı sarmaşıklı sahnelerde ve Kürt'ün yok olduktan sonra gemide belirmediği sahnelerde aydınlatma oldukça düşük seviyededir. Sahnedeki karakterin gözüne doğru sızan ışık huzmeleri duvarlarda Kürt karakterinin devasa gölgesinin yansımaya sebep olur. **Sarmaşık**'ın belirmediği sahnelerde ışık loştur ve sürekli yanıp sönen florasanların desteklediği emin olunamayan, devamlılık arz edip etmeyeceği belli olmayan bir aydınlık söz konusudur.

Fantastik anlatı için önem gösteren bir başka ayrıntı da filmde Cenk karakterinin sürekli gördüğü salyangozlardır. Bu dev salyangozların olduğu sahnelerin çoğu dramatik aydınlatmanın bulunduğu çekimlerdir. Cenk'in gece vakti güvertede salyangozlara basmadan yürümeye çalıştığı sahne karanlığın dev bir spot ışık sayesinde yarılmasıyla oluşturulur, kontrastlığı azaltılmış bu sahneler pek çok gölgenin yerlere serilmesine sebep olur. İzleyici ile bu spot arasında bulunan Cenk'in gölgesi sık sık izleyicinin üzerine düşecek, sahnedeki bu ilginç aydınlatma tercihi anlatımı Cenk'in rüya görmediği bilgisini de vererek pekiştirecektir.

Tepenin Ardı filminde sahnelerin neredeyse tamamı açık havada yapılmıştır. Çekimler boyunca sıklıkla gün ışığından faydalanılır, oldukça parlak ve sıcak renkler

filme hâkim olur. Filmde, iç mekan çekimleri için de dramatik anlatıyı desteklemek adına loş ışık kullanılır, aşırı kontrast oluşturacak şekildeki ışıklandırmadan kaçılır. Ormanda hava karardıktan sonra yapılan çekimlerin çoğu gergin bekleyişi desteklemek adına silüet aydınlatma ile gerçekleştirilir. Böylelikle sürekli öfke duyulan Yörüklerin her an ortaya çıkabileceği, belirsizliği destekleyen bir ortam oluşturulur.

Ümit Ünal'ın 2009 yılında gösterime giren **Gölgesizler** filminde birçok sahnede açık havada çekim yapılır. Köyün meydanı, berberin önü, muhtarlığın önü gibi mekânlarda yapılan açık hava çekimlerinde genellikle gün ışığından yaralanılsa da dramatik bir hava oluşmasını sağlayacak şekilde boğucu bir aydınlık yaratılır. Sanki hava sürekli bulutluymuş gibidir ancak kamera gökyüzünü gösterdiğinde çoğu zaman havanın bulutlu olmadığı dikkat çeker. Dolayısıyla bu boğucu hava filmin konusuna destek olması için mahsus kullanılmış gibidir.

Geceleyin yapılan çekimlerin çoğu da mekân olarak açık havadadır ve çok az ışık kullanılarak filmdeki fantastik anlatı örüntüsü desteklenmiştir. Bir anda ormanın içinden yürüyüp gelen karaltılar, tekinsizce sallanan yapraklar hep bir soru işareti oluşturmak adına görselleştirilirken kullanılan az ışık büyük derin gölgeler oluşturur.

Filmde iç mekan çekimleri için de dramatik anlatıyı desteklemek adına loş ışık kullanılır, aşırı kontrast oluşturacak şekildeki ışıklandırmadan kaçılır. Fantastik anlatının yoğun bir şekilde görüldüğü Dede'nin, Muhtar'a anlattığı hikâyeye sahnesinde gün ışığı karakterlerin yan taraflarında bulunan pencereden evin içine girer. Alçak Anahtar Işık Yöntemi benzeri bir aydınlatma kullanıldığı tahmin dilmektedir, bu yöntem gizemli sahnelerin çekimi için özellikle tercih edilir. Ev öylesine karanlıktır ki, bu devasa ışık huzmesi dahi evi aydınlatmaya yetmez, tıpkı Dede'nin anlattığı hikâyenin köydeki olan biten gizemli olayları çözmeye yetmeyeceği gibi.

Çağan Irmak'ın 2008 yılında gösterime giren **Ulak** isimli filminde genellikle sarı tonlarının hâkim olduğu bir renk paleti kullanılır, dolayısıyla yapılan ışıklandırma da bu tonları olduğunca yoğun göstermek üzerine sıcak tonlarda kullanılmıştır. Film başından sonuna kadar çölde geçmektedir, kumlar sarı, evler sarı, duvarlar sarıdır dolayısıyla ışıklandırma ile de bu renklere destek olunur.

Filmde fantastik anlatıyı oluşturan Zekeriya'nın öykü anlattığı sahneler ve bu öykünün çocukların hayallerinde canlandığı anlar genellikle dramatik ışıklandırma kullanılarak çekilir. Ancak Ulak'ın ortaya çıktığı sahnelerde kontrast ışık kullanımı hakimdir. Ulak'ın keskin mavi gözleri çok uzak çekimlerde dahi belli olur.

Filmde yapılan iç mekân çekimlerinin tamamında dramatik ışıklandırma kullanılmış, eşyaların dahi gölgeleri boylu boyunca yerlere yansımıştır. Zekeriya'nın bir ahırda anlatmaya devam ettiği hikâyesinde ise özellikle yakılan ateşin de yardımı sayesinde kullanılan titrek ışık anlatıyı güçlendirir. Oraya gelen çocuklar ve yetişkinler de, hikâyeyi anlatan Zekeriya da sürekli tetiktedir, köyde onun bu

hikâyeyi anlatmasını istemeyen kötü insanlar yaşamaktadır ve çocuklar da o ahıra gizlice gelmiştir. Bu hassas sahne titrek bir ışıkla desteklenir, bu ışık ilginç yüz ifadelerine ve parlak gözlerle vesile olur.

Akrebin Yolculuğu filminde iç mekân olarak genlikle loş aydınlatmalı mekânlar tercih edilir. Bir tek saat kulesinde çekilen sahneler, hatta o sahnelerin de bir kısmı kontrast aydınlatma kullanılarak ışıklandırılmıştır.

Dış çekimlerin çoğu parlak gün ışığı sayesinde oldukça aydınlıktır. Gece sahnelerinin çekimlerinde oldukça az ışık kullanılır. Fantastik anlatının zamansal dönüşlülük ve kasabadaki kayıp saatçi detaylarıyla yoğunlaştığı, filmde özellikle Kerem'in saatçiye ulaşmaya çalıştığı gece yürüyüşü sahnesi neredeyse kör bir karanlıkta çekilir. Sadece Kerem'in yüzüne odaklanıldığı noktalarda silüet aydınlatma kullanılır. Sahnenin sonuna doğru Kerem saatçinin atölyesine bir şekilde girmeyi başardığında ise izleyici sahnede hiçbir şey göremez, Kerem'in o karanlıkta ışığı ve saatçinin çizimlerini eliyle koymuş gibi bulması, ışığı yaktıktan sonraki dramatik ve gizemli aydınlık sayesinde olup biteni ancak görebilen izleyici üzerinde sahnenin etkisinin artmasına sebep olur.

Kerem'in otelde günlüğünü yazdığı sahneler kontrastlığı azaltılmış ışık yöntemi ile çekilir. Bu yöntem sadece Kerem'in yüzünü ve ellerini net bir şekilde aydınlatırken filmin tamamı için günlük yazmanın ve Kerem'in günlüğünün önemi ışıklandırma yöntemi sayesinde daha net vurgulanır.

Kavur, filmin pek çok sahnesinde dramatik ışıklandırma kullanırken özellikle yüze yönelik aydınlatmaya önem vermiştir. Rembrand aydınlatma tekniği ile canlılık kazanan yüz hatlarına vurgu yapılır, geriye kalan kısımlar yumuşak bir şekilde koyulaşır, böylelikle karakterlerin ruh halinin yansıdığı yüz ifadeleri izleyici tarafından net bir şekilde görülür ve izleyicinin sadece yüze odaklanması sağlanır.

Atif Yılmaz'ın 1988 yılında tamamladığı **Arkadaşım Şeytan** filminde özenli bir ışıklandırma görmek mümkündür. Film boyunca genellikle iç mekân sahneleri göze çarpar ve bu sahnelerde normal stil aydınlatması kullanılır. Fatih'in evindeki sahneler, Şeytan'ın müritleriyle görüştüğü ve Fatih'le Plastik Kadın'ın sahneleri genellikle bu stil yöntemiyle çekilmiştir. Plastik Kadın ve Fatih'in dans ettiği sahnede ise yüksek anahtar ışık yöntemi kullanılır, böylelikle sahnedeki çiftin mutluluğu ışıltılı görüntülerle pekiştirilerek izleyicilere yansıtılır.

Fantastik anlatının yoğun olduğu Şeytan'ın ortaya çıkma sahnesi, Fatih'in şeytanla anlaşma sahnesi Rembrand aydınlatma yöntemi kullanılarak çekilir, dramatik bir aydınlatma olan bu yöntemde önemli ayrıntılar belirgin bir ışıkla seçilirken geriye kalan görüntü gölgeler içindedir. Dolayısıyla Fatih'in ve Şeytan'ın yüz ifadeleri izleyicilere oldukça net bir şekilde yansırken etraflarında bulunan atmosfer önemsizleşir. Bu gölgeli ve gizemli teknik sahnenin pekiştirilmesi için özellikle kullanılır.

Şeytan'ın, Lavinia ile konuştuğu sahneler normal aydınlatma tekniğiyle aydınlatılırken, Lavinia'nın Şeytan'ı makinelerin çalıştığı odaya götürmesi sonrası aydınlatma yöntemi değişir. Chiaroscuro aydınlatması adı verilen derinlikli aydınlatma tekniği kullanılarak çekilen bu sahnede ışık, oda içindeki hemen her nesnenin üç boyutlu olarak görülebilmesini sağlar. Böylelikle hem Şeytan'ın yüzündeki şaşkın ve yenik ifade, hem de makinelerin gölgeleri de dâhil odadaki tüm görüntüler üç boyutlu bir şekilde ekrana taşınır.

Fantastik anlatının yoğunlaştığı Şeytan'ın veda sahnesinde ise doğal bir günbatımı öncesi ışığı kullanılır, bu ışık tüm sahneye melankolik bir havanın hâkim olmasına neden olur. Aslında mutlu son gibi görünen, Şeytan'ın melekleşerek cennete yükseldiği bu sahne, hem senaryodaki ayrıntılar hem de ona ek olarak melankolik ışıklandırma sebebiyle izleyiciye mutluluk yerine hüznü enjekte eder.

Atif Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı **Aaahh Belinda!** filmi iki ayrı bölüme ayırmak gereklidir. Serap'ın hayatının yansıdığı sahneler ve Naciye'nin hayatının yansıdığı sahneler olarak bölümlendirilebilecek filmde ışıklandırma bu sahnelerin ayrılması için oldukça etkili şekilde kullanılır.

Serap'ın hayatının her ayrıntısı net bir şekilde yüksek anahtar ışıklandırma yöntemiyle gösterilir. Serap'ın hayatından memnun olduğu havası ışıklandırma sayesinde pekiştirilir. Naciye'nin sahneleri ise kontrastlığı azaltılmış ışık yöntemiyle sunulur. Bir anda Naciye'ye dönüşen Serap, ne Naciye kimliğini ne de onun yaşadığı bu hayatı kabul etmek istemez. Naciye'nin hayatı Serap'a sefil, fakir ve boğucu gelir. Kontrastlığı azaltılmış ışık bu tür sahne çekimleri için ideal ışıktır, önde ruh halini netleştiren ışık arka plan detaylarının gölgelere yenik düşmesini sağlar.

Filmde fantastik anlatının ve kararsızlık anının belirlendiği reklam çekimi sahnesinde alçak anahtar ışık yöntemi kullanılır. Reklam çekimi yapılan sahne belirgin, Serap ise biraz daha belirgindir. Reklam sahnesinin sonuna kadar süren bu ışıklandırma yöntemi Serap, Naciye'ye dönüşür dönüşmez yerini kontrastlığı azaltılmış ışığa bırakır. Naciye'nin tekrar Serap haline geldiği diğer bir kararsızlık anını imleyen sahnede yine alçak anahtar ışık yöntemine dönecek, özellikle şampuan şişesinden kaçan Serap'ın sahnesi bu gizemli ışık yöntemiyle korku duygusunun daha yoğun aktarılmasına sebep olacaktır.

Erksan'ın 1975 yılında tamamladığı **Geçmiş Zaman Elbiseleri** isimli siyah beyaz filmi ilginç kamera hareketleriyle çekilir. Siyah beyaz bir film olduğu ve internette belirli mecralarda yüksek çözünürlüklü olmayan bir versiyonu izlenebildiği için detaylı ışık tekniklerinden bahsedilmesi bu film özelinde çok mümkün olmaz.

Ahmet'in hayatının detayları, evinde bulunan oda, duvarları gibi bölümlerin çekildiği ışıklandırma yöntemi Chiaroscuro Aydınlatması olarak geçen bol ışıklı, bol detay yansıtan ve derinlik sağlayan bir yöntemle çekilen sahnelerle gösterilir. Poker oyunu sahnesi ise alçak anahtar ışıklandırma yöntemi ile sunulur, sahne yeteri kadar dramatize olarak aktarılır.

Fantastik anlatının başat olduğu Ahmet'in nasıl gittiğini bilemediği gizemli konakta uyandığı zaman yapılan çekimlerin tamamı alçak ışıklandırma yöntemi ile çekilir. Bu ışıklandırma ve durmaksızın daireler çizen kamera hareketleri sahneye gizemli ve büyüleyici bir hava kazandırır.

Ahmet konaktan dışarıya çıktığı anda tekrar ilk baştaki bol aydınlatmalı ışık tekniği kullanılarak filme çok boyutluluk kazandırılır.

Sevmek Zamanı filminin dış mekân çekimleri genellikle açık hava çekimleri dolayısıyla doğal ışıklandırma kullanılarak çekilir. Ancak film siyah beyaz olduğu ve izlenen kopyanın kalitesi yeterince imkân vermediği için aydınlatma ile ilgili edinilen bilgiler sınırlıdır. Film boyunca sonbahar ve kış mevsimlerinin ve sürekli yağın yağmurların etkisiyle yapılan tüm çekimler filmde yaşanan naif duyguları desteklercesine melankolik bir atmosfer oluşmasına sebep olur.

İç mekân çekimlerinin tamamı dramatik ışıklandırma ile yapılır, ayrıntılar görünür, derinlik mekân tasarımının da etkisiyle ortadadır ancak hiçbir şey aşırı parlak, aşırı renkli değildir, yüzlere düşen gölgeler duygu hallerini yansıtmak için kullanılmış, dramatik ışıklandırma ile desteklenmiştir.

Alageyik filminde çekimlerin neredeyse tamamı açık havada parlak ışıklarla gerçekleştirilir. Evde çekilen birkaç sahnede dramatik aydınlatma yöntemini başvurulur. Evdeki sahnelerin çoğu hüzünlü ya da gergin sahneler olduğu için bu yöntemle anlatım desteklenir.

Muhsin Ertuğrul'un, **Kahveci Güzeli** filminin atmosferi oluşturulurken dış çekimlerde gün ışığından faydalanılarak parlak çekimler yapılmıştır ancak iç mekân çekimleri genellikle loştur. Loş ışıktan kasıt, düşük anahtar aydınlatma tekniği ile yapılan ışıklandırmadır demek çok mümkün görünmez çünkü muhtemelen çekildiği dönem itibariyle teknolojik gelişmelerin müsaade ettiği şekilde çekimler gerçekleştirilmiştir.

Kahveci Güzeli filmi yakın zamana kadar sadece belli üniversitelerin kütüphanelerinde izlenebiliyorken, nihayet internetteki belli mecralara da yüklenmiş böylelikle filmi merak eden herkesin izlemesi mümkün olabilmıştır. Filmin izlenen kopyasına internet aracılığıyla ulaşılmış olup bu kopyanın görüntü çözünürlüğünün oldukça düşük olması sebebiyle filmde tam olarak nasıl ışık kullanıldığını ayrıntılı olarak tasvir etmek mümkün değildir. Ancak özellikle Zeynep karakterinin kaçırıldığı mağara, gergin ve tekensiz bir atmosfer yaratmak adına alçak anahtar aydınlatma yöntemi ile ışıklandırılır, sahneye gölgeler hâkimdir. Filmin asıl mekânı olarak belirlenen Kahveci Dükkânının içi de oldukça az ışıklandırılmış sanki hep akşam çökmeden hemen önce çekim yapılmış izlenimini uyandırmıştır.

Filmdeki görkemli sahnelerden biri olarak kabul edilebilecek tüm hükümdarların bir arada olduğu geni salondaki çekim için kontrast aydınlatma kullanılmış, salon tüm görkemiyle gözler önüne serilmiştir. Bu da özellikle masalsi saflıklarının

koruyan kahramanların, ne görkemde ne de şaşaada gözlerinin olmadığını pekiştirir niteliktedir çünkü onlar bu görkemli salondan arakalarına bile bakmadan çıkarlar.

3.3.3. Kurgu.....

Sarmaşık filmi, çizgisel bir zaman üzerinde ilerler. Anlatılanlar düz bir şekilde kurgulanarak arka arkaya getirilir. Filmde sıklıkla kullanılan kurgu yöntemi kesme'dir. Sahneler konuşmaya, harekete, dikkat yönüne ya da müziğe göre kesilerek birbirlerine eklenir.

Fantastik anlatının önem kazandığı sarmaşık sahnesinde kurgu sarmaşığın uzama yönünden hareketle sarmaşığı gören kişinin gözüne geçilmesi şeklinde kesme yöntemi ile sağlanır ancak bu kesme yönteminin sarmaşığın ilgi yönüne doğru olması ilginç bir ayrıntıdır.

Filmde zaman kavramının belirsizleştiği anlardan itibaren gece ile gündüz ayrımı kararma ve aydınlatma yöntemleriyle verilir. Fantastik anlatıda oldukça önemli olan Kürt'ün kaybolmadan önce görüldüğü son sahne flashback yöntemi ile tekrar tekrar gösterilir ve karakterin gözüne odaklanan kamera hareketinden sonra göz hareketine göre kesme yapılarak sunulur.

Tepenin Ardı filminde kullanılan hâkim kurgu yöntemi kesme hareketidir. Harekete, konuşmaya, senaryodaki devamlılığa göre sürekli olarak kesme yönremi kullanılır. Özellikle ormandaki sahnelerde fantastik anlatıyı, gizem dolu bekleyişi pekiştirmek adına sıklıkla arkasından görünen karakterin, arkasından, uzaktan, omuz mesafesinden çekim yapılarak ortamın nasıl görüldüğü kesme yöntemi ile gösterilir.

Filmde sıklıkla Zafer karakterinin gözlerine zoom yapılır, Zafer, halisünasyonlar görmektedir, kamera hareketi Zafer'in gözüne odaklandığı anda bir hayali karakter görülmesi beklenir, kamera bu durumu öncüller ve kesme hareketi ile kurgu gözden karşıdaki hayali insana hareket eder.

Gölgesizler filminde mekânsal olarak sahne geçişleri oldukça sık olarak tekrarlanır. Kamera, bir berber salonuna, bir gizemli köye giderek mekik dokur. Bazen berber salonundaki biri konuşmaya başlar, kamera konuşan kişinin yüzüne odaklanır ancak zoom out hareketiyle birlikte konuşan kişinin berber dükkânında değil köyde olduğu anlaşılır. Kesme bazen konuşmaya, bazen harekete, bazen müziğe, bazen de kamera hareketine bağlı olarak yapılır.

Fantastik anlatının yoğunlaştığı sahnelerde, özellikle berberde Altan Erkekli'nin konuşurken suratının bir anda köyde konuşan bir karakterin suratıyla yer değişmesi sahnelerinde kesme efekti yüzlerde oluşan zincirleme kurguyla birleştirilerek yapılır. Bir karakterin yüzü belirsizleşirken, diğer karakterin yüzü netleşir.

Hasan Ali Toptaş'ın romanından uyarlanan filmde kararma ve açılma tekniği

de kullanılır. Özellikle Dede'nin Muhtar'a anlattığı hikâyenin canlandırıldığı sahnede etkili geçişler söz konusudur. Hikâyenin eskiliğinden dem vururcasına film şeridinin siyah bant halinde geçişleri sahnenin çekiminde kullanılır.

Ulak filminde sahneler arası geçişlerde karar ve açılma yöntemi kullanılır. Kesme ise sıklıkla konuşmaya dayalı olarak yapılır. Fantastik anlatının yoğunlaştığı filmsel dünyadan Zekeriya'nın anlattığı hikâyeye geçildiği anlarda zincirleme geçiş yöntemi kullanılır. Bu yöntem sayesinde geçişler hikâyeyi kafasında canlandırdığı düşünülen karakterin hayal dünyasına girmiş gibi yapılır ve anlatım pekiştirilir.

Filmde bakışa göre ve müziğe göre kesme hareketi de sıklıkla tekrarlanır. Örneğin Zekeriya ve Âdem arasında fazla diyalog yaşanmasa da bu iki karakterin bakışları sık sık kesme yöntemi ile art arda dizilir.

Akrebın Yolculuğu filmi çizgisel olarak işlemeyen bir zamanı anlatır. Dolayısıyla bazı sahnelerde yinelemeli kurgu yöntemi kullanılır. Fantastik anlatının en yoğun olduğu sahne Kerem'in Esra'yı izlediği sahnedir, bu sahne filmin başında ve sonunda olmak üzere iki kere tekrarlanır. Kerem filmin başında Esra'yı takip ederken onu başka birinin daha takip ettiğini fark eder. Filmin sonunda ise yine aynı şekilde Esra'yı takip eden Kerem bu sefer daha önceki sahnede gördüğü adama yaklaşır, kamera bu yinelemeli sahnede başka bir kamera ile bu sefer Kerem'i arkadan gösterir ve Kerem'in merak ettiği adamı görmesi diğer kamera açısı ile sağlanır, takip ettiği kişi kendisidir.

Filmde fantastik anlatının sürekli desteklendiği görüntü göldeki yıkılmış iskenenin bulunduğu görseldir. Filmde bazen müziğe, bazen de senaryodaki ilginç olaylara göre zincirleme yöntemi ile bu yıkıntı iskele gösterilir. Sahnede yavaşça beliren iskele daha sonrasında yavaşça yok olur ve sahne devam eder.

Bulanıklaşma ve netleşme yöntemi Kerem'in kafasını çarptığı sahnelerde bir anlam yüzeyinden diğerine geçişlerde kullanılır. Kerem'in yüzü kaybolurken diğer sahne onun üzerine binerek belirginleşir. Gece ve gündüz farkları karar ve aydınlatma tekniği sayesinde tekrarlanır.

Filmin sonlarına doğru Kerem'in geçmişini hatırladığı sahne Kerem'in gözünden kesme yapılarak ve flashback görüntüleriyle desteklenerek kurgulanır. Sahne tekrar Kerem'in gözünden filmsel zamana döner.

Arkadaşım Şeytan filminde özellikle bakışla ve konuşmayla hareket eden kesme yöntemi kullanılır. Bir sahneden diğerine geçişlerde ise karar ve aydınlatma yöntemi kullanılır. Şeytan karakterinin olduğu sahnelerden bazılarında zincirleme yöntemi ile şeytanın ruhani varlığı pekiştirilir. Şeytan'ın bulunduğu kare yavaş yavaş silinirken, bir sonraki sahnenin karesi yavaş yavaş belirginleşir.

Fantastik anlatının yoğunlaştığı sahnelerde yöneltmeli kesme hareketi sıklıkla kullanılır. Fatih, Şeytan'a bakar, Şeytan vitrindeki mankene, sonra Fatih'in vitrine bakışı görülür, sonra Şeytan parmağını şıklatır ve vitrindeki manken canlanır. Böylelikle fantastik anlatının devamlılığı pekiştirilir ve seyirci bu hızlı bakış

atlamalı sahnelerle anlatının içine dâhil edilir.

Aaahh Belinda! filminde en belirgin kurgu yöntemi kesmedir. Bakışlara, müziğe, harekete ve yönelmeye dayalı kesme sıklıkla kullanılır. Filmde fantastik anlatının yoğunlaştığı Serap'ın duş sahnesinde geçiş bakıştan mekana doğru kesme yöntemi le kusursuzca yapılır. Bu kesme öylesine belli belirsizdir ki Serap'ın ve izleyicinin yaşadığı kararsızlık hissinin doğallığını pekiştirir. Ne Serap, ne de izleyici olup bitene inanamaz, reklam seti bir anda Naciye'nin evinin banyosuna dönüşür.

Filmde akıl hastanesi sahnelerinde de sıklıkla kesme yöntemi kullanılır ancak burada Naciye'nin akli dengesizliğinin olup olmadığı netleşmediği için hızlı kesilmiş sahnelerle bu odaksızlık pekiştirilir. Bir sahneden diğerine geçiş genellikle kararma aydınlatma yöntemi ile yapılır.

Geçmiş Zaman Elbiseleri filminde en sık kullanılan kurgu yöntemi kesmedir, sahneler anlamlı parçalar halinde arka arkaya dizilerek kurgulanır. Ahmet'in evde Ketii ile telefonla konuştuğu sahne örneğin konuşma ile kesme kurgusuna örnek olarak verilebilir.

Fantastik anlatının yoğun olduğu gizemli konak sahnelerinde ise Erksan, kesme yöntemini hem konuşmaya göre hem de harekete göre yapacaktır. Özellikle geçmiş zaman elbiseleri giyen kadın ve Ahmet'in konuşma yaptığı salondaki dönüşlü sahnede hem konuşma hem de harekete göre kesme söz konusudur.

Ahmet'in konakta uyuduğu gece ve uyandığı sabahın birleştirildiği sahnede kurgu yöntemi olarak zincirleme geçiş kullanılır. Bu geçiş yöntemi izleyicide Ahmet'in boyut değiştirdiği, hayalden gerçeğe doğru geçiş yaptığı gibi hisler uyandırır. Erksan, filmdeki fantastik ve gizemli havayı sık sık kurgusal yöntemlerle destekler. Filmin son sahnesi donma yöntemiyle kapatılır, ekranda geçmiş zaman elbiseleri giyen kızın ağlamaklı suratı kati bir şekilde kalır. Bu teknik hikâyenin bittiğini, âşıkların bir geleceklerinin olmadığını göstermek için doğru bir seçimdir.

Erksan, kült filmi **Sevmek Zamani**'nda pek çok farklı kurgu yöntemini dönüşümlü olarak kullanır. En çok kullandığı ve fantastik anlatının belirginleştiği sahnelerde de yararlandığı yöntem kesme yöntemidir. Halil'in, Meral'in resmine âşık olduğunun gösterildiği sahnede harekete göre kesme yöntemi kullanılır ancak burada hareket sadece gözde yaşanır. Kamera bir gözden diğerine odaklandıkça, kurgu bir gözden diğerine geçiş yapacak şekilde kesilen sahnelerin birbirine eklenmesiyle devamlılığı sağlar.

Sahneler arası geçiş kimi zaman kararma ve açılma yöntemiyle yapılırken, Erksan sık sık müziğe göre kesme yöntemiyle sahneleri birbirine ekler. Özellikle ruh hallerinin değişimi için müziğe göre kesme yöntemi ideal kurgu yöntemi olarak işlev görmüş gibidir, izleyiciyi melankoliden, neşeye sürükleyen sahneler bu yöntemle pekiştirilmiştir.

Alageyik filminde geleneksel kurgu teknikleri net bir şekilde kullanılır. Sahneler

arası zincirleme geçiş oldukça fazla görülür. Bir sahne kararır ve diğer sahne yavaşça aydınlanarak netleşir. Bu kurguya ek olarak kararır ve açılma da sıklıkla kullanılır. Atıf Yılmaz, özellikle köy ve dağ arası çekimleri birbirine eklerken senaryoya göre kesme yöntemini kullanır. Filmde çok net olmayan fantastik anlatı, genellikle Halil'in alageyiğe olan aşkı ile belirginleşir ancak Yılmaz, kurgusal yöntemlerle bu anlatıya destek sağlamaz.

Kahveci Güzeli filmi geleneksel kurgu tekniklerinin sıklıkla kullanıldığı bir filmidir. Filmdeki masalsı atmosferin sağlanması adına sıklıkla zincirleme geçiş yöntemi kullanılır. Bir sahne yavaş yavaş solarken diğeri belirir. Ertuğrul, pek çok sahne geçişliliğini bu yöntem sayesinde yapar. Filmin bir ikinci hâkim kurgu yöntemi ise kararır ve açılmadır. Özellikle mekânsal değişimleri bu yöntemle pekiştiren Ertuğrul sihir sahnelerinde de bindirme yöntemini kullanarak filme olan ilgiyi canlı tutmaya çalışır.

3.3.4. Ses.....

Sarmaşık filminde, müziğin özellikle Cenk'in sahnelerinde kullanılması Cenk'in başkarakter olma ihtimalini güçlendirir. Cenk'in onunla birlikte işe başlayan Alper isimli arkadaşı ile hemen her sahnesine müzik eşlik eder.

Film boyunca ses gemide neredeyse hiç eksik olmaz. Gemi yaşlı ve huysuz bir ihtiyarın hayaleti gibi geceleri sürekli ses çıkarır, bazen inler ve bu sesler mürettebat tarafından duyulur. Çoğu zaman sesin nereden geldiği belli olmaz, geminin koridorları tehditkârdır.

Cenk, Beybaba ile yaptığı kavgadan sonra elindeki metal aleti geminin içindeki korkuluklara vurarak Beybaba'ya gözdağı verir. Diğer filmlerin aksine fantastik anlatının oldukça yoğun olduğu sarmaşık sahnesinde ses yoktur, sadece bitkinin uzama sesleri ve görsel efektler ekranı doldurur, bir akış hali, bitki oluş halinin dilsizliği ve sessizliği filmi ele geçirir, fantastik anlatı ve kaçış çizgileri bu oluş ve dilsizlikle pekiştirilir.

Fantastik anlatının yoğun olduğu bir diğer sahne salyangoz sahnesidir, bu sahnede ise Cenk salyangozların arasında güvertede yarı dans yarı koşturma benzeri hareketler yapar. Cenk belki bir müzik duymaktadır, ellerini kollarını ona göre hareket ettirmektedir ancak izleyiciye bir ses aktarımı olmaz.

Tepenin Ardı filminin neredeyse tamamında doğa sesleri kullanılır. Sadece filmin son sahnesinde, Faik ve çevresindekilerin beyhude bir arayışa çıktıkları belirtilircesine kullanılan müzik filmin geri kalanında asla duyulmaz. Keçilerin çan sesleri, köpek sesleri, kuş sesleri, kurbağa sesleri, böcek sesleri ve tüfek patlaması sesleri filmin tamamında duyulan seslerin sadece bir kaçıdır. Ormanın içinde oldukça yalnız olan bu insanların yalnızlığı bu şekilde pekiştirilirken, filmdeki dramatik atmosfer genellikle çekimler ve karakterlerin duygu durumları sayesinde sağlanır.

Gölgesizler filminin neredeyse tamamı müziklerle doludur. Daha filmin en

başında Cingil Nuri köyü terk ederken çalan müzik, Berber köye girerken tekrar çalacaktır. Filmdeki insanların hikâyeleri anlatırken, neredeyse her insana dramatik ve gizemli bir müzik düşecek şekilde film müzikleri hazırlanmıştır.

Filmin orta yerinde babasıyla görüşmeye giden Muhtar, babasından bir hikâye dinler. Bu hikâye sepya bir ışık ve eskitilmiş görüntülerle ekrana yansırken arkada çalan müzik sanki 1900'lü yılların başında sessiz filmlerde çalan müziklere benzer, sesler sık sık takılır. Böylelikle eskitilmiş atmosfer müzikle desteklenir.

Ulak filminde ses, anlatımı desteklemek için sıklıkla kullanılır. Zekeriya'nın hikâyesini anlattığı ve fantastik anlatının yoğunlaştığı her sahnede müzik çalar. Ulak'ın hikâyede belirdiği sahnelerde ise çalan müziğin ritmi hızlanır ve sesi yükselir.

Hikâyenin farklı, Ulak'ın farklı, filmsel anlatımın geçtiği mekânın farklı müziği vardır. Sadece müzik seslerinden sahnelerin değiştiği bile net bir şekilde anlaşılır. Fantastik anlatıda, Ulak'ın geldiği sahneler yükselen müzikle pekiştirilir, izleyici heyecan dolu bir bekleyişe ve bir gelmeyeşse yine müzik yardımıyla sürüklenir.

Akrebın Yolculuğu'nda müzik neredeyse karakterler ve senaryo kadar önemlidir. Filmde müziğin başladığı sahneler genellikle fantastik anlatının ön plana çıktığı sahnelerdir. Film müziği bu sahnelerin önemli yerlerine geldiğinde yükselir, özellikle göldeki kırık iskeleli sahne filmin başından sonuna kadar her görüldüğünde bu sahneye yüksek tonda, gizem dolu bir müzik eşlik edecek, müzik fantastik ve gizem dolu anlatıyı pekiştirecektir.

Filmde fantastik anlatının en önemli unsuru gizemli bir kadın olan Esra'nın sahneleridir. Esra, film kadrajına girdiği andan itibaren gizemli bir müzik ona da eşlik eder. Kerem ne zaman Esra ile konuşsa müzik vardır. Filmin fantastik anlatısının temel sahnesi olan Kerem'in Esra'yı takip ettiği sahnelerin neredeyse tamamında anlatı müzik aracılığıyla desteklenir. Kerem her günlük yazdığı müzik arka fonda belirir.

Kerem'in kasabanın kayıp saatçisini aradığı sahnelerde de müzik yükselerek karanlıkta yürüten Kerem'e eşlik eder, izleyiciye ilginç şeyler olacağına dair ipuçları sunar.

Kavur, filmde müziği bir şeyler olmadan hemen evvel başlatır, bu izleyiciye küçük bir uyarı gibidir, dikkat çekmek için atılmış bir ilk adım. Müzikle birlikte şimdi bu sahnede ilginç bir şeyler olacak mesajı verilir. Filmin başından sonuna kadar sürekli gösterilen kırık iskeleli göl sahnesi ise Kerem'in vurulduktan sonra düştüğü yerdir. Kerem kasabaya her gelişinde orada vurularak düşmektedir. Ancak dönüşlülük arz eden senaryo Kerem giderken bile aynı müziğin çalınmasıyla birlikte onun yeniden kasabaya dönüşünü müjdelere gibidir.

Arkadaşım Şeytan filmi başından sonuna Dr. Faustus'un hikâyesinin farklı ve ciddi bir versiyonu gibi algılansa da aslında film bir müzikal havasındadır. Filmin daha ilk sahnesinden başlayan Fatih'in sistem karşıtı tavırları ve sistem eleştirisi

filmin sonuna kadar sürer ve şarkılarla desteklenir.

Örneğin İMÇ Bloklarına gittikleri sahnede bloklarda bulunan herkes bir anda hep bir ağızdan eleştirel bir şarkı söylemeye ve dans etmeye başlar. Bu müzikal havası Şeytan'ın müritlerinin sahnelerinde de sıklıkla görülür. Fatih, Şeytan'dan Plastik Kadın'ı romantik bir sevgiliye dönüştürmesini istedikten sonra Plastik Kadın ve Fatih bir anda dans etmeye ve şarkı söylemeye başlarlar.

Filmin sonunun da bir şarkı ile bitmesi tesadüf değildir. Film boyunca yapılan sistem eleştirisi aslında yeterince uğraşılırsa sistemin de yenilebileceğine dair bir umut ışığı yansıtılacak şekilde film bitirilir. Fatih ve grubu Şeytan'ın payı olmamasına rağmen piyasanın sahibi olan Şeytan'ın eski müritlerini etkilemeyi başarırlar.

Film boyunca fantastik anlatının yoğun olduğu kısımlarda Onno Tunç'un ilginç bestelerini duymak mümkündür. **Aaahh Belinda** ilginç bir şekilde gerilim dolu bir filmidir. İzleyicileri gerer, tedirgin eder, tahammül sınırlarını zorlar çünkü Serap'ın Naciye kimliğine kapatılması ve onun çırpınışları oldukça gerçekçi şekilde yansıtılır. Dolayısıyla film boyunca Naciye'ye dönüşen Serap'ın her korkusunda, her isyanında ürkütücü bir müzik fonda anlatımı sürekli destekler. Fantastik anlatının yoğunlaştığı bu bölümler hep müzikle pekiştirilir.

Naciye'nin akıl hastanesine gittiği sahnede doktorları Serap olduğuna inandırmaya çalışırken "Asiye Nasıl Kurtulur" oyunundaki bir şarkıyı söylemesi düşündürücüdür. Bu şarkının onu düşüğü durumdan kurtaracağına inanır ancak şarkılar Naciye'ye dönüşmüş Serap'ı kurtarmaya yetmez.

Fantastik anlatının yerini gerilime bıraktığı Serap'ın şampuan şişesinden kaçış sahnesinde filme hâkim olan gerilim dolu müzik yine duyulur, Serap'ın hissettiği korkuyu yansıtmak için bu fon oldukça doğru bir seçimdir.

Geçmiş Zaman Elbiseleri filminde fantastik anlatının yoğun olduğu sahneler atonal bir piyanonun tuşlarıyla film boyunca durmaksızın imlenir. Daha Ahmet konağa girdiği anda başlayan bu garip melodi bazen konuşmalarla kesilse de söz konusu gizemli geçmiş zaman elbiseleri giyen kadın ve ya kadınla alakalı bir durumsa müzik aniden başlar. Erksan, sahnelerde çalan bu müzikle izleyicilere tetikte olmaları gerektiğini fısıldar gibidir.

Erksan, **Sevmek Zamanı** filminin neredeyse tamamını müzikler ve ud taksimleriyle şenlendirir. Filmin bugün bile bu kadar sevilmesinin en önemli nedenlerinden biri müziklerin seçimi ve doğru kullanımı sayesinde.

Film boyunca anlatılan surete aşk öyküsü bu müzikler sayesinde neredeyse gözle görülür bir hal alır. Halil'in, Meral'in resmine bakarak, ud taksimi dinleyerek efkârlanması, izleyicinin aklına hemen Halil'in Meral'in suretine âşık olduğunu hissini getirir. Bu büyük bir anlatımdır, böylesine soyut ve fantastiğin alanına girebilecek bir durumun bu kadar sıradan bir şekilde anlatılabilmemesinin sebebi biraz

da müzik kullanımındaki profesyonelliktir.

Film kameranın kesme hareketini sıklıkla müziğe göre gerçekleştirir film boyunca gelen müziğe göre sahnenin ne şekilde dönüşeceği aşağı yukarı hissedilir. Her duygu durumu ve her sahne için ayrı tonlamalarda müzik seçimi dikkate değerdir.

Filmin son sahnesindeki trajik olay da yine ses ve görüntünün birlikte hareketiyle izleyiciye sunulur. Silah sesi sonunda kavuştuğu düşünülen sevgililerin ölüme olan yolculuklarının müjdecisi gibidir.

Alageyik filmi boyunca neredeyse her sahnede görüntülere türküler eşlik eder. Halil, ava çıktığında gönlünün bir kuş gibi şen olduğunu neşeli türkülerle dile getirir, ava gidemediği için de hüznünü yine türkülerle anlatır. Senaryoda pek çok sahne müziklerle desteklenir. Örneğin Halil avdan köye döndüğünde çalan yas müziği, seyirciye köyde kötü şeyler olduğunu anlatır gibidir. Film boyunca “İki geyik bir dereden su içer” sözlerine sahip türkü Halil tarafından pek çok kez icra edilir. Ses ise yine önemlidir, film boyunca Halil, her alageyik sesi duyduğunda kendini koşa koşa dağlara vurur. Alageyik sesi onun için çıldırtıcı bir sestir, gerdek gecesi sevdiği kadını bırakarak koşmasını sağlayacak kadar önemlidir, film Kahveci Güzeli kadar olmasa da yer yer müzikal esintiler taşır.

Kahveci Güzeli filmi başından sonuna bir müzikal gibidir, Nurettin Selçuk’un (Tekin) oyuncu olarak görevi aslında hislerini türkülerle, musikilerle anlatmaktan başka bir şey değildir. Film boyunca çok az konuşur, isteklerini ve hayallerini izleyiciye ve karakterlere sürekli söylediği türkülerle yansıtır. Bu türkülerin içeriği onun hayat felsefesini de, nasıl bir eş istediğini de yansıtır niteliktedir.

Zeynep ise daha Tekin’le karşılaştığı sahneden itibaren onunla düete başlar, ikisinin birbiri için biçilmiş kaftan olduğu bu düetle belli edilir.

Film atmosfere dayalı değişimleri de yine müzikle sunar. Çin Hükümdarı’nın kızı, Hint Hükümdarı’nın kızı ve Kaf Dağı Hükümdarı’nın kızı saraylarında görüntülenirken bu anlatım hükümdarlıklara uygun müzik türü seçimleriyle pekiştirilir.

Masalsı anlatımın yoğunlaştığı sihirli sahnelerde ise ilginç bir müzik devreye girerek sahnenin etkisinin artmasına sebep olur.

3.4. Filmsel Dünyaların Kendi Fantastik Evrenlerine Bakışı

3.4.1. Issızlık, Yüzler, Kıvrımlı Anlatım ve Konar Göçer Düşünce

Çalışmada 2000-2015 yılları arasında dört film seçkiye alınmıştır. Bu filmlerden ilki olan **Sarmaşık** filmi Deleuzeyen kavramlardan ‘ıssız ada’ kavramı merkeze alınarak incelenir. İssız ada ve ıssızlık üzerine konuşulan filmde karakterler kendi yaşadıkları atmosfere karamsar yaklaşırlar. Filmin mesajı çok basit bir çaresizlikte dahi ortak bir dil olmaksızın, bir konsensusa varılma çabası olmaksızın kaos ve umutsuzluk kapıdadır şeklinde algılanır. Film bu kötü geleceği, gemideki açıklanamayan olaylarla mürettebata haber vermeye çalışsa da sonuç karakterlerin

dilsizliğiyle gelecektir fantastik eylemlerine şöyle bakmaktadırlar. Bu dönemdeki filmlerden ikincisi olan **Tepenin Ardı** filmini incelerken ise Deleuzeyen kavramlardan ‘yüz oluş’ kavramı merkeze alınacaktır. Bu filmde yüzü belirgin olan karakterlerin kendi atmosferlerine bakışı düşmancadır. Devletin kolluk kuvvetlerine ve gittiği politikalara güvenmezler. Baba-oğul, dede-torun, işçi-işveren, özne-öteki çatışması film boyunca sürer. Filmin ilk başında Faik’in tavırları karakterlere doğru gelmesi de filmin sonunda hepsi Faik gibi düşünmeye başlayacaktır. Filmin ironik sonu, tepenin ardındaki düşmanı aramaya giden karakterlerin tepenin ardında kaybolan görüntüyle üzerinden yansıtılır, tepeyi aşan herkes bir şekilde düşmandır. Bu dönemde seçkiye dahil edilen filmlerden üçüncüsü olan **Gölgesizler** filmi, Deleuzeyen kavramlardan ‘dolaylı söylem, serbest dolaylı söylem ve mastar’ kavramları merkeze alınarak incelenmiştir. Filmde karakterler içinde buldukları atmosfere farklı şekillerde bakarlar. Berber, olan biten her şeyi olduğu gibi kabullenmeyi seçerken, Muhtar olana bitene hükmetme isteğiyle doludur. Filmin sonuna doğru ise başlarına gelen olaylara bir düşman bulmak için her şeyi yapacak hale gelirler. Filmin bitişinde düşman olarak doğadaki bir hayvanı görürler ve film tüm köylülerin onu avlamak için hareket etmesiyle son bulur. Bu dönemde seçkiye katılan filmlerden sonuncusu olan **Ulak** filminde Deleuzeyen kavramlardan ‘göçebe düşünce ve savaş makinesi’ kavramları merkeze alınarak inceleme yapılmıştır. Filmdeki karakterler çaresizlik içindedir. İçinde yaşadıkları köyde zalim insanlar onlara hükmetmekte, güçlü zayıfı ezmektedir. Film bazen bir hikâyeye inanmak insanları birleştirir, onlara güç verir, onları konargöçer düşüncenin hâkim olduğu bir özgürlüğe sürükler, onları zalimin zulmünden kurtarır mesajını iletir.

3.4.2. Tekerrür, Makinenin Ruhu ve Aidiyetsizlik

1980-2000 yılları arasında üç film seçkiye alınmıştır. Bu filmlerden ilki, **Akrebin Yolculuğu** filmi Deleuzeyen kavramlardan ‘fark ve tekrar’ kavramı merkeze alınarak incelenmiştir. Filmde karakterler bireysel kaygılar gütmektedir. Ağâh karakteri bir güç figürü olarak sunulsa da filmdeki karaktere ve kasaba halkına büyük bir zulüm ediyormuş gibi gösterilmez. Kerem karakteri kasabada bir yabancı olarak hoş karşılanmasa da saati tamir etmek için harcadığı çaba kasaba halkı tarafından takdir edilecektir. Filmin atmosferi yaşanan olayların sonunda hikâyenin en baştan tekerrür edeceğini muştularcasına gizemlidir. Bu yıllar arasında seçkiye katılan ikinci film olan **Arkadaşım Şeytan** filmi Deleuzeyen kavramlardan ‘arzulama makineleri’ kavramı merkeze alınarak incelenmiştir. Film boyunca karakterler umutsuz ve acımasız olaak görülürler. Ana karakter Fatih içinde yaşadığı ortama çaresizlikle direnmeye çalışır. Yan karakterler ise onun bu tavrını ve çabasını tuhaf bulurlar ve düzenin değişmeyeceğini ileri sürerler. Şeytan karakteri Fatih’e destek olsa da onun gücü de makinelerin ele geçirdiği düzeni değiştirmeye yetmez. Filmin mesajı ise yetenek ve azimle çalışmanın sonuç vereceği, düzeni değiştirmek için sadece bu ikisinin yeterli olacağıdır. Bu yıllar arasında seçkiye katılan son film olan **Aaahh**

Belinda!, Deleuzeyen kavramlardan ‘yersizyurtsuzluk’ kavramı merkeze alınarak inceleme yapılmıştır. Film boyunca Serap’ın hayatına dört elle sarılışı, hayatının her anı için hevesle çabalayışı gözlenir. Ancak kendi gibi olamayan kadınlara karşı önyargıyla yaklaşır. Önyargıyla yaklaştığı kadınlardan birine dönüştüğünde ise çabalamaya devam etse dahi zincirlerini kıramayacağını fark eder. Serap’ın çevresi onun tutkularını desteklerken, Naciye’nin çevresi, Naciye’nin tutkularını delilik olarak niteler.

3.4.3. Geçmiş Zaman Elbiseleri, Sevmek Zamanı, Alageyik ve Kahveci Güzeli

Çalışmada 1970-1980 yılları arasında seçkiye dâhil edilen **Geçmiş Zaman Elbiseleri** filmi genel olarak Deleuzeyen kavramlardan *kaçış çizgileri* kavramı merkeze alınarak incelenir. Film boyunca karakterlerin hayata dair görüşleri ön planda değildir. Sürekli mevzu bahis olan konu aşktır. Filmde karşılaşılan iki kadın karakter de ana karakterin âşık olduğu kadınlar olarak tanıştırılır. Ahmet’in tavırları önce arkadaşı, sonra geçmiş zaman elbiseleri giyen kızın babası, en son da geçmiş zaman elbiseleri giyen kızdan önce âşık olduğu Keti tarafından eleştirilir.

Çalışma kapsamında 1960-1970 yılları arasında seçkiye dâhil edilen **Sevmek Zamanı** Deleuzeyen kavramlardan *kaçış çizgileri* kavramı merkeze alınarak incelenir. Filmde Halil’in bir kadın resmine âşık olması etrafında gelişen olaylar sunulur. Halil’in tavırları, Meral, Mustafa ve Meral’in babası tarafından onaylanırkern, Başar bu tavrı gerçekçi bulmaz. Film boyunca çıkar dolu ilişkiler eleştirilirken Halil’in saf duyguları ve Meral’in, Halil’e olan hayranlığı ön plana çıkarılır. Filmin sonunda Halilve Meral’in kavuşması görülürken, Başar karakterinin onları bu dünyadan ayırması dikkat çeker, âşıklar kavuşabilirler ancak böylesi saf duygular bu dünyadaki kötülükler tarafından ölüme mahkûm edilir mesajı verilir.

1946-1960 yılları arasında seçkiye dâhil edilen film olarak **Alageyik** Deleuzeyen kavramlardan *hayvan-oluş* kavramı merkeze alınarak incelenir. Filmde karakterlerin Halil’e ve onun geyik avı tutkusuna bakışları türlü türldür. Annesi ve nişanlısı bu durumdan rahatsızken, arkadaşları ona zaman zaman hayranlıkla bakarlar. Film Halil’in av tutkusuna rağmen sevdiğine kavuştuğunu anlatan bir mutlu son hazırlarken Halil’in filmin sonunda ava tövbe ettiği duyulur, av tutkusu sevdiklerini ve canını kaybetmesine sebep olacağı için bu tutkusundan vazgeçmek zorunda kalır. İçinde yaşadığı tekin dünya aynı anda iki ayrı şeye saf bir şekilde ilgi duymasına izin vermemiştir.

Kahveci Güzeli filminde karakterlerin ana karakter Tekin’e eleştirel yaklaşması oldukça ilginçtir. Hem kardeşi Keloğlan, hem de yanlarına sığındıkları Kahveci Baba, Tekin’i eleştirmekte onun tertemiz bir kız aramaktaki ısrarına anlam verememektedirler. Filmin sonunda istediği temiz kızı bulan Tekin, türlü entirikalara rağmen Zeynep’le mutlu sona doğru koşar.

SONUÇ

Çalışmanın başında, Türk Sineması'nın dönemlerine göre seçilecek olan filmlerdeki kullanılan fantastik öğelerin, Türkiye'deki sosyo-politik dönemlere göre farklılaşıp farklılaşmadığının inceleneceği belirtildi. Çalışmanın hipotezi ise tespit edilecek fantastik öğelerin, Türkiye'de toplumsal hareketlilik dönemlerine göre farklılaştığı düşüncesiydi. Çalışma boyunca Türk Sineması, Türkiye'deki toplumsal ve siyasi gelişmelerin yaşandığı yıllar göz önüne alınarak yedi ayrı döneme ayrıldı. Yedi dönemden birincisi Türk Sineması kapsamında değerlendirilmesi gereken bir dönem olduğu düşünüldüğünden 1895-1923 yılları olarak belirlendi ve çalışmaya eklendi. Lakin bu dönem zarfında konunun kapsamı göz önüne alındığında incelenecek film bulunmadığından dönemle ve dönemdeki filmlerle alakalı olarak detaylı bilgi çalışmada sunulmadı.

Çalışmada 1923-1946 yılları arasından bir film incelendi. Muhsin Ertuğrul tarafından 1941 yılında yönetilen *Kahveci Güzeli* isimli bu film aslında ne zaman imge sinemasının içeriğine ne de fantastik anlatısal bütünlüğüne uygundu. Filmin incelenmesinin asıl sebebi onun masalsı havasından dolayı fantastik anlatıyla benzeşmesi sebebiyledi. 40'lı yıllarda Türkiye'de ve dünyadaki imgesel sinema diline Deleuzeyen bir bakışla yaklaşmak, kararsızlık anını örüntülemek ve fantastik anlam yüzeyleri inşa etmek oldukça zordur. Dolayısıyla 1941 yılında çekilen bu film genel olarak çalışmada iddia edilen hipotezi destekleyici veriler sunmaz.

1946-1960 yılları arasında Atıf Yılmaz'ın 1959 yılında yönettiği *Alageyik* filmi, kararsızlık anının örüntülenmediği lakin fantastik anlatının anlam yüzeyi inşası sebebiyle incelenmeye değer bir film olarak görülür. Film, Yaşar Kemal'in Üç Anadolu Efsanesi adlı kitabının üçüncü bölümünü oluşturan *Alageyik Destanı* adlı eserinden sinemaya uyarlanmıştır. *Alageyik Destanı*, Anadolu'da dilden dile dolaşan, geyik avına sevdalı bir adamın ve sevdiği kadının hüznü öyküsüdür. Yaşar Kemal, Anadolu seyahatleri boyunca halk arasında dillendirilen destanlarla ilgili bilgiler toplamış ve onları kitaplaştırmıştır. Dolayısıyla 1959 yılında çekilmiş olan bu filmde, doğrudan çekildiği dönemle alakalı olarak bir gönderme bulunmaz. Film, zamansal ve mekânsal olarak herhangi bir tarihe ya da koordinat düzlemine atıfta bulunmaz. Bu minvalde film boyunca Anadolu'da bir köy halkının başından geçen olaylar anlatılır. Filmde Deleuzeyen kavramlardan hayvan-oluş kavramıyla anlatıda sıklıkla karşılaşılır. Anlam yüzeyi, Halil'n geyiklere olan sevdası üzerine kurulur, özellikle onu yönlendiren bir alageyik önemli bir fantastik unsur olarak belirir. 1960 darbesinin hemen öncesi bir dönemde tamalanan film darbe ve 1961 Anayasası sonrasında ortaya çıkan özgürlüğü ortamdan ve tüm dünyada yaşanan toplumsal uyanıştan hareketle çekilen toplumsal gerçekçi film akımını öncüler niteliktedir. Atıf Yılmaz, hayatı boyunca birçok filme imza atmış ve Türk Sineması'nda kendine önemli bir yer edinmiştir. Yönetmenlik hayatı boyunca pek çok senarist ve pek çok yönetmenle bağlantılı işler yapmış, yalnız yönetmen kimliğiyle değil aynı zamanda

sinema adına işler yapan bir sinema düşünürü olarak tanınmıştır. Türkiye'deki ve dünyadaki siyasi konjonktürü yakından takip eder, dolayısıyla bu akımı öncüleymesini bir tesadüf olarak görmek mümkün değildir. Deleuzeyen çerçevede bakıldığında sinemanın, hareket imge sinemasından zaman imge sinemasına geçişi hemen gerçekleşmez. Hatta Deleuze, sinemanın neredeyse ilk elli yılını hareket imge sineması olarak kavramsalaştırır. Ancak II. Dünya Savaşı sonrasında zaman imge sinemasının temsillerinin oluşturulabildiğini belirtir. Türkiye'de ise bu durum biraz daha geç gerçekleşecektir. Buna dair birçok neden bulunmaktadır ancak bu nedenler tek tek açıklanmayacaktır. 1959 yılında çekilen *Alageyik* filmi bir denizde bulunan alt ve üst akıntı gibi örüntülendirdiği iki ayrı anlam yüzeyini başarıyla sunar. Köyden kente göçün hızlandığı bu dönemde insanların doğa ve hayvanlarla ilişkileri üzerine de oldukça söz söyleyen bu filmin çekilmesi raslantı sonucu değildir. Anlam yüzeyinin de bu hayvan-oluş anlatısı üzerine şekillenmesi düşündürücüdür. Ancak ilk başta da söylendiği üzere iki anlam yüzeyi bulunması ve Deleuzeyen çerçevede hayvan-oluş kavramını farkında olmasa da net bir şekilde içermesi açısından bu filmin de incelenmesinde karar kılınmıştır.

1960-1970 yılları arasında incelenen film Metin Erksan'ın 1964 yılında çekmiş olduğu *Sevmek Zamanı* adlı oldukça önemli filmi, Todorovcu tanımıyla fantastik anlatının neredeyse tüm öğelerini içinde barındırır. Erksan'ın oldukça yalın bir şekilde anlattığı bu suret'e aşk hikâyesinde örülen anlam yüzeyleri ayrıntılı olarak düzenlenmiştir. Erksan senaryoyu boşluk bırakmadan doldurmuş, izleyenler ve karakterler filmin neredeyse tamamında kararsızlık hissiyle dolmuştur. Halil'in bir kadın suretine âşık olduğu filmde, suretin sahibi olan Meral, Halil'den kendisini sevmesini istese de Halil uzun bir müddet Meral'e direnecek ve suretle aşk yaşamayı südürecektir. Akşamları ustası Mustafa ud çalarken, Meral'in resmine hülyalı hülyalı bakarak içkisinden yudumlar alacak ve aşkını yaşamaya devam edecektir.

Fantastik anlatı ve kararsızlık surete aşk konusu üzerinden kurulur, 1964 yılında Türk Sineması'nda hâkim akım Toplumsal Gerçekçi akımdır. Erksan'ın filmi bu akımla uzaktan yakından bağlantılı gibi görünmese de aslında Halil ve Mustafa'nın boyacı ustası olması, Meral'in zengin bir ailenin çocuğu olması gibi ayrıntılara aralarda yapılan göndermeler bu akımla ilişkili anlam yüzeylerine denk düşebilir. Meral'in Babası'nın Halil'le konuştuğu sahne de oldukça ilginçtir, babası Halil'in fakirliği ile ilgili herhangi bir sıkıntı yaşamaz, birbirlerini seven çiftlerden güzel çocuklar doğacağından dem vurur. Türk Sinema tarihi açısından bakıldığında zengin kız babası ve fakir damat adayları arasında geçen buna denk bir sohbet daha görmek mümkün değildir. Meral'in Babasının sadece tek bir sıkıntısı vardır, bu aşkın geçici olduğunu, adada yaşanan romantik bir gönül macerası olduğunu düşündüğünü dile getirir. Bu noktada adanın ana karadan bağımsız olması, Deleuzeyen açıdan "ıssız ada" kavramını akla getirir. Halil "ıssız ada"da yaratıcı bir üretkenlik içindedir, evleri güzelleştirir ve Meral'in suretine olan aşkını özgürce yaşar. Halil, içinde

bulunduğu toplumdan yarattığı bu kaçış çizgisiyle uzaklaşır. Halil, Meral'in suretine duyduğu aşk'la özgürleşir, bilinen anlam kalıplarının ve yüzeylerini dışına çıkar ve kendi kararsız yüzeyini oluşturur. Ondandır ki Meral'in Babasıyla konuştuğu andan itibaren Meral'i terk etme kararı alacaktır. Sorumluluk, bağlılık ve ilişkisellik ona ağır gelir, kaçtığı toplum normlarına tekrar kucak açma olasılığı onu perişan edecektir. Halil, bildiği, güven dolu, kimsenin nüfuz edemediği kendi kaçış çizgisine geri döner.

1960'lı yılların hızla değişen şehirlerine, göçle ve toplumsal hareketlerle şekillenen toplumuna Halil'in ayak uyduramayışı sürekli göze çarpar, şehirde bunalır, ayrıksıdır, kendini rahat hissetmez. Filmin pek çok sahnesinde Halil ya su üstünde ya da sulara bakarken görülür, o hep güvenli alanını özlemekte hep o huzuru geri istemektedir. Meral'in kendisine de âşık olması onu gerçek hayata geri çeken, gerçek hayata dâhil eden bir zincir gibidir. Somut aşk ile surete aşk arasında kalan Halil filmin sonuna kadar izleyicilerin ve kendisinin içinde bulunduğu kararsızlık hissini ayakta tutar. Filmin sonunda âşıkların birbirlerine kavuştukları anda ölmeleri tasavvuf anlatısındaki pervanelerin ateşe olan aşklarını hatırlatır, ateşe değdikleri anda yanarak ölen pervane böcekleri tasavvuf öğretisi anlatılırken sıklıkla bahsedilen bir benzetmedir.

Halil ve Meral'in kavuşmasını hazmedemeyen, filmdeki gerçekliği birebir temsil eden tek karakter olan Başar, yani aslında mantıklı insanın iradesi, onların yaşamasına izin veremez. Başar filmin en başından en sonuna kadar film içinde en gerçekçi karakterdir. Halil'in deli olduğunu, Meral'in ise bu deliği romantizm sanarak Halil'den etkilendiğini ileri sürer ve sonuna kadar da bu iddiasında diretir. Başar, filmin gerçeklik namına ördüğü motiftir, o gerçek dünyada yaşamaktadır, Halil ise Meral'in fotoğrafına dalıp giderken bilinen gerçekliği çoktan terk etmiş ve filmin sonunda kayığına binen Meral'i de alarak bu gerçeklikten ayrılmaya karar vermiştir. Başar, onlara köklerinin bu gerçeklikte olduğunu hatırlatırcasına kurşun yağdıracak, onların kaçma ihtimalleri hoşuna gitmediği için onları durdurmak adına elinden geleni yapacaktır. Erksan'ın 60'lı yıllarda hayali düzeneğini böyle romantik bir durum üzerinden kurması, giderek modernleşen, didaktikleşen dünyaya karşı bir tepki gibidir, Meral'i "kaldı mı hala böyle aşklar?" diye konuşururken geçmiş hayranlık ve özlem dolu bir gönderme yapar.

1970-1980 yılları arasından bir film incelenmiş ve bu dönem için seçilen film, Metin Erksan'ın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Hikâyeler* adlı kitabında bulunan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı hikâyesinden birebir uyarlayarak yönettiği ***Geçmiş Zaman Elbiseleri*** (1975) filmi olmuştur. 1923 yılından bu seneye kadar bakıldığında fantastik anlatımın en net görüldüğü filmin bu olması şaşırtıcı değildir. Özellikle yönetmenlere özgü sinema dillerinin oluşmaya başladığı ve teknolojinin geliştiği bu yıllarda Erksan kendine özgü sinema diliyle öne çıkmış, Tanpınar'ın bu eserini de başarıyla yorumlamıştır.

Film, bir erkek ve bir kadın arasındaki telefon konuşmasıyla açılır. Ahmet, telefonda konuştuğu Keti adındaki kadına âşık olmuştur, dolayısıyla bir an evvel onunla buluşmak istemektedir. Keti ise onunla gece ikide buluşabileceklerini söyler. Gece ikiye kadar evde kalmayı planlasa da Ahmet'in bir arkadaşı onu bir davete götürecektir, gittiği yerde sürekli Keti'yi düşünecek olan Ahmet saatin nasıl geçtiğini bir türlü anlayamayacaktır.

Hızla Keti'ye kavuşmak için harekete geçse de düşerek başını çarpar ve geçmiş zaman elbiseleri giyen bir kadının bulunduğu gizemli bir konakta gözlerini açar. Bu kadına da deli gibi âşık olan Ahmet'in, konakta uyandığı ve kadına âşık olduğu andan itibaren bilinen gerçeklikle bağlantısı inceler, gergin bir hal alır. Gece kadınla ve kadının babam dediği ancak adamın kadının kocası olduğunu belirttiği bir adamla konuşur, adamın verdiği hapla uyur, uyandığında ise konak bomboştur. Eve döndüğünde Keti'den ayrılacak ve bu gizemli kadının peşinde hayatını heba edecektir. En sonunda bir iskelede kadınla karşılaşsa dahi her şey için çok geçtir çünkü kadının babası içinde buldukları deniz motoruyla hızla Ahmet'ten uzaklaşır.

Ahmet'in bu ilginç tutkusu bir alışkanlık gibidir, önce Keti'ye sonra da geçmiş zaman elbiseleri giyen kadına tutulur. Bilinen dünyada değil, bir hayal dünyasında yaşıyor izlenimi vermektedir. Geçmiş zaman elbiseleri giyen kadınla kavuşmasının imkânsızlığı ona daha cazip gelir ve duyguları Keti'den bu kadına kayar. Filmde Deleuzeyen kavramlardan kaçış çizgileri kavramıyla anlatıda sıklıkla karşılaşılır Aşkî gerçeklikten kaçmak, imkânsız aşkı da aşkın örüntülediği anlam yüzeyinden çıkmak için kullanır. Film çekildiği dönemle ilgili en ufak bir gönderme yapmasa da geçmişe ve eski olana duyulan özlem dikkat çekicidir. Filmde zamansal ve mekânsal olarak hiçbir gönderme bulunmaz lakin Tanpınar'ın aynı isimli hikâyesinin 1939-1941 yılları esnasında yazılıp yayınlandığı bilinir. Dolayısıyla Kahveci güzeli filminde de değinildiği gibi aslında saf bir kadına, el değmemiş, evde hapsedilmiş, dışarıyı nasıl bir yer bilmeyen bir kadına duyulan ilgi ön plandadır. Filmde fantastik anlatı yüzeyinin bu gizemli kadın üzerine katlanarak anlatılması, Tanpınar'ın kitabının Kahveci Güzeli filmiyle aynı dönemde yazılması ile örtüşür. Hem Kahveci Güzeli, hem de Geçmiş Zaman Elbiseleri filminin ana fikri dokunulmamış bir kadına sahip olmak üzerinedir.

1980-2000 yılları arasında üç film incelenmiş ve bu filmlerden ilki Atıf Yılmaz'ın 1986 yılında çektiği *Aaahh Belinda!* filmidir. Aaahh Belinda! her açıdan döneminin oldukça ötesinde bir hikaye dili kullanmayı başarmış bir filmidir. Zaman imge sinemasının önemli bir örneği olarak kendini belli eder. Filmde fantastik anlatı ögesi kadın kimliği üzerinden yansıtılmıştır. Filmin daha önceki kadın filmlerinden farkı olayların kadın karakter üzerinden görülmesi ve aktarılması sayesinde ortaya çıkar.

Film 80'li yılların ortalarında, bir tiyatro oyununda başrol oynayan ve sevgilisiyle modern bir hayat süren bir kadının, kendisini, istemeye istemeye oynadığı reklam

filmindeki rolünün içinde bulmasını konu eder. Filmde oldukça net alımlanan feminist söylemin bu kadar cüretkâr şekilde ortaya çıkması 1980 darbesi sonrasında pek çok özgürlüğün kısıtlandığı Türkiye’de uyanışa geçen bireysel hareketlerin bir yansıması olarak görülebilir. Bir anda iki çocuklu bir anneye dönüşen Serap, dönüştüğü Naciye karakterinin hayatının her alanından nefret edecek, ondan kurtularak tekrar Serap olmayı başarmak için her yolu deneyecektir. Türk Sineması açısından bakıldığında bir kadın karakterin, yıllarca filmlerde işlenen geleneksel kadın hayatına karşı bu kadar ağır ithamlarda bulunması 80’li yıllara kadar görülmemiş bir durumdur. Serap, Naciye’nin çalıştığı kurumdan, doğurduğu çocuklara, eşine, eşinin ona ve çocuklara olan tavrına kadar hemen her şeyi eleştirerek o zamana kadar Türk Sineması’nda işlenen kadın kimliğine ve karakterine dair her ögeyi yapı sökümü uğratır. Filmde düşünülenin aksine fantastik öge olarak kadın kimliği değil, kadın kimlikleri arasındaki geçişlilik kullanılır. Bu geçişlilik aslında 1980 öncesi kadın kimliğinin, feminist hareketler ve kadınların çalışma hayatında kendine daha sağlam bir yer bulması gibi gelişmelerle dönüşüme uğrayacağına, ya da uğraması gerektiğinin sinyallerini verir. İzleyici Serap ve Naciye’nin hayatlarını gözlemlerken iki ayrı kadın görür, ilki 80’li yılların ortasında, kendi ayakları üzerinde durmayı başarmış, bakımlı, modern bir kadın olan, kökleri havada ve yersizyurtsuzlaşmayı başarmış Serap karakteridir. Filmde anlatının doğru okunması adına Deleuzeyen kavramlardan yersizyurtsuzlaşma kullanılır. Gerçekten de filmin çekildiği dönemde Türkiye’de bu yaşam tarzına sahip olmayı başarmış kadınlar giderek toplumda yerlerini almaya başlar. İkinci kadın ise 80’li yılların geleneksel kadın kimliğini net bir şekilde yansıtır, modernleşme söylemi ve kent yaşamıyla birlikte, liseyi bitirmiş, iyi kötü bir iş sahibi olmuş ancak ev kadını kimliğinden kurtulamamış, arada kalmış kadını Naciye’dir. Eşyle aynı maaşı alsa da ailenin reisi erkektir, çocuklarla, ev işleriyle ve yemekle ilgilenmek görevi hala ve hep kadının üstündedir. Zaten Serap’a en zor gelen şey Naciye’nin çalıştığı halde sürdürdüğü, kalıplarından çıkamadığı bu geleneksel, yerliyurtlu kadın kimliğidir. Reklam filmi çekimleri boyunca rolüne bürünmek zorunda kaldığı bu kadın karakterini bir türlü içine sindiremez ve hem reklam çekimleri esnasında hem de daha sonra bu karaktere dönüştüğü sırada sürekli olarak karakterle alakalı olarak yakını. Serap’ın tam da Naciye karakterini kabullendiği noktada tekrar kendisine yani Serap’a dönüşmesi tesadüf değildir. Tam sabit durmaya başladığı noktada yeniden yersizyurtsuzlaşması ve kaçış çizgisini hareketsizlikten doğan akışlar üzerinden oluşturması bir rastlantı olarak görülemez. Tam da bu akışlar, akışkan kimlikler, hem Naciye’nin hem de izleyicinin yaşadığı kararsızlık hissini imler. Ana fikir, Serap gibi kadınların, Naciye gibi yaşamlar süren kadınların varlığını kabul etmesi ve onların neden o halde olduklarını anlaması üzerinedir. Serap, Naciye’yi anladığı anda aslında Türkiye’deki kadınların kat ettiği ilerlemeyi fark edecek ancak o zaman kendi kimliğini daha da sıkı sıkıya sahiplenmeyi başaracaktır.

1980-2000 yılları arasında seçilen ikinci film Atıf Yılmaz'ın 1988 yılında yönetmiş olduğu *Arkadaşım Şeytan* filmidir. Film 90'lı yıllara geçiş öncesi yavaş yavaş liberal ekonomi politikalarının ortaya çıktığı bir dönemde üretilir. Kentlerin nüfusu giderek kalabalıklaşmakta, sanat dünyasında popülerlik giderek tesadüfi ajitasyon durumlarına bağlı olarak gelişmektedir. Sinemada arabesk konulu filmler hâkim durumda, müzik piyasasında da Küçük Emrah, Küçük Ceylan gibi şarkıcıların borusu ötmektedir. Filmin başkarakteri yetenekli bir şarkıcı Fatih ünlü olma düşleri kurmakta ancak ne kadar çabalarsa çabalasın, müzik piyasasında kendine bir türlü yer edemez. Bir gün Şeytan'la karşılaşır ve hayallerini gerçekleştirmek adına ruhunu ona satmaya razı olur.

1990'lı yılların ve önemli teknolojik gelişmelerin arifesinde çekilen film, dönemin Türkiye şartlarını yoğun bir şekilde eleştirirken, bir yandan da insanlar için hala umut olduğu mesajını verir. Filmde Şeytan, Fatih'in hayallerini gerçekleştirmeyi başaramaz ve ondan bile daha kötücül olmuş insanlar tarafından kandırılır. Kendi müritleri bile ona sırtını döner ve Şeytan'a sattıkları ruhlarını umursamazlar çünkü artık makineler çağı başlamıştır ve ruhlarının olması yaşamaları için elzem değildir. Filmin sonunda Şeytan, Melek'e dönüşerek kovulduğu cennete doğru yola çıkarken, Fatih'in de piyasada kıymetinin bilindiği ve ünlü olmaya giden yolda önemli adımlar attığı görülür. Filmde bir başka dikkat çeken unsur, Fatih'in istekleri ve Şeytan'ın sihiyle sürekli farklı kimliklere dönüşen kadın karakterdir. Ancak bu feminist söylem, filmin ana söylemi olarak gözlenmez, bir alt okuma olarak ortaya çıkar. Filmde fantastik anlatı kent yaşamında tutunamamış, emeğinin karşılığını alamamış sanatçı kimliğiyle Fatih'in umutsuzluğu üzerinden kurulur. Fatih, 1990'lı yıllarda inanılmaz bir hızla değişen ve kalabalıklaşan toplumsal yaşam şartları ve kent hayatı sebebiyle kendine kentte yer bulamamış ve varlığına yabancılaşmış yüzlerce kimlikten sadece bir tanesidir. Dolayısıyla fantastik anlatı, Fatih'in yaşadığı umutsuzluktan kurtulmak üzere çizdiği kaçış çizgisi, Şeytan'la anlaşma yapma fikridir. Kendi varlığına yabancılaştığı, ruhsal sıkıntılar yaşadığı bu dönemde ruhunu rehin vermesi onun hem ızdırabını dindirecek, hem de hayallerini gerçekleştirmesi için vesile olacaktır. Şeytan'a inanma, yaşadıklarının gerçek mi, hayal mi olduğunu ayırt edememe durumu hem ona hem de seyirciye nüfuz eden sürekli bir kararsızlık hissi şeklinde vuku bulur. Bir arzulama makinesi haline gelen Fatih, tüm sıkıntılarında bu anlam yüzeyinde dahi kurtulamaz. Çünkü ruhu olmadan yaratıcı bir üretime geçemeyecek, arzuladığı şeylere kavuşamayacaktır. Filmin sonuna kadar süren bu fantastik motif, Fatih'in yeteneğinin makinelerin yönettiği dünyaya tapan kişiler tarafından dahi fark edilmesi onun 'arzulama makineleri' sayesinde yaratıcı bir üretim sürecine girdiğinin ve içinde bulunduğu umutsuz dünyadan kaçmayı başardığının en büyük kanıtıdır.

1980-2000 yılları arasında incelenen üçüncü ve son film Ömer Kavur'un 1997 yılında yönettiği *Akrebin Yolculuğu* filmidir. 90'lı yılların ortalarında çekilen

filmde fantastik anlatı örüntüleri çalışmada diğer incelenen filmlere nazaran oldukça farklı bir şekilde inşa edilmiştir. Filmde ne bir kimlik problemi, ne de net bir sorunsal vardır. 80’li yılların dertli, somut problemler sebebiyle umutsuzluğun eşiğinde gezen karakterlerine rastlamak mümkün değildir. Akrebin Yolculuğu, gezinci bir saat tamircisi olan Kerem’in, karşılaştığı gizemli bir adamın vesile olmasıyla çıktığı ilginç yolculuğu konu edinir. Film zaman imge sinemasının güzel bir örneği olarak sayılmakla birlikte aynı zamanda fantastik anlatı ögesi olarak zamanı kullanır. Kerem, bozuk bir saati tamir etmek üzere, karşılaştığı gizemli adamın verdiği anahtarın kapısını açacağı saat kulesine doğru yola çıkar. Kulenin bulunduğu kasabaya vardığında saat kulesinin sahibi olan Esra ve onun eşiyle yaşadığı olaylar ilginç bir hal alacaktır. Esra’nın saat kulesine bir çan istemesiyle bir çan çizen Kerem, kasabaya en yakın dökümcüye gittiğinde çizdiği çanın yıllar evvel dökümcü tarafından hazırlandığını görür. Dökümcünün onu kasabanın kayıp saatçisinin Tekerrür Sokak’ta bulunan atölyesine yönlendirmesiyle Kerem bu kayıp saatçiyle olan benzerliklerini fark eder. Saatçinin çizimleri ile kendi çizimleri birebir aynıdır, bozuk saati tamir etmekten ziyade kayıp saatçiyi bulmak için arayışa yönelen Kerem bu arayışının sonunda kendisiyle karşılaşır.

Filmde, Bergson’un süre kavramıyla tarif ettiği “geçmiş, şimdi ve geleceği aynı anda içinde bulunduran bir zaman” izleyicilerin karşısında çıkar. Kerem, gideceği bu kasabada hem geçmişini hem de geleceği ile aynı anda karşılaşır. 80’li yıllarda çekilen filmlerde toplumsal kaygılara ve önemli sorunlara dair en ufak bir ayrıntıya rastlanmayan filmde, Kerem’in yaşamına ilişkin de detaylı bilgi verilmez. Kerem, içinde bulunduğu somut gerçeklik ve belirlenmiş saat dilimlerinden, tekrardan doğan bir farkın durmaksızın yaşandığı beyhude bir hayata kapı açarak uzaklaşır. Onun kaçış çizgisi mekânlara, kimliklere, toplumsal normlara değil, durmaksızın tekrarlayan ancak her tekrarda farklılıkları da barındıran, geçmiş, şimdi ve geleceğin aynı anda var olduğu zamanın ta kendisine açılmış bir delik olarak şekillenir. Kerem’in açtığı bu delikten içeri girmesiyle hayatı bir kısır döngü haline gelir. Filmde Deleuzeyen kavramlardan fark ve tekrar anlatıyı açıklamak için kullanılır. Film boyunca ne Kerem, ne de izleyiciler bu kısır döngünün gerçek mi yoksa hayal mi olduğuna karar veremez. Özellikle Kerem’in, Esra’yı izlediği sahnede ondan başka bir adam görmesi ve sonra o adama yaklaştığında o adamın kendisi olduğunu fark etmesi filmde fantastik anlatının doruk noktasına ulaştığı yerdir. Nitekim Kerem’in öldükten sonra filmde tekrar bir trenin içinde yolculuk yaparken görülmesi, onun tekrar aynı şeyleri farklı şekillerde yaşayıp duracağına delalet eder.

Film boyunca ne bir teknolojik gelişmeden, ne de Türkiye’nin içinde bulunduğu siyasi konjonktürden bahsedilir ancak tam da zamanın hızla akması mevzusu 90’lı yılların sonu, 2000’li yılların başında önemli bir tartışma konusu olur. Bu dönemde hızla gelişen ve değişen Türkiye, hızla ilerleyen teknoloji, hızla küresel bir köy haline

gelen ve küçülen dünya, giderek izafileşen zaman filmde hiç bahsi geçmese de senaryoya farklı unsurların temsiliyle sirayet eder.

2000-2015 yılları arasında dört film incelenmiş ve bu filmlerden ilki Çağan Irmak'ın 2007 yılında yönetmenliğini yaptığı *Ulak* filmidir. Ulak filmi 1980'lerden itibaren siyaset ve politik çehre olarak sağ partilerin hâkim olduğu bir dönemde çekilir. Adalet ve Kalkınma Partisi'nin 2002 yılından itibaren iktidarda olduğu ve sürekli olarak ön plana çıkarılan dini değerlerin halka sunulduğu bu yıllarda Türkiye'de hareketli ve hararetle bir dönem yaşanır. Nüfusun büyük bir çoğunluğunun dindar olduğu ve aynı partiye oy verdiği ülkede bir türlü dinmek bilmeyen terör ve dış güvenlik sorunları ülkede özellikle entelektüel zihinlerde huzursuz bir gölgenin dolaşmasına sebep olur.

Ulak filminde, Zekeriya adlı bir dengbeç'in anlattığı hikâyeye kulak verilir. 1980'li yıllardan itibaren Kürt Sorunu olarak da adlandırılan ve terör gerçeğiyle iç içe yaşanan Türkiye'de, filmde Zekeriya'ya dengbeç nitelemesi yapılması tesadüf değildir. Irmak'ın, film boyunca tüm dinleri ve tüm halkları birleştirici bir söylem üretme kaygısı içinde olduğu görülür. Dolayısıyla Zekeriya'nın, bir Ulak geleceğine dair anlattığı hikâye herkesi ilgilendirmektedir. Film, dini motiflerle süslenen ve bir kurtarıcının geleceği muştulanan iki ayrı gerçekliğin birbirinin içinde erimesiyle şekillenir. Zekeriya, oğlunun ölümüyle birlikte yaşadığı suçluluk hissini ve tiksindiği dünya düzenini bir hikâyenin sınırlarından içeri girerek unuttur. O, bildiği gerçeklikten, bir kurtarıcının gelerek yaşadığı tüm dertleri çözeceği bir hikâyenin gerçekliğine adım atar ve bildiği dünyadan kaçarak uzaklaşır. Filmde Deleuzeyen kavramlardan göçebe ve savaş makinesi kavramıyla karşılaşılr. Onun bekleyişi aslında onun göçebeliği, onun kaçtığı gerçeklikle savaşıma biçimidir. Zekeriya, hikâyesini anlattıkça, dinleyen herkes, Zekeriya'nın açtığı kapıdan içeri girecek, böylece herkesin dâhil olduğu bir bekleyiş, hikâyenin geçtiği pürüzsüz çöl zemininde yaşayan dinleyicileri bir savaş makinesine dönüştürecektir. Filmde fantastik anlatı ve kararsızlık hissi, bekleyiş ve hareketsiz bir göçebelik üzerinden şekillenir, Ulak'ın göçebe gücü, dini motiflerle ve yaratıcının elçisi olması durumuyla süslenerek dönemin ruhuna uygun hale getirilir.

2000-2015 yılları arasında incelenen ikinci film Ümit Ünal tarafından 2009 yılında yönetilen *Gölgesizler* filmidir. Film, Hasan Ali Toptaş'ın 1993 yılında yazdığı aynı isimli hikâyesinden uyarlanmıştır. Ne zamanın, ne de mekânın belli olmadığı filmde, zaman, mekân ve anlatıcı muğlâktır. Bir berber salonunda başlayan film, uzaktaki bir köyde devam ederken berberle birlikte gidilen köyde hikâyenin merkez karakteri berberden muhtara, muhtardan bekçiye doğru kayar. Film uzaktaki bir köyde kaybolan insanların aranmasını konu edinir. İnsanların nereye kaybolduğu araştırılırken filmin orta yerinde şekillenen bir başka hikâye gerçekliğin giderek müphem bir havaya bürünmesine sebep olur. Hikâye, izleyici ve karakterler neler olup bittiğine dair mantıklı bir fikir yürütemez hale gelene kadar kıvrımlanır.

Sürekli bir düşmanın arandığı, kaybolan insanları kaçırın birilerinin arandığı filmde ilk düşman adayı aklı eksik Cennet'in oğludur, köylülerden biridir, tanıdık, bildik biridir ancak düşmanın o olmadığı bir süre sonra anlaşılır. Filmin sonuna doğru aradıkları düşmanın bir ayı olarak belirlenmesi ise doğaya duyulan korkunun bir sonucu şeklinde tezahür olur. Filmde fantastik anlatı, Altan Erkekli'nin Berber'e sorduğu sorular üzerinden gelişir, sorular soruldukça zaman, mekân ve anlatıcı değişir. Altan Erkekli, yani aslında kitabın yazarı bir noktadan sonra filmdeki karakterlere dönüşecek, hikâyenin kahramaları onun ağzından konuşmaya başlayacak ve film boyunca süren bir kararsızlık hikâyeye hâkim olacaktır. Yazar, kendi kaçış çizgisini anlatımın çok sesliliğinden çizer, böylece fantastik anlatıya, Deleuzeyen kavramlardan, dolaylı anlam, serberst dolaylı anlam ve mastar ile yaklaşılır.

Film çekildiği döneme dair herhangi bir bilgi sunmaz, hikâyenin hangi zamanda ve hangi mekânda geçtiği muğlâktır. Dolayısıyla 2000'li yılların sonuna dair Türkiye'de yaşanan siyasi konjontürle alakalı olarak bir bilgi sunumu ilk bakışta göze çarpmaz. Ancak uzakta bulunan bu köye dair yaşanan özlem, bir köy, bir şehir arasında gidip gelen, kökenleri ve yaşadıkları yer arasında insanların kaybolmuşluğu döneme dair ince göndermeleri içinde barındırır. 2000'li yılların sonu Türkiye'nin ve dünyanın teknolojik gelişmeleri giderek zorunlu olarak benimsediği yıllar olarak belirlenir. Kent insanları artık bir haftalık tatiller dışında memleketlerine gidememekte, teknolojik aletlere bağımlı bir şekilde yaşamaktadır. İnsanlar yaşadıkları hayatlarla başa çıkabilmek için çoklu kimlikler oluştururlar. Evde farklı, aile içinde farklı, iş yerinde farklı kimlik derken oluşturdukları bu kimliklerle başa çıkamayan insanlar kim oldukları, nereden geldikleri, nereye gittikleri ile ilgili bilgilerin ucunu kaçıırırlar. Deleuze ve Guattari'nin psikanalitik yöntemine alternatif olarak şizoanaliz yöntemini önermeleri boşuna değildir. Film boyunca hem bir kimlik ve aidiyet sorunu hem de bir düşman arayışı göze çarpar. 2000'li yılların sonunda Türkiye'de asıl düşmanın kim olduğu sorusu onlarca farklı alternatifin cevap olarak sunulabileceği bir ortam bulunur. Dolayısıyla fantastik anlatının bu kavramlar üzerinden ve bu konjontürle eş zamanlı olarak kurulması tesadüf olarak kabul edilemez.

2000-2015 yılları arasında incelenen üçüncü film Emin Alper tarafından 2012 yılında yönetilen *Tepenin Ardı* filmidir. Film emekliliğinden sonra baba arazilerini sahiplenmek için doğduğu yere giden Faik ve ailesinin tarlalarına giren Yörüklerle olan mücadelelerini anlatır. Filmi ilginç kılan, Faik'in evinde kalan ortakçı Yörük ailesi dışında film süresince bir tane bile Yörük görülmemesi olacaktır. Yörükler tarlasına girdiği için onların bir keçisine el koyan Faik, oğlu ve torunları geldiğinde bu keçiyi keserek pişirir. Özellikle kavak ağaçlarına kıymet veren Faik, tarlasında bulunan Kavak fidanlarının aslında yanında çalışan Mehmet tarafından kırıldığını bilmez. Ziyarete gelen torunlarından Zafer'in askerlik yaparken psikolojisi bozulmuştur ve film boyunca halüsinasyonlar görür, diğer torun Caner ise silahlara

meraklıdır. Caner'in kazara yaptığı bir atış, Faik'in evinde kalan Yörük ailenin çocuğu Süleyman'ın köpeğinin ölmesine sebep olur. Süleyman, aileye düşman olacak ve ailenin başına gelen kötü olaylardan sonra sıklıkla kamera tarafından gösterilecektir. Süleyman'ın bu gösterilişi asla eylem anında olmaz, eylemden sonra gösterilir. Nusret'in bacağından vurulması, Zafer'in öldürülmesi gibi eylemleri Yörüklerin yaptığına inanan Faik, ailesi ve evinde yaşayan ortakçı ailenin erkeği Mehmet toplanarak Yörüklerin peşine düşer, filmin son sahnesi bu peşine düşüş eylemi ile kapanır.

Film boyunca sürekli Yörükler üzerinden belirlenen düşman asla bir yüz olarak gösterilmez ancak yine de orada düşman olarak şekillenmiş bir yüz bulunur. Filmde Deleuzeyen kavramlardan yüz-oluş kavramıyla anlatıda sıklıkla karşılaşılır. Film kaçış çizgisini bu kavram üzerinden çizer, Faik, ailesi ve evinde kalan ortakçı aile dışında hiçbir yüz kullanılmadığı için senaryo yüzüzlük üzerinden yeni bir anlam yüzeyine katlanır. Film boyunca beklenen, korkulan, gard alınarak beklenen Yörükler hiç gelmeyecektir ancak izleyici bunu ancak filmin sonunda fark eder. Faik başına gelen hiçbir olayın sorumluluğunu almak istemez ve sürekli olarak Yörüklerin varlığını öne sürerek ve onları suçlayarak kendi sorumluluklarından kaçır. Kaçış çizgisini, kendi erki ile oluşturduğu 'Yörük Düşman' kavramı üzerinden çeker. Doğayla iç içe yaşayan bu halkı tapulu arazisine girdikleri için suçlar ve doğayı bir mülk, bir nesne olarak sınırlandırır. Filmin başından en sonuna kadar bir tane bile Yörük görülmemesi ve filmde Faik ve çevresindekilerin başına gelen korkunç olayların sanıklarının asla gösterilmemesi sebebiyle hem oyuncuları, hem seyircileri film boyunca kimin suçlu olduğunun ayırdına varamaz.

Film çekildiği döneme dair bir söylemde şekillenmez. Ancak Zafer'in gördüğü halisünasyonlarla anlaşılır ki Zafer askerde zor anlar yaşamıştır. Terör gerçeğiyle yüzleşmiş, arkadaşları onlara kurulan bir pusu sonucunda hayatını yitirmiştir. Alper, bu bilgileri oldukça ince düşünülmüş sade görsellerle izleyiciye sunmayı başarır. 2012 yılında Türkiye'de yaklaşık otuz yıldır devam eden terör sorunu dinmemiş ancak film boyunca ne terörle alakalı bir düşman ne de Yörükler gösterilmeyerek teröre ya da düşmana yönelik bir bilgi verilmemiştir. 'Düşman içimizdedir' mesajı sürekli olarak sunulur, kavakları kıran Mehmet, Faik'in evinde yaşar, Faik ona kötü davranmakta, o da intikamını bu şekilde almaktadır. Dolayısıyla bu düşmanlık ilişkisinde bir karşılıklılık söz konusudur. Düşmanın kimliğinin bilinmediği ya da niye düşman olduğunun sorgulanmadığı bu film, içinde bulunduğu döneme dair çok ince göndermelerle doludur.

2000-2015 yılları arasında incelenen son film Tolga Karaçelik'in 2015 yılında yönettiği *Sarmaşık* isimli filmidir. Film Türkiye'de henüz gösterim şansı bulamamışken dünyada gösterildiği festivallerin hemen hepsinden ödüllerle dönmeyi başarır. Karaçelik'in yaratıcı imajlarla ve görsellikle desteklediği bu yalın film oldukça ilginç bir hikâyeye sahiptir.

Filmin neredeyse tamamı, bazı flashbackler hariç bir geminin içinde geçer. Kıtalararası çalışan bir kargo gemisine üç yeni mürettebat alınır ve gemi hareket eder, bir müddet geçtikten sonra geminin armatörleri iflas ettiği için devlet geminin motorunun durdurulmasını emreder. Ancak prosedür gereği geminin işlevlerini yitirmemesi için gönüllü birkaç kişilik bir mürettebatın gemide durması zorunlu tutulur. Gemide ne kadar süre duracağını bilmeyen mürettebat yavaş yavaş gerçeklik ve zaman algısını yitirecek, gemideki insan profilleri oldukça ilginç portreler oluşturacaktır. Filmde Deleuzeyen kavramlardan ıssız ada kavramıyla anlatıda sıklıkla karşılaşılır. Film kaçış çizgisini ana karayla olan bağlantının yitimiyle çizer. Anakarayla bağlantı kopunca anakaraya dair zaman dilimleriyle ilgili bir algı sıkıntısı da yaşanır. Filmde, gemiye sonradan alınan mürettebatın olan Cenk'in halisünasyonlarında özellikle salyangoz görmesi ve salyangozun genellikle sanatsal olarak zamanın yavaşlığını simgelemek için kullanılması raslantısal değildir. Zaman kavramının giderek kaybolması ve gemide yaşanan olaylar yavaş yavaş fantastik bir anlam yüzeyinin inşasına katkıda bulunur. İlk olarak, gemiye sonradan eklenen mürettebatın olan ve gemiye girerken verdiği selam dışında konuşurken görülmeyen Kürt adlı karakterin ortadan kaybolmasıyla başlayan tuhaf olaylar, gemide Kürt'ün bulunamamasıyla birlikte dallanıp budaklanır. Belli bir zaman sonra Kürt'ün gemideki mürettebat tarafından belli somut detaylarla birlikte görülmeye başlaması kararsızlık anını başat hale getirir. Gemideki yaşanan iletişim sorunu, bir dilsizlik olarak ortaya çıktığında ise şiddet baş gösterecek, bu şiddetin sonucunda ana mürettebatın İsmail başından ciddi şekilde yaralanacaktır. İsmail'in başından çıkan bir sarmaşık tüm gemi koridorlarını saracak, sirayet etmemiş tek bir nokta dahi bırakmayacaktır.

Film çekildiği dönem itibariyle özellikle Kürt sorununa değinmesiyle ön plana çıkar. Gemide ona söylenen işleri sorgusuzca yapan ve hiç konuşmayan, dili elinden alınmış olan Kürt karakterinin ortadan kaybolması gemideki sorunları çözmeye yetmez. Cenk, sürekli olarak sınıfsal farkları ve durumları ne olursa olsun aynı çaresizliği paylaştıklarını ve birlikte konuşmaları gerektiğini söylese de ne kendi fevri yöntemleri işe yarar, ne de bu yöntemler sayesinde edindiği düşmanlar ona yanaşmayı kabul edecektir. 2015 yılında yaklaşık otuz yıldır aralıksız devam eden Kürt sorunu, filmde sadece Kürt sorunu olarak sunulmaz. Gemideki insanların arasında bir sulukuleli, üstü kapalı olarak söylemek gerekirse Romen karakter, dini kimliği kuvvetli bir karakter, elinden içkisi eksik olmayan bir karakter ve madde bağımlısı iki karakter bulunur. Bu karakterler ülkenin genel profilinden seçmece kişiler olarak akıllarda yer eder. Kürt kaybolda dahi ne onun dilsizliği ne de onun yokluğu problemlerin çözümü için yeterli olmaz, oturup konuşamayan, organizmaya, organsız beden olarak direnç gösteremeyen mürettebat, düşmanlık ve huzursuzluk içinde beklemeye kendi kendilerini mahkûm ederler.

Çalışmanın ilk başına dönecek olursak çalışmada doğru olup olmadığı araştırılacak hipotez Türk Sineması'nın dönemlerine göre seçilecek olan filmlerdeki

kullanılan fantastik öğelerin, Türkiye'deki sosyo-politik dönemlere göre farklılaşıp farklılaşmadığıdır. Dönemlere göre fantastik anlatıyı çalışmada belirlendiği üzere benimsemiş olan dokuz, toplamda ise on bir film seçilmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi Kahveci Güzeli ve Alageyik filmleri fantastik anlatı için tarif edilen özelliklere sahip olmayan ancak hareket imge sinemasına verilecek güzel örnekler olarak görüldüğü için incelenmeye alınmıştır. Alageyik filmi fantastik anlatıyı benimsemese dahi filmde iki ayrı anlam yüzeyinin inşa edilmiş olması onu yukarıda tanımlanan özellikleri ile fantastik anlatıya yakınlaştırır. Kahveci Güzeli filminde kullanılan masalsi öğeler, Türk Milletinin gücünü ön plana çıkarıcı söylemlerle birebir örtüşür. Film, yaralarını sarmaya çalışan bir Türkiye'yi arka planda tutar ancak anlatıda özellikle dikkati çeken 'bitmeyen bereketli kaynaklar' ve 'Kahveci Güzeli Tekin'in varlığıdır. Bu iki unsur dünyadaki farklı hükümdarların kızlarını bir Türkle evlenmeleri için göndermelerine sebep olur. Alageyik ise bir Anadolu efsanesinden uyarlanır ve ikinci anlam yüzeyinin olduğu anlatı bir hayvan-oluş sürecine denk düşer. Analm yüzeyi bir Alageyik ve Halil'in bu alageyike olan tutkusunu üzerine kurulur. Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı filmi ise çalışmada bahsedilen fantastik anlatı özelliklerinin tamamı görülür. Filmde fantastik anlatı Halil'in bir kadının suretine duyduğu yoğun aşk duyguları üzerinden kurulur. Halil'in duyduğu aşk öyle yoğun ve öylesine risksizdir ki, suretin sahibi olan Meral'in ona olan aşkına karşılık vermek istemez. Türkiye'de kentleşmenin, göçün yoğun bir şekilde yaşandığı bu dönemde, fakir bir adamın zengin bir kıza olan aşkını bambaşka bir şekilde anlatan Erksan, filmde fantastik anlatı ögesi olarak suret'e aşkı, tasavvufi bir aşkı, hep anlatılagelmiş eski saf aşkalara benzer bir aşkı konu edinir.

70'li yıllara gelindiğinde ise yine Metin Erksan, bir edebiyat uyarlaması ile izleyicinin karşısına çıkar. Başından sonuna fantastik örüntülerle bezenmiş bu filmde de geçmiş saf aşklara duyulan bir özlem söz konusudur. Fantastik anlatı bir adamın geçmiş zaman elbiseleri giyen bir kadına âşık olması üzerinden kurulur, Ahmet bu saf ve ona göre el değmemiş kadını bulmak için kedinin sokaklara atacak ancak filmin sonunda âşık olduğu bu kadına kavuşamayacaktır. 70'li yılların Türkiye'sinde 80 darbesine doğru hızla ilerlenen dönemde fantastik anlatı ögesi olarak ortaya çıkan geçmişe özlem düşüncesi dikkat çeker.

1980 ve 2000 yılları arasında seçilen üç filmde ise fantastik öğeler farklı farklı olarak gözlenir. Aaahh Belinda! filminde kaygan, yersizyurtsuz ve yerliyurtlu kadın kimliği üzerinden fantastik anlatı oluşturulur. Kadın profili olarak Serap ve Naciye'nin kullanımı dönemin bütün özelliklerini taşımaları açısından önemlidir. 80'li yılların kendi işini yapan, özgür bir hayat süren, düşünen, eleştiren entelektüel kadını Serap ve yine 80'li yıllarda çalışan ancak evde de hala ev kadını olmaya devam eden arada kalmış kadını Naciye toplumda tezahürü olan gerçekçi karakterlerdir. Fantastik öge olarak darbe sonrası Türkiye'de de tüm dünyada eş zamanlı olarak gelişen feminist hareketlere gönderme yapan bu iki kadın karakterin

akışkan kimliklerinin kullanılması dikkat çekicidir. Arkadaşım Şeytan ise giderek kalabalıklaşan ve fark edilmenin giderek imkânsızlaştığı bir İstanbul'u arkaplan olarak kullanır. Türkiye'nin ekonomisi dış kaynaklara açılmış, ülkede o ana kadar yaşanmamış bir bolluk ortaya çıkmış ve tüketim eylemini kamçulamıştır. Filmde fantastik anlatı ögesi umutsuzluktan doğar, Fatih'in ünlü olmak için Şeytan'la anlaşmayı kabul etmesiyle sürer, Şeytan'a karşı müritlerinin ve makinelerin savaşı sonucunda Şeytan'ın savaşı kaybetmesiyle sona erer. Filmin sonunda, Fatih ünlü olmayı başarsa da film içinde bulunduğu zaman diliminde yaşanan hemen her olayı eleştirerek anlatımı pekiştirir. 1997 yılına ve Akrebin Yolculuğu filmine gelindiğinde ise fantastik anlatı zaman üzerinden kurulur. Zamanın çizgisel değil dönüşlü olarak aktığı filmde aynı şeylerin farklı hallerini tekrar tekrar yaşayan bir saat tamircisinin hikâyesi sunulur. 90'lı yıllarda Türkiye ve dünyada geçmişe göre daha hızlı akan bir zaman kavramı ortaya çıkar. 80 darbesiyle silinen, ket vurulan toplumsal bellek, bireysel hafızalar, küreselleşen dünyada belirsizleşmeye başlayan mekân, filmde dolaylı yoldan aktarılan alt veriler olarak izleyicilerin karşısına çıkar. Dolayısıyla belleği, günlüğü ile silinen bir adamın hayatını ve hatalarını durmadan farklı şekillerde tekrar etmesi dikkat çeker.

2000'li yıllarda belirlenen filmlerde fantastik anlatı öğelerinin diğer filmlere göre oldukça farklı olduğu görülür. Ulak filminde bir kurtarıcı üzerinden kurulan fantastik anlatı ögesi, zaman ve mekânın belirsizleştiği bir dünyada vuku bulur. Türkiye'de giderek önem kazanan sağ politikalar ve teknolojinin de gelişimiyle birlikte giderek küresel bir köy haline gelen dünyada özellikle dini motiflerin ön plana çıktığı bir anlatı inşa edilmesi dikkat çeker. Gölgesizler filmi ise Ulak filminden iki yıl sonra çekilir. Bu açıdan birbirine benzer unsurlar bulundurmaları tesadüf olarak görülemez. Ancak Gölgesizler'de fantastik anlatı söylem üzerinden kurulur. Sürekli ağız değiştiren söylem 2000'lerin sonunda belirsizleşen, çoklu kimliklere sahip olan insanların yansıtılması gibidir. Hikâye, kentten köye, köyden ise tekrar kente kayar, köy ve kent arasındaki bu gidiş geliş kentte yaşayan insanların köylerine duyduğu özlemi yansıtır. Ancak köy artık eskisi gibi değildir, tehlikelidir, insanların kaybolduğu tekinsiz bir mekândır. Devletin sahip olduğu kolluk kuvvetlerini çaresiz bırakan bir labirent halini almıştır. Yer yer dini motiflerin de görüldüğü film boyunca bir gizem aydınlatılmaya bir düşman bulunmaya çalışılır. Hikâye anlatıcısı değıştikçe hem düşman, hem de olan bitene bakış açısı farklılaşır. Tepenin Ardı filmi 2012 yılında çekilir. Filmde fantastik anlatı ögesi sürekli atıfta bulunulan ancak hiç gösterilmeyen bir halk üzerinden kurulur. Filmde sürekli düşman olarak bahsedilen Yörükler hiç görülmezken, film boyunca olup biten hemen her eylemi Faik, ailesi ve ortakçı ailenin kendi arasında yaşandığına dair imgeler sunulur. Film, Zafer karakteri üzerinden Türkiye'de yaşanan terör gerçeğine dikkat çekecek, bir türlü çözülemeyen bu sorun üzerinden giderek paranoyaklaşan bir halk oluştuğuna Faik karakteri üzerinden gönderme yapacaktır. Filmin sonu Faik ve çevresindekilerin Yörükleri arayışa çıkmalarıyla gelecektir. Karşiki tepenin ardına doğru yola çıkan karakterler

tepenin ardında kaybolarak görünmez hale gelirler. Artık onlar da tepenin ardındadır, onlar da düşman, onlar da Yörük olmuştur. İncelenen son film ise Sarmaşık filmidir. 2015 yılında çekilen filmde fantastik anlatı Kürt adlı karakterin gemiden bir anda kaybolmasıyla oluşur. Film, içimizdeki düşman temasını Tepenin Ardı'nın bıraktığı yerden alır ancak Sarmaşık'ta düşman hiç konuşmayan Kürt karakteri değil, gemi mürettebatının bir konsensus oluşturamaması olarak belirir. Film boyunca Türkiye'nin içinde bulunduğu döneme net göndermeler yapılır. Gemi mürettebatının başına talihsiz bir olay gelmiş, gemiyi açık denize demirlemek ve gemiyle birlikte beklemek zorunda kalmışlardır. Kaptanından, aşçısına her bölümde çalışan biri gemide belirsiz bir zaman boyunca bekler. Geminin sahiplerinin iflas etmesi gemideki personelle alakalı bir durum olmamasına rağmen, gemideki konumundan ve karakterinden dolayı ne Kaptan durumu net olarak personele açıklayabilir, ne de personel ortak bir dil geliştirip Kaptan'la konuşabilir. Bu iletişimsizlik 2013 yılında Türkiye'deki Gezi Olayları'nda net bir şekilde ortaya çıkar. Genç, yaşlı toplumda her kesimden insanın Gezi Parkı'ndaki ağaçların kesilmemesi için birleştiği barışçıl bir hareket, hâkim erk tarafından yanlış anlaşılacaktır. Polis'in ortantısız şiddeti, bu olayları kendi çıkarı için kullanan bazı grupların farklı niyetlerle Gezi Parkı'na gitmesi ve yaşanan kaos ortamı sebebiyle ondan fazla genç yaşamını yitirmiş, iyi niyetle başlayan bir eylem ortak bir dil bulunamaması ve iletişimsizlik sebebiyle kötü bitmiştir. Belirsiz düşman kimliği, iletişimsizlik ve korku her şeyin yanlış anlaşılmasına sebep olur, tıpkı gemideki mürettebatın aslında hepsinin isteğinin aynı olması ancak birbirleriyle iletişim kuramamaları sebebiyle bir türlü ortak bir eylemde bulunamamaları gibi.

Yapılan araştırma sonucunda seçilen filmlerde kullanılan fantastik öğelerin Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyo-politik dönemlere göre farklılık gösterdiği saptandı. Filmler incelendiğinde Türkiye'de yaşanan gelişmeler doğrultusunda öğeler kullanılarak dolaylı yoldan siyasi konjonktüre göndermeler yapıldığı gözlemlendi. Özellikle 80 sonrası Türk Sineması'nda fantastik filmlerin artışı dikkat çekti. . “1980 darbesi gerek sol gerekse sağdaki sivil itaatsizliğe ve siyasi aşırılığa karşı gerçekleştirilmişti, ama aslında üniversiteleri ve basını tasfiye ederek solu hedef aldı. Entelektüel kesim bu darbeyi “apolitikleşnie”nin başlangıcı, toplumu neoliberalizme yönlendirmenin ilk adımı olarak görüyordu” (Edt. Kasaba, t.y.: 535). Dolayısıyla yönetmenler kendilerince anlatım dilleri geliştirmeye yöneldiler ve 80'li yıllarda farklı anlatım biçimlerinin geliştiği sanat sineması adı verilen filmlerde patlama yaşandı. 1980-2000 yılları arasında çok fazla fantastik türe dahil edilebilecek filme rastlandı. Baskının ve sansürün yoğun olarak gözlemlendiği bu dönemde fantastik anlatıyı benimseyen filmlerin sayısındaki artış dikkat çekti. İktidarın en güçlü olduğu dönemlerde çizilen kaçış çizgilerinin genellikle bireysel kimlikler ve iç hesaplaşmalar üzerinden gösterildiği gözlemlendi.

Fantastik anlatı, ister edebiyatla, isterse de imgelerle sunulsun hep bilinen gerçeklikten bir kaçış ihtimalini içinde barındırır. Bu kaçış, kişilerin içinde

buldukları anlam dünyasından uzaklaşmaları ve başka anlam dünyalarına nüfuz etmeleriyle gerçekleşir. Farklı anlam yüzeyleriyle beslenen, farklı anlam yüzeylerinde ayakta durabilen insanlar, kendi gerçekliklerine geri döndüklerinde yaşadıkları hayatı eleştirebilecek, yanlış ve doğrularını daha iyi görebilecek bir bakışa sahip olurlar. Seçkisi yapılan hemen her filmde ya karakterler ya da izleyiciler şahit oldukları bu yüzeylerden bir şeyler öğrenirler ve onlara sunulan bu hikâyelerle kendi gerçekliklerinden hem kaçar hem de o gerçekliklere daha iyi nüfuz edebilirler. “Kaçış çizgisine gelince, denebilir ki, bir insanın kendi hesabına kaçışı tamamen kişisel bir şey değil midir: ‘sorumluluklarından’ kaçışı, dünyadan kaçıp tenhalara veya sanata sığınışı, şahsi değil midir?”²⁸ Ancak her kaçış, bir geri dönüş ihtimalini de eyleminin merkezinde biriktirir ve kişi bir kaçış yolculuğu sonrası evine yani kendi gerçeğine geri döndüğünde asla aynı insan olarak geri dönmez. Dolayısıyla Türk Sineması’nda incelenen bu filmlerde yaşanan kaçışlar Türkiye’de gözlenen siyasi ve toplumsal yaşantı ve sorunlarla iç içedir ve her kaçış kendi dönüşü için toplumsal gerçekliklere farklı açılardan bakabilme ihtimalini barındırır.

FİLMLERİN KÜNYESİ**Sarmaşık (2015)**

Yönetmen: Tolga Karaçelik

Senaryo: Tolga Karaçelik

Yapımcı: Bilge Elif Turhan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Müzik: Ahmet Kenan Bilgiç

Yapım Tarihi:

Vizyon Tarihi:

Süre: 104'

Tür: Dram, Fantezi, Heyecan

Özellikler: Renkli

Ülke: Türkiye, Almanya

Oyuncular: Nadir Sarıbacak, Hakan Karsak, Kadir Cermik, Özgür Emre Yıldırım, Seyithan Özdemir, Osman Alkaş
Tema: Gemi mürettebatı, açık deniz.

(<http://www.sarmasikfilmi.com/> Erişim Tarihi: 27.04.2016)

Tepenin Ardı (2013)

Yönetmen: Emin Alper

Senaryo:

Yapımcı: Emin Alper, Enis Köstepen, Nikos Moutselos, Seyfi Teoman

Görüntü Yönetmeni: George Chiper-Lillemark

Müzik:

Yapım Tarihi: 2012

Vizyon Tarihi: 14 Aralık 2012

Süre: 94'

Tür: Dram

Özellikler: Renkli

Ülke: Türkiye

Oyuncular: Tamer Levent, Reha Özcan, Berk Hakman, Banu Fotocan, Mehmet Özgür

Tema: Arazi sahibi, işçi arasındaki çekişme

(<http://www.sinematurk.com/film/45718-tepenin-ardi/> Erişim Tarihi: 27.04.2016)

Gölgesizler (2009)

Yönetmen: Ümit Ünal

Senaryo: Hasan Ali Toptaş, Ümit Ünal

Yapımcı: Candan Erçetin, Hakan Karahan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Atılmış

Müzik: Candan Erçetin

Yapım Tarihi: 2008

Vizyon Tarihi: 27 Şubat 2009

Süre: 97'

Tür: Dram

Özellikler: Renkli

Ülke: Türkiye

Oyuncular: Selçuk Yöntem, Taner Birsnel, Altan Erkekli, Ertan Saban, Ahmet Mümtaz Taylan, Hakan Karahan

Tema: Köy, Kayıp

([https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6lgesizler_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6lgesizler_(film))) Erişim Tarihi: 27.04.2016)

Ulak (2008)

Yönetmen: Çağan Irmak

Senaryo: Çağan Irmak

Yapımcı: Şükrü Avcı

Görüntü Yönetmeni: Mirsat Herovic

Müzik: Evanthia Rebuttsika

Yapım Tarihi: 2008

Vizyon Tarihi: 25 Ocak 2008

Süre: 109'

Tür: Dram, Gizem

Özellikler: Renkli

Ülke: Türkiye

Oyuncular: Hümeysra, Çetin Tekindor, Yetkin Dikinciler, Melis Birkan, Kaya Akkaya, Şerif Sezer...

Tema: Zamansızlık, Kurtarıcı, Dengbej, Sözlü Hikâye Anlatma Sanatı

Akrebin Yolculuğu (1997)

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: Macit Koper /Ömer Kavur

Yapım: János Róssa, Ömer Kavur

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Yapım Tarihi: 1997

Vizyon Tarihi: 2 Mayıs 1997

Süre: 118'

Tür: Duygusal, Gizem

Özellikler: Renkli

Ülke: Çek Cumhuriyeti, Macaristan, Türkiye

Oyuncular: Mehmet Aslantuğ (Kerem), Şahika Tekand (Esra), Tuncel Kurtiz (Agâh), Arzu Kıyar, Tomris Oğuzalp, Nüvit Özdoğru, Macit Koper, Aytaç Arman, Kenan Bal, İlhan Kilimci, Mehmet Bulduk, Rana Cabbar

Tema: Zaman-zamansızlık, arayış, yalnızlık, yabancılaşma, yolculuk ve iktidar sorunu...

Arkadaşım Şeytan (1988)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Ümit Ünal

Yapımcı: Cengiz Ergun

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman

Müzik: Mazhar Fuat Özkan, Fahir Atakoğlu

Yapım Tarihi: 1988

Vizyon Tarihi:

Süre: 90'

Tür: Fantastik, Komedi

Özellikler: Renkli

Ülke: Türkiye

Oyuncular: Mazhar Alanson, Ali Poyrazoğlu, Yaprak Özdemiroğlu, Özkan Uğur, Ayhan Sicimoğlu, Bülent Kayabaş, Deniz Türkali

Tema: Aşk, Hayal, Şeytanla Anlaşma

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Arkada%C5%9F%C4%B1m_%C5%9Eeytan
Erişim Tarihi: 27.04.2016)

Aaahh Belinda (1986)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Barış Pirhasan

Yapımcı: Cengiz Ergun

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Müzik: Onno Tunç

Yapım Tarihi: 1986

Vizyon Tarihi: 1986

Süre: 99'

Tür: Fantastik, Komedi, Psikolojik

Özellikler: Renkli

Ülke: Türkiye

Oyuncular: Müjde Ar, Yılmaz Zafer, Macit Koper, Mehmet Akan, Kezban Batıbeki, Füsun Demirel

Tema: Aşk, Hayal, Özgürlük

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Aaahh_Belinda Erişim Tarihi: 27.04.2016)

Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975)

Yönetmen: Metin Erksan

Senaryo/Öykü: Ahmet Hamdi Tanpınar, Metin Erksan

Yapımcı: Ömer Serim

Görüntü Yönetmeni: Tosun Bayri

Müzik: İlhan Usmanbaş

Yapım Tarihi: 1975

Vizyon Tarihi: 1975

Süre: 51'

Tür: Fantezi, Dram

Özellikler: Siyah Beyaz

Ülke: Türkiye

Oyuncular: Ümit Tokcan, Gül Erksan, Ahmet Mekin, Baki Tamer, Ceyda Karahan

(<http://www.sinematurk.com/film/7321-gecmis-zaman-elbiseleri/> Erişim Tarihi: 27.04.2016)

Sevmek Zamanı (1964)

Yönetmen: Metin Erksan

Senaryo: Metin Erksan, Kemal Demirel

Yapımcı: Metin Erksan, Troya Film

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğın

Müzik: Metin Bükey

Yapım Tarihi: 1965

Vizyon Tarihi: 1965

Süre: 84'

Tür: Aşk, Hayal, Dram

Özellikler: Siyah Beyaz

Ülke: Türkiye

Oyuncular: Müşvik Kenter, Sema Özcan, Fadıl Garan, Süleyman Tekcan, Oya Bulaner, Adnan Uygur, Deniz Çakır, Osman Karahan

Tema: Surete âşık olma

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Sevmek_Zaman%C4%B1) Erişim Tarihi: 27.04.2016)

Alageyik (1959)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz

Yapımcı: Şeref Gür, Hürrem Erman

Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan

Müzik: Ali Can, Muzaffer Sarısözen, Selahattin Erorhan

Yapım Tarihi: 1959

Vizyon Tarihi: 1959

Süre: 90'

Tür: Dram, Duygusal

Özellikler: Siyah Beyaz

Ülke: Türkiye

Oyuncular: Yılmaz Güney, Pervin Par, Talat Gözbak, Muazzez Arçay, Asım Nipton, Kadir Savun, Erol Taş

Tema: Av Tutkusu, Aşk

([https://tr.wikipedia.org/wiki/Ala_Geyik_\(film,_1959\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ala_Geyik_(film,_1959))) Erişim Tarihi: 27.04.2016)

Kahveci Güzeli (1941)

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul

Senaryo: Nazım Hikmet Ran

Yapımcı: İpek Film

Görüntü Yönetmeni: Cezmi Ar

Müzik: Münir Nurettin Selçuk, Saadettin Kaynak

Yapım Tarihi: 1941

Vizyon Tarihi: 19 Temmuz 1941

Süre: 82'

Tür: Dram, Duygusal, Müzikal

Özellikler: Siyah Beyaz

Ülke: Türkiye

Oyuncular: Münir Nurettin Selçuk, Nezihe Becerikli, Hazım Körmükçü, Behzat Butak

Tema: Masal, Büyü, Aşk

([https://tr.wikipedia.org/wiki/Kahveci_G%C3%BCzeli_\(film,_1941\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kahveci_G%C3%BCzeli_(film,_1941))) Erişim Tarihi: 27.04.2016)

KAYNAKÇA**KİTAP**

- ABİSEL, Nilgün **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- ABİSEL, Nilgün **Sessiz Sinema**, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2010.
- ADAMS, Douglas **Otostopçunun Galaksi Rehberi**, Çev. Nil Alt, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2005.
- ARMİTT, Lucie **Fantasy Fiction: An Introduction**, Publisher: Continuum, USA, 2005.
- BAKER, Ulus **Beyin Ekran**, Birikim Yayınları, İstanbul, 2011.
- BAKER, Ulus **Dolaylı Eylem**, Birikim Yayınları, İstanbul, 2012.
- BAKER, Ulus **Sanat ve Arzu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- BAKER, Ulus **Yüzybilim Fragmanları**, Birikim Yayınları, İstanbul, 2011.
- BAKIR, Burak **Sinema ve Psikanaliz**, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008.
- BARTHES, Roland **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Sema Rifat, Mehmet Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- BAZİN, Andre **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 1995, Ankara.
- BEAGLE, Peter S.(Edt.) **The Secret History of Fantasy**, Tachyon Publications, USA, 2010.
- BECKETT, Samuel **Godof'yu Beklerken**, Çev. Uğur Ün, Tarık Günersel, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.
- BELLİN, Joshua David **Framing Monsters: Fantasy Film and Social Alienation**, Southern Illinois University Press, Illinois, 2005.
- BENJAMİN, Walter **Son Bakışta Aşk**, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2001.
- BERGSON, Henri **Yaratıcı Tekâmül**, Çev. Mustafa Şekip Tunç, M.E.B., Ankara, 1941.
- BERGSON, Henri **Madde ve Bellek**, Çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2015.
- BLANCHOT, Maurice **Dışarının Düşüncesi: Hayalimdeki Michel Foucault**, Çev. Ayşe Meral, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2005.
- BLANCHOT, Maurice **Yazınsal Uzam**, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- BİNARK, Mutlu **İnternet, Toplum, Kültür**, Epos Yayınları, Ankara, 2005.
- BOGUE, Ronald **Deleuze ve Guattari**, Çev. İsmail Öğretir, Ali Utku, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin **Film Sanatı: Bir Giriş**, Çev. Emrah Suat Onat, Ertan Yılmaz, De ki Basım Yayım, Ankara, 2012.
- CARROLL, Lewis **The Complete Illustrated Works Of Lewis Carol: Alice Adventures in Wonderland-Through The Looking Glass**, Oktopus Publishing Group, London, 2006.
- CHAUDHURİ, Shohini **Feminist Film Theorists**, Routlage – Taylor and Francis Group, Newyork, 2006.

- CLUTE, John, GRANT, John **The Encyclopedia of Fantasy**, Palgrave Macmillan; First Edition, USA, 1997.
- CLUTE, John, GRANT, John Eds. **The Encyclopedia of Fantasy**. NewYork: St. Martin's Press, 1997.
- COLEBROOK, Claire **Gilles Deleuze**, Çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2009.
- CORRÍGAN, Timothy **Film Eleştirisi**, Çev. Ahmet Gürata, Dipnot Yayınları, Ankara, 2007.
- DELEUZE, Gilles **Anlamın Mantığı**, Çev. Hakan Yücefer, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2015.
- DELEUZE, Gilles **Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1**, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara, 2012.
- DELEUZE, Gilles **Bergsonculuk**, Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- DELEUZE, Gilles **Cinema 2: The Time-Image**, The Athlone Press, USA, 1989.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire **Diyaloglar**, Çev. Ali Akay, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1990.
- DELEUZE, Gilles **Francis Bacon: The Logic of Sensation**, Continuum Books, New York, 2003.
- DELEUZE, Gilles **İssız Ada ve Diğer Metinler**, Çev. Ferhat Taylan, Hakan Yücefer, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2009a.
- DELEUZE, Gilles **İki Delilik Rejimi**, Çev. Mahir Ender Keskin, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2009b.
- DELEUZE, Gilles **Kritik ve Klinik**, Norgunk Yayınları, Çev. İnci Uysal, İstanbul, 2007.
- DELEUZE, Gilles **Sinema I: Hareket-İmge**, Çev. Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- DELEUZE, Gilles **"Yaratma Eylemi Nedir?"**, İki Konferans, Çev. Ulus Baker, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2003.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARÍ, Felix **Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin**, Çev. Işık Ergüden, Dedalus Kitap, İstanbul, 2015.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARÍ, Felix **A Thousand Plateaus**, Minneapolis: University of Minnesota Press, USA, 1987.
- DELLALOĞLU, Besim **Romantik Muamma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.
- DİKEN, Bülent, LAUSTSEN, Carsten B. **Filmlerle Sosyoloji**, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.
- DONALD, James **Fantasy and The Cinema**, BFI Publications, London, 1989.
- DUNCAN, R.&MATTHEW J. S. **The Power of Comics: History, Form & Culture**, London& New York: Continuum, 2009.
- DOUGLAS, Adams **Otostopçunun Galaksi Rehberi**, Çev. Nil Alt, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005.
- EŞLİ, Meral Özçınar **Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı**, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- FOUCAULT, Michel **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden, Osman Akinhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.
- FREUD, Sigmund **The Uncanny**, Penguin Books, London, 2003.

- FURBY, Jacqueline,
HİNES, Claire
GOODCHILD, Philip
Fantastik, Çev. Sena Yavuz, Kolektif Kitap, İstanbul, 2014.
- GÖNEN, Metin
FLAXMAN, Gregory
Arzu Politikasına Giriş, Çev. Rahmi G. Ögdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.
Paradoksal Sanat Sinema, Es Yayınları, İstanbul, 2004.
The Brain is the Screen – Deleuze and The Philosophy of Cinema, University of Minesota Press, London, 2000.
- GUATTARİ, Felix
HAKAN, Fikret
İRİ, Murat
Kaçış Çizgileri, Çev. Işık Ergüden, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2014.
Türk Sinema Tarihi, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2008.
Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek, Derin Yayınları, İstanbul, 2012.
- İRİ, Murat
Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.
- JACKSON, Rosemary
JAİN, Dhruv (Der.)
Fantasy: The Literature of Subversion, Routledge, London, 1998.
Özgürleşme Makineleri: Deleuze ve Marx, Çev. Aslı İkizoğlu, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- KAFKA, Franz
KALAYCIOĞLU, Sarıbay
Dönüşüm, Çev. Tuncay Türk, Roman Yayınları, İstanbul, 2008.
Türkiye’de Politik Değişim ve Modernleşme, Alfa Akademi, İstanbul, 2007.
- KASABA, Reşat (Edt.)
Türkiye Tarihi 1839-2010, Çev. Zuhâl Bilgin, Kitap Yayınevi, Cilt 4, t.y. İstanbul.
- KONCAVAR, Ayşe
LACAN, Jacques
LE GUİN, Ursula
Sinema İletişim Edebiyat, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013.
The Psychoses, USA, 1955-1956.
Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar, Haz. Deniz Erksan, Bülent Somay, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.
- LE GUİN, Ursula
Yerdeniz, Haz. Müge Gürsoy Sökmen, Bülent Somay, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
- LOVECRAFT, Howard
Philips
Cthulhu’nun Çağırısı, Çev. Dost Körpe, İthaki Yayınları, İstanbul, 2000.
- MAKTAV, Hilmi
MANGUEL, Alberto,
GUADALUPI, Gianna
MANLOVE, C. T.
MARATTİ, Paola
Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013.
Hayali Yerler Sözlüğü I-II, Çev. Sevin Okyay, Kutlukhan Kutlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- MATHEWS, Richard
Modern Fantasy: Five Studies, Cambridge: Cambridge UP, 1975.
Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy, The Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 2008.
Fantasy: The Liberation of Imagination, Routledge; 1 edition, USA, 2002.
- MCGOWAN, Todd
The Real Gaze: Film Theory after Lacan, Albany: State University of New York Press, 2007.
- MELVİLLE, Herman
Moby Dick, Yapı Kredi Yayınları, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Mina Urgan, İstanbul, 2006.
- MONACO, James
Bir Film Nasıl Okunur?, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- NOWELL-SMİTH, Geoffrey
ORR, John
Dünya Sinema Tarihi, Çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2008.
Sinema ve Modernlik, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1997.
- OSKAY, Ünsal
Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazy Bilim-Kurgu ve Korku Sineması, Der Yayınları, İstanbul, t.y.
- ÖZÖN, Nijat
REFİĞ, Halit
SAUVAGNARGUES, Anne
Türk Sineması Kronolojisi, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1968.
Ulusal Sinema Kavgası, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013.
Deleuze ve Sanat, Çev. Nurten Sarıca, De ki Yayım, Ankara, 2010.

- SAVAŞ, Hakan
SCOGNAMİLLO,
Giovanni, DEMİRHAN,
Metin
SCOGNAMİLLO,
Giovanni
STEINBRUNNER, Chris
STEINMETZ, Jean-Luc
SUNER, Asuman
- SUTTON, Damian;
MARTİN JONES, David
SÜALP, Z. Tül Akbal
SÜTÇÜ, Özcan, Yılmaz
- TANPINAR, Ahmet
Hamdi
TECİMER, Ömer
TODOROV, Tzvetan
TOLKİEN, John R.R.
- TOLKİEN, John R.R.
TOMBS, Pete
- TOPTAŞ, Hasan Ali
WILKINSON, Philip
WOLLEN, Peter
- YAŞAT, Doğan
- YILDIZ, Dinçer
ZİZEK, Slavoj
- ZOURABİCHVİLİ,
François
ZOURABİCHVİLİ,
François
MAKALE
AYAR, Pelin Aslan
- DİKEN, Bülent,
ALBERTSEN, Niels
KARADAĞ, İlke
- KAYA, Ramazan
- TABUROĞLU, Özgür
- Sinema ve Varoluşçuluk**, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul, 2003.
Fantastik Türk Sineması, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2005.
- Türk Sinema Tarihi**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2010.
- Cinema of The Fantastic**, Saturday Review Press, U.S.A, 1972.
Fantastik Edebiyat, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006.
Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
Yeni Bir Bakışla Deleuze, Kolektif Kitap, İstanbul, 2014.
- Zaman Mekân Kuram ve Sinema**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004.
Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi, Es Yayınları, İstanbul, 2005.
- Hikâyeler**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.
- Sinema Modern Mitoloji**, Plan B Yayınevi, İstanbul, 2006.
Fantastik, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.
Peri Masalları Üzerine, Çev. Serap Erincin, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999.
The Lord Of The Rings, Harper Collins Publishers, London, 1995.
Fantastik Filmler: Uzakdoğu’dan Güney Amerika’ya, Haz. Vehbi Öztürk, Çetin Şan, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2004.
Gölgesizler, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.
Efsaneler ve Mitler, Çev. Emel Lakşe, Alfa Yayınları, İstanbul, 2009.
Sinemada Göstergeler ve Anlam, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
Bilimkurgu Edebiyatında Mekân, Özneler, Durumlar, Mekânlar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009.
Henri Bergson’un Felsefesi, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006.
The Plague of Fantasies, Verso, London, 1997.
- Deleuze: Bir Olay Felsefesi**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008.
Deleuze Sözlüğü, Say Yayınları, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, 2011.
- “Başlangıçtan 2000’lere Türkçe Edebiyatı Fantastiğin Serüveni”, Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, Edt. Seval Şahin, Banu Öztürk, A. Didem Büyükarman, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2015, s.110-124.
- “Organlı / Organsız Toplum”, Göçebe Düşünmek, Haz. A. M. Aytaç, M. Demirtaş, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 153-176.
- “Deleuze’ün Göçebe Savaş Makinesi”, Dışarıdan Düşünmek, (Edt.) Ömer Faruk, Chiviyazıları Yayınevi, Ankara, 2016, s.125-152.
- “Post-Anarşizmin Sırt Çantasındaki Deleuze”, Göçebe Düşünmek, Haz. A. M. Aytaç, M. Demirtaş, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 256-290.
- “Öznesiz ve Nesnesiz Bakış: Deleuze’ün Sinema Kuramı”, Göçebe Düşünmek, Haz. A. M. Aytaç, M. Demirtaş, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 291-318.

YÜCEFER, Hakan “Deleuze ve Uyurkulak: Hatırlamanın ve Unutmanın Erdemleri”, *Dışarıdan Düşünmek*, (Edt.) Ömer Faruk, Chiviyazıları Yayınevi, Ankara, 2016, s.201-220.

TEZ

İRİ, Murat *Türk Sineması'nda Ulusal Kimliğin İnşası (1923-1946 Dönemi)*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, 2004.

ASHTON, Dyrk *Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effects*, PHD Thesis, Bowling Green State University, Ohio, 2006.

DERGİLER

BAYRAKDAR, Deniz “Önsöz”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, Sinema ve Politika*, Bağlam Yayınları, İstanbul, Ekim 2009, s. 9-20.

ULUSOY, Nilay “2000’li Yıllarda Türk Sinema Sektörü ve Sinema Devlet İlişkileri”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, Sinema ve Politika*, Bağlam Yayınları, İstanbul, Ekim 2009, s. 44-57.

KAYA, Sumru Yıldırım “Türk Sinemasında Darbe Dönemleri ve Toplumsal Gerçekliğin Yansımaları”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, Sinema ve Gerçek*, Bağlam Yayınları, İstanbul, Ekim 2011, s.201-220.

HANKE, Christine “Görkemli Görüntüler: Dinazor Belgeselleri ile Fanteziye Kuramsal Bir Yaklaşım”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, Sinema ve Hayal*, Bağlam Yayınları, İstanbul, Mayıs 2013, s. 45-52.

DALDAL, Aslı “Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni ‘Türk Sineması’ Üzerine”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, Sinema ve Yeni*, Bağlam Yayınları, İstanbul, Mayıs 2015, s. 13-32.

RAPTİS, Buket Korkut “Masal Gerçekliği”, *Mit ve Masallar, Doğu Batı Dergisi*, Sayı: 71, Doğu Batı Yayınları, Ankara, Kasım, Aralık, Ocak 2015, s.219-236.

BAŞEKİM, Sezen, Gürüf “Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü Filminde Toplumsal Değişme ve Nostalji”, *Sinema Tutkusu I*, Sayı: 72, Doğu Batı Yayınları, Ankara, Şubat, Mart, Nisan 2015, s. 67-88.

ZIRAMAN, Zehra, Cerrahoğlu “1990 Sonrası Türkiye Sineması ve Reha Erdem Filmleri”, *Sinema Tutkusu III*, Sayı: 74, Doğu Batı Yayınları, Ankara, Ağustos, Eylül, Ekim 2015, s. 67-86.

YÜCEFER, Hakan “Potansiyelleri Düşünmek Deleuze’de Virtüellik, Oluş ve Tarih”, *Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak, Cogito*, 82. Sayı, Yapı Kredi Yayınları, Kış 2016, s.87-118.

İNTERNET

<http://kulturgundemi.com/sinema/omer-kavurun-gizli-uclemesi-akrebin-yolculugu-haber-2829> (Erişim Tarihi: 21.02.2016)

<https://www.writingclasses.com/toolbox/ask-writer/whats-the-difference-between-science-fiction-and-fantasy> (Erişim Tarihi: 19.04.2016)

<http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-kacis-cizgileri/2575> (Erişim Tarihi: 18.05.2016)

http://www.composingdigitalmedia.org/f15_mca/mca_reads/mulvey.pdf

<http://www.focusdergisi.com.tr/kultur/00413/> (Erişim Tarihi: 25.02.2016)

ÖZGEÇMİŞ

1. Adı Soyadı : Filiz ERDOĞAN TUĞRAN

İletişim Bilgileri : Yenimahalle Mah. Atakent Bulv. No:169/9 Mutlu
Adres Ap. Kat:3 Daire: 9 Atakum/Samsun

Telefon : (0535) 966 36 81

Mail : filiz.erdogan@omu.edu.tr

1. Doğum Tarihi : 23 Nisan 1984

3. Unvanı : Araştırma Görevlisi

4. Öğrenim Durumu : Doktora Öğrencisi

Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	Sosyoloji	Mimar Sinan G. S. Üniversitesi	2006
Yüksek Lisans	Adli Tıp Enstitüsü	İstanbul Üniversitesi	2011
Doktora	Radyo, Televizyon ve Sinema	İstanbul Üniversitesi	2016

5. Yayınlar

5.1. Uluslararası hakemli dergilerde yayınlanan makaleler

Dijital Yerlilerin Siber-Uzamda Çoklu Kimlik Kullanımı ve Oyun Oynama Pratikleri (2016) Middle Black Sea Journal Of Communication, Sayı: 1, Cilt: 1.

5.2. Uluslar arası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında (Proceeding) basılan bildiriler.

Filiz Erdoğan Tuğran, Aytaç Hakan Tuğran (2015). Pelikülden Dijitale: Sinema'daki Değişimler. 3. Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumu (Tam metin bildiri) (Yayın No: 1505545)

6. Ulusal bilimsel toplantılarda sunulan bildiri kitabında basılan bildiriler

Hasan Turgut, Filiz Erdoğan Tuğran, Gülten Arslantürk *Cemil Meriç, Kemal Tahir ve Oğuz Atay Üzerinden Türk Modernleşmesine Eleştirel Bir Bakış*, III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı – IV, s. 57-75, İstanbul, 2014

7.Projeler

BAP - Araştırmacı 3 - 2014 / 5 - 2015 | Durum: Devam Ediyor.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi İletişim Fakültesi Cansuyu Belgesel Film Projesi
BAP - Araştırmacı 9 - 2014 / 9 - 2015 | Durum: Tamamlandı.
OMÜ İletişim Fakültesi Haber Atölyesi