

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIM ANA SANAT DALI
Yüksek Lisans

SİNEMADA RÜYA TEMSİLLERİ VE ÖMER KAVUR SİNEMASI
BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Hazırlayan
Hazal ORHAN

Danışman
Doç. Dr. Dilek TUNALI

İzmir/ 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Sinemada Rüya Temsilleri ve Ömer Kavur Sineması Bağlamında Değerlendirilmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

17/06/2019
Hazal ORHAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ..19/06/2019... Tarih ve14.... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..9... maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Hazal ORHAN'ın "Sinemada Rüya Temsilleri ve Ömer Kavur Sineması Bağlamında Değerlendirilmesi" konulu tezini incelemiş ve aday 03./10./2019. tarihinde, saat 11:00...'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60.... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy. BİRLİĞİ ile karar verilmiştir.



BAŞKAN

Doç. Dr. Dilek TUNALI

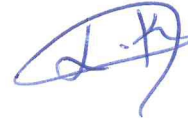
ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi
Zehra CERRAHOĞLU

Zehra

ÜYE

Prof-Dr-Lale KABADAYI



ÖZET

Geçmişten günümüze tüm sanat dallarında çeşitli şekillerde ifade edilen rüyalar, gündüz hayatında geçerli olan zaman ve mekân kurallarının dışında gerçekleşen olgulardır. Zaman ve mekân kavramları üzerinde hakimiyet kurabilen sinema, şüphesiz bütün sanat dalları arasında rüya benzeri bir deneyim yaşatmaya en yatkın olanıdır. Rüya benzeri bir deneyim yaşatmak, bir filmin içerisinde rüya olgusunu kullanmaktan ziyade, o filmin yapısal, biçimsel ve estetik olarak rüyalara benzemesiyle alakalı bir durumdur. Bu çalışmanın amacı, sinemada rüya temsiliinin gerçekleşebilmesi için nasıl bir yol izlenmesi gerektiğini belirlemektir. Bu bağlamda, rüyaların işleyişi ve iç mantığı incelenerek sinemadaki karşılığı bulunmaya çalışılmıştır. Dünya ve Türk sinemasından örnekler verilerek sinemada rüya temsilleri araştırılmıştır. Sinemada rüya temsiliinin nasıl gerçekleşebileceğine dair detaylı incelemeler ise Ömer Kavur filmleri üzerinden yapılmıştır. Ömer Kavur'un filmleri yapısal, biçimsel ve estetik olarak analiz edilmiş, sonucunda ise rüyaların iç mantığını benimseyen filmler olduğu ve böylelikle seyirciye rüya deneyimi yaşattığı kanısına varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sinemada Rüya, Ömer Kavur, Zaman, Mekân

ABSTRACT

Dreams expressed in various forms in all branches of art from past to present are phenomena that occur outside the rules of time and space that are valid in daytime life. Cinema, which can dominate the concepts of time and space, is undoubtedly the most prone to provide a dream-like experience among all branches of art. Rather than using the phenomenon of dream within a film, giving a dream-like experience is more about the way that film resembles dreams in structure, form and aesthetics. The aim of this study is to determine the way in which dream representation in cinema should be realized. In this context, it is tried to find the equivalent in cinema by examining the functioning and internal logic of dreams. Dream representations in cinema have been investigated by giving examples from world and Turkish cinema. Detailed investigations of how dream representation can be realized in the cinema have been made through the films of Ömer Kavur. The films of Ömer Kavur were analyzed in terms of structure, form and aesthetics and it was concluded that they were films that embraced the internal logic of dreams and in this manner they provide dream experience to their audience.

Keywords: Dreams in cinema, Ömer Kavur, Time, Space

ÖNSÖZ

Rüyalarımın bana yaşattığı deneyime oldukça benzer bir deneyimi, sinema salonlarında yaşadığımı farkettiğimden beri -ki bu oldukça eskiye dayanıyor- sinema ve rüya arasındaki ilişki üzerine düşünüyor ve araştırmalar yapıyorum. Uzun yıllar sonra, nihayetinde, kafamda dönüp duran düşüncelerin somut bir zemine oturarak, beni sinemada rüya temsillerini çalışmaya yönlendirdiği için çok mutlu olduğumu belirtmek isterim. Filmlerini hayranlıkla izlediğim ve çok kıymetli olduğunu düşündüğüm Ömer Kavur Sineması'nda rüya temsillerini araştırmak ise benim için ayrı bir onurdur. Bu nedenle öncelikle sevgili Ömer Kavur'a böylesine değerli filmler ürettiği için kalbimin en derininden teşekkür ederim. Elbette ki değerli aileme bu süreçte her zaman yanımda oldukları ve bana inandıkları için, Mert Mutlusoy ve Yarkın Yaraşlı'ya zaman ayırıp ikinci okumalarımı yaptıkları için, sevgili Burak Bakır'a her ihtiyacım olduğunda bana zaman ayırarak dinlediği, önerileri ve yorumlarıyla destek olduğu için çok teşekkür ederim. Hayal arkadaşım Hasip Ayhan'a her türlü iniş çıkışlarımda yanımda olduğu için derinden teşekkür ederim. Sertaç Koyuncu'ya motivasyonum her düştüğünde beni motive ettiği ve tezi bitireceğime benden çok inanarak vazgeçmeme izin vermediği için, en önemlisi de bu süreçte bana yoldaşlık ettiği için gönülden teşekkür ederim. İkinci bir ailem olan Kocaköy'ün sakinlerine, bu süreçte yaşadığım sancılı dönemlerde beni yalnız bırakmadıkları, gece gündüz farketmeksizin ihtiyacım olan her an yanımda oldukları ve verimli bir şekilde çalışabilmem için ellerinden geleni yaptıkları için derinden teşekkür ederim. Son olarak değerli danışmanım Dilek Tunalı'ya bu sıkışık zamanlarında bana her zaman vakit ayırdığı, yaptığı çalışmalarla benim zihnimi açtığı ve tüm bu zorlu süreç boyunca destek olduğu için çok teşekkür ederim.

Hazal ORHAN

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM RÜYA KURAMI

1.1. Bilimsel Boyutlarıyla Rüyalalar.....	11
1.1.1. Sigmund Freud.....	11
1.1.2. Carl Gustav Jung.....	28
1.1.3. Erich Fromm.....	42
1.2. Dini Boyutlarıyla Rüyalalar.....	49
1.3. Tasavvufta Rüyalalar.....	56

2. BÖLÜM SİNEMADA RÜYA OLGUSU

2.1. Rüyada Zaman ve Mekan.....	64
2.2. Rüyada Gerçeklik veya Gerçekdışılık.....	75
2.3. Rüya Dili Yaratma.....	78
2.3.1. Rüyalılaştırma.....	78
2.3.2. Auteur Kuramı	83
2.4. Kimin rüyası?.....	86
2.5. Dünya Sinemasında Rüya Temsili.....	89

2.6. Türk Sinemasında Rüya Temsili.....	112
--	------------

3. BÖLÜM

ÖMER KAVUR SİNEMASINDA RÜYA TEMSİLİ

3. Ömer Kavur Sineması ve Rüya Temsili.....	126
3.1. Filmografisine Genel Bir Bakış.....	127
3.2. Bir Auteur Olarak Ömer Kavur ve Rüya Dili	137
3.3. Ömer Kavur Sinemasında Rüya Temsilleri	146
3.3.1. Anayurt Otel.....	146
3.3.2. Gece Yolculuğu.....	163
3.3.3. Gizli Yüz.....	179
3.3.4. Akrebin Yolculuğu.....	199
Sonuç.....	212
Kaynakça.....	217

Özgeçmiş

GİRİŞ

Kalıplaşmış olguları açıklamaya çalışırken genellikle geçmiş refere edilir. Çünkü bir şeyin varlığı ya da kavramsal olarak tanımlanabilir olması insanlık tarihi içerisinde yaşanılan deneyimler sayesinde mümkün olmaktadır. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, insanların maddi ve manevi hayatta kabullendikleri en önemli kavramlar (somut veya soyut), yaşamsal tecrübeleriyle deneyimledikleri eylemler aracılığıyla belli bir kalıba oturmaktadır. Yaşam, ölüm, yeniden doğuş, korku, sevgi, iyilik, kötülük, inanç gibi kavramlar bunlardan sadece birkaçıdır. Bu doğrultuda, *rüya* kavramının da insanlık tarihi kadar eski bir geçmişi olduğu söylenebilmektedir. Çünkü aynı zamanda eylemsel bir “gerçekliği” de olan *rüya* kavramının, insanın/insanlığın yaşamsal pratiğinde belli bir karşılığı olmaktadır. Bu durum, insanların en ilkel dönemlerinden beri yaratmış olduğu sözlü kültür içerisinde açıkça belli olmaktadır. *Rüya* kavramının oluşmasındaki en önemli etkenlerden biri insanların tahayyül edebilmesini sağlayan ve birbirleriyle iletişimlerinde kolaylaştırıcı bir unsur olan “metafor” kullanımıdır. Örnek vermek gerekirse; karanlığın belirsizliğinden ve tekinsizliğinden korkan insan, ona negatif duygular yükleyerek karanlığı metaforik bağlamda korkulması gereken bir durum olarak zihninde kodladığından, kendinden sonraki kuşaklara aktarırken karanlığı korku kavramıyla bağdaştırmakta ve bu sebeple kötülük içerebileceği inancını karanlıkla özdeşleştirmektedir. Bu yüzden ki karanlık, ölümle bağlantılı hikayeler barındırmaktadır. Çünkü karanlık belirsizliği ve tekinsizliğiyle tıpkı ölüme benzemektedir. Bu nedenle karanlık bir atmosferle ilgili görülen rüyalar da hiçbir zaman iyiye değil ancak kötüye yorumlanabilmiştir. Başka bir deyişle, karanlığın bir metafor olarak rüyalarda belirmesi korkunun veya kötülüğün bir temsili olarak algılanmaktadır. Bu durum; rüyalarda olduğu gibi birçok dini hikayelerde, mitlerde, masallarda ve destanlarda da gözlemlenebilmektedir.

Kültürü var eden sözlü gelenek, insanların kolektif bilinçdışını etkilediği için, *rüya* olgusu insanların uykusunda da devam eden bir enformasyon aktarımını kolaylaştırmaktadır. Kültürün devamlılığı için yapılması gereken unsurlara en temel

açıklamayı getiren Edgar Morin; “kültür aktarılmalı, öğretilmeli ve öğrenilmelidir; yani kültür, kendini ve ileri düzey toplumsal karmaşıklığı devam ettirebilmek için, öğrenim dönemi içerisinde her yeni bireyde tekrar tekrar üretilmelidir” (Morin, 2014: 65) diyerek aslında kültürü var eden her önemli enformasyonun, kuşaktan kuşağa aktararak sağlam bir zemin üzerine kurulabileceğinden bahsetmektedir.

Bu bağlamda insanın tahayyül edebilmesini pekiştiren bir olgu hatta bir eylem biçimi olan rüya kavramı, insanlığın yaşam mücadelesinde kolektif olarak deneyimlediği enformasyonu da içinde barındırmaktadır. Bu yüzdendir ki avcı toplayıcı atalarımızdan miras kalan düşme korkusunu rüyalarımızda hala deneyimlemekteyizdir. Bu bağlamda rüyaların, insanın gerçek ve gerçek dışılık arasında kurduğu ilişkide oldukça önemli bir rol üstlendiği söylenebilmektedir. Bu durum insanlığın ortak olarak yaratmış olduğu kültürde, ortak yaşam biçimlerinde, ortak inançlarında, kullanılan ortak dilde ve elbette ki bireyin hayatta kalma içgüdüleriyle beraber geçmişten arta kalan korkularında gözlemlenebilmektedir. Bu bağlamda rüya, insanın gerçek olarak algıladığı çizgisel zamanın dışında, bedensel olarak pasif olduğu ancak beyninin aktif olarak çalıştığı uyku evresinde insanın kurtarıcısı olmaktadır. Çünkü rüya içeriğinde ortaya çıkan mekânın, zamanın ve gerçekliğin yeniden sunumu, insanın bastırdığı duyguları rahat rahat gün yüzüne (rüya gerçekliğine) çıkarmasını kolaylaştırmakta ve böylelikle dünyevi kaygılardan uzaklaşarak başka bir aleme geçişini sağlamaktadır. Bu yüzdendir ki rüya, insanın bir fanus gibi içine sıkıştığı dünyasal gerçeklikten kaçarak belli kalıpların dışına çıkabildiği bir özgürlüğü de içinde barındırmaktadır. Çünkü insan rüya halindeyken; zamanın net sınırlar dahilinde çizilmediği, mekânın gerçeklikle pek uyuşmadığı, kişinin kendini ve/veya başka insanları bambaşka güç ve eylemler içerisinde görebildiği bir gerçekliği deneyimlemektedir.

Bu doğrultuda rüyaların insanın yaratıcılığını da besleyen bir izlek sergilediği gözlemlenebilmektedir. Birçok sanatçı ve bilim insanının anılarının anlatıldığı eserlerde, uyku sırasında deneyimledikleri rüya halinden yola çıkarak üretimlerine katkı yaptığı belirtilmektedir. Hatta bu durumla ilgili en çok bilinen iyi

bir örnek olarak; Dimitri Ivanovich Mendeleyev'in periyodik tabloyu araştırırken işin içinden bir türlü çıkamadığı yoğun geçen bir çalışma ortamının ardından, dinlenmek için uykuya daldığı esnada, araştırdığı konunun eksik kısmını rüyasında görerek periyodik cetveli tamamladığı kendisinin de anlattığı bir durumdur. Bu bağlamda, uyku halinde deneyimlenen rüya olgusunun, insanın bilinçaltında biriken bilgileri ve yoğunlaşan duyguları açığa çıkararak onları dönüştürdüğü/geliştirdiği söylenebilmektedir. Başka bir deyişle, rüya halinde bilinçaltında var olan bilgiler ve duygular metaforik olarak yeniden üretilmektedir. Böylelikle beyin yaratıcı işlevini uyku esnasında bir sıçrama yaparak daha ileriye taşıyabilmektedir.

Buradan yola çıkarak 20. Yüzyılın en önemli sanatsal disiplini olan sinema sanatına bakıldığında; rüya olgusuna en yakın duran anlatı biçimini benimsediği söylenebilir. “Sinema, ortaya çıktığı ilk günden bu yana rüyaya, gerçekdışı olana, büyülü olana benzerliğiyle tanımlana gelmiştir” (Tunalı, 2015: 82). Çünkü kurmaca bir yapı içerisinde zamanı, mekânı, atmosferi, karakterleri ve en önemlisi gerçekliği yeniden inşa eden sinema sanatı, tıpkı rüyalarındaki gibi kendi evrenini yaratmaktadır. Sinemanın rüyayla biçimsel olarak böyle bir ortaklık kurması seyirci üzerinden değerlendirildiğinde; seyircinin film izleme süreci uyanırken deneyimlediği bir rüya olarak nitelendirilebilir. Ancak seyirci filmin içerisinde yer almadığı için rüya deneyimini filmdeki karakterlerle özdeşleşerek yaşayabilmektedir. Bu bağlamda, filmin anlatısına göre değişkenlik göstermekle birlikte; mekan, atmosfer, simge veya müziğin yarattığı etkiler seyircinin karakterle arasında bir bağ kurmasını sağlayarak rüya halini deneyimlemesine yardımcı olmaktadır.

İnsanlığın kolektif bilinçaltında yer alan korku, aşk, ölüm, yaşam vb. evrensel kavramlardan beslenen sinema anlatısı, seyirciye bu kavramlar aracılığıyla aslında bildiği ve tanıdığı duyguları tekrardan yaşatmaktadır. Bu bağlamda, insanın yaşamsal deneyiminin bir ürünü olarak ortaya çıkan filmlerin de tıpkı rüyalar gibi kolektif bilinçaltında yer alan arketipleri düzenli olarak tekrarladığı söylenebilmektedir. Başka bir deyişle, yüzyıllardır mitlerde, masallarda, destanlarda ve elbetteki rüyalarda karşımıza çıkan arketipler insanın kendini, duygularını ve

deneyimlerini ifade edebilmesi için geniş bir alan sunan sinema sanatında da karşımıza çıkmaktadır. O halde filmler, üreticilerinin gördüğü rüyalar mıdır? Yoksa seyircilerin görmek istediği rüyalar evreninin büyülü bir uzantısı mıdır diye bir soru ile karşılaşıldığında; cevap olarak hem her ikisinin de olduğunu söyleyebiliriz, hem de filmin film olmaktan çıkıp rüya olma becerisine ulaşarak yeni bir form kazanmasıdır diyebiliriz. Bir filmin rüya olma becerisine ulaşması durumunda yönetmenin farkında olarak veya olmayarak, kolektif bilinçaltındaki kodları kullanarak arketipleri filmler aracılığıyla yeniden üretmesi söz konusudur. Örneğin; Bergman'ın *Persona*'sı veya Tarkovsky'nin *İz Sürücü*'sü (Stalker) salt film olmaktan öte bir arketipin temsili olarak ortaya çıktıklarından, yapısal, biçimsel ve estetik olarak rüyanın iç mantığını benimsemiş olan eserler olmaktadır. Böylelikle bu eserlerin kendisinin birer rüya haline gelmiş olduğu görülmektedir. Sinemada rüya deneyiminin yaşanabiliyor olmasının sebebi her iki alanın da kendine has zamanı, mekânı, atmosferi ve kurgusu olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu doğrultuda Ömer Kavur'un filmografisi incelendiğinde, yönetmenin sinema dilini 80'lerin sonuna doğru rüya mantığı üzerine oturtmaya başladığı görülmektedir. Farklı bir biçimde söylemek gerekirse, Kavur'un sinema dilinin rüya deneyimi yaşatmaya olan yatkınlığı *Anayurt Otel*i filminden itibaren daha açık ve net bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Kavur'un rüya dilinin ilk belirtileri *Göl* filminde görülmekle birlikte *Anayurt Otel*i'yle beraber filmografisinde bir kırılma noktası oluşur. Böylelikle yönetmen seyirciyle rüya gerçekliği üzerinden iletişim kurduğu filmler üretmeye başlar. Bu bağlamda, Kavur'un filmlerinde rüya atmosferi karakterlerin içinde bulunduğu ruh halleri, mekanların kullanımı, yönetmenin zamanı manevi bir bakış açısıyla ele alışı, filmin içerisine yerleştirilen ve anlamı güçlendiren imgesel motifler ve filmin genel anlatısında olan arketipsel kodlar aracılığıyla yaratılmaktadır. Bunun yanı sıra, Ömer Kavur sinemasının rüya ile kurduğu ilişkiye dair, dönem itibarıyla dünyayı içine alan post-modern anlatı yapısından da etkilendiği söylenebilir. Kavur'un filmografisi içerisinde rüya atmosferinin hakim olduğu filmler *Anayurt Otel*i, *Gece Yolculuğu*, *Gizli Yüz* ve

Akrebin Yolculuğu'dur. Bu nedenle Kavur'un sinemasında rüya temsili kapsamlı bir şekilde analiz edebilmek adına bu dört filmin rüya olgusu ile olan benzerliklerini incelemek önemli olmaktadır. Seçilen bu dört film, Ömer Kavur'un auteur bir yönetmen olmasından kaynaklı birbirlerine göndermeler yapan unsurlar barındırsa da bazı noktalarda farklılaşan bir yapı da göstermektedir. Genel olarak ele alınan bu dört film, seyircisine içinde bulunduğu gerçekliği ve yaşamın anlamını yarattığı rüya evreni aracılığıyla sorgulatmaktadır. Bu bağlamda Ömer Kavur'un filmlerinin tıpkı sufi öğretilerde olduğu gibi insana çok katmanlı okumalar sağladığı söylenebilmektedir.

Bu çalışma, Ömer Kavur'un filmleri aracılığıyla sinemada yaşanan rüya deneyimini araştırmaktadır. Bu doğrultuda konuya kültürel, psikolojik, estetik ve dini bir perspektifle yaklaşmakta, felsefi, estetik ve psikolojik çözümleme yöntemlerine başvurmaktadır.

1. BÖLÜM

RÜYA KURAMI

Bir olgu olarak var olan *rüyanın*, kavramsallaşma süreci, insanlığın belli başlı evrimsel süreçlerden geçerek zihinsel düşünme pratiğini geliştirmesiyle mümkün olmuştur. Çok uzak bir geçmişe giderek ilk insanların rüya görme eylemlerinin nasıl geliştiğine bakılacak olursa; insanlığın avcı-toplayıcı olduğu süreçte ateşi keşfederek görece daha “güvenli” bir alanın yaratılmasıyla mümkün olduğu söylenebilmektedir. Çünkü ateş hem yerleşik düzenin yaratılmasında hem de diken üstünde uyuyan diğer hayvanların aksine insanlara ağır uykuya dalmaya izni veren bir aracı konumunda yer almıştır (Morin, 2014: 51-52). Böylelikle rüyayı deneyimleyen insanlar kültürün ve dilin gelişimiyle beraber zamanla ona çeşitli anlamlar yüklemişlerdir.

Bu bağlamda, rüya kelimesinin etimolojik yapısına bakılacak olursa; Rüya Arapça kökenlidir ve *rü* 'yet kelimesinden türemiştir. “Uyku sırasında zihinde beliren görüntülerin bütünü (düş) ifade eder” (Çelebi, 2008: 306). Rü'yet ise ray kelimesinden türemiş olup, TDK Sözlüğünde “görmek, vizyon” olarak tanımlanmıştır (<https://sozluk.gov.tr/> E.T.12.04.2019). Bir diğer kaynakta ise rüya; “uyku esnasında görülen birtakım olaylara verilen, Arapça “rü'ya” kökünden “düş görmek” manasına gelen bir kelime” olarak tanımlanmıştır (Tatçı ve Çeltik, 1995: 13). Buradan yola çıkıldığında rüyanın aynı zamanda bir eylem sonucu olarak da kavramsallaştığı gözlemlenir.

Türkçe’de ise rüya kelimesinin eş anlamlısı olarak “düş” kelimesi de kullanılmaktadır. “Düş görmek” rüya ile aynı anlamı taşıırken, “düşlemek” hayal ile aynı anlamı taşımaktadır. TDK Sözlüğünde hayal, “zihinde tasarlanan, canlandırılan ve gerçekleşmesi özlenen şey, imge, hülya” olarak tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/> E.T.12.04.2019). Buradan da anlaşılacağı üzere rüya da hayal de zihinde beliren birtakım imgeler vesilesiyle tecrübe edilebilmektedir. Türkçe’de rüya ve hayal ayrı ayrı kelimelerle tanımlanmış olsa da birçok dilde bu iki kavram

için tek bir kelime kullanılmaktadır. Örnek olarak, İngilizce’de “dream” kelimesi hem rüya görmek hem de hayal kurmak anlamına gelmektedir. Sözlükte; “Uyurken zihinde tecrübe edilen olaylar ve imgeler” ile “olmasını istediğin bir şeyin hayalini kurmak” olarak tanımlanmaktadır

(https://dictionary.cambridge.org/dictionary/turkish/dream_2?q=dreaming
E.T. 02.04.2019).

Hayal ve rüya yapıları gereği birbirini besleyen niteliktedirler. Rüyaların hayallerle dolu olduğu düşüncesi de oldukça yaygın bir düşüncedir (Anadol, 1901: sf 14). Dahası kimi kaynaklarda rüya, “kişinin zihninden geçen hayal dizisi” olarak da tanımlanmaktadır (Tuğlacı, 1972: 2442). Tüm bu benzerlikler bir yana, bu iki kavramın önemli bir farkı bulunmaktadır. Rüya, uyku halinde tamamen bilinçdışı yönlendirmelerle tecrübe edilirken, hayal; bilinçli bir şekilde kurgulanmaya açıktır. Başka bir deyişle, rüya uyku hali ile ilgiliyken hayal, uyanıklık hali ile ilgilidir. Hatta Sigmund Freud, bu konuyla ilgili olarak şu ifadeleri kullanmaktadır; “Rüya bedensel değil, ruhsal bir fenomendir” (Freud, 1978:103). Böylelikle Freud’un dikkat çekmeye çalıştığı rüyanın bedensel olmadığı yönündeki vurgu aslında bilinçli olma durumudur, oysa rüya halindeki deneyimi bilinçaltının bir organizasyonu olarak değerlendirdiğinden bunun ruhsal bir dışavurum olduğunun altını çizmektedir. Böylelikle hayal ve rüya arasındaki ayrımı net olarak ortaya koymaktadır. Gündüz düşü ve hayaller bilinçli bir yapıya ihtiyaç duyar. Rüya ise arzulanan hayallerin bilinçaltındaki isteklerle beraber ortaya çıktığı söylenebilir.

Bu doğrultuda, rüya kavramına antropolojik açıdan yaklaşıldığında, insanlığın deneyimlediği bu eylemin insanlık tarihi kadar eski olduğu gözlenmektedir. Rüya kavramını araştırırken, insanlığın ortak olarak var ettiği kültür kalıplarına; mitlere, destanlara, ritüellere, inanç biçimlerine, kurban ayinlerine vb. bakmak gerekmektedir. Bu bağlamda kültürü oluşturan en önemli faktör olan, aktarılan bilgi ve kullanılan dil incelendiğinde, rüyaların ne şekilde kavramlaştığı ortaya çıkacaktır. Çünkü dili var eden en temel yapıtaşı, düşünce ve kavramlaştırma sistematığıdır. İnsanoğlu bu sistematik doğrultusunda belli olguları kavramlara

dönüştürür. Dil aracılığıyla da kültürel kalıplar belli bir zemine oturur. George Lakoff ve Mark Johnson’un belirttiği gibi:

“Düşüncemize yön veren kavramlar sadece zihne özgü sorunlar değildir. Onlar en sıradan detaylara kadar bizim gündelik faaliyetlerimize de yön verir. Algıladığımız şeyi, dünyada yolumuzu bulma tarzımızı ve diğer insanlarla ilişki kurma biçimimizi kavramlarımız yapıya kavuşturur. Bu nedenle kavram sistemimiz gündelik gerçekliklerimizi tanımlamakta merkezi bir rol oynar...” (Lakoff, Johnson, 2015 :28).

Düşünme tarzımız, tecrübe ettiğimiz şey ve her gün yaptığımız eylemler daha çok metaforlaştırma süreciyle meydana gelir. Bir kavram sistemi olarak kullanılan dil, iletişimi, düşünüşü ve kalıplaşmış eylemlerin enformasyonunu içinde barındırır (Lakoff, Johnson, 2015: 28). Alan Barnard; Metaforlaştırma ve simgesel dilin insanlığın kültürü var etmeden önce de kullandığı bir düşünüş biçimi olduğundan söz etmektedir. Simgesel düşünüş biçimiyle ritüeller ve mitler doğmuştur. (Barnard,2016: 96-97). Ortak paydada simgesel düşünme pratiği kültürü var ederken, zamanla belli bir dil içerisinde kavramlaşan sözcükleri meydana getirmiştir denilebilir.

Bu bağlamda deneyimsel bir eylem olan *rüya kavramı* ilk insanların kültürü var ederken düşünce sistematğinde oldukça önemli bir noktada durmaktadır. Tanımlamaya çalıştığı; doğa, yaşam, hayat, karşılaştığı olaylar karşısındaki neden sonuç ilişkisini rüyalardan bağımsız değerlendirmemişlerdir. Kültürün oluşumunun ve rüyaların ilk olarak nasıl şekillendiğine bakılacak olursa; Dilek Tunalı; “Simgenin dilden önce yapılanması, dilin mit aracılığıyla yaratıldığı ve eklemeler, iç içe geçmeler, yenilemelerle, aktarımlarla elden ele geçtiği, kültürün kapsayıcılığına dahil bu aşamalarda beynin gelişmesi ile imgelemin çoğalması arasında sıkı bir bağ olduğu anlaşılır” (Tunalı,2015:85) demektedir. Buna karşılık Morin, beynin gelişiminin sapienslerin avda geliştirmiş oldukları beceri alanındaki *icat, ustalık, hünler ve kesinlikle* beraber noolojik diye isimlendirdiği zihinsel üretimlerle *imgeler, semboller, fikirler ve grafik zenginlik dediği ideografik işaretler, resimsel*

sembollerle mümkün olduğunu söylemektedir (Morin, 2014: 86-87). Bu bağlamda sapiensin tüm üretkenliğinin arkasında tahayyül edebilme kabiliyetini kazanmış olduğu söylenebilir.

Böylece rüyaların insanlığın imgeleminin gelişmesine aracı olduğu gibi aynı zamanda imgelemin de rüyaların çoğalmasına ve gelişmesine katkısı olduğu söylenebilir. İlkel insanlar deneyimledikleri olguları kavramlaştırmaya çalışırken düşünce sistematüğini ikilik üzerinden kurar ve onun için bir şeyin var olabilmesi demek tersinin de olması anlamına gelir. Yaşam-ölüm, beden-ruh, kadın-erkek, gece-gündüz vb. (Campbell, 2015b:17-21). Bu bağlamda Morin, ilkel ataların belli başlı mitolojik inanışlarının ve törensel pratiklerinin özellikle ölü gömme ritüelinde büyüünün sahneye çıkmasıyla mümkün olduğunu söylemektedir (Morin, 2014: 88). Aynı zamanda Morin, büyüü anlayabilmek için de “ikiz” temasına odaklanılması gerektiğini dile getirir. Ona göre, “ikizin varlığı, herkese eşlik eden hareketli gölgenin varlığında, rüyada kendini dışarıdan görme olgusunda ve suda kendinin, yani imgenin görülmesinde teyit edilir” (Morin,2014:88).

Bu bağlamda; “ikiz”, “ruh” ile bütünleşir ve insanın imgelemini çoğaltan, hayal kurduran, rüya gördüren bir etkiye sahiptir. İkiz kavramı ilkel insan için gerçek dünya ve bunun zihninde yansımadır” (Tunalı, 2015: 84). Dolayısıyla ikiz kavramı rüyaların nasıl şekillendiğı açısından önemlidir.

“İkiz; yansımalarda, gölgelerde, doğada, rüzgârda hissedilir, kutsal sayılır. Her insan kendi ikizi ile birlikte yaşar. Bu her ikisi için de bir tür alter-ego’dur. Bir insan uyanırken “ikiz” kendisini ondan uzaklaştırabilir, kahramanlık gerektiren işleri başarıyla yerine getirebilir. Bu ikiz hayalet ya da cin gibidir. Hatta ölümden sonra bile onun tanrı olmasını, güç kazanmasını sağlayabilir” (Morin,2005, akt. Tunalı,2015: 84).

İkiz ruha örnek olarak Trobriand Adalarındaki yerliler “çocukları bir baloma¹ getirir” ya da “doğumun gerçek nedeni bir baloma'dır” dediklerinde

¹ Baloma: Trobriand Adalarında yaşayan yerlilerin kullandığı bir sözcüktür ve anlamı “Ruh”tur. (Malinowski,1992)

çocuğun kendisini değil, her zaman (ikiz) için koruyucu ruhu kastetmektedirler. Bu koruyucu ruh (baloma) gebe kalacak kadına çoğu kez rüyasında görünür (bazen kadının annesi bazen kendisi veya totemleştirdiği bir nesne). “Kadın rüyasında annesinin kendisine geldiğini görür, rüyasında annesinin yüzünü görür. Uyanınca da şöyle söyler: ‘Ah, bana bir çocuk var!’ (Malinowski, 1992: 144-145). Böylelikle rüyaların var olmasında iki önemli unsur tespit edilmiş olmaktadır; Ateşin keşfi ve insan imgeleminde yer alan “ikiz” kavramı.

Günümüzde, gerçeklik ve gerçek dışılık olarak bugün net bir sınırlama çizdiğimiz modern dünyaya karşı, ilkel toplumlarda bu şekilde net bir ayrım gözlenmemektedir. Hatta yaşayış ve inanış biçimlerine bakıldığında onların, gerçekliği irrasyonel bir perspektiften kurduğu söylenebilir. Bu yüzden deneyimlemiş olduğu rüyaların gündelik yaşamdaki pratiklerini doğrudan etkilemiş olduğu söylenebilir. Bu nedenle rüya olgusunun kavramsallaşma süresinde, ilkel insanların ortak bilinçdışında deneyimlediği tecrübeler hayatta kalma içgüdülerine ortak olarak işlenmiştir. Bu durum, onların (ilkel insanların) doğayı anlamlaştırma çabaları, yaşam-ölüm diyalektiği karşısında sergilediği tutumlarından çıkartılabilir.

Bu konuya örnek olarak Marcel Mauss, ilkel toplumların zihinsel dünyası hakkında yapmış olduğu kapsamlı çalışmaları (büyü, mana ve kolektif yaşayışı kolaylaştıran prestij gibi ortaya koyduğu kavramlar) insanlığın zihinsel anlamda dünyayı algımlarken rüyalara da yaşayışının ayrılmaz bir bütünlüğü noktasında değer verdiğini ortaya koymaktadır (Mauss, 2005: 406-410). Örneğin kabilesi hakkında kötü sezgilere sahip olan kabile üyelerinden biri, gece rüyasında gördüğü bir hayvan aracılığıyla (bu bazen bir kaplan bazen bir ayı, kabile için farklı manalara gelen bir tür hayvan da olabilir) kabilesine bir saldırı olacağını, ancak rüyayı gören kendisinin bir saldırı olmasa bile (fiili anlamda) diğer kabilelerin ona büyü yaptığını düşünerek fiilen ölebilmektedir. (Mauss, 2005: 406-410) Mauss bunu şu şekilde ifade etmektedir; “burada kendini öldürme istenci ve eylemi işin içine girmektedir. Toplumsalın fiziksel üzerindeki etkisi, belirgin bir psişik boyut içermektedir; kişi, kendi kendisini yok etmektedir ve yapılan eylem bilinçsizdir” (Mauss,2005: 406).

Bu bağlamda ilkel insanlar için (bugün hala devam eden ancak daha çok bilimsel bir pencereden bakılan rüyaya karşın) rüyanın, yaşam pratiklerinde ve düşünceleri üzerinde mistik bir gücü vardır denilebilir. Bundan ötürü rüya halini, rüya halinde olmayı da gerçeklik olarak benimsediği için, zihinsel anlamda net bir ayrım yapmamaktadır. Ortak kültürü ve imgelemi geliştiren bütün mit, destan, inanç metaforları ve kabilenin devamı için yapılan bütün ritüeller rüyalarla iç içedir.

Günümüzde ise rüya üzerine yapılan araştırmalar daha çok bilimsel metotlar kullanılarak analiz edilmektedir. Bilim insanları rüyanın nasıl meydana geldiğini araştırırken uykunun beş evresi olduğunu saptamıştır. Rüya üzerine çalışmalar yapan bazı bilim insanları rüyanın, uykunun her evresinde görüldüğünü öne sürse de birçok bilim insanı rüyanın yalnızca R.E.M. aşamasında görüldüğünü savunmaktadır. Uykunun son evresi olan R.E.M. (Rapid-Eye Movement=Hızlı Göz Hareketi) süresi boyunca kişi derin uykuda gibidir fakat zihni aktiftir ve uyandığında tecrübe ettiklerini hatırlayabilecek farkındalıktadır (Anadol, 1901:11). R.E.M. uykusu hem derin hem de aktif olmasıyla diğer evrelerle farklılık gösterir (Coupal, 2007: 2-4). Uykunun evreleri gece boyunca 4-5 kere tekrar eder ve R.E.M. uykusu tekrar ettikçe süresi git gide uzar, böylelikle kişinin rüyaları iyice derinleşmeye başlar. Dolayısıyla, kişinin gecenin ilerleyen saatlerinde daha uzun ve daha yoğun rüyalar görmesi mümkündür. Ancak Jacques Montangero'nun belirttiği gibi “hatırlanan rüya sayısı ile gerçekten görülen rüya sayısı arasında çok büyük fark vardır. İnsanların sadece, yaklaşık %10'u her gece gördükleri bir ya da birçok rüyayı hatırlar” (Montangero, 2016: 27).

1.1. Bilimsel Boyutlarıyla Rüyalar

1.1.1. Freud'un Rüya Üzerine Çalışmaları

20. yüzyılın düşünce pratiğini önemli ölçüde değiştiren Sigmund Freud, kurucusu olduğu psikanaliz kuramı bağlamında rüyaların psikolojik boyutuna dikkat çekerek, oldukça önemli bir meseleyi gündeme getirmiştir. 4 Kasım 1899 yılında yazdığı *Rüyaların Yorumu* adlı kitabı rüyaları bilimsel olarak inceleyen ilk eser

sayılır. Yapılan biyografik çalışmalar Freud'un küçüklüğünden beri rüyalara yoğun ilgi duyduğunu ortaya koyar. 18 Temmuz 1883'te nişanlısı Martha'ya yazdığı mektupta bu konudaki (rüyalar) düşüncelerini topladığı bir not defteri olduğundan söz eder (Quinodoz, 2016: 47). Freud rüyaların, rüya gören kişinin kendi ruhsal üretimi olarak ele alınmasının ve artık mitolojik çağlardaki gibi, "üstün güçlerden, tanrılardan ya da şeytanlardan" gelen iyi niyetli ya da düşmanca bir mesaj gibi görülmemesinin, çok yeni bir şey olduğuna dikkat çeker (Quinodoz, 2016: 49-50). Fakat çağdaşları olan birçok bilim insanı rüyaların biyolojik bir işlevi olduğunu rüya içeriklerinin de hiçbir psikolojik anlam taşımadığına inandıklarını dile getirmiştir.

Bu bağlamda, Freud psikonevroz ve histeri ile ilgili çalışmalar yürütürken "ruh" üzerine odaklanmaya başlar ve bilinç-bilinçsizlik halleriyle ilgili bazı kuramlar ortaya koyar. Ancak Saffet Murat Tura'nın da belirttiği gibi bilinç ve bilinçsizlik ya da "bilinçdışı" Freud'dan çok daha önce sezinlemeye çalışan düşünürler olmuştur. Örneğin Spinoza, özgür irade yanılgısının, 'eylemlerimizin bilincinde olup da bizi harekete geçiren nedenleri bilmememizden kaynaklandığını söyler (Tura, 2016: 54). Oldukça önemli bir diğer örnekte de; 19.yy da Friedrich Nietzsche, insan davranışlarının görünürdeki soylu amaçlarının altında "iktidar tutkusu" gibi ilkel eğilimlerin bulunduğunu ileri sürmesi, aslında bu konuyla ilgili olarak diğer düşünürlerin de ileri görüşlü atılımlar sergilemiş olduğuna işaret eder. Ancak yine de Freud, metodolojik olarak en sistemli çalışmayı yapan kişidir. Bu bağlamda; Freud'un rüya teorisini kavrayabilmek için öncelikle onun öne sürdüğü kuramları açıklığa kavuşturmak gerekmektedir.

Freud, tüm insanların bazı içgüdülerle² dünyaya geldiğini savunur. Bu içgüdüler yaşam dürtüsü (Eros) ve ölüm dürtüsü (Thanatos) olarak ikiye ayrılır. Yaşam dürtüsü, kişinin hayatını sürdürülebilmesi için gerekli olan nefes alma, gıda, su, barınak ve cinsellik gibi tüm ihtiyaçlarını kapsar. Freud yaşam dürtüsünü seks dürtüsü olarak da adlandırmaktadır. Çünkü cinselliğin insan yaşamı için en önemli

² İçgüdünün eş anlamlısı olarak "dürtü" kelimesi de kullanılmaktadır.

ihtiyaç olduğuna inanır. Yaşam dürtüsünün ortaya çıkardığı enerjiye ise ‘libido’ adını verir. Libido, bir diğer adıyla “yaşam enerjisi” dir. Ölüm dürtüsü ise sadizmin temsilcisidir. Dövüşme ve öldürme gibi eğilimleri içeren yok edici bir güçtür. Freud, yaşam dürtüsünün ölüm dürtüsünden daha güçlü olduğunu savunur. Dolayısıyla yaşam dürtüsünün insanda çok daha belirgin olduğunu ve ölüm dürtüsüne göre incelenmeye daha açık olduğunu söyler. Ölüm dürtüsü kendini öfke ve saldırganlık olarak gösterirken yaşam dürtüsü çoğunlukla cinsel uyarılma olarak ortaya çıkmaktadır (Freud, 2000: 277-283).

Bu bağlamda, Freud’a göre bahsi geçen içgüdüler kişi farkında olmadan onu yönetir. Özellikle yaşam dürtüsü doğrultusunda kişi, kendini korumak ve türünü devam ettirmek için bilinçsiz olarak bazı eğilimlerde bulunur. Bu içgüdüler çocukluk çağında farkında olmadan benimsenmeye başlanır ve böylelikle bazı arzular ortaya çıkar. Freud bunu şu şekilde açıklar; aç bir bebek çaresiz bir şekilde ağlar veya tepinir. Bebeğin bu tepkisi içten gelen bir uyarıdır, bebek açtır fakat ne yapılması gerektiğini bilmemektedir. Ne zaman ki bebek ailesi veya bir büyüğü tarafından beslenir ve “doyum duygusuna” ulaşır ancak o zaman ağlamayı keser. Bu durum bebeğin algısına işlenir. Bir dahaki sefere aynı ihtiyaç belirdiğinde bu sefer bebek doymak istediğinin farkındadır ve beslenmeyi beklemektedir. Böylelikle, bebek ikinci sefer bu ihtiyacı yaşadığında doyum duygusunu yeniden sağlamaya çalışan ruhsal bir dürtü ortaya çıkar. Freud, bu dürtüyü “arzu” olarak tanımlamaktadır (Freud, 1998b: 680-682).

Yaşam dürtüsüne bağlı olan birçok ihtiyaç bebeklikten çocukluğa kadar olan dönemde benzer şekillerde tecrübe edilerek birer arzuya dönüşürler. Ve bu arzular her daim tatmin edilmeyi beklerler. Daha doğrusu buna ihtiyaç duyarlar. Yeme, içme gibi yaşam dürtülerinden doğan arzular çoğu zaman giderilebilmektedir. Fakat cinsellikle ilgili olanlar bastırıldığı için yetişkinlik döneminde psikolojik bir problem olarak ortaya çıkarlar. Freud, yeni doğmuş bir bebekte cinsel dürtülerin tohumları olduğunu ve zaman içerisinde bu tohumların filizlendiğini savunur. Toplumsal olarak cinsel yaşamın gelişiminde çocukluğa önem verilmediğinden bu

dürtüler bastırılır çünkü “ayıp” olarak nitelendirilir (Freud, 2018a: 97). Fakat bastırılan bu dürtüler hiçbir zaman yok olmazlar ve varlıklarını bilinçaltında sürdürmeye devam ederler (Freud, 1998b: 693). Rüya baskılanmış, bastırılmış bir arzunun kılık değiştirmiş biçimde doyurulmasıdır (Freud, 1900 akt. Quinodoz, 2016: 50). Bilinçaltında esir kalmış olan bu arzular dışarı çıkabilmek için fırsat kollarlar. Freud’a göre rüyalar bu arzuların dışavurumudur. Bu bakış açısına göre, arzu doyumunun kendini açık bir şekilde gösterdiği saydam düşler vardır; özellikle çocuklarda, nadiren de yetişkinlerde durum böyledir. Freud buna örnek olarak artık klasikleşmiş olan şu örnekleri verir: “Bir önceki gün yemesine izin verilmeyen çilekleri rüyasında gören küçük kızınki gibi ya da kendisine bir sepet kiraz ikram edilen küçük oğlanınki gibi...” (Freud, 1900 akt, Quinodoz, 2016: 50-51).

Terry Eagleton’da Freud’dan yola çıkarak aynı saptamayı yapmaktadır. “Bilinçdışına giden “anayol” rüyalar. Rüyalar bize bilinçdışımızın işleyişine göz atma ayrıcalığını sağlarlar” (Eagleton, 2011:162). Ardından Freud’un bireyin bastırılan duyguları bilinçdışı bir istekle dışavurduğunu saptadığı; dil sürçmeleri, hafıza boşlukları, becerisizlikler, yanlış okumalar, nesneleri yanlış yerlere koymalar, abartılı şakalar gibi görülen davranışların bireyin bastırdığı arzuları açığa çıkardığını söyleyerek bunların temelde bilinçdışı isteklerin simgesel tatminler olduklarını ileri sürer. Bu bağlamda;

“Rüyalar da simgesel bir biçime bürünmüşlerdir; çünkü eğer bu malzeme dolaysız biçimde dışavurulabilseydi, bizi uyandıracak kadar rahatsız ve şoke edici olabilirdi. Biraz uyuyabilmemiz için bilinçdışı yardımsever bir tavırla kendi anlamlarını gizler, çarpıtır ve yumuşatır, böylece rüyalar, şifrelerinin çözülmesi gereken simgesel metinlere dönüşürler” (Eagleton, 2011:167-170).

Freud’un simgesel okumaya açık olarak öne sürdüğü bir rüya örneğine bakılacak olursa; 35 yaşında olan bir adam 4 yaşındayken görmüş olduğu bir rüyayı çok net hatırladığını fark etmiştir. Rüyasında, babasının vasiyetini yerine getirmiş olan bir avukat (babası o 3 yaşındayken ölmüş) onlara ziyarete geldiğinde 2 tane büyük armut getirmiş. Birini kendisine vermişler. Diğer armutu da oturma odasının

penceresinin eşiğine yerleştirmişler. Ardından uyandığında rüya o kadar gerçek gibi gelmiş ki rüyanın gerçekliğine inanarak, annesinden oturma odasının eşiğinde duran armutu getirmesini istemiş. Annesi orada armut olmadığını dile getirirse de buna inanmak istememiş. Freud bu rüyadaki simgesel “armutu” adamın annesinin göğüsleri olarak değerlendirir. Adam küçüklüğünde annesinin bu göğüsleri aracılığıyla beslenmiştir. Freud buradan şu anlamı çıkarır; “Anne bana lütfen geçmişte emdiğim göğüsleri tekrardan ver (ya da göster)” (Freud, 1998b: 465-466). Aynı zamanda Freud, onun rüyada neden sadece bir adet armut yiyebildiğine dair de bunun, “geçmiş” simgelediğini; bir eylemin zamansal yinelenmesinin, düşlerde düzenli olarak bir nesnenin sayısal çoğalmasıyla gösterildiğini söylemektedir. Freud’a göre kuşkusuz en dikkate değer olan şey, simgeciliğin dört yaşında bir çocuğun düşlerinde bile rol alıyor olmasıdır. Ama bu bir istisna değil kuraldır. Düş görenlerin ta en baştan beri simgeciliği ellerinin altında bulundurdıklarını güvenle öne sürülebilir demektir (Freud, 1998b: 465-466).

Bu bağlamda simgelerin yaratılması rüya oluşumunda merkezi bir rol oynar, çünkü simgeler, cinsel tasarımları anlaşılır olmaktan çıkararak, rüya gören kişiye sansürü atlatma şansı verir (Quinodoz, 2016: 53). Freud bu bağlamda iki tip simge ayırt eder: İlki, eski çağlardan beri kullanılagelen “rüya tabirleri”nden çıkan evrensel simgeler, ikincisi, Freud’un gösterdiği gibi, düş gören kişiye özgü simgesellikten ileri gelen bireysel simgeler.

Evrensel simgelerle ilgili olarak Freud, neredeyse tek anlamlı bir biçimde tercüme edilebilecek çok sayıda simge sıralar: “Düşteki simgelerin büyük bir kısmı kişileri, bedenin bölümlerini ve erotik ilgiyle yüklü etkinlikleri temsil etmeye yarar. Özellikle genital kısımlar çoğu zaman son derece şaşırtıcı gelebilecek çok sayıda simgeyle temsil edilir ve çeşitli nesneler onları simgesel olarak belirtmek için kullanılırlar” (Freud, 1900 akt, Quinodoz, 2016: 53). Bu bağlamda Freud çalışmalarını biraz daha genişleterek psikopatolojik alana yönelir.

Freud, ruhu derinlemesine inceleyerek kişilik üzerine bir kuram ortaya koyar. Yapısal kişilik kuramı adını verdiği bu çalışmada kişiliğin üç boyutu olduğunu belirtir ve bunları “ruhsal aygıt” olarak adlandırır. Ruhsal aygıt, id, ego ve süperegoda oluşur. İd, başka bir deyişle bilinçaltı veya bilinçdışı, kişiliğin ilk boyutudur. İnsan doğduğunda saf bir bilinçaltı (id) olarak yaşama başlar. İdin içerisinde insanın en ilkel içgüdüsel ihtiyaçları bulunur. Bir önceki paragrafta bahsedilen bastırılmış dürtüler ve arzular da burada toplanır. Böylelikle id, kişinin bireysel arzularından oluşan bir yapı haline gelir. Freud’a göre id yalnızca cinsel arzular tarafından yönetilmektedir (Freud, 2016: 95-120). Dolayısıyla idin içerisinde yer alan arzu ve dürtülerin neredeyse hepsi cinsel kökenlidir. Haz ilkesine göre çalışan bu yapı bilinç dışı olarak kişiyi yönlendirir ve arzuların doyuma ulaşabilmesi için fırsat kollar.

İnsan doğduktan bir süre sonra ego ile tanışır. Ego “ben” demektir. Kişiliğin bilinçli tarafıdır, bu sebepten “gerçeklik” olarak adlandırılır. Ego; id, süpereo ve dış dünya arasında bir köprü görevi görür. Bütün dürtüler ve arzular doyuma ulaşabilmek için egoya ihtiyaç duyarlar. Başka bir deyişle, ego, kişinin iç yapısıyla, yani dürtüleri ve arzularıyla, dış gerçeklik arasında arabuluculuk yapmaya çalışır (Freud, 2016: 119). Süpereo, diğer adıyla ön bilinç, toplumsal kuralları veya ihtiyaçları kapsar. Vicdanın bağlı olduğu duyguları içerir. Süpereo idin aksine bireysel ihtiyaçlardan değil, toplumsal normlardan oluşur. Freud’un deyişiyle ebeveynlik kurumu süpereo olarak içe yansır (Freud, 2016: 132). Bundan ötürüdür ki ebeveynler ve diğer benzer kurumlar çocuklarını kendi süperegolarının yönlendirmeleriyle toplumsal hayata hazırlarlar. Chris Jenks’in ifade ettiği gibi bu durum;

“Toplumsal sistem biçimine bürünmüş “süper ego” tarafından dizginlenmesi gereken “id”in yeniden doğuşuna tanıklık ediyormuşuz gibi durmaya başlar, ki bu tamamen doğrudur. Aynı zamanda bireysel kişiliği tümüyle ifade eden unsurlar olan, potansiyel olarak baskın “ihtiyaç eğilimleri”, sistemdeki mevcut değer standartları ve rol beklentileri tarafından ister istemez bütünleştirilip birbirine uyumlu hale getirilerek değiştirilmek zorundadır” (Jenks,2007:113).

Bu bağlamda süperegö bilinçsiz olarak işleyen bir yapıya sahiptir denilebilir. Süperegönün ihtiyaçları yerine getirilmediği takdirde kişide suçluluk veya utanç duygusu ortaya çıkabilmektedir. “Süperegö, bizim için her türlü ahlaki kısıtlamanın temsilcisi, kusursuzluk arayışının savunucusudur; özetle, ruhsal düzlemde anlayabildiğimiz kadarıyla insan yaşamının yüce yanı olarak tanımlanan şeydir” (Freud, 2016: 106).

Süperegö tarafından bastırılan dürtüler ego üzerinde baskı oluşturmaya devam ederler ve kendilerini dışavurabilmek için her yolu denerler. Kuşkusuz her gece bu dürtülerin en özgür olabildikleri bir olgu gerçekleşir. Kişi uyku halindeyken bilinci uyanık haline göre daha az etkindir. Ego ve süperegö gece yaşamında bireyin üzerindeki hakimiyetini kaybeder. Geceleri yaşam bilinçaltına kalır. Böylelikle bunu fırsat bilen dürtüler rüyalarda kendilerini açığa çıkarırlar. Bu sebeple Freud rüyalara “arzu tatmini” demektedir. Gündüz yaşamında tatmin edilemeyen arzular gece yaşamında doyuma ulaşabilmek adına rüyalarda gerçekleşirler (Freud, 1998a: 191-195). Freud, bütün rüyaların bir arzu tatmini olduğunu söyler. Yani, arzu gerçekleştirici rüyaların dışında başka rüya yoktur. Her rüya mutlaka bir arzunun gerçekleşmesi olarak ortaya çıkar (Freud, 1998a: 204).

Freud bu teoriyi öne sürerken birçok itirazla karşılaşacağını farkındadır. Özellikle; kaygı rüyalarının ve iç bunaltıcı rüyaların nasıl arzu tatmini olabileceğiyle ilgili sorularla karşılaşır ve tüm bunlara cevap verebilmek adına şöyle bir açıklama yapar: “Teorimin, rüyaların açık içeriğinde değil, yorum çalışmasıyla rüyaların arkasında yattığı gösterilen düşüncelere dayandığı gerçeğine dikkat çekmek yeterlidir³” (Freud, 1998a: 204). Jean- Michel Quinodoz’a göre bu durum Freud’un

³ Buna örnek olabilecek bir rüya şu şekildedir: Bir kadın rüyasında akşam yemeği için bir parti vermek ister. Fakat evde yiyecek hiçbir şey olmadığını fark eder. Dışarı çıkıp bir şeyler almayı düşündüğünde ise günlerden Pazar olduğunu ve her yerin kapalı olduğunu hatırlar. Madem yemek hazırlamayacağım, o zaman bir yerleri arayıp yemek siparişi vereyim diye düşünür ama hiçbir restorana ulaşamaz. Ve sonuç olarak parti verme arzusundan vazgeçmek durumunda kalır. Freud, bu rüyaya ilk bakıldığında arzu gerçekleştirmenin tersi olarak gözüktüğünü kabul eder. Rüya, hayal kırıklığı olarak gözükmektedir. Freud’un söylemek istediği, bu noktada rüyanın açık içeriğine, yani ilk bakıldığında ne olarak gözüktüğüne değil rüyanın hangi malzemeden kaynaklandığına bakılması

1923'ten sonra *Rüyaların Yorumu* adlı kitabına yaptığı eklemelerle rüyalarındaki “sansürcü” kavramının yerine üstbenlik kavramını koyduğu ve bundan böyle rüyaların rolünü, altbenliğin ve üstbenliğin gereksinimlerini uzlaştırmak olarak gördüğü yönündedir (Quinodoz,2016: 54-55).

Bazen yoruma ihtiyaç duyulmayan rüyalar görülür. Bazı rüyalarındaki arzu tatmini açık ve nettir, kolayca gözükebilir. Örneğin, ilk çocuğunu sütü az geldiği için kendi sütüyle besleyemeyen bir kadının ikinci çocuğuna hamile kaldığında rüyasında göğüslerinden süt aktığını görmesi kolayca anlaşılabilen bir durumdur. Buradaki arzu tatmini rüyanın içeriğinde olduğu gibi gerçekleşmektedir (Freud, 1998a: 191-195). Bu tarz rüyalar hiçbir kılığa girmeden arzusunun gerçekleşmesi olarak ortaya çıkarlar. Anlamalarını açıkça gösterirler. Bu tarz rüyalar genellikle basit ve kısa rüyalarlardır. Bazı rüyalarda ise kılık değiştirme söz konusudur. Rüya tatmin edilen arzu rüyadaki başka şeylerin arkasına gizlenir. Başka bir deyişle, arzusunun tatmin edildiği gizli içerik rüyanın açık içeriğinin arkasına saklanır. Peki ama bu kılık değiştirme, bu saklanma neden olmaktadır?

Freud rüyaların bu açıklama gerektiren davranışını “rüyadaki çarpıtma olgusu” olarak tanımlar (Freud, 1998a: 205). Uyku halinde bilincin sansürleyici

gerektiğidir. Rüya anlatan kadın Freud'un hastasıdır. Hastasıyla yaptığı seanslarda Freud bazı bilgilere ulaşır ve bu bilgiler üzerinden Yine rüyadan bir gün önce adamın kadın bir arkadaşı onu ziyaret eder. Rüya gören kadın, ziyarete gelen diğer kadını kıskanmaktadır çünkü kocası ondan sürekli övgüyle bahseder. Fakat bu kadın (ziyarete gelen) oldukça zayıf ve cılız olduğu için kadının içi rahatlamıştır çünkü kocası kilolu kadınlardan hoşlanmaktadır. Kadın, zayıf kadınla muhabbet ederken çok zayıf olduğu için kilo almak istediğini öğrenir. Ziyaretin sonunda ise zayıf kadın adamla kadına şunları söyler: “Bizi başka bir yemeğe ne zaman çağıracaksınız? İnsana her zaman çok iyi şeyler yediriyorsunuz.” (Freud, 1998a: 218). Freud, bu bilgiler üzerinden rüyayı şu şekilde yorumlar: Kadın, zayıf kadını yemeğe çağırdıkları takdirde kadının kilo alacağından ve kocasının ondan hoşlanmaya başlayacağından korkar. Dolayısıyla, kadının kilo almamasını arzular. Gördüğü rüyada ise, her yer kapalı olduğundan bir türlü yemek hazırlayamaz ve hazır yemeğe ulaşamaz. Böylelikle, yemek daveti gerçekleşmediği için zayıf kadın yemek yiyip kilo alamaz. Açık bir şekilde kadın rüyasında zayıf kadının kilo almasına yardım etmeme arzusunun gerçekleştiği (Freud, 1998a: 219). Görüldüğü üzere ilk bakışta arzu tatminin zıttı olarak gözüken bu rüya aslında bir arzu tatminidir. Burada Freud, rüyaların açık içeriği ile gizli içeriğinin birbirinden ayrıldığına değinir. Buradaki rüya örneğinde olduğu gibi açık içeriği bunaltıcı olan bir rüyanın yorumlanarak gizli içeriğine ulaşıldığında bir arzu gerçekleşmesi olduğu ortaya çıkmaktadır. Diğer kadını kıskanan kadın, rüyasında ona yemek yedirmeyerek arzu tatmini sağlamıştır.

etkisi azalır fakat tam olarak yok olmadığı için rüya düşüncelerinde⁴ var olan kabul edilmesi zor arzulara karşı savunmaya geçer. Bu nedenle arzu kendini rüyada ancak çarpıtılarak açığa çıkarabilir (Freud, 1998a: 211). Başka bir deyişle, arzu bilinç tarafından engellenir fakat bilinç uyanık halde olduğu kadar etkin olmadığından arzunun çarpıtılmış halini algılayabilecek durumda değildir. Dolayısıyla bazen rüyadaki bunaltıcı içerikler yalnızca arzulanan şeyi gizlemeye yaramaktadır. Yani, arzunun çarpıtılmış hali rüyada bunaltıcı bir içerik veya bir kaygı olarak ortaya çıkabilmektedir. Freud, bir rüyayı garip ve anlaşılmaz yapan şeyin rüya çarpıtması olduğunu söyler ve rüya çarpıtmasında sansürün önemli bir rol oynadığının altını çizer (Freud, 2018b: 175-179). Eagleton bu duruma karşı şu ifadeleri kullanır;

“Rüya görürken bile dikkatli ego iş başındadır, ara sıra bir imgeyi sansürden geçirir ya da bir mesajı karıştırır; ve bilinçdışı da kendine özgü işleme tarzından dolayı bu karmaşıklığı artırır. Tembelce bir tutumlulukla, bir dizi imgeyi tek bir “ifade” de yoğunlaştırır ya da bir nesnenin anlamını onunla bir ilgisi olan başka bir nesneye “yükler”, böylece bir insana duyduğum hırsı, rüyamda isminin benzerliğinden dolayı yengeçten çıkarabilirim” (Eagleton,2011:167).

Örnekte de görüldüğü üzere kendini açığa çıkarabilmek için çarpıtmaya uğrayan arzu sansürlenmiş bir şekilde kişinin rüyasında belirir. Rüya sansürü gerçekleşebilmek için sembolizmden yararlanır. Yani bilinçdışındaki bastırılan arzular rüyalarda semboller aracılığıyla dışavurulur. Bu nedenle rüyaların dili anlaşılması zor ve karışıktır. Bir diğer deyişle, rüyalardaki sansür ve sembolizm rüyaları karmaşık yapan iki etkidir. Rüya sansürü sembolizmden yararlanır “çünkü ikisi de aynı amaca hizmet ederler: rüyaların tuhaflığı ve anlaşılmazlığı” (Freud, 2018b: 212). İç içe geçmiş olan bastırılan arzu ile sansürlenmiş simgesel dilin katmanlı bir yapıda rüyanın içine inşa edilmesinden ileri gelir. Rüyalar da bundan ötürü karmaşıktır. Net olarak anlaşılamaz.

Görüldüğü üzere rüyalarda kullanılan sembolik dil uyanık yaşamda kullanılan dilden oldukça farklıdır. Bilinçaltımız bizimle bu sembolik dil aracılığı ile

⁴ Rüya düşünceleri ifadesiyle kast edilen ilerleyen sayfalarda açıklanacaktır.

konusur fakat uyandıığımızda bu dile hâkim olabilmek için onu yorumlamamız gerekir. Freud, rüyalarda kullanılan sembolizm bilgisinin “bilinçdışı ruhsal yaşamına ait olduğunu” söyler (Freud, 2018b: 208). Bu sembolik dil yalnızca rüyalara özgü değildir, rüyalarda olan sembolizm mitlerde, masallarda ve şiirsel anlatımlarda da kullanılmıştır. Örnek olarak; Günümüzden yaklaşık 50 bin yıl öncesine ait olan Şanidar mezarı ve burada uygulanan ritüel, bize öbür dünya mitinin varlığını gösterir. Bu mezarda yatan Neanderthal insanının 40 yaşlarında öldüğü saptanmıştır. Ancak doğuştan sağ kolunun olmadığı anlaşılan iskelet, anne karnındaki cenin pozisyonunda yatırılmış ve mezarın içine (özellikle kolu olmayan bölgeye) şifalı sayılan otlar doldurulmuştur. Burada yapılan ölü gömme ritüeli, öbür dünya için toprak ananın karnında yaşanacak *ikinci bir hamilelik sürecinin varlığı*, bu mitosun ana konusudur (Gezgin, 2014: 65).

Freud, sembolizm dilinin hâkim olduğu alanın oldukça geniş olduğuna, rüya sembolizminin bunun sadece bir kısmı olduğuna değinir. Freud’a göre diğer alanlardaki sembolizm yalnızca cinsel sembolizm değildir fakat rüyadaki semboller çoğu zaman cinsel nesnelerin ve ilişkilerin ifadesidir (Freud, 2018b: 209). Freud bu durumu bir filolog olan Hans Sperber’in ortaya attığı bir teoriden faydalanarak açıklar. Bu teoriye göre, konuşma dilinin gelişmesindeki en önemli etken cinsel ihtiyaçlardır. Başlangıçta insan cinsel eşini çağırabilmek için konuşmaya gereksinim duymuştur. Doğadaki tüm hayvanların cinsel eşlerini çağırabilmeleri için kendilerine has sesleri bulunmaktadır. İnsanoğlu da bu arayış içindeyken sesleri kullanmaya, dolayısıyla kelimeler üretmeye başlamıştır. Fakat zamanla bu kelimeler cinsel anlamlarından koparılarak insanın gündelik hayat işleriyle birleştirilmiştir. Böylelikle cinsel anlamını kaybeden birçok sözel kök mevcut olmuştur (Freud, 2018b: 210).

Freud’a göre bu teori rüyalarda sürekli olarak ortaya çıkan cinsel içerikli sembollerin sebebini açıklamaktadır. Rüya eskilerden gelen şeyleri koruma özelliğine sahiptir. Yani aslında, rüyalarda kullanılan sembol dili eski zamanlarda kullanılan dilin bir temsilidir. Dolayısıyla rüyalarda kullanılan sembolizm cinsel

içeriklidir. Rüyalarda görünen nesnelerin cinsel anlamda simgeledikleri sembollere bakıldığında; Erkeklik organını temsil eden semboller; yılanlar, kertenkeleler, balıklar, ağaç gövdeleri, su kanalları, çakılar, hançerler olarak simgeleşirken, kadın cinsel organını çağrıştıran semboller; salyangozlar, hendekler, vazolar, kutular, sandıklar, madenler olarak simgeleşir (Özgü, 1994: 77) Bu sembollere bakarak; belli anlamlar yüklenilen bu nesnelerin morfolojik olarak doğadan aktarıldığı gözlenmektedir.

Cinsel anlamlar taşıyan sembolik nesnelerin rüyaların simgesel diliyle kompleks bir yapıya bürünmesi, mitlere ve masallara göre daha zor anlaşılmasını sağlar. Bu doğrultuda; Cinselliğe dair olan içerikler daha çok sansür ve çarpıtma gerektirdiğinden rüyalar karman çorman bir hal alır (Freud, 2018b: 210-212). Öyle ki rüyaları yorumlamak oldukça yavaş gidilen bir yola benzer.

Freud rüyaların sembolik dilini yorumlayabilmek için “rüya çalışması” adını verdiği bir yöntem geliştirir. Bu yöntemle göre rüyaların üç aşaması vardır: rüyanın açık içeriği, gizli içeriği ve arzular. Burada rüyanın açık içeriğinden kast edilen rüyanın gördüğümüz biçimiyle olan bariz anlamıdır. Yani kişinin rüyayı hatırlama şeklidir. Gizli içerik ise rüya düşünceleridir. Yani rüyanın oluşmasına asıl sebep olan düşünceler, dürtüler ve diğerleridir. Freud rüyanın anlamının açık içeriğinden değil rüya düşüncelerinden çıkarılması gerektiğini savunur. Rüya çalışması, rüyanın gizli içeriği ile açık içeriği arasındaki bağlantıyı çözmeye çalışan bir yöntemdir. Bu çalışma bağlamında rüyalar bütünsel olarak değil, içerisindeki öğeler tek tek ele alınarak çözümlenir. Rüyaya bütünsel olarak bakıldığı takdirde rüya anlamsız ve saçma gözükebilmektedir. Fakat rüyanın içindeki öğelerin her biri kendi başına incelendiğinde öğelerin birbirleriyle olan ilişkileri açığa çıkar ve rüya anlam kazanır (Freud, 1998a: 362). Bu doğrultuda edebiyat eserlerini tıpkı rüya yorumları gibi çözümlemeyi öne süren Eagleton Freud’la ortaklaşır, rüya çalışmasından yola çıkarak edebi metinlerine ikinci bir okumayla yaklaşılabileceğini savunur. Çünkü rüyaların da ancak ikinci bir analizle anlam kazanabileceğini, rüyaların yalnızca bilinçdışının bir “ifadesi” ya da “yeniden

üretimi” olmadığını söyler. Bundan ötürü bilinçdışı ile rüya arasında bir “üretim” ya da “özü”, hammaddeler “yani örtük içerik” değil, rüya çalışmasının kendisidir diyerek rüyanın simgesel diliyle bilinçaltı arzuların ortaklaşa bir dönüşüm geçirdiğini dile getirir” (Eagleton,2011: 188-189).

Bu doğrultuda rüya çalışmasına bakılacak olursa; Rüya çalışmasının iki belirleyici etkeni vardır: Rüya yoğunlaşması (bir tür metafor ve metanomi) ve rüya yerdeğiştirmesi. Rüya her zaman az malzeme ile çok şey anlatmaya çalışır. Rüyanın açık içeriği az ve öz gözükür fakat içeriğin temsil ettiği rüya düşünceleri kapsamlı ve çoktur. Freud bunu şu şekilde açıklar: “Bir rüyayı yazacak olursanız, bir sayfanın belki de yarısını doldurur. Bunun altında yatan rüya düşüncelerini ortaya çıkaran analiz ise bunun yedi-sekiz, hatta on katı kadar yer kaplayabilir” (Freud, 1998b:363). Bunun sebebi rüyalarda küçük bir ifadenin aynı anda birçok şeyi temsil edebiliyor olmasıdır. Dolayısıyla rüyanın açık içeriğindeki her ögenin birden çok belirleyeni vardır. Başka bir deyişle, rüyadaki öğelerin rüya düşüncelerinde birçok simgesel ifadeleri vardır ve her bir rüya düşüncesi rüyada birkaç öğeyle temsil edilir. İşte rüyalardaki yoğunlaşma budur (Freud, 1998b: 368-369). Freud’un yaptığı bu saptamaya örnek olarak, Jung şu örneği verir. Bir gün bir adam rüyasında çocukluğunu görür. Gizlice komşusunun bahçesine girerek ağaçtan elma çalmaktadır. Fark edilip edilmediğini merak ederek tedirgin olur, fark edildiğini düşünerek utanç içinde hızla bahçeden çıkarak koşmaya başlar. Ardından Jung’la yaptığı sohbet doğrultusunda bir önceki gün yaşadığı semtte yürürken, oldukça hoş bir kadınla karşılaştığını ve sohbet etmeye başladığını ancak yanlarından geçen tanıdık bir adamı görmesiyle kadınla sohbetini kestiğini söyler. Rüya içeriğini daha da derinleştiren Jung’un soruları üzerine adam küçükken gizlice, banyo yapan kızları seyrederken babasına yakalanmıştır. Babası bu olay karşısında ona çok ciddi bir ceza vermiştir. Jung için bu durum, Cennet Bahçesinden kovulmaya kadar giden sembolik bir dildir. Ve adamın bilinçli zamanda yaşadığı (kadınla sohbeti kesmesi) olaylarla bütünleşerek rüyasında utanç duygusunu vurgulayan bir zemin yaratılmıştır (Jung, 2015a: 39-41).

Freud’a göre rüya yerdeğiştirmesi ise rüya parçalarının katmanlaşarak bilinçaltındaki en derinlerde olan arzunun simgesel boyutta iç içe geçmesidir. Bu şu demektir; rüya düşüncelerinin merkezindeki öge rüya içeriğinin merkezinde olmayabilir. Veyahut, rüya içeriğinin merkezini oluşturan öge, rüya düşüncelerinde aynı rolü oynamayabilir. Bu da bir yerdeğiştirmedir. Fakat bu durum her zaman için geçerli değıldir. Bazı durumlarda rüya düşüncelerinin ve rüya içeriğinin merkezinde aynı öge veya ögeler yer alır (Freud, 1998b: 393-394). Buradan da anlaşılacağı üzere rüya düşünceleriyle rüya içeriğı arasındaki ilişki anlam bakımından değışkendir. Rüya düşüncelerinde en önemli gözüken düşünceler, rüya tarafından reddedilebilir ve onun yerine ikincil olarak önemli olan düşünceler rüya içeriğine girebilir. Bunun sebebi rüyanın bilinçdışında var olan bir arzuyu çarpıtmasıdır. Rüya çarpıtmasının başlıca kullandığı yöntemlerden biri rüya yerdeğiştirmesidir. Özetle, rüya çarpıtması sansürü doğurur ve bu sansürün etkisiyle rüya yerdeğiştirmesi ortaya çıkar (Freud, 1998b: 395-396).

Freud’un bir diğeri önemli buluşu ise bilinçaltının zaman dışı olmasıdır. Bilinçaltı verileri “zamansal olarak düzenlenemezler, zamanın geçişi tarafından değıştirilemezler, genel olarak zamanla hiçbir ilişkileri yoktur” (Freud, 2000: 142). Freud’un teorisine göre bilinçaltı geçmişle ilgilidir. Geçmişte yaşanan anılar, tecrübeler ve geçmişte bastırılan arzularla doludur. Buradan yola çıkarak Freud bir rüyanın içeriğini oluşturan malzemelerin hepsinin yaşantıdan türetildiğini söyler. Başka bir deyişle, kişinin yaşantısında tecrübe etmediğı hiçbir şey rüyasının içeriğini oluşturmaz. Rüyada olan geçmişin yeniden hatırlanarak doyurulmayı bekleyen arzuların tatmin edilmesidir (Freud, 1998a: 66). Freud’un bu yorumuna örnek olabilecek rüya şöyledir. Bir anne rüyasında, çok sevdiği 15 yaşındaki kızının öldüğünü görür. Dehşete kapılır. Çünkü kızını çok sevmektedir. Neden böyle bir rüya gördüğüne anlam veremez. Ancak rüya çalışmaları kapsamında arka planda kalan durum açığa çıkar. Çünkü kadın hamile olduğunu anladığı ilk anda, bebeğini istemez ve onu düşürmek için elinden geleni yapar. Ancak kızı doğduktan sonra bu durumu unuttur. Bilinçaltında kalan kabahatlilik ve suçluluk duygusunu bastırmaya çalıştıkça

(“katil anne”yi öldürmek) kızına karşı daha çok sevgi besler. Ruh dünyasının derinliklerinde yer alan gerçek duygusunu bilinçteki başka bir duygu ile yerdeğiştirmeye çalışmaktadır. Ancak geçmişten gelen hatırası rüyalarında açığa çıkmaktadır (Özgü, 1994: 79-80).

Rüyalarda belleğin uyanık hayatta unutulmuş kısmı açığa çıkar. Bazen rüyada gördüğümüz bir bitkinin adını nereden öğrendiğimizi bilemeyiz. Fakat aslında uyanık hayatta bu bitkiyi bir yerlerde mutlaka ya görmüş ya da adını duymuşuzdur. Uyanık hayatta edinilen bütün tecrübeler bellekte saklanır ve rüyalarda yeniden hatırlanır. Dolayısıyla rüyada gördüğümüz nesnelerle hayatımızın bir noktasında mutlaka bir ilişki içerisinde olmuşuzdur. Buradan da anlaşılabileceği üzere, Freud’un rüya teorisine göre rüyaların bize gelecekte haber verme durumu söz konusu değildir. Bunun yerine rüyaların geçmişle ilgili bilgiler verdiğini söylemek daha doğru olacaktır:

“Çünkü rüyalar, her anlamda geçmişten kaynaklanır. Yine de rüyaların gelecekte haber verdiği yolundaki eski inanç tümüyle yoksun değildir. Rüyalar, arzularımızı gerçekleştirmiş olarak göstermek suretiyle, bizi geleceğe yöneltir. Ama rüya sahibinin şimdiki zaman olarak görüntülediği bu gelecek, yok edilemez arzusu tarafından, geçmişin kusursuz benzeri kalıbına dökülmüştür” (Freud, 1998b: 739).

Freud rüyalarındaki arzuların temel olarak üç kaynağı olabileceğini söyler: Gün boyunca yükselmiş fakat dış sebeplerden ötürü doyurulamamış ve varlığı kabul edilen bir arzu; bu arzu gün boyunca doyurulamadığı için geceye kalmıştır veya bilinçli olarak geceye bırakılmıştır. İkincisi gün boyunca yükselmiş ve inkar edilmiş bir arzu; bu durumda arzu baskı altına alınmıştır ve gece rüyada açığa çıkabilmek için fırsat kollamaktadır. Son olarak ise bilinçaltında uzun zamandır varlığını sürdüren bir arzu; yani çocukluk döneminden kalan bir arzu (Freud, 1998b: 664). Freud bilinçaltındaki geçmişin çoğunu çocukluk yaşantısının oluşturduğunu savunur (Freud, 1998a: 71). Bu sebeple rüyalarda sık sık çocukluk anılarının görülmesi veya çocukluk arzularının tatmin edilmesi olağan bir durumdur. Freud’a göre rüya görmek demek gerilemek demektir. Çünkü rüya görmek bir anlamda geçmişi yeniden

yaşamaktır. Çocukluk arzularının günümüz zamanına gelip kişinin rüyasına girmesiyle birlikte kişi çocukluğuna geri döner. Böylelikle rüyalar kişinin zamanda yolculuk etmesine vesile olurlar. Daha önce de bahsedildiği üzere bilinçaltına bastırılan arzular ölümsüzdürler ve her daim tetiktedirler. Ufacık bir uyarımayla açığa çıkabilirler. Dolayısıyla kişinin çocukluğuna egemen olan içgüdüsel dürtüler rüyalarda kolayca açığa çıkabilmektedirler. Freud, bebeklikten ve çocukluktan kaynaklanan arzuları rüyaların oluşumu için vazgeçilmez bir kaynak olarak görür. Rüyaların çok güçlü bir belleğinin olması ve bebekliğe kadar olan döneme erişebiliyor olması Freud'un rüya teorisinin temellerini oluşturur (Freud, 1998b: 705). Hatta Peter Watson Freud'un bu fikre kendisi üzerinden ulaştığını söyler;

“Freud babasının Ekim 1896'daki ölümünün tetiklemesiyle kendi kendini analiz etmeye başladı. Freud, uzun süredir pek yakın olmamalarına rağmen babasının ölümünün onu şaşırtıcı derecede sarstığını ve uzun süredir unuttuğu sahnelerin bir anda su yüzüne çıktığını buldu. Rüyaları da değişti. Rüyalarında şimdiye kadar bastırdığı babasına yönelmiş bilinçdışı bir düşmanlığı fark etti. Böylece rüyaların “bilinçaltına giden yol” olduğu düşüncesine ulaştı” (Watson,2015:1029).

Bu bağlamda, Freud *Rüyaların Yorumu* kitabını yazarken, öngördüğü sorulara cevap vermeyi ihmal etmemiştir. Şüphesiz Freud'un en iddialı aynı zamanda da en katı teorisi bütün rüyaların bir arzu tatmini olmasıdır. Bu teoriyle ilgili gelebilecek olan bir sorunun detaylı bir şekilde üzerinde durmuştur. Rüyalar, neden başka bir şey değil de sadece arzu tatminidir? Bilinçaltı rüyalarda neden yalnızca arzu tatmini yaşatmaktadır? Freud'a göre bu soruların cevabı oldukça nettir. “Düşünce her şeyden önce halüsinasyonlu arzunun ikamesinden başka bir şey değildir; ve rüyaların birer arzu giderme olması gerektiği kendi içinde açıktır, çünkü ruhsal aygıtımızı sadece ve sadece bir arzu harekete geçirebilir” (Freud, 1998b: 681). Freud'un teorisine göre bilinçdışı sistemi arzuların gerçekleşmesinden başka bir amaç bilmez. Elinde olan tek şey arzu giderici dürtülerdir. Başka bir deyişle, bilinçaltının tek gayesi arzuları gidermektir. Bir anlamda, arzular bilinçdışını var eden en önemli etkenlerdir. Rüyalar da bilinçdışının ürünü olduğuna göre yalnızca bir arzu tatmini olarak ortaya çıkarlar (Freud, 1998b: 683). Fakat rüyalar bilinçdışının

dışavurum yöntemlerinden sadece bir tanesidir. Her rüya bir arzu gidermedir fakat arzu gidermenin başka çeşitleri de vardır. Örneğin, psikonevrotik semptomlar da bilinçsiz bir şekilde arzuların giderilmesini sağlar.

Son olarak söylenebilir ki, Freud'un rüya teorisine göre rüyalar normal olmayan ruhsal olgulardır. Nevrotik özellikler taşıyan rüyalar psikonevrozun bir belirtisidir. Dolayısıyla, rüyaların kendisi bir semptomdur (Freud, 2018b: 103). Bu nedenle Freud, rüyaların nevrozların psikolojik analizini yapabilmek için bir araç olarak kullanılmasından başka bir işlevi olduğunu düşünmemektedir.

Ancak Freud'un bu düşüncesine karşılık, sanatın, medyanın ve yaratım ilişkilerinin rüyalarla olan simgesel ortaklığı yine Freud'un rüya çözümlemeleri esnasında kullandığı psikanaliz metodu, özellikle "sanat çözümlemeleri" üzerinde oldukça etkili olmuştur. Elbette Freud'un rüyalarındaki simgesel dili bilinçaltının istekleri üzerinden açıklaması, sanatsal üretimi de bilinçaltının bir tasavvuru olarak okumaya çalışan sanat düşünürlerini, sanatçıları ve psikanalistleri etkilemiştir. Bilinçaltının yaratıcılığı etkileyen bir yapıyı da barındırdığını ileri süren Freud, bu doğrultuda *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* adlı bir çalışma ortaya koyar. Hatta *Dostoyevski ve Baba Katli* (1928) adlı çalışmasında Dostoyevski'nin kişiliği hakkında analizler yapar. Yine Leonardo'nun biyografisinden yola çıkarak onun çocukluk düşlerinin, yaratıcı sanatçının zihinsel işleyiş biçimine odaklanır. Bu çalışmasıyla "narsizm" kavramını ilk kez ortaya koyan kişi olur (Terbaş, 2016:3). Ancak "rüyaların sadece nevrozların psikolojik analizini yapabilmek için bir araç olarak kullanılması gerektiği" fikri onu eserlerin bir rüya yorumu gibi analiz edilmesi gerektiğinden alıkoyar. O ancak sanatçının kişiliğinin esere ne gibi katkılar sağladığı üzerinden ilerler. Fakat ondan feyz alarak insanlığın ortak olarak geliştirdiği simgesel düşünme biçimi, ortaya konulan bütün sanat yapıtlarında gözlemlenebilmektedir denilebilir. Hatta daha sonra Jung'un rüya teorisinde ortaya koyduğu arketip kavramı ve kolektif bilinçdışı rüyaların sanatsal üretimle olan bütünsel ilişkini anlamaya çalışmak açısından önem taşımaktadır. Freud'un rüyaların yorumlanmasında bilinçaltının işlevinden bahsetmesi ve rüya yapısının (zamansız, mekânsız, metaforik

ve simgesel dili) biçimsel anlamda en çok benzerlik taşıdığı sinema sanatıyla hem biçimsel hem de içeriksel olarak bu sanat disiplini psikanalitik bağlamda okumaya en müsait alan yapmaktadır. Bu doğrultuda, 1960'ların ve 1970'lerin ikliminde gelişen yaklaşımların büyük çoğunluğu sinema seyircisi üzerine "psikanaliz ve sinema" bağlamı üzerinden çeşitli kuramsal yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Laura Mulvey, Christian Metz, Jean Louis Baudry bunlardan sadece birkaçıdır (Bakır, 2013: 135).

Filmlerin psikanalitik açıdan yorumlanıp anlaşılabilmesini hedefleyen Andrea Sabbadini'nin ortaya koyduğu ifadelere bakıldığında;

"Film insan zihnini taklit edebilir mi? Benzer şekilde sinema, düşüncenin görselleştirilmesi olarak ele alınabilir mi? Ve bir başka soru: Sinema bir rüyayı, bir fanteziyi, bir anıyı nasıl gösterebilir. İlk anda insan zihninin karmaşık görüngüsünün sinemada temsil edilebileceğini düşünmek şeklinde bir yaklaşım karşımıza çıkıyor" (Sabbadini, 2016: 3).

Bu bağlamda bilinçdışı kavramını ilk olarak ortaya koyan Freud'dan feyz alarak ilerleyen diğer psikanalistler ve sinema üzerine çalışmalar yürüten kuramcılar sinemanın rüyalarla olan ilişkisini, seyircinin film seyrederken yaşadığı duygusal iniş çıkışlar ve sinemanın kendi kurmaca yapısından kaynaklı rüya benzeri bir zamana/mekana sahip olması üzerinden araştırmışlardır. Filmin kendisinin uyanıkken rüya görmek biçiminde bir deneyim olduğunu öne süren bu tez bağlamında sinemanın rüyayla olan ilişkisinin nedenlerini irdelemek için bir sonraki altbaşlık olan 'Jung'un Rüya Üzerine Çalışmaları' önemlidir. Jung'un rüya teorisinin Freud'la ayrıştığı nokta, sinemanın kendisinin kolektif bir deneyim olarak ortaya koyduğu anlatı yapısını çözümlemek, arkaik alanla gizli kalmış evrensel kodların seyirci üzerinde ne gibi duygular barındırdığını anlamak açısından önem taşımaktadır.

1.1.2. Jung'un Rüya Üzerine Çalışmaları

Freud'un öğrencilerinden ve aynı zamanda meslektaşı olan Carl Gustav Jung, beş yıla yakın bir süre Freud'la birlikte çalıştıktan sonra Freud'un bazı görüşlerinden uzaklaşmaya başlar. Freud'la uzun süre mektuplaşarak fikir tartışmaları yürüttüğü süreçte de görüldüğü gibi başından sonuna kadar Jung, nevrotik çatışma ve insan ruhu anlayışlarında toplumsallık, dahası kolektivite duygusunu her zaman koruyan bir yapıda durmuştur. Özellikle bilinçaltı teorisinin çok katı olduğunu dolayısıyla rüyaların özünü anlayabilmek için yetersiz olduğunu düşünen Jung, bir süre sonra Freud'dan ayrılarak kendi yöntemini geliştirir ve bu yöntemin adını *Analitik Psikoloji* olarak belirler. Jung, Freud'la çalıştığı süre boyunca rüyaları “yalnızca” nevrozların sebebini çözebilmek için bir araç olarak kullandıklarında rüyanın asıl söylemek istediğinden uzaklaştıklarını fark eder (Jung, 2009: 26-29). Jung'un isteği ise rüyalar aracılığıyla nevrozlara ışık tutmaktan ziyade rüyaların temelinde yatan söylemi bulabilmektir. Böylelikle rüyalarda Freud'un bulduğu anlamdan daha başka anlamlar aramaya başlar. Jung, rüyaların nevrozlar gibi ruhsal rahatsızlıkların dışavurulmuş hali olabileceğini kabul eder fakat Freud'un rüyaların tek işlevinin bu olduğu yönündeki teorisine katılmaz. Freud, ruhun derinliklerinde yalnızca kişinin bireysel tecrübelerinden oluşan bir katman olduğunu savunur fakat Jung'a göre böyle düşünmek büyük bir hatadır çünkü psişik olaylar bunun aksini söyler (Jung, 2001: 244-245). Jung'un rüya teorisi de tam olarak buradan başlar ve üç adet kavram ortaya koyar: kişisel bilinçaltı, kolektif bilinçaltı ve arketipler.

Jung, her insanın bilinçaltında iki kat bulunduğundan bahseder. Bunlardan biri kişisel kattır, kişinin kendine ait tecrübelerinden oluşur. Diğeri ise kişiden öte, binlerce yıldır biriken ortak tecrübelerden oluşur (Jung, 2006: 144-145). Freud'un rüya teorisinin dayanağı olan kişisel bilinçaltı bebeklik döneminin ilk anılarına kadar uzanır. Jung'a göre yüzeysel bir katmandır. Çeşitli sebeplerle bilinçaltına atılmış öğelerden ve kişinin bireysel tecrübelerinden doğan komplekslerden oluşur. Başka bir deyişle; bastırılan tüm arzular, utanç verici anılar, iyi veya kötü yaşanan her türlü

deneyimler burada yer alır. Jung’a göre kişinin etrafında olup biten her şey bilinçaltında varlığını sürdürür (Jung, 2001: 223). Psişe içinde hiçbir şey yok olmaz. Yaşadığımız birçok şeyi unuttuğumuzu sanırız fakat belleğin büyük bir kısmı bilinçte değil bilinçaltında var olmaktadır. William L. Randall benliğin de bu şekilde oluştuğunu söyleyerek şu ifadeleri kullanır; Carl Jung’un çalışmalarından esinle “benlik bizim içimizde değildir, biz onun içindeyiz” (Randall, 2014: 55). Aynı şekilde Marie-Louise von Franz’a göre; Benliğin asıl olarak rüyalarımız aracılığıyla bize göstermek istediği “bir tür yazgı” vardır. Rüyalar, benliğin her gece bizim için yazdığı, şunu biraz daha fazla, bunu biraz daha az yapmamızı söyleyen harflerdir, çoğunlukla bunlar da öykülerle yüklüdür (Akt. Randall, 2014: 55-56). Buradan yola çıkarak Jung’un rüya kavramına yaklaşımı, insanlığın bütün hayatı boyunca deneyimlediği olguları bilinçaltındaki belleğe yüklemesiyle meydana gelir denilebilmektedir.

Dolayısıyla bilinçaltının bir bölümü “bir zaman için geri çekilmiş birçok düşünce, izlenim ve imgeden oluşur” (Jung, 2009: 33). Bilinçaltında biriken tüm bu yaşanmışlıklar rüyalarda sembolik olarak açığa çıkar. Kuşkusuz, bilinçaltındaki tüm içerikler değil, sadece çağrışım yoluyla harekete geçen ve bir anlık bilinç durumuyla bağlantı kuran içerikler açığa çıkmaktadır (Jung, 2001: 185). Kişisel bilinçaltından kaynaklanan rüyalarındaki semboller kişiye özeldir ve genelleme yapılarak yorumlanamaz. Bu türden rüyaları yorumlayabilmek için kişiyi tanımak ve çağrışımlarını bilmek gerekir. Herkesin kendine özgü bir yaşamı, imgeleri ve görünimleri vardır. Kişisel bilinçaltı bunların bir yansımasıdır (Jung, 2001: 255-257).

Kolektif bilinçaltı ise atalarımızdan bizlere miras kalan, insanoğluna ait psişik bir birikimdir. Başka bir deyişle, burası tüm insan ırkının sahip olduğu ortak bir depodur ve insanlığın her döneminde buraya yeni şeyler eklenir (Jung, 2001: 243-244). Antropolojik bağlamda Morin, bu durumun beynin gelişimiyle meydana geldiğini özellikle sapiens’te ortaya çıkan ölüm bilincinin psişik birikimi yarattığını söyler;

“Ölümlülüğe aşina bir nesnel bilinç ile, ölümsüzlüğü ya da hiç değilse ölümden sonra hayatı ileri süren öznel bir bilincin etkileşiminden kaynaklandığına işaret eder. Ölüm törenleri, yokoluş fikrinin yarattığı travmayı yansıtır, dağıtır ve kovalar. Cenaze merasimleri, bilinen bütün sapiens toplumlarında hem krizi hem de krizin anlaşılmasını; bir yandan buhran ve kaygıyı, öte yandan ümidi ve teselliği ifade eder” (Morin, 2014: 85).

Bu bağlamda kolektif bilinçaltını yaratan en önemli metaforlardan biri ölüm olgusudur denilebilir.

Jung’un kolektif bilinçaltının tüm insanlarda doğuştan bulunduğunu savunması haklı bir argüman olmaktadır. Jung’a göre, insanların ruhsal yapısı da beden yapıları gibi soygelişimsel izler taşır (Jung, 2001: 245). İnsan bedeninin temelinde binlerce yıllık oluşumlar vardır. Hayvan basamağının tüm evrelerini aşmış olmamıza rağmen bedenimizde bunların izlerini hala taşırız. Atalarımızdan anı olarak kalan bir sürü organımız vardır. Görülen o ki insan bedeni, yapısında tarihsel soy kütüğünü de taşır. Jung, bu durumun ruhumuz için de geçerli olduğunu söyler. Tıpkı bedenimiz gibi ruhumuz da geçmişin izlerini taşımaktadır. Bir kez var olan her şey ruhumuzda hala varlığını sürdürmektedir. Dolayısıyla, insan ruhunun yapısında tüm insanlığın tarihini baştan sona bulmak mümkündür (Jung, 2009: 67). Dolayısıyla insanlık tarihi boyunca yaşanan her olay belli başlı metaforlarla insanlığın bilinçaltına kaydedilmektedir denilebilir.

Buradan da anlaşılacağı üzere, kişi kendi tecrübelerinin yanı sıra, yüzyıllar boyunca insanoğlunun edindiği tecrübelerle ait imgeleri rüyalarında görebilmektedir. Bu imgeler insan ırkının tümüne aittir; kolektif bilinçaltının ürünleridir. Dolayısıyla kişinin rüyalarında belirmeleri olağan bir durumdur. Jung, kolektif bilinçaltı ürünlerinin hiçbir kabileye, halka veya bir ırka özgü olmadığını söyler. Kolektif bilinçaltı, yüzyıllar boyunca psişik alanda varlıklarını sürdüren ve birbirine benzeyen görüntülerin bir araya gelmesinden oluşur. Burası bütün insanlarda olan ortak bir katman olduğundan kişisel bilinçaltına kıyasla daha derinliklidir. İlkel insanların kolektif rüyaları “büyük düş” olarak nitelendirmelerine değinen Jung’un söylediğine göre, o çağlarda topluluğun içinden biri büyük düş gördüğünde bunun kolektif

anlamını kavrar ve bu rüyayı tüm çevresine anlatma gereksinimine girer. Çünkü rüya sahibi rüyanın kendisine değil bütün topluluğa ait olduğunun farkındadır. Kabile üyeleri çember oluşturup yere çöker ve rüya sahibinin hikayesini dinlerler. Bu tür rüyalar kimi zaman kabilelerle ilgili çok önemli bilgiler de taşıdığından kabileler bu tür rüyaların öncülüğünde hayati kararlar verir (Jung, 2001: 246-259). Örneğin “Reissiz kabile toplumlarında kavim göçüyle ilgili hikayeler üretirlerken, reisli toplumlarda hükümdarların ortaya çıkıp hükümdarlığı kuruluşlarıyla ilgili hikayeler anlatılır” (Goody, 2017: 67). Bu hikayelerin oluşum süreci çoğunlukla görülen rüyalardan ileri gelmektedir.

Kabile topluluklarında bazen de bireysel anlamda görülen rüyalar kişinin kendi yaşamsal sürecini belirlerken kabilenin görülen rüyaya dair ortak inancı bu tutumun kolektif benlikte var olduğunu güçlendirir. Bu bağlamda James G. Frazer’in ilkel insanların rüyalar hakkında sergilediği tutumlara dair verdiği örneklerle bakıldığında; rüya kuramında da değinildiği gibi ilkel insanların rüyalara yaklaşımının gerçeklikle doğrudan bağlantılı bir yapıda olduğu görülecektir. “Uyuyan bir insanın ruhunun vücuttan çıkıp gerçekte düşünde gördüğü yerleri ziyaret ettiği varsayılır. Fakat ruhun bu yokluğunun birtakım tehlikeleri vardır, çünkü herhangi bir nedenle vücudun dışında alıkonursa, kişi, ruhtan yoksun olduğu için ölecektir” (Frazer, 2004: 124). Yine şu örneğe bakıldığında; “Gineli bir zenci sabahleyin kemikleri sızlayarak uyanırsa, ruhunun uykuda bir başka ruh tarafından dövüldüğünü düşünür” (Frazer, 2004: 124). Kabile üyesinin bu tür inanışları, kabile içinde ortak olan kolektif inançtan meydana gelmektedir.

Jung bu tür davranışların sadece ilkel insanlara özgü olmadığını, Roma İmparatorluğu’nun sonuna kadar bu türden davranışlara rastlanıldığının altını sıklıkla çizer. Hatta bugün bile doğal afetlere karşı tepkilerimizde, sanatsal yaratım sürecindeki esrime hallerinde, medya ve sinema aracılığıyla kolektif benliğimizde yer alan korkuların devam ettiğini göstermektedir. Örnek olarak; seyircinin korku filmlerindeki belirsizlik ve karanlık atmosferli bir mekandan ani bir şey çıkacak korkusu (canavar, uzaylı, yaratık, kötü olan katil) karşısında sergilediği refleks, ya

da toplumsal duyguları sömüren bir haber karşısında toplumun o an için düşünmeden ortak olarak sergilediği “günah keçisi” algısı bu durumun kolektif algıda var olduğunun en büyük kanıtıdır.

Jung’un rüya teorisinde ortaya koyduğu “Arketip” kavramı kolektif bilinçaltından kaynaklanan sembolleri temsil eder. Jung, arketiplerin “insanlığın en eski ve en evrensel düşünce biçimleri” olduğunu söyler (Jung, 2006: 145). Arketipin ortaya çıkışı Platon’a kadar uzanmaktadır (Jung, 2015a: 17). Joseph Campbell’e göre Jung’un arketip kavramı Adolf Bastian’ın (1826-1905) eski kuramının geliştirilmiş biçimidir. “Bastian yoğun seyahatleri sırasında insan türünde saptadığı değişmezliklere “birincil fikirler” (elementargedanke) adını vermiştir. Aynı zamanda, çeşitli kültür alanlarında bu fikirlerin farklı biçimde ifade edilip geliştirilmiş olduğunu da kavrayarak, evrensel biçimlerin somut, yerel örneklerine “etnik fikirler” adını verir” (Campbell, 2015a :43) demektedir. Arketip kavramının köklerine daha önce çeşitli düşünürler ve kuramcılar tarafından ulaşılmış olsa da, arketiplerin insanlığın kolektif bilinçdışındaki konumunu kapsamlı bir şekilde rüya teorisiyle ortaya koyan ilk kişi Jung’tur.

Bu bağlamda, insan davranışının ortak yapısına bağlı olan arketipler kişisel deneyimin bir meyvesi değildir, doğuştan gelen bir komplekstir (Jung, 2001: 255-256). Jung’un sözleriyle tanımlamak gerekirse:

"Arketipler, insanlığın gelmiş geçmiş tüm atalarının psişik işlevlerinin çökeltisidir; genel anlamda organik yaşamın milyonlarca kez yinelenmiş ve biçimler şeklinde yoğunlaştırılmış deneyimlerinin birikimidir. İlkel zamanlardan bu yana dünya üzerinde yaşanmış tüm deneyimler bu arketiplerde temsil edilir." (Akt. Tecimer, 2005: 95).

Rüyalarda ortaya çıkan arketipleri ilk olarak Freud fark etmiştir. Freud, rüyalarda sık sık rüya görenin kişisel deneyimleriyle bağlantılı olmayan elemanların ortaya çıktığını fark eder ve bunları “arkaik kalıntılar” olarak nitelendirir. Freud’a göre bunlar tarihsel gelişmeye direnerek insanın ruhunda yaşamaya devam edebilmiş ruhsal unsurlardır. Yani insan ruhunda arda kalan kalıntılardır. Freud bilinçaltını bilincin bir takıntısı olarak gördüğü için arkaik kalıntılar olarak adlandırdığı bu

kadim mirası önemsememiştir (Jung, 2009: 47-68). Jung ise arketiplerin çok önemli olduğuna, en eski metinlerde bile arketiplerle karşılaşıldığına özellikle değinir. Jung'un araştırmalarına göre kimi dinler, çoğu efsaneler ve felsefeler arketiplerden yaratılmıştır (Jung, 2009: 79). Arketipler içgüdüsel eğilimlerle ortaya çıkarlar. Tıpkı kuşların içgüdüsel olarak yuvalarını yapmaları gibi insanoğlu da bilinçdışı olarak arketipleri üretmiştir. Dolayısıyla arketipler bilinçli bir şekilde yaratılmış tasavvurlar değildir. Bu nedenle onları anlamak oldukça zordur. Altında yatan derinlikli manayı kavrayabilmek için detaylı bir çözümleme gerekir (Jung, 2009: 67-89).

Arketipler yalnızca rüyalarda değil, mitlerde ve masallarda da karşımıza çıkar. Tecimer'in ifadelerine göre "Kolektif bilinçaltı bireysel düzeyde kendini rüyalarda açığa çıkarırken, toplumsal düzeyde mitoslar, efsaneler, sanat yapıtları ve dinsel-inançsal motifler aracılığıyla ifade bulur" (Tecimer, 2005: 95). Bu bağlamda insanlığın ortak olarak üretmiş olduğu mitler hakkında İsmail Gezgini'nin ifadelerine dikkat edilirse;

"... Mitler toplumsal bilinçdışının ürünleri olarak onbinlerce yılın toplumsal deneyim, duygu, korku ve kabullenişlerini ifade eder. Bu nedenle, mitoslar başlangıçta olup bitmiş olayları anlatıyormuş gibi görünen ve daha sonra gelen toplumlar tarafından kelimesi kelimesine değişmeden aktarılmış ölü sözler değildir. Aksine mitler, içinde yaşadığı her topluluk ve kültürden bir şeyler taşıyan, yaşadıkça değişen ve gelişen bir organizma gibidir; tek yönlü değildir, herhangi bir yöntem ve analizle tam olarak anlaşılacakları iddiasından uzaktırlar" (Gezgin,2014:7).

Jung'un rüya teorisinde ortaya koymuş olduğu arketip kavramının haklılığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda yaptığı çalışmalarla ilgili olarak, Jung her yıl 1500-2000 arası rüya yorumladığını ve bunların sonucunda bazı çıkarımlar yaptığını söyler. Bunlardan birisi, birçok mitolojik konunun sık sık rüyalarda yer alıyor olmasıdır (Jung, 2001: 184). Bunun sebebi kolektif bilinçaltının arketipleri sürekli olarak yeniden üretme eğilimi içinde olmasıdır. Böylelikle yüzyıllar önce mitleri oluşturan arketipler günümüzde yeniden rüyalarda belirmektedir (Tecimer, 2005: 96). Örneğin, bir gün Jung'un profesör olan bir hastası gördüğü rüyadan sonra

oldukça endişeye kapılıp delirdiğini sanar. Rüyanın içeriği o kadar güçlü ve derindir ki profesör bu rüyanın kendisinden öte bir yerden geldiğini sezer ve bu onu panik haline sürükler. Jung rüyayı dinledikten sonra rüyanın ona tanıdık geldiğini farkeder ve kütüphanesinden 400 yıllık bir kitabı çıkararak adamın rüyasındaki görüntünün bulunduğu sayfayı açar. Hastanın rüyasında beliren arketip en az 400 yıllık bir mirastır (Jung, 2009: 69). Bazı arketiplerin sembolize edilmesi korkutucu olabilmektedir. Örneğin, canavar arketipi çoğu zaman tekinsizliği de beraberinde getirir ve insanı tedirgin eder. Oysa ki her insanın içinde bir canavar vardır ve insan yaşamı boyunca bu canavarla mutlaka bir şekilde karşılaşır. Karşılaşmak ve yüzleşmek zorundadır çünkü bu canavar arketipi insanoğlunun asırlar boyunca yaratmış olduğu bir gerçektir. Yani insan olmanın vazgeçilmez bir getirisidir. Canavar ve kahraman arketipleri⁵ olmadan insan yaşamının olması mümkün değildir. Bu sebeptendir ki bütün masallarda ve mitolojik hikayelerde kahramanı ve canavarı temsil eden bir şey mutlaka mevcuttur⁶ (Jung, 2001: 256). Örnek olarak; Canavar kadar korkunç ve insana/ insan ruhuna kötülük yapacağı ortak olarak kabul görmüş bir doğaüstü tür olarak algılanan cin kavramı bütün dinsel kökenlerinden bağımsız olarak ilkel topluluklarda da görülmektedir. Frazer'in dediği gibi; "Bir insanın ruhunun kaçırılması genellikle cinlere bağlanır. Annamite'ler bir insan cinle karşılaşp konuşursa, cinin insanın solüğünü ve ruhunu içine çektiğine inanırlar" (Frazer, 2004: 130) Bunu gerçek yaşamında görmesine bile gerek yoktur rüyasında dahi gördüğünde ruhunun çalındığını düşünmektedir.

Jung, rüyalar ve mitler arasındaki benzerliklere örnek olarak bir hastasının kızının rüyalarından bahseder. Küçük kız 7-8 yaşlarındayken bazı rüyalar görür ve bunların resmini çizer. Jung'un hastası kızının resimlerini yorumlaması için kendisine getirdiğinde Jung, kızın kimi rüyalarının ilkel mitlerin ve bazı dinlerdeki

⁵ Kahraman arketipi bireysel dönüşüm ve kurtarıcılık öğelerini içerir. Kişinin arayışta olması, zorlu sınavlardan geçmesi veya olanaksız görevler edinmesi, inisiyasyon (olgunlaşma, bilgelik yoluna giriş, ölüm ve yeniden doğum) ve kendini feda etme (tüm suçları üstlenerek herkesi kurtaran kişi olma veya günah keçisi olma) gibi durumları kapsar (Tecimer, 2005: 98).

⁶ Arketipler, ikinci ve üçüncü bölümlerde film incelemeleri yapılırken detaylandırılacaktır.

öğretilerin bir yansıması olduğunu fark eder. Kızın o yaşta bu öğretileri ve mitleri bilmesi imkansızdır. Hatta bu kitaplardan ve mitlerden kızın ailesinin dahi haberi yoktur. Küçük kız daha önce hiç görmediği ve bilmediği şeyleri rüyasında görmüştür. Jung, çocukların rüyalarının yetişkinlere göre çok daha derinlikli olduğuna ve daha fazla kolektif bilinçaltı kaynaklı rüyalar gördüklerine sıkça değinir. Jung’a göre çocukların rüyalarında mitolojik hikayelerle karşılaşmak sıklıkla olan bir durumdur (Jung, 2009: 70-74). Bu durum kolektif bilinçaltının varlığını kanıtlar niteliktedir. Arketipler, mitlerde, masallarda ve rüyalarda karşımıza çıkabilmektedirler. Buna örnek olarak bütün anlatılarda en yaygın olan *yaratılış miti* gösterilebilir. Yaratılış ve yeniden doğuş tüm insanlıkta ortak olan birincil evrensel koddur. Bunu Campbell şu şekilde ifade etmektedir;

“Mitoloji ve din imgelerinde doğum (veya daha çok yeniden doğum) teması çok önemli yer tutar. Gerçekten bütün eşik geçişlerinde - yalnızca rahmin karanlığından gün ışığına çıkarken değil, çocukluktan yetişkinliğe ve yaşamın aydınlığından ölüm kapısının ardındaki ne olduğu bilinmeyen gizemli karanlığa geçişlerde de- doğumla karşılaştırma vardır ve ritüel olarak, pratikte her yerde rahme dönüş imgesi yoluyla temsil edilmiştir. Etnolojik bakış açısından çok psikolojik yönden yoruma açık olan evrensel mitoloji temalarından biri budur” (Campbell, 2015a: 73).

Bu bağlamda, Edgar Morin’in şu ifadeleri önemlidir; “Her birey, eğitimi, yönelimini ve toplumsal varlığının gelişimini sağlayan *kültürel mirası*, doğduğu andan itibaren alımlamaya başlar” (Morin, 2014: 155).

Jung rüyaları bilinçaltında gizli kalmış olan bilgeliğin bir yansıması olarak görür (Fromm, 2014: 103). Çünkü rüyalar insanoğluna ve yaşama dair kadim bilgileri günümüze taşıyabilme potansiyeline sahiptir. Daha önce de değinildiği üzere bu bilgiler semboller aracılığıyla aktarılır. Kolektif bilinçaltından kaynaklanan rüyalarda ve mitolojik hikayelerde geçerli olan sembol dili aynıdır çünkü her ikisi de arketipleri kullanır. Rüyaların sembolik bir dili olduğu rüyalar üzerine çalışan neredeyse herkes tarafından kabul edilen bir durumdur. Freud, arzuların rüyalarda sembollere dönüştüğünü söyleyerek rüyalardaki sembolik dili bireysel bir boyuta taşır. Jung ise bu sembollerin kolektif bilinçaltından da oluşabileceğini savunarak

rüyaların sembolik dilini evrensel bir boyuta taşır. Jung'a göre semboller ruhun bir parçasıdır ve tıpkı bir bitkinin çiçek açması gibi psikenin de simgelerini ortaya çıkarması normal bir durumdur. Dolayısıyla, rüyalarındaki sembolizmin sebebi bilinçaltının kişisel ve kolektif sembollerden (arketipler) oluşuyor olmasıdır. Jung Freud'un sansür teorisine kuşkuyla bakar. O daha ziyade bilinçaltının kendisinin karmaşık olduğunu düşünür. Bilinçaltındaki içerikler bilince kıyasla daha düzensiz ve dağınıktır, birbirinden bağımsız bir şekilde dururlar. Bilince göre daha az rasyoneldirler ve bilincin uyduğu gibi zamanın kurallarına uymazlar. Yani bilinçdışı bir içeriğin aldığı biçim sembollere dayalıdır. Bilinçaltı malzemeleri bu şekilde saklar. Dolayısıyla rüyalar bilinçaltındaki içerikler sansürlendiği veya kılık değiştirdiği için değil var oluşları böyle olduğu için zor anlaşılırlar. Jung'a göre eğer rüya söylemek istediğini açık seçik söyleseydi o zaman bilince ait olurdu. Netlik, düzen ve mantık bilince aittir. Rüya ise bilinçaltına ait bir olgudur ve bilinçaltı düzensiz ve zamansız bir yerdir (Jung, 2009: 55-64).

Jung tüm insanların hem kişisel bilinçaltına hem de kolektif bilinçaltına bağlı olarak yaşadıklarını savunur. Daha doğrusu, bilinçaltı dediğimiz yapı kişisel ve kolektif deneyimlerden oluşmaktadır. (Jung, 2001: 244-246). Dolayısıyla görülen rüyanın kaynağına göre işlevi de değişkenlik göstermektedir. Jung'a göre rüyaların birçok fonksiyonu vardır. Örneğin, kişisel bilinçaltından kaynaklanan bir rüya kişinin nevrozlarını dışa vurabilir. Bastırılan veya bilinçle ilişkisini kaybeden içgüdüler kendilerini farklı yollardan göstermeye çabalarlar. Bu çabaların rüyalarda nevroz ve histeri olarak ortaya çıkma sebebi ise bilinçaltının kişiyi koruma eğilimidir. Bilinçaltında bastırılan içgüdüler ileride çok daha büyük problemlere yol açabileceği için bilinçaltı kişiyi uyarmak amaçlı nevrozların ve psikozların başlangıcını rüyalarda gösterir (Jung, 2001: 83-86). Jung, rüyaların fizyolojik belirtiler olarak ortaya çıkabileceklerini kabul eder. Freud'un öne sürdüğü gibi rüyalar hastalığın tanımının koyulabilmesi için önemli verilerdir. Rüyalar, nevrozun başlamasıyla hastayı uyarıp, nevrozun sebebini açığa çıkarabilirler. Ve hatta nereden başlanması gerektiğini bile söylerler. Fakat bunu anlayabilmek için rüyanın yorumlanması

gerekir. Rüyaların gizli içeriğinin olması konusunda Jung, Freud’la aynı fikirdedir. Daha önce de söylediğimiz gibi Jung’a göre bu gizli içeriğin sebebi bilinçaltının geçmiş hafızasında semboller aracılığıyla barındırıyor olmasıdır. Jung’a göre her nevrozun kökeni çocukluk tecrübelerine dayanmaz. Çocukluk tecrübeleri çok önemlidir ve bilinçaltında oldukça büyük bir yere sahiptir fakat her ruhsal hastalığın sebebi değildir (Jung, 2001: 209-210).

Jung’un rüya teorisi bağlamında rüyaların bir diğer fonksiyonu dengeleyici olmasıdır. Bir insanın ruhsal ve fiziksel olarak sağlıklı olabilmesi için bilinç ile bilinçaltının birbirine bağlı olarak işleyebilmesi gerekir. Aksi takdirde önce ruhsal bir bozulma ortaya çıkar ve daha sonrasında fiziksel rahatsızlıklar kendini gösterir. Eğer bilinç ile bilinçaltı arasında bir kopukluk varsa bunlar rüyada açığa çıkar. Bu noktada rüyalar köprü görevindedir ve her daim dengeyi kurmaya çalışırlar. Eğer bilinçaltında var olan ama kabul edilmeyen dürtüler varsa bunlar rüyalarda ruhun akılcı yanına gösterilir (Jung, 2009: 52). Bilinçaltında var olan bir dürtünün veya duygunun bilinç tarafından kabul edilmemesi bir dengesizlik doğurur. Rüyalar bu dengesizliğe engel olmak için kişinin aynası olur ve kendisiyle yüzleşmesini sağlar. Campbell “rüya, kendiniz hakkındaki ruhani bilginin bitmek bilmez bir kaynağıdır” demektedir (Campbell, 2018: 64). Farklı bir biçimde ifade etmek gerekirse, rüyalar insanın karşı karşıya gelemediği veya kabullenemediği tüm duygu ve davranışlarını açığa çıkarır. Kişinin kendini daha iyi tanıyabilmesi için, daha da önemlisi ruhsal olarak gelişebilmesi için bilinçaltının bu belirtilerini önemsemesi gerekir. Jung rüyaların bu fonksiyonunu “armağan” veya “telafi” fonksiyonu olarak da nitelendirir. Rüyaların bu işlevine örnek olabilecek bir diğer durum ise; kendisiyle ilgili gerçekçi olmayan düşüncelere sahip olan, kendi olanaklarının çok üzerinde planlar yapan ya da kendileri hakkında çok yüksek varsayımlar yapan insanların rüyalarında sürekli olarak uçma ve düşme görmeleridir. Rüya, onları gerçekçi olmadıklarına dair uyarır çünkü eğer rüya sahibi bu şekilde uçuk planlar yapmaya devam ederse sonunda zarar gören kendisi olacaktır. Bu sebepten rüyaların uyarılarına kulak verilmelidir yoksa sonuç üzücü olabilir (Jung, 2009: 49-50).

İnsanlar korkunç ve garip rüyaların ruhsal olarak hasta olan kişiler tarafından görüldüğüne inanır. Fakat işin aslı böyle değildir. İnsanlar özünde doğayla, dolayısıyla vahşi yaşamla kökünden bağlantılıdır. İnsanların maruz kaldığı belirli bir yaşam biçimini dayatan suni tetikleyiciler, örneğin reklamlar, insanı doğasına uygun olmayacak şekilde yaşamaya yöneltir ve bu da insanın dengesini bozar. Bilincimiz asıl doğamızı unutabilir fakat bilinçaltımız hiçbir zaman unutmadığı için rüyalarda açığa çıkardığı arketiplerle dengesizliği düzeltmeye çalışır. Dolayısıyla kişi özünden kopmaya başladığında korkunç ve garip olarak nitelendirilebilecek rüyalar görmesi normaldir. Rüyalarda gözüken insanın özünde olan vahşi yönüdür. Bunlar ilkel insanlardan kalan ve bilinçaltında varlığını sürdürmeye devam eden dürtülerdir. Jung’a göre bu tarz rüyalar herkes tarafından görülebilir ve tarihsel özelliklerinden dolayı çok önemlidir (Jung, 2009: 45-51). Bilinçaltındaki bu dürtüler simgesel nitelik taşıdıklarından ve oldukça eski bir zamandan kaldıklarından modern insan tarafından kolayca anlaşılmazlar. Modern insan olarak bizler kendi doğamızla ilgili çok az bilgiye sahip olduğumuz için rüyaları anlamakta zorlanırız ve onların bu dengeleyici rolünün farkına varmayız (Jung, 2001: 187).

Jung, rüyaların bir diğer fonksiyonu olarak ödünleyici olmalarından bahseder. Rüyalar, kişinin engellenen veya doyurulamayan dilek ve isteklerini giderebilme özelliğine sahiptir. Rüyaların bu rolü bilinçaltının indirgeyici işleviyle aynı anlama gelmektedir. Bilindiği üzere bilinçaltının indirgeyici işlevini ilk açıklayan Freud’un çalışmalarıdır. Freud bilinçaltının yalnızca bastırılmış cinsel dürtülerden oluştuğu gerekçesiyle her rüyanın bir arzu tatmini olduğunu öne sürer. Jung, rüyaların ödünleyici olabildiklerini kabul eder fakat bütün rüyaları bir arzu tatmini olarak nitelendirmenin çok dar bir düşünce olduğunu savunur. Jung’a göre rüyalar “bilinçaltının belirli bir andaki durumunun ani ve simgesel bir özsunuşu” dur (Jung, 2001: 201). Başka bir deyişle, Jung rüyaların “bilinçaltı içeriklerin simgesel bir belirtisi” olduğunu söyler ve bu içeriklerin her zaman gerçekleşmiş dileklerden

oluşmadığını belirtir (Jung, 2001: 201). Dolayısıyla, Jung’a göre rüyaların ödünleyici olması sahip olduğu fonksiyonlardan yalnızca biridir.

Rüyaların bir başka fonksiyonu ise tanıtıcı olmalarıdır. Tanıtıcı rüyalar gelecekte haber veren rüyalarlardır. Jung’a göre bilinçaltı sadece geçmiş olayların hurda deposu değildir, aynı zamanda gelecekteki ruhsal durumların ve düşüncelerin de tohumlarıyla doludur (Jung, 2009: 38). Bilinçaltı da tıpkı bilinç gibi sahip olduğu tüm verileri inceleyerek bir çıkarım yapabilme yeteneğine sahiptir. Böylelikle bilinçaltı olabilecek olanlarla ilgili tahminler yapar ve en son vardığı sonucu rüyada açığa çıkarır. Jung bu sonucun çoğu zaman doğru olduğunun altını çizerek (Jung, 2001: 193). Tanıtıcı işleve sahip olan rüyalar aynı zamanda uyarıcı da olabilmektedir. Jung birçok kez hastalarının gelecekte olacak olan kötü olaylarla ilgili rüyaları tarafından uyarıldığına tanık olduğunu söyler. Örneğin, daha önce sıkıntılı işlere bulaşmış olan bir hastasından bahseder. Bu adam başından geçenleri atlatabilmek için kendini başka şeylere yönlendirir ve dağ tırmanışına merak salar. Kurtulmaya çalıştığı eski alışkanlıklarını aşmakla ilgili bir hırs içine girer ve dağ tırmanışı merakı hastalık derecesine ulaşır. Başka bir deyişle, adam kendini aşma gayesi içinde özünü kaybeder ve hırsının içinde yok olmaya başlar. Bilinçaltı olanların farkındadır ve rüyalar aracılığıyla adamı uyarır. Bu rüya yalnızca önemsendiği takdirde bir uyarı olacaktır, aksi halde gelecekle ilgili haber veren bir rüya niteliğinde kalacaktır. Adam rüyasında yüksek bir dağın tepesinden boşluğa doğru adım attığını görür. Rüya aslında oldukça açık ve nettir. Jung bu rüyanın niteliğini hemen kavrar ve hastasına dikkatli olması gerektiğini söyler. Fakat adam Jung’u dinlemez ve bir gün tırmanış yaparken rehberin sözüne uymayarak tehlikeli bir yere girer ve yüksek bir dağın tepesinden düşerek ölür. Jung’a göre rüyaların tanıtıcı işlevi özel bir niteliktir fakat bir mucize değildir. Rüyalar gelecekte olacak olan olay için kişiyi uyarabilir, geleceğe dair bir şeyler söyleyebilir çünkü yaşamımızdaki birçok şeyin aslında çok uzun bir geçmişi vardır. Bazen sona yaklaşmışızdır, sadece bilinç olarak farkında değilizdir. Bilinçaltımız çoğu zaman fark eder ve rüyalarda bizi uyarır. Fakat bu her zaman kötü bir şey olmadan önce rüya aracılığıyla uyarılacağımız anlamına da

gelmez. Rüyalar bizi çoğu zaman uyarırlar ama bir o kadar da uyarmazlar (Jung, 2009: 50-51). Jung bunu şöyle açıklar: “İyi kalpli bir güç sanki bazen işe giriyor, bazen ise hiç karışmıyor gibidir.” (Jung, 2009: 51). Dolayısıyla rüyalara tanrı rolü biçip onlara bağlı yaşamamak gerekir.

Jung rüyaların fonksiyonlarından bahsederken telepatik özelliğine de değinir. Telepatik rüyaların varlığı en eski çağlardan beri onaylanmıştır. Kimi kişiler alıcı konumundadır ve telepatik nitelikte rüyalar görürler. Yani, rüyalar aracılığıyla başka bir kişiyle iletişim haline geçerler. Jung telepatik rüyaları şu şekilde tanımlar: “Özellikle coşkulu bir olayın zaman ve uzamda telepatik bir biçimde önceden varolduğu düşler. Dolayısıyla önseziyi ya da uzaktan algılamayı açıklayarak ya da en azından anlamamıza yardımcı olacak insana özgü önemli bir olayı (örneğin, ölüm olayı) içeren düşlerdir bunlar” (Jung, 2001: 200). Jung incelediği telepatik düşlerin çoğunun bu tanıma uyduğundan bahseder. Tıpkı gelecekle ilgili haber veren rüyaların mucizevi olmaması gibi telepatik rüyaların da olağanüstü olmadığını söyler. Jung’a göre bilinçaltının bu özellikleri gayet olağan ve normaldir, bunları kavrayabilmek için yetersiz kalan bizim bilincimizdir (Jung, 2001: 201-202).

Bilinçaltımızda daha önce hiç bilinmemiş olan, bilince henüz hiç çıkmamış olan olgular da mevcuttur. Jung bunlara örnek olarak yaratıcı fikirleri verir. Daha önce bilinçle hiçbir ilişkisi olmayan yaratıcı fikirler ansızın ortaya çıkabilir. Bilinçaltı aynı zamanda yaratıcı bir güce sahiptir. Jung birçok sanatçının en iyi ve en yaratıcı fikirlerinin bilinçaltından doğduğunu ve bir “vahiy” gibi rüyalarda belirdiğini söyler. Bilinçaltı bu yaratıcı fikirleri kişiyle buluşturmak için rüyaları kullanır. Dolayısıyla rüyalar yaratıcı⁷ gücün bir yansıması olabilmektedir (Jung, 2009: 37-38). Bundan

⁷ Yaratıcılık konusu, bir tek psikolojinin değil birçok felsefi düşünürün de ilgi alanına girmektedir. Hatta yaratıcı süreçte bulunan sanatçının bile. Hepsinin aklındaki soru yaratıcılığın nereden geldiğidir. Bu konuya dair birçok araştırma yapılmıştır. Ancak Jung’la özdeşleşen noktada, Henri Bergson, var olmak ve yaratmak kaçınılmaz bir bütündür. Kozmosun kendisi de yaratıcı sürecin içindedir. Evrene ve insana baktığımızda bir bütün olarak içsel yaratımla var olduğunu dile getirerek şu ifadeleri kullanır, “var olmak değişmek, değişmek olgunlaşmak, olgunlaşmak ise kendini sonsuza kadar yaratmaktır” (Poulet, 1956, akt, Randall, 2014: 50-51). Buradan insanın, bilinçli ve bilinçdışı öğeleriyle beraber bir bütün olarak değerlendirildiğinde yaratıcılığı besleyen bir olgu olan rüyanın insan etkinliklerinin ayrılmaz bir parçası olduğu fikrini güçlendirir.

ötürüdür ki birçok sanatçı rüyalarında gördüğü imgelerden hareketle eserlerinin bilinçaltından fıskırdığını dile getirmiştir.

“Ne var ki, uzak bilinçli geçmişten anıların yanı sıra tümüyle yepyeni düşüncelerle yaratıcı fikirlerin de -o zamana kadar hiç bilinçlenmemiş düşünce ve fikirler- bilinçdışından gelişi, bir gerçek olarak durmaktadır. Bunlar ruhun karanlık derinliklerinden, lotus çiçekleri gibi yetismekte, bilinçdışı ruhun son derece önemli bir bölümünü oluşturmaktadırlar” (Jung, 2009: 38).

Bilinç ile bilinçaltının işleyişi birbirinden oldukça farklıdır. Bunlardan en belirgin olanı bilinçaltının akıldışı olması ve bilinen zaman kavramından yoksun olmasıdır. Bilinçaltının bir ürünü olan rüyalarda beliren görüntüler alışılmış olan mantıksal düşüncenin zıttı bir şekilde ortaya çıktığı için çoğu zaman saçma olarak nitelendirilir. Jung’a göre rüyaların akla aykırı gözükmelerinin sebebi, bilincimizin bu gizemli olayları çözebilecek bilgiden yoksun olmasıdır. Bu nedenle rüyanın gerçek anlamını çıkarabilmek için yorumlamaya gereksinim duyulmaktadır (Jung, 2001: 174). Jung’a göre rüya yorumlama yöntemi rüyanın anlamını tamamen değiştirir. Freud rüyaların psikolojik boyutuna dikkat çekerek rüya yorumlamaya yeni bir bakış açısı getirmiştir. Jung ise Freud’un teorisini geliştirerek rüyaları yalnızca kişinin geçmişi bağlamında değil, tüm insanlığın geçmişini de kapsayarak, evrensel bir olgu olduklarının bilincinde, fakat oldukça kişisel olabileceklerini de unutmadan ele almaktadır.

“Bilinçli akılla anlatılan bir öykünün bir başlangıcı, bir gelişimi ve bir sonu vardır. Bu kural rüya için geçerli değildir. Rüyanın zaman ve mekan boyutları farklıdır. Rüyanı anlamak için onu, tıpkı insanın eline aldığı bir nesneyi iyice anlayıncaya kadar evirip çevirmesi gibi, çeşitli taraflarından incelemek gerekir.” (Jung, 2009: 28).

Kısaca söylemek gerekirse, Jung’a göre rüyaların en temel amacı bilinç ve bilinçaltı arasında bir uyum sağlayarak kişinin yeniden kökleriyle bağlanmasına vesile olmaktır. Jung rüyaların ciddiye alınması gerektiğine, onların da bizim yaşamımızın bir parçası olduğuna sıklıkla değinir. İnsanlar bilinçli yaşamdan ve onun tecrübelerinden kuşku duymazlar. O halde bilinçaltı olayların anlamından neden kuşku duyulmaktadır?

Sonuç olarak Jung'un rüya teorisine dair ortaya koyduğu kavramlar, sanatsal ürünleri çözümlemeye çalışırken, özellikle kolektif bilinçdışı ve arketipler üzerinden yorum yapmayı (analiz) kolaylaştırıcı bir yapıya evirir. Rüya ve sinemanın ortak dili (biçim ve yapı benzerliği) Jung'un ruhbilimsel yaklaşımı temel alındığında, bir imgeler bütünü olan sinemanın katman katman çözümlenmesini kolaylaştırır. Bütün büyük anlatılar kolektif benliğin ortak ürünüken sinemanın yeniden var ettiği anlatılar bunlardan bağımsız değerlendirilemez. Joseph Campbell⁸, Edgar Morin⁹ ve Mircea Eliade¹⁰'nin öne sürdüğü gibi kültürü var eden ve devam ettiren mitler, ritüeller ve ortak inançlar Jung'un kolektif bilinçdışı dediği bağlamda hala devam etmektedirler. Bu doğrultuda ortak olarak kalıplaşmış arkaik kodlar, bir rüya olarak sinemada hala tekrar tekrar görülmeye devam edecektir denilebilir.

1.1.3. Fromm'un Rüya Üzerine Çalışmaları

Psikolog ve filozof olan Erich Fromm'un temel öğreniminin daha çok sosyoloji tabanlı olması, psikolojiye olan katkılarının başında, toplumsal sorunların psikanalitik bağlamda ele alınışı üzerinden gelişmiştir. Fromm Karl Marx'ın yapıtlarından önemli ölçüde etkilendiği için Freud ve Marx'ın fikirlerini birbirleri içinde sentezleyerek aralarındaki çelişkileri ve birleşimlerini ortaya koyup insanın doğadan ayrılışının sonucu olarak yaşadığı psikolojik yalnızlığı nasıl giderebileceği ve bununla nasıl başa çıkabileceği üzerinden geliştirmiştir. Bunu yaparken Freud ve Jung'un ortaya koymuş olduğu bilinçdışı ve kolektif bellek kavramlarını sentezlemiştir. Ve Jung'tan yola çıkarak kolektif bilinçaltının işleyişinde önemli bir yeri olan sembolik dili araştırmaya yönelmiştir. Bu doğrultuda sembol dilinin önemi üzerine birçok çalışma yapmıştır. 1951 yılında yazdığı *Rüyalar, Masallar, Mitler* kitabı bu çalışmalar arasında en kapsamlı olanıdır. Fromm'a göre insanlık tarihi içerisinde ilk gününden bugüne kadar gelişen tek evrensel dil, sembol dilidir.

⁸ Joseph Campbell'in "*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*" ve "*Tanrının Maskeleri*" serisinde öne sürer.

⁹ Mircea Eliade'in "*Edebi Dönüş Mitosu*", "*Şamanizm*", "*Doğuş ve Yeniden Doğuş*" kitaplarında öne sürer.

¹⁰ Edgar Morin'in "*Yitik Paradigma*" adlı kitabında öne sürer.

Mitlerde, masalarda ve rüyalarda geçerli olan bu sembol dili gün boyu konuşulan dilden oldukça farklıdır. Sembol dilinin mantığında zaman ve uzay kuralları önemli değildir, daha ziyade önemli olan yoğunluk, anlam ve çağrışımdır (Fromm, 2014: 20). Dolayısıyla, anlatı yapıları içerisinde büyük yer kaplayan dini hikayeler içerisinde de Fromm'un belirtmiş olduğu sembol dilinin anlam ve çağrışıma dayalı yapısı çok sık görülmektedir. Bu bağlamda, Lakoff ve Johnson'un verdiği örnek Fromm'un ortaya koyduğu argümana vurgu yapmaktadır.

“Kültürel ve dini sembolizm, metonominin¹¹ özel durumlarıdır. Mesela Hristiyanlıkta kutsal ruh yerine güvercin metonimisi vardır. Bu sembolizm, metonomilerde olduğu gibi keyfi değil, tipiktir. Batı kültüründeki güvercin anlayışı ile Hristiyan teolojisindeki Kutsal Ruh anlayışında temellenir. Kutsal Ruh'un sembolünün söz gelimi tavuk, akbaba yahut devekuşu değil, güvercin olmasının bir nedeni vardır. Güvercin güzellik, dostluk, şefkat ve bütün bunların üzerinde barış olarak tasavvur edilmiştir. Bir kuş olarak doğal ortamı, metonimik bakımdan Kutsal Ruh'un doğal habitatı durumundaki cennetin yerini alan semadır” (Lakoff, Johnson, 2015: 72-73).

Bu doğrultuda bir önceki alt başlıkta Jung'un da dikkat çektiği gibi rüyaların kolektif benlikte var olan en arkaik kodları barındırması “gerçek zamanda” rüyaların yorumlanmasını zorlaştırmaktadır. Fromm da bu duruma ortak olarak rüyaların gündelik hayattaki mantık kurallarına olan uyumsuzluğuna kendi perspektifinden yaklaşarak şu yorumda bulunmaktadır.

“Rüyalarımız, uyanık halimizin en büyük özelliği olan mantık kurallarına uymazlar. Rüyalarda uzay ve zaman kategorileri geçerli değildir. Ölmüş olanlar yaşıyormuş gibi karşımıza çıkabilir veya eskiden yaşadığımız bir olay gözümüzün önünde canlanabilir. Veya gerçekte hiç olmayacak bir biçimde, iki ayrı olay aynı anda oluyor gibi gözükabilir. Rüyalarda zamanın ve uzayın kurallarına uymayız. İki farklı yerde aynı anda bulunabiliriz, iki değişik insanı tek bir insan olarak görebiliriz. Kısaca, bedenimizin faaliyetine sınırlar koyan zaman ve uzayın kaybolduğu bir dünyayı rüyalarımızda yaratmak pek kolaydır” (Fromm, 2014: 18).

¹¹ Mecaz-ı Mürsel: (düzdeğişmece, adaktarımı, gönderme mecaz) Bir kelimeyi gerçek anlamının dışında benzetme gütmekten kullanma (Lakoff, Johnson, 2015: 66, çev. notu, Gökhan Yavuz Demir).

Bu bağlamda Fromm, insanın bilinçdışı vasıtasıyla rüya evreninde yarattığı zamansız ve mekansız imgeleri anlaması gerektiğini çünkü geçmişten gelen arkaik kodlarla “bugün” içinde bulunduğu algılara sahip olduğunu dile getirmektedir (Fromm,1998: 24-25).

Fromm’a göre kültür ve yöre fark etmeksizin tüm mitler ve rüyalar birbirine benzemektedir. Bunun sebebi hepsinin aynı sembol dilini kullanıyor olmasıdır. Bir New York’lunun bugün gördüğü bir rüya ile birkaç bin yıl önce Atina’da yaşamış olan bir insanın gördüğü rüya aynı öğelere sahip olabilmektedir. Aynı şekilde ilkel mitlerle modern insanların rüyaları arasında da benzerlikler mevcuttur. Neticede hepsi aynı dilin ürünüdür (Fromm, 2014: 19-20). Sembol dilinin kendine has bir dilbilgisi ve cümle yapısı vardır ve anlaşılabilmesi için çözümlenmesi gerekir. Kuşkusuz ki Fromm, farklı kültürlerle kılıf değiştirebilen simgesel dilin rüyalarla olan bağında haklıdır. Bu durum Campbell’in verdiği örneklerde gözlenebilir.

“İlkel, antik ve Doğu dünyalarının tanrıça mitolojileriyle tanışıklığı olan bir kimse, Kitabı Mukaddes’in her sayfasında, eski inançlara karşıt savları da içerse, onlara eşdeğer öğeleri görmemezlik edemez. Örnek olarak, ağaçta Havva sahnesinde görünüp onunla konuşan yılanın, kendi başına bir ilah olduğunu belirleyen hiçbir şey anlatılmamıştır; oysa Tekvin kitabının düzenlenişinden en az yedi bin yıl önce Levant’ta ona saygı gösterilmiştir. Louvre’da, Lagaş Kralı Gudea (MÖ 2025’ler) adına yeşil sabuntaşından oyulmuş bir vazo vardır, son Sümer döneminde tanrıçanın bir tür anlaşılışının bildirimi olarak Ningizzida ‘Gerçek Ağacın İlahı’ adına ithaf edilmiştir. Birbirine dolanmış iki engerek, Yunan bilgi ve yeniden dünyaya gelme tanrısı Hermes’in yılanlı asası Caduceus biçiminde, bir değneğe sarılmış olarak açılan iki kapının arasında, aslan-kuş olarak bilinen iki kanatlı ejderha tarafından itilmiş biçimde gösterilmiştir (Campbell,2015b: 17).

Ancak rüyalarda görülen simgesel göstergeler gündüz hayatında alışılan dilin aksine oldukça karmaşık gözüktüğü için çoğu zaman anlaşılmamakta ve “saçma” ya da “gerçek dışı” olarak nitelendirilmektedir. Fromm, çoğu insan için rüyaların rahatsız edici olduğunu ve bu rahatsızlıktan kurtulabilmek için rüyaları saçma olarak tanımladıklarını savunur. Çünkü rüyalar aklın kısıtlılığını gösterir,

insanın “gerçek” olarak nitelendirdiği gündüz yaşamında aslında özgür olmadığını kanıtlar. Fromm’a göre tüm bunlarla yüzleşmek zor olduğundan, genellikle insanlar rüyaları önemsememeyi tercih etmektedirler (Fromm, 2014: 21-23). Hatta buna koştur olarak insanın idrak edebilme yapısından bahsetmektedir.

“İnsanoğlun kutsaması olan idrak, aynı zamanda onun lanetidir de çözümü olmayan bölünmüşlüğü sonsuza dek çözmeye çalışma zorunluluğuyla karşı karşıya bırakır onu. İnsan canı sıkılabilen, hoşnutsuz olabilen, cennetten sürgün edildiğini hissedebilen tek hayvandır. Doğa ile uyum içerisinde olduğu insan öncesi durumuna geri dönemeyiz; doğanın ve kendisinin efendisi olana kadar idrakini geliştirmeye devam etmek zorundadır” (Fromm, 2005:53).

Bu doğrultuda Fromm, tek bir gerçeklik biçimi olduğuna inanmanın büyük bir yanılgı olduğunu söyler. Fromm’a göre insanlar çoğunlukla gün boyu gördüklerini gerçek olarak algırlar ve sahip oldukları tek gerçeğin bu olduğunu sanarlar. Oysa ki rüyalar da en az gündüz yaşanan olaylar kadar gerçektir. Hatta çoğu zaman gerçekler rüyalarda uyanık yaşama göre daha görünür olurlar. Fromm rüyanın gerçek bir yaşayış olduğunu söyler. “Eğer rüya görüyorsak, bu rüya yüzde yüz “gerçektir” ve uyanık halimizin gerçekleri gibi tam olarak geçerlidir.” (Fromm, 2014: 19). Fromm’a göre rüyalarda ortaya çıkan bu gerçeklik kişinin gelişimi için fazlasıyla önemlidir. Kişi rüyaları sayesinde kendisiyle ilgili bilmediği özellikleri keşfeder ve hatta rüyalarının anlamını kavrayan kişi kendini gerçek anlamda tanımaya başlar. Fromm’a göre uykunun tek görevi kişiye kendini tanıtmaktır (Fromm, 2014: 46-47). Bu nedenden Fromm rüyalarda kullanılan sembol dilinin herkes tarafından öğrenilmesi gerektiğini düşünür. Hatta okullarda tıpkı yabancı dil dersi gibi sembol dili dersinin olması gerektiğini savunur. Fromm’a göre mitler bilgeliğin en önemli kaynaklarından biridir. Dolayısıyla sembol dilini öğrenmek yalnızca rüyaları anlayabilmek için değil insanlığın en eski eserleri olan mitleri anlayabilmek için de önemlidir. “Mit ve rüyalar kendi kendimize gönderdiğimiz mesajlar gibidir. Eğer bu dili anlayamazsak, insanlığın daha doğaya hükmedemediği çağlardan bize aktarılan önemli bilgileri kavrayamaz ve kendi öz benliğimize giden o gizemli yolu keşfedemeyiz” (Fromm, 2014: 23). Kuşkusuz ki Fromm bu konuda haklıdır. Çünkü

kompleks bir tür olan insan; kendini, neden var olduğunu yaşadığı her dönemde merak etmiştir. Bütün anlatı hikayeleri felsefi disiplinler hatta bilimin bugün bu kadar gelişmesi insanın taşıdığı bu merak doğrultusunda gelişmiştir. Fromm'un mitleri anlamamız gerektiği vurgusuna örnek olarak Campbell'in benzer bir şekilde mitler ve rüyalar ile ilgili şu ifadelerine bakmak gerekmektedir. "Düş kişiselleştirilmiş mittir, mit kişisellikten çıkarılmış düştür hem düş hem de mit ruhun dinamiğinin genel işleyişi içinde simgeseldir. Fakat düşte biçimler düş görenin kendine özgü sorunlarıyla tuhaflaşmıştır, mitte ise belirtilen sorunlar ve çözümler bütün insanlık için dolaysızca geçerlidir" (Campbell, 2010: 30).

Fromm, rüyaların özelliklerini kavrayabilmek için uyumanın ruhumuz üzerinde nasıl bir etki yarattığını anlamamız gerektiğini savunur. Bilindiği üzere, fizyolojik olarak uyku, neredeyse bütün duyumsal algılarımızın durduğu ve bedenimizin dinlenmeye geçtiği bir süreçtir. Psikolojik açıdan ise, ki bizim için önemli olan budur, çevremizle olan tüm etkileşimin kesilmesi demektir. Fromm'a göre bu durum var oluşumuzun iki farklı yüzünü gösterir. Fromm uyku ve uyanıklık halini "çevre" faktörü üzerinden açıklar. Uyanık insan çevresindekileri ve çevresinde olup bitenleri önemser ve dikkate alır. Başka bir deyişle, uyanırken insan dünyasal gerçekliğe ve onun kanunlarına bağlıdır. Yani bilinçli bir var oluş söz konusudur. Uyuyan insan ise çevresine karşı olan tüm dikkatini ve ilgisini kaybeder. Bu da bilinçsiz bir var oluştur. Fromm bunu hareketsizlik olarak tanımlar. Uyku halinde dünyevi olanın değer kaybetmesiyle birlikte kişi tamamen içine kapanır ve korunmasız bir hale geçer. Tam da bu sebepten ötürü çoğu insan, uyku için ölümün kardeşi demektir. Fromm, uyuduğumuz zaman uyanırken yaşayamadığımız bir özgürlüğe kavuştuğumuzu savunur. Uyurken dünyasal gerçeklerin kanununa -uzay zaman üç boyutluluğuna- uymak zorunda değildir. Fromm'a göre uyuyan insan çalışma, savunma ve saldırma görevlerinden kurtulur. Bilinçli varoluşun temeli ise hareketliliğe ve yaşam mücadelesine dayanmaktadır. Uyanık olan kişi çevresine uyum sağlayabilmek ve hayatta kalabilmek için çabalar (Fromm, 2014: 48).

Fromm'un "çevre"den kast ettiği dış gerçekliktir. Dış gerçeklik derken de toplum ve kültürden bahseder ve doğayı bunun dışında tutar. Çünkü doğa bize karşı ne iyidir ne kötüdür. Doğanın bize karşı olan tavrı bizim ona karşı olan tutumumuza göre şekil alır. Fakat toplum ve kültür için durum böyle değildir. Her ne kadar kültürün insanlar üzerinde olumlu etkiler yarattığına inanılsa da birçok olumsuz etkisi olduğu da inkar edilemez bir gerçektir. İnsanlar toplum ve kültür tarafından kısıtlandığı için uyanık hayatlarında kendilerini tam olarak gerçekleştiremezler. Birçok duygularını, fikirlerini ve isteklerini bastırmak durumunda kalırlar. Kişinin çevresindeki koşullar nasıl yaşayacağını ve nasıl davranacağını belirler. Başka bir deyişle, kişi içinde yaşadığı topluma göre şekillenir. İnsanlığın ilkel dönemlerinden arda kalan en büyük güdüsü "hayatta kalma" güdüsü olduğu için görece modern hayatta geçmişinden kalma yırtıcılığını başka bir forma dönüştürmek zorunda kalmıştır. Fromm'a göre "İnsanın tarihinin yüzde 99'luk kısmında avcı olarak yaşamış olduğu gerçeği göz önüne alınırsa, biyolojimizi, psikolojimizi ve geleneklerimizi geçmiş zaman avcılarına borçluyuz" (Fromm, 2016:177) demektedir. Böylelikle geçmişten kalma yırtıcılığımız bugün modern hayatın getirisi içinde rüyalarımızda daha rahat ortaya çıkmaktadır.

Fromm'a göre toplum ve kültür faktörlerinin geçerli olmadığı rüyalarda kişinin gerçek benliği ortaya çıkar (Fromm, 2014: 50). Buna ek olarak, Fromm, rüyalara ilgi göstermiş olan birçok düşünürün savunduğu gibi uyku halinde dış gerçeklikle olan tüm bağın kesilmesiyle birlikte insanın hayvani ve ilkel yanının açığa çıktığına dair olan görüşe katılır. Fromm'a göre rüyalarda bu tarz bir geri dönüş yaşanabilmektedir; rüyalar ilkel arzuları canlandırabilir fakat bu her rüya için geçerli değildir (Fromm, 2014: 51).

Fromm rüyalarda toplum kurallarına daha az uyulmasının ve daha bilinçsiz davranılmasının yanı sıra insanların rüyalarında daha akıllı ve daha zeki olduklarını, aynı zamanda daha doğru kararlar alabildiklerini savunur. Bunun sebebi uyku halinde toplum kurallarının geçerli olmamasıdır. Çevre faktörü ortadan kalktığı zaman kişinin yaratıcılığı ve zekası açığa çıkar. Aynı zamanda Fromm uyanırken

birçok şeye maruz kaldığımızı söyler; haberler, radyolar, televizyonlar, tüm bunlar büyük bir gürültü oluşturarak insanı duygu ve düşüncelerinden koparırlar. Uykuya geçildiği zaman bu gürültü sona erdiği için kişi kendisini duyabilmeye başlar. Ve böylelikle en derin ve en değerli duygu ve düşünceler rüyalarda gerçekleşmeye başlar (Fromm, 2014: 54). Ayrıca, önemli bir konuyu düşünebilmek için gereken yoğun konsantrasyon da uykuda sağlanabilir. Uyanık haldeyken dikkat dağınıcı birçok etken vardır fakat uyku halinde kişi yalnızca kendisiyledir. Böylelikle uyku halinde kişinin zihinsel ve entellektüel yetenekleri daha görünür hale gelir¹².

Fromm'a göre uyumanın iki yönlü işlevi vardır. Uyuduğumuz zaman içinde bulunduğumuz kültürel ortamla olan tüm ilişkimiz kesildiğinden hem iyi hem de kötü yönlerimiz açığa çıkar. Başka bir deyişle, rüyalar hem akıldışı arzularımızın tatminini sağlar hem de akılcı duygularımızın gerçekleşmesini sağlar. Rüyalarda ahlak kurallarını çiğneyebiliriz ve aynı zamanda yaratıcılığımızı da özgürce gerçekleştirebiliriz. Ne dürtülerimiz ve duygularımız ne de bilgeliğimiz ve zekâmız bir engelle karşılaşır; her biri olduğu gibi kendisini ortaya koyar. Fromm aynı zamanda uyku halinde daha iyi tespit yaptığımızı da savunur. Uyanıkken diğer insanların duygu ve düşüncelerinden etkileniriz ve bu durum bazen bizim gerçek hissimizi görmemize engel olur. Hatta kimi zaman sezgilerimize inanmak yerine insanların söylediğine inanırız. Örneğin, bir kişiyle ilgili olumsuz bir duyguya kapıldığımızda eğer etrafımızdaki herkes o kişiyle ilgili olumlu şeyler söylüyorsa, biz bu olumsuz duygumuzu bastırır ve çoğunluğun dediğine inanırız. Gerçekte o kişiyle ilgili hissettiğimiz olumsuzluk duygusu doğru olabilir fakat etrafımızdaki gürültüden ötürü bu sezgimizi duymayız. Ne zaman ki uyku haline geçeriz ve gürültü susar, işte o zaman sezgilerimizi dinleyerek doğru tespitler yapabilme olanağını yakalarız (Fromm, 2014: 54-56). Bu durum aynı şekilde kehanet rüyaları için de

¹² Fromm Kekule'nin rüyasında benzolün kimyasal formülünü görmüş olmasından bahseder: "Uzun bir süre benzolün kimyasal formülünü araştırmakta olan Kekule, bir gece ansızın rüyasında benzolün doğru formülünü görmüştü. Uyandığında bu formülü hala hatırlıyor olması da çok büyük bir şanstı. Formülü yazdı ve yayınladı. Böylece kimya alanında yeni bir devir başlamış oldu" (Fromm, 2014: 62-63).

geçerlidir. Aklımız olayların gelecekteki gelişimini önceden kestirebilir ve dış etkenlerin geçerli olmadığı rüyalarda akılcı tahminler yapılabilir. Tüm bunlar dünyevi dertlerden uzaklaşan insanın zekasının ve sezgilerinin özgürleşmesiyle ilgilidir (Fromm, 2014: 57). Bu da insana bir önceki altbaşlıkta Freud'un dediği gibi rüyada tatmin olma duygusunu sağlar.

Fromm, Freud'un ve Jung'un rüya üzerine olan çalışmalarını da inceleyerek kendi araştırmalarına dahil etmiştir. Fromm'a göre rüya ne Jung'un tanımladığı gibi bir mitoloji imparatorluğudur, ne de Freud'un savunduğu gibi libido destekli arzuların tatminidir. Fromm rüyalarımızda daha bilge olmamız konusunda Jung'a katılır fakat rüyalarındaki tüm düşüncelerin kendimize ait olduğunu savunur. Yani insanoğlunun geçmişinin rüyalarda açığa çıktığını, Jung'un rüyaları çok fazla dinselastirdiğini düşünür. O'na göre rüyalar dinsel bir fenomen olmaktan ziyade kişinin duygu ve düşünceleriyle alakalıdır (Fromm, 2014: 104-105). “Rüya görmek, uykudayken, ruhumuzun gösterdiği bütün faaliyetlerin anlamlı ve özellikli bir biçimde yansımasıdır” (Fromm, 2014: 44). Bu bağlamda rüyalar kültürel kodların ve mirasların aktarıldığı bir enformasyon araçlarıdır. Kişi rüyalar aracılığıyla aktarılan enformasyonu iyi analiz edip, simgesel dili çözebilirse geçmişi, içinde bulunduğu toplumu ve kendisini daha iyi anlayabilecektir denilebilir.

1.2. Dini Boyutlarıyla Rüyalar

Uyku esnasında birtakım imgelerin insana gözüktüğü rüya olgusu ilkel toplumlardan bu yana anlaşılmaaya çalışılmış ve üzerine çeşitli fikirler söylenmiştir. İlk kez rüya gören insanlar rüyada gördükleriyle uyanırken yaşadıkları olayları birbirinden ayırt etmekte zorluk çekmiş ve rüyaların da uyanırken yaşanan olaylar kadar gerçek olduğunu düşünmüşlerdir. Eski çağlarda rüyaların gelecekte haber getirdiğine inanılmıştır. Geceleri yapılan bu gizemli yolculuğa tüm dinlerde oldukça önemli bir rol biçilmiştir. Genel olarak tüm dinler tarafından kabul edilen rüyalar vasıtasıyla üstün bir bilinçle iletişime geçildiği ve Tanrı'dan haber alındığı yönündedir. Ortak olan bir başka inanç ise, rüya esnasında ruhun başka alemlere

yolculuk yapıyor olmasıdır. Birçok dinde uyku sırasında ruhun bedenden ayrılarak uyanırken algılanamayan boyutlarda gezindiğine inanılır.

Mezopotamya döneminde rüya görenin ilahi bir güçle iletişime geçtiği düşünülmüştür. Bu iletişim sırasında kişi gelecekle ilgili bilgiler edinebilmektedir. O dönemde ortaya çıkan ve ilk yazılı destan olan Gılgamış destanında, Gılgamış'ın hayatıyla ilgili kararları gördüğü rüyalarından ilham alarak aldığı yazmaktadır. Bu aynı zamanda rüyalara dair bulunan ilk kanıtlardandır (Bulkeley, 2008: 133-137). Günümüze ulaşan rüyayla ilgili en eski eserlerden biri de British Museum'da saklanmakta olan ve milattan önce 2000 yılına ait olduğu düşünülen bir Mısır papirüsüdür. Burada 200 çeşit rüya yorumu yazdığı belirtilmiştir (Çelebi, 2008: 306). Eski Mısırlılar, Asurlular ve Yunanlılar'da rüyaların kâhin ve büyücüler tarafından yorumlandığı söylenmektedir. Eski Mısırlılar Tanrıların rüyalar aracılığıyla kendileriyle iletişime geçtiğine inanmışlardır. Kötü bir rüya gören kişinin ise kötü niyetlere sahip olduğu veya kötü olayların etkisi altında olduğu düşünülmüştür. Babil ve Asur medeniyetlerinde de kötü rüyalar üzerinde sıklıkla durulmuştur. O dönemde yapılmış olan bazı eserlerde kabuslardan nasıl kaçınılacağı üzerine bilgiler olduğu saptanmıştır. Eski Yunanlılar ve Romalılar uyku sırasında ruhun bedeni terk ederek Tanrıları ziyarete gittiğine inanmışlardır. Aynı zamanda rüyaların iyileştirici gücüne de inandıkları için rüya tapınakları inşa etmişlerdir. Buna benzer tapınakların Mısırlılar döneminde de yapılmış olduğu görülmektedir. Hasta olan kişi bu tapınağın içinde uykuya dalarak rahatsızlıklarının giderilmesi için ilahi güçle iletişime geçmektedir (Yücesoy, 2001: 76-81).

Musevilik ve Hristiyanlık'ta rüyaların, Tanrı ve insan arasındaki iletişimin meşrulaşmış hali olduğuna inanılır. Bu inanışlara göre Tanrı'nın insanlarla iletişime geçmesinin dört sebebi vardır: İnsanları kötülükten döndürmek, gururdan uzak tutmak, canlarını çukurdan korumak ve hayatlarını ölümden kurtarmak. Kutsal kitap olarak adlandırılan Tevrat, Zebur ve İncil'e göre rüyalar bu dört kategoriden birine dahil olurlar. Kimi rüyalar ise daha kapsamlı oldukları için aynı anda birkaçına birden dahil olabilmektedir (Breslin, 2013: 4-5). İncil'de rüya anlamına gelen on iki

farklı kelime olduğu bilinmektedir. Ayrıca birçok Yahudi ve Hristiyan rüya tabircisinin varlığı kanıtlanmıştır (Çelebi, 2008: 306). Çin dinlerinde ise rüyaların kutsal olduğuna ve uyku sırasında ruhun bedenden özgürleşerek ait olduğu yere gittiğine inanılır. Çinliler'e göre rüyaların asıl amacı insanların atalarıyla ve ölen aile bireyleriyle iletişime geçmesini sağlamaktır. Bu şekilde kişi rüyasında ruhsal gelişimiyle ilgili önemli bilgiler edinebilir veya tehlikeli bir durum için önceden uyarılabilir (Bulkeley, 2008: 77-78).

Milattan önce 1500-1000 yıllarında yazıldığı düşünölen kadim Hint öğretileri olan Vedalar'da rüyalarla ilgili birçok bilgi bulunmaktadır. Burada yazana göre rüyalar genel olarak ikiye ayrılır: Hayırlı ve hayırsız rüyalar. Hayırlı rüyaların temelinde tanrının etkisi olduğu, hayırsız rüyaların ise kişinin arzularından ve korkularından kaynaklandığı düşünölmektedir (Bulkeley, 2008: 26-27).

Hinduizm dinlerine göre rüyaların bazı önemli işlevleri vardır: Rüyalar gelecekle ilgili haber verir, fiziksel ve ruhsal sağlığıyla ilgili kişiyi uyarır, aydınlanma yolunda olan kişiye rüyaları aracılığıyla rehberlik eder ve gelecek olan doğumu müjdeler. Bunun yanı sıra negatif içerikli rüyaların da göröldüğünden sıklıkla bahsedilmektedir. Bu tarz rüyalar gelecekte olacak tatsız olayların habercisi olabilmektedir. Veyahut kişinin arsız arzularının ya da içindeki kötölüğün temsili olarak ortaya çıkabilmektedir. Ayrıca, kişinin geçmişte veya o günlerde yaşadıklarından etkilenererek rüya görmesi de olağandır. Fakat Hintlilere göre günlük olaylardan veya geçmiş anılardan oluşın rüyalarından ziyade Tanrısal gücün ortaya çıktığı rüyalar çok daha önemlidir (Bulkeley, 2008: 48-49).

Afrika dinlerinde rüyaların insan kaynaklı ve Tanrı kaynaklı olarak ikiye ayrıldığına inanılır. İnsan kaynaklı rüyalar gündelik hayatın telaşelerinden ve kaygılarından oluşırken, Tanrı kaynaklı rüyalar, atalarının kişiyi uykusunda ziyaret etmesiyle veya Tanrı'nın direkt olarak kişiyle iletişim kurmasıyla gerçekleşir. Bazı Afrika dinlerinde rüyalar sayesinde Tanrı'ya ibadet edildiğine inanılır. Bunlara ek olarak rüyaların gelecekle ilgili haber verdiğine, kişinin sağlık durumuyla bağlantılı

olarak oluşabildiğine ve yaratıcılık anlamında ilham olduğuna inanılır. Afrika’da özellikle bireysel ya da toplumsal olarak bir krizin içerisindeyken rüyaların yol gösterici bir rol sahiplendikleri düşünülmektedir (Bulkeley, 2008: 230).

Budizm’e göre kişi uyku halindeyken ruhu yolculuğa çıkar ve bu yolculuk sırasında yaşananlar dünyevi boyutta rüya olarak tecrübe edilir. Rüyalar vasıtasıyla yapılan bu yolculuk kişinin ruhsal gelişimi için çok büyük bir potansiyel taşır. Budist geleneklerinde rüyalarda ilahi bir gücün etkin olduğuna inanıldığından rüyaların içeriğindeki her türlü bilgi ve mesaj fazlasıyla önemsenir ve kişi bu bilgilerin öncülüğünde hayatına yön verir. Rüyalar yeni bir spiritüel başlangıcın habercisi olarak nitelendirilir. Buna ek olarak Budist dinlerinde rüyaların gerçek hayat olarak adlandırılan gündüz yaşamından daha gerçek olduğuna inanılmaktadır. Tibet Budizmi’nde ise rüyaların kontrol edilebileceği öne sürülür. Bunu yapabilmek için bazı çalışmalar uygulamak gerekmektedir. Bu çalışmaların sonucunda kişi rüyalarını yönlendirerek aradığı bir sorunun cevabını bulabilir veya kişisel gelişim yolunda kendisine destek olacak bilgiler öğrenebilir (Rinpoche, 2002: 29).

Budizm inancına benzer bir durum şamanlıkta da gözlenmektedir. Bazı kaynaklara göre Şamanizm, Asya kaynaklı bir inanış biçimiyken bazı kaynaklara göre ilkel toplumların tamamında gözlenebilen bir tür inanç sistemi olduğu doğrultusunda tartışmalar devam etmektedir. Arkeologlar bunun özellikle; mağara/kaya resminin, tarih öncesi çağlarda Şamanizm’in varlığı konusunda açık bir kanıt sağladığı iddiasındadırlar (Hoppal, 2016: 11-12). Mircea Eliade’ye göre bütün ilkel toplumlarda varlığına tanıklık edilen sihirsel/ dinsel saygınlık sahibi bazı sıra dışı bireyleri adlandırmak için, şaman, medicine-man, büyücü ya da sihirbaz gibi terimleri yükledikleri bir tür şifacı konumundaki mistik insanlara verilen addır (Eliade,1999:21-22). Ona göre Şamanizm tipik olarak Sibirya ve Orta Asya’ya özgü bir dinsel olgudur. Bu bağlamda Şamanizm’in rüyalarla olan ilişkisi oldukça sıkı ve karmaşıktır. Eliade’nin aktardığına göre bir kişi Şaman olabilmek için ancak iki yönlü bir "eğitim" aldıktan sonra şaman olarak tanınır: 1) Esrime düzeyinde (rüyalar, kendinden geçme, vb.) ve 2) Gelenekler düzeyinde (şamanlık teknikleri, ruhların

adları ve işlevleri, klanın mitolojisi ve soyağacı, gizli dil, vb.) (Eliade,1999:21-22). Buradan, rüyaların Şamanizm üzerindeki yadsınamaz etkisi açığa çıkmaktadır. Eliade'ye göre, “Genel olarak, şamanlık güçlerinin elde edilmesinin iki biçimi bir arada bulunur. Örneğin Votyaklarda şamanlık kalıtsaldır, ama aynı zamanda en yüce tanrı tarafından doğrudan doğruya da bağışlanır; tanrı şaman adayını rüyalar ve görüler yoluyla bizzat eğitir” (Eliade,1999:34). Birçok Şaman hastalıklı bir kabile üyesini gördüğü rüyalarından yola çıkarak iyileştirmekte. Aynı zamanda rüyaları aracılığıyla kabile üyelerinin atalarıyla iletişim kurabilmektedir. (Eliade,1999:138-139).

İslam dininde üç çeşit rüyadan söz edilmektedir: Rahmani rüya, Şeytani rüya ve Nefsani rüya. Rahmani rüya; sadık veya salih rüya olarak da adlandırılır. Doğrudan Allah tarafından veya bir melek vasıtasıyla gerçekleşen rüyalarlardır. Bu rüyalar gelecekle ilgili haberler içerebilir veya kişiyi tehlikeli durumlara karşı uyarabilir. Hz. Muhammed bu rüya türünü “insanın metafizik alemle olan ilişkisi ve oradan aldığı müjdeleyici bilgi ve haberler” olarak tanımlamaktadır (Akt. Çelebi, 2008: 307). Hz. Muhammed'in “gözlerim uyur ama gönlüm uyanıktır” sözü sık sık tekrar edilmektedir (Schimmel, 2005: 17-18). Çünkü İslam'da rahmani rüya görülebilmesi için kalbin temiz olması gerektiğine inanılır. Hakikati görebilecek olan görü organ yalnızca kalptir, ve eğer kalbin özü saf ise geleceğe ait olan bilgileri rüyalar aracılığıyla görebilmektedir (Schimmel, 2005: 34-35). Şeytani rüya, şeytanın aldatması ve korkutmasıyla ortaya çıkan karma karışık rüyalar ve kabuslardır. İslam'da bu tarz rüyaların yorumlanmaması hatta anlatılmaması gerektiğine inanılır. Nefsani rüya ise, kişinin kendisiyle alakalı rüyalar. Bastırılmış duygulardan, arzulardan ve günlük hayat meşgalelerinden oluşur (Akt. Çelebi, 2008: 307).

Müslümanlıkta rüya görmek her daim önemli bir yere sahip olmuştur. Ve hatta “rüya, peygamberliğin kırk altı ilim şubesinden biri olarak kabul edilmiştir” (Tatçı ve Çeltik, 1995: XVIII). Hz. Muhammed'in her sabah namazdan sonra sahabesine rüyalarını sorduğu ve bu rüyaları yorumladığı söylenmektedir. Ayrıca, Hz. Muhammed'in peygamberliğe geçişinin de rüyasında aldığı bir haberle

gerçekleştiği bilinmektedir. Hatta Hz. Muhammed'in peygamberliğini diğerlerine rüyalar aracılığıyla haber verdiği de söylenir (Schimmel, 2005: 17-18). İslam'a göre insanların arasındaki sıkı bağı gösteren telepatik rüyalar görmek mümkündür. Bu türde bir rüya görebilmek için de kalp açıklığı gerekmektedir. Ancak kalbi açık olan kişi başka birinin kalbine bağlanabilir. İslam'da rüyaların kişinin ruhsal aydınlanma yolunda fazlasıyla önemli olduğuna inanılmaktadır. Rüyalar yol göstericidir ve kişiyi kötü yola sapmaktan kurtarır. Fakat aynı zamanda basit gündelik kaygıları içeren rüyalar da görmek mümkündür (Schimmel, 2005: 18-20).

Kuran'ın Zümer Suresi'nin 42. ayetinde şu sözler yer almaktadır: “Allah, ölmekte olan canlıları alır, ölmeyenleri de uykularında (bedenlerinden alıp kendilerinden geçirir); sonra ölümüne hükmettiğini yanında tutar, ötekilerini de belli bir süreye kadar salıverir. Şüphesiz bunda düşünen bir toplum için ibretler vardır.” (Schimmel, 2005: 32). İslam'da geçerli olan rüya inancında bu ayet merkez olarak alınır. Anlaşılabacağı üzere, uyku halindeyken ruhun bedeni terk ettiğine inanılmaktadır. Bu ayet aynı zamanda uykunun ölümle kardeş olduğu düşüncesini de savunmaktadır. İslam tarihi boyunca birçok rüya kaydı tutulmuştur. Bu rüyalar daha sonrasında incelendiğinde toplumsal gelişmeleri yansıtmış olduğu saptanmıştır. Ve hatta tarihçilerin bazı sebeplerden dolayı yazamadığı gerçeklerin rüyalarda açığa çıktığı görülmüştür (Schimmel, 2005: 16).

Kuran-ı Kerim'de üç önemli rüyaya yer verilmiştir. İslamiyet içerisinde en önemli rüya Yusuf Peygamber'in rüyasıdır¹³. İslam tarihinde birçok önemli olay inançlı kimselere rüyalar vasıtasıyla aktarılmıştır. Hz. Muhammed bir rüyasında meleklerin kendisine günahlardan nasıl arınılacağını ve manevi olgunluğa nasıl ulaşılacağını anlattığından bahsetmiştir (Schimmel, 2005: 20). Ezan geleneği de aynı

¹³ Yusuf Peygamber çocukluğunda bir rüya görür. Bu rüyada güneş, ay ve 11 yıldız kendisine secde etmektedir. Yusuf Peygamber bu rüyayı babasına anlattığında babası onun ileride peygamber olacağını ve rüya tabirleri yapacağını anlar. Lakin kıskançlık ve hile olmasın diye rüyadan kardeşlerine bahsetmemesini söyler. Uzun zaman sonra, Hz. Yusuf Mısır'da yüksek bir makama getirilir ve annesi, babası ve on bir kardeşi kendisine gelerek itaat eder. Ayrıca Hz. Yusuf'un babasının söylediği gibi Hz. Yusuf'a rüya tabiri öğretilmiştir. Hatta Yusuf Peygamber en büyük rüya tabircisi olarak bilinmektedir (Schimmel, 2005: 19).

şekilde bir rüyadan yola çıkılarak başlatılmıştır. Hz. Muhammed namazını bazen biraz daha geç bazen de biraz daha erken kıldığı için namazı kaçıranlar veya erken gelip bekleyenler olduğundan cemaati namaza çağırmak için bir yol düşünmeye başlar. Birçok fikir ve öneri gelmiş olmasına rağmen Hz. Muhammed bunların hiçbirinin aradığı yöntem olmadığını hisseder. Bir gece Abdullah ibn Zeyd ve Hz. Ömer rüyalarında aynı şeyi görürler; ikisine de rüyalarında ezan öğretilmiştir. Abdullah ibn Zeyd önce davranarak sabah olur olmaz peygambere gidip rüyasını anlatır. Daha sonrasında Hz. Ömer de gidip aynı rüyayı gördüğünden bahseder. Dahası, o gün yedi farklı kişi daha gelip aynı rüyayı gördüğünü peygambere anlatır. Böylelikle ezan geleneği namaza bir çağrı olarak uygulanmaya başlanır (Çetin, 1995: 36).

Tasavvufta rüyaların inceleneceği bir sonraki bölüme geçmeden önce son olarak değinilmesi gereken düşünce, islam dininde rüyaların hayal gücü yetisi ile yakın bir ilişki içinde olduğuna yönelik yaygın kanıdır. İranlı filozof Kindi *Uyku ve Rüya* hakkında yazdığı risalede insanın “suret oluşturma yetisi”ni, yani “hayal gücü”nü, rüya görme faaliyetinin sorumlusu olarak belirlemiş ve bu durumu algı ile mantık arasında bir yere koymuştur. Kindi dahil olmak üzere birçok filozof, uykuya geçildiğinde dikkat dağıtıcı dış algılardan arınıldığı için suret oluşturma yetisinin arttığını savunmuştur. Bunun yanı sıra birçok bilimsel yazıda da aynı fikre değinilmiştir: “Bir insan günlük uğraşlarını bırakıp uykuya çekilerek dış izlenimlerden uzaklaştığında, hayal gücü ya da adına her ne dersek diyelim, o iç güç, daha yüksek bir kavrayışa ulaşabilir” (Schimmel, 2005: 32). Yine aynı şekilde İbn Sina *Rüya Risalesi*’nde ve Farabi birçok farklı eserinde hayal gücü yetisinin rüyalar üzerinde çok büyük bir role sahip olduğundan bahseder. Ancak Farabi’ye göre, günlük olaylardan, geçmiş anılardan ve bedensel vaziyetten oluşan rüyalar “insan” ve “tıbbi” bir bileşen ile oluşurken, “haberci rüyalar” için suret oluşturma yetisinin başka güçler tarafından da desteklenmesi gerekir (Schimmel, 2005: 32). Bu doğrultuda rüyaya ilişkin görüş ne olursa olsun rüyanın dini boyut içindeki yeri ve işlevi oldukça önemli bir yerde durmaktadır denilebilir.

1.3. Tasavvufta Rüyalar

Rüya tasavvufi hayatın merkezinde yer almaktadır. Tasavvufa göre hayat manevi bir yoldur. Salik¹⁴ bu yolun neresinde olduğunu rüyaları sayesinde anlar. Salik, gördüğü rüyayı şeyhe¹⁵ anlatır ve şeyh onun rüyasını yorumlayarak nasihatlar verir. Campbell bu durumu şöyle açıklar:

“Düşlerin bilimi ve diliyle ilgili deneyim sahibi erginlenmiş birinin gözetiminde benlik gelişiminin tehlikeli krizlerinin vuku bulmasına izin verilir, sonra bu deneyim sahibi kişi kadim mystagogos (müridi erginleştiren kişi) ya da ruh rehberinin, yani sınavın ve erginlenmenin gerçekleştirildiği ilkel orman tapınaklarındaki büyücü-hekimin kişiliğini ve rolünü üstlenir” (Campbell, 2010: 20).

Burada söylenmek istenen manevi bir yolculukta olan kişinin rüyaları aracılığıyla kendiyi yüzleşmeler yaşadığı sancılı süreçlerin daha önce bu aşamalardan geçmiş olan bir bilge kişi tarafından kolaylaştırılmasıdır. Campbell bu kişinin mitolojik hikayelerde yaşlı bilge adam olarak karşımıza çıktığından bahseder. Her kabilede, hatta her kültürde bilge olarak addedilen bir kişi, insanın olgunlaşma sürecinde yol gösterici rolünü üstlenmektedir. Tasavvuf öğretisi bağlamında bu yaşlı bilge adam kuşkusuz şeyhin ta kendisidir.

Tasavvuftaki anlayışa göre uyurken rüyayı gören ruhtur. Ruh hangi haldeyse rüya da o hali yansıtır. Ruhun hali nefsin katettiği dereceyle ilgilidir. Tasavvuf yolunda olan kişinin hakikate ulaşabilmesi için nefsin yedi aşamasından geçmesi gerekir. Salik her aşamada farklı sınavlara tabi tutulur. Bulunduğu aşamada yaşadığı tüm içsel durumlar rüyalarına yansır. Bu nedenle salikin bulunduğu aşamaya göre gördüğü rüyalar da değişkenlik gösterir. Salik gördüğü rüyayı şeyhe anlattığında, şeyh salikin nefsin hangi aşamasında olduğunu tespit eder ve ona göre bazı öğütler ve yönlendirmeler verir. Nefsin her aşamasının kendine göre kuralları vardır. Eğer salik bu kurallara uymazsa ve haram olana yönelirse bu rüyalarında

¹⁴ Tasavvufi yola giren kişi, hakikat yolcusu, mürid.

¹⁵ Sonralarda “mürşid” de denmeye başlanmıştır. Tasavvuf yoluna giren kişilere rehberlik eden hoca anlamına gelir.

açığa çıkar, bu sayede şeyh salikin görevlerini yerine getirmediğini anlar. Tasavvufta rüyalar bu şekilde bir eğitim metodu olarak kullanılmaktadır. Dahası tasavvufi hayatın en önemli eğitim araçlarından biri rüyadır (Tatçı ve Çeltik, 1995: XXI).

Mutasavvıflara göre rüya Alem-i Misal’dir. Süleyman Uludağ *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*’nde Alem-i Misal’i “ruhlar alemi ile madde alemi arasındaki ara alem” olarak tanımlar (Uludağ, 2012:251). Bu iki alem arasında yer alan Alem-i Misal, aslında bu alemleri birbirine ayna gibi yansıtan bir geçiş alemidir (Tatçı ve Çeltik, 1995: XXIV). Başka bir deyişle, kozmos ile dünya arasındaki geçiş yeridir. Ruhlar dünyada vücut bulmadan önce Alem-i Misal’de var olurlar. Tasavvufa göre rüya esnasında Alem-i Misal’deki görüntüler kişiye gözükebilir. Ancak, Alem-i Misal’e rüyada ulaşabilmenin tek yolu saf bir kalbe sahip olmaktır. Eğer kişinin düşünceleri ve niyetleri temizse Alem-i Misal’deki görüntüleri görebilir. Ve eğer yeteri kadar manevi gücü varsa orada gördüklerini maddi varoluş boyutuna taşıyabilecek yetkinliğe sahip olur. Alem-i Misal’e ulaşan kişi rüyasında tüm varlıkların ve tüm ruhların yansıyan suretlerini görebilir. Alem-i Misal’deki görüntüler rüya sırasında kişinin kalbine dünyada tezahür edecek olan halleriyle yansır. Bu yansımalar simgesel bir şekilde gerçekleşir (Schimmel, 2005: 36). Tasavvufa göre başka alemlerden gelen mesajlar semboller aracılığıyla iletilir. Dolayısıyla bu mesajların anlaşılabilmesi için rüyadaki sembollerin dünyevi boyuttaki karşılığının bilinmesi ve bunların Alem-i Misal’de neye tekabül ettiğinin bulunması gerekir. Başka bir deyişle, rüya tabiri yapılması gerekir (Tatçı ve Çeltik, 1995, XXVI).

Şeyh Necmeddin Kübra, Alem-i Misal’deki görüntülerin rüyalar aracılığıyla kalbe nasıl yansıdığını şu şekilde açıklar:

“Muhayyile gücü bir manayı, o manaya layık bir kıyafet içinde tahayyül eder; tasavvur gücü o manaya suret ve şekil verir. Mesela adi bir düşman, köpek suretinde; haysiyetli bir düşman, aslan şeklinde; büyük bir adam dağ biçiminde, padişah deniz tarzında, faydalı bir adam, meyve ağaç biçiminde; fayda ve zevk, yemek halinde; dünya, necaset ve koca karı vaziyetinde... tasavvur edilir, böyle suretler görülür. Tabir ilmindeki sır işte budur” (Akt. Tatçı ve Çeltik, 1995, XXVII).

Tasavvuf inancına göre şiirin kaynağı da Alem-i Misal'dir. Mutasavvıf şairleri çoğunlukla rüyalarından etkilenecek şiir yazmışlardır. Tasavvuf yolunda olan kişilerin rüyalarda tecrübe ettiklerini şiirler üzerinden aktardıkları görülür. Bu nedenle, şiirin yazılmasına vesile olan yaratıcı gücün rüyalar aracılığıyla Alem-i Misal'den edinildiğine inanılmaktadır. Dolayısıyla mutasavvıf şairlerinin yazdıkları şiirlerin motifleriyle rüyada görülen motifler arasında yakından bir ilişki kurmak mümkündür. Mutasavvıfların şiirlerini okuyarak rüyalarla ilgili bilgi edinilebilir (Tatçı ve Çeltik, 1995, XXX). Bu açıdan Mevlana'nın şiirleri en zengin kaynak olarak sayılmaktadır. Mevlana, *Mesnevi*'de birçok rüya tecrübesi anlatır. Mevlana'nın şiirlerinde rüya motifinin gezgin derviş Şems ile tanışmasından sonra kendini göstermeye başladığı bilinmektedir. Mevlana, bir gün rüyasında her şeyden tamamen bağımsız olmak anlamına gelen "yokluğu" görür ve bu tecrübesini anlatır:

"Dün gece rüyamda yokluğu gördüm. Onun güzelliğinden şaşırdım kaldım, aklım başımdan gitti!

Yokluğun güzelliğinden, kemalinden, olgunluğundan, lütfundan ötürü ta seher vaktine kadar kendime geledim!

Yokluğun lal madenine benzeyen renginden adeta ipekler, atlaslar giydim!" (Akt. Schimmel, 2005: 365).

Anlaşılabileceği üzere, tasavvuf yolunda olan kişi rüyalar aracılığıyla bazı farkındalıklar yaşar. Özellikle Allah'tan gelen rüyalar olarak adlandırılan sadık rüyalarda, kişinin kalbinin Allah tarafından gözlemlendiğine inanılır. Allah, kalbi temiz olan kişilerin kalbine bazı mesajlar iletir. Kişi, uyku halinde bu mesajları algılar ve çeşitli idrak halleri yaşar. Uyandığında ise bu idrak hali sürmeye devam eder. Bu tarz bir rüyanın belirtilerinin vahiyin belirtilerine benzediği düşünülmektedir. Nitekim, tasavvuf geleneğinde vahiy, rüya ve ilhamın başka boyutlardan gelen mesajları almanın farklı yolları olduğuna inanılır. Şeyh Azizüddin Nesefi şöyle açıklar: "Semavi melekler insanların gönüllerine bir şey ilka ederler. Bu hal uyanıklık anında olursa adı ilhamdır. Uykuda olursa adı rü'yadır. Semavi

melekler gökten yere inip şekle büründükleri ve peygamberlere göründükleri vakit Allah'ın sözünü onlara iletirse, adı vahiydir" (Akt. Tatçı ve Çeltik, 1995: XIV).

Tasavvufa göre Alem-i Misal'in yanı sıra rüyalar aracılığıyla tecrübe edilebilecek başka bir alem daha mevcuttur. Sufi yaşamı süren Gazali, *Ihya-u Ulumiddin* (Din İlimlerinin Yeniden Canlandırılması) adlı eserinin bir kısmını rüyalara ayırmıştır. Burada Levh-i Mahfuz denilen bu alemden bahseder. Levh-i Mahfuz bir çeşit levhadır. Bu levhada geçmişte olmuş olan ve gelecekte olacak olan her olay kayıtlıdır. "Bir benzetme yapacak olursak... bu levhaya, içine bütün suretlerin nakşedildiği bir ayna diyebiliriz. Bir aynanın karşısına başka bir ayna konursa, birinci aynadaki suretler ikinci aynada yansıması gerekir. Oysa ki, bu iki aynanın arasında bir perde vardır..." (Schimmel, 2005: 34). Burada bahsi geçen perde insanın meşgul olduğu günlük uğraşlarıdır. İnsan dünyevi dertlerle ilgiliyen bu perde kapalıdır. İnsan yalnızca uyuduğunda ve öldüğünde bu perdenin kalkması mümkündür. Uyku halinde olan kişi, eğer kalbi açıksa, saf ve temizse, kötülüklerden uzaksa ve uyku sırasında dünyevi şeylere olan algısını kapatabiliyorsa, işte o zaman Levh-i Mahfuz'daki suretleri görebilir. Aksi takdirde dünyadaki dertlerle uğraşıp durur. Ölüm halindeki ruh ise dünyevi dertlerden tamamıyla sıyrılmış olduğu için beden perdesi ortadan kalkar ve bu alemleri tüm haliyle ve tüm gerçekliğiyle görür, bilinmeyenleri öğrenir (Schimmel, 2005: 35). Uykuya ölümün kardeşi denmesinin sebebi de bu yüzdendir. Ruhun ölmeden ölüme benzer bir tecrübe yaşayabilmesi için bedenini onu özgür bırakması gerekir. Beden dünyevi şeylere takılıp kaldığında rüyalarında sadece bunların yansımalarını görebilir. Duyularının hafızasında bıraktıklarıyla boğuşur. Freud'un rüyaya bakış açısı biraz buna benzer. Kişi şu anki yaşamında tecrübe ettiği şeylerin yansımalarını veya tatmin edemediği arzularını rüyalarında görür çünkü dünyaya bedeni ile körü körüne bağlıdır. Freud'un atladığı şey kişinin zaman zaman dünyevi dertlerden uzaklaşarak uykuya dalabildiğidir. Dünyevi dertlerden uzaklaşarak uykuya dalan kişi rüyalarında arzularının doyurulmasından öteye geçebilir ve bahsi geçen alemlerden yansıyan görüntüleri deneyimleyebilir. Farklı bir biçimde söylemek gerekirse, kişisel dertlerini veya

tasalarını içeren rüyalar görmekten ziyade toplumsal veya evrensel mevzuları içeren rüyalar görebilir.

Tasavvuf inancına göre, her şeyin bilgisi insanın içine Allah tarafından yerleştirilir. Fakat insan dünyaya gelip burada yaşamaya başladıktan sonra içindekileri görme yetisini kaybeder çünkü dünyevi olanla bütünleşmeye başlar. İnsanın içinde var olanları yeniden görebilmesi için bazı yollar izlemesi gerekir (Schimmel, 2005: 37). Tasavvufta buna *seyr-ü sülûk* denir. Seyr-ü sülûk, kişinin kendine doğru yaptığı manevi yolculuktur.¹⁶ Bu durum Jung'un *bireyleşme* kavramıyla benzerlik gösterir. Jung, bireyleşme sürecine giren kişinin önce kendisiyle ve geçmişiyle yüzleştiğini, daha sonrasında ise dünyevi endişelerden uzaklaşmaya başladığını söyler (Akt. Franz, 2009: 160-164). Bireyleşme yolunda olan kişi için de seyr-ü sülûkte olan tasavvuf yolcusu için de rüyalar oldukça önemli bir yere sahiptir. Tasavvufa göre Levh-i Mahfuz'daki suretler ve imgeler kişinin unuttuklarını hatırlayabilmesi için ve hakikati idrak edebilmesi için yol göstericidir. Aynı şekilde Jung da bireyleşme yolunda olan kişinin rüyalarında bazı arketiplerle karşılaşacağından bahseder. Eğer kişi bu arketipleri benimseyebilirse bireyleşme yolunda önemli bir yol kat eder. Aksi takdirde nevrozlar ortaya çıkabilmektedir (Tecimer, 2005: 99). Buradan da anlaşılacağı üzere, Levh-i Mahfuz kavramıyla Jung'un kolektif bilinçaltı kavramı birbirine denk düşmektedir. Her ikisi de insanlığın var oluşundan bu yana biriken bütün tecrübeleri içerir. Levh-i Mahfuz'dan rüyalara yansıyan suretler Jung'un deyiimiyle arketiplerdir. Görüldüğü üzere Jung'un rüyalarla ilgili düşünceleri tasavvuf geleneğinin rüyalara olan yaklaşımıyla benzerlik göstermektedir. Mutasavvıflar da tıpkı Jung gibi rüyaların evrensel olayları içerebileceklerini savunurlar. Tasavvufa göre evrensel olana ulaşmak beraberinde büyük bir farkındalık getirir. Bu sebeple tasavvuf yolunda olan kişi için rüyalar ders niteliğindedir.

¹⁶ Bahsi geçen manevi yolculuk, inisiyasyon (erginlenme) sürecinde deneyimlenen yolculuğa benzemektedir. Eliade'nin deyiimiyle, inisiyasyon "varoluşsal durumda temel bir değişime denk düşer" (Eliade, 2015: 12).

2. BÖLÜM

SİNEMADA RÜYA OLGUSU

Sinemanın rüyayla olan ilişkini anlayabilmek için önce sinemanın nasıl bir anlatı biçimine sahip olduğuna bakmak gerekmektedir. Ancak burada karşılaşılan soru anlatı biçiminin hangi *anlamı* yüklenerek bir *anlatı* oluşturacağıdır. Bu duruma cevaben, bir önceki bölümde analiz edildiği gibi insanın ortak olarak kullandığı simgesel dille bir anlam yarattığı söylenebilir. Oğuz Adanır'ın *Sinemada Anlam ve Anlatım* adlı kitabında haklı olarak sorduğu soru bu konuya açıklık kazandırmaktadır; “Anlam nedir? Eğer kültür, insanın deliliğini kontrol etme sanatıysa, düşünüp konuşmaya ve yazmaya başladığından bugüne insanoğlunun “anlam” yaratma ve üretmekten başka bir şey yapmadığı söylenebilir” (Adanır, 2012:46) Böyle bir durumda sinemanın aslında çok yeni bir sanat alanı olmasına rağmen çok hızlı bir şekilde bugünkü konumuna gelmesini sağlayan gücün insanlığın ortak düş üretmesindeki katkısı olduğu söylenebilir. Hatta bundan kaynaklı “gerçekten” de büyümlü bir sanat olduğuna dair yapılan benzetmeler yerinde olmaktadır. Ancak her anlatının biçimsel bir formu olduğu gibi sinemanın da anlam yaratırken bunu hangi biçimsel forma oturttuğuna bakıldığında; Erol Mutlu'nun iletişim sözlüğünde ifade ettiği gibi, “Anlatı, mantıksal olarak birbirleriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesi olarak açıklar (Mutlu, 1998, akt, Ersümer, 2013: 17) Sinema anlatısının seyirci açısından kolaylıkla kabul edilmesini sağlayan Bordwell ve Thomson seyirci açısından bu durumu şu ifadelerle değerlendirir;

“Öyküler her yanımızda olduğu için, izleyiciler bir anlatı filmine kesin beklentilerle yaklaşırlar. Filmin bize anlatacağı özel öyküyle ilgili olarak çok şey bilebiliriz...ancak yine de genel olarak anlatı biçiminin özellikleri olan beklentilerimiz vardır. Birbirleriyle iç içe geçecek olan karakterlerin ve bir aksiyonun olacağını biliriz... izleyici filmi izlerken, ipuçlarını toplar, enformasyonu hatırlar, ardından gelecek olanı tahmin eder ve genellikle filmin biçiminin yaratımına katılır” (Bordwell, Thomson, 2011:79).

Bu ifadelerden yola çıkarak denilebilir ki, seyirci sinema karşısında aslında çok da bildiği bir şeyi tekrardan ona “sunulan gerçeklik” içinde yeniden deneyimleyerek yaşamaktadır. Bu süreç aynı rüya görürken deneyimlediğimiz duygusal iniş çıkışlara benzemektedir.

Bu bağlamda, sinema ve rüya ilişkisi birçok açıdan incelenmeye uygundur. Bir filmi çok basit bir şekilde ele alacak olursak, filmin oluşum süreci ve izlenme süreci vardır. Oluşum sürecindeki baş rol oyuncusu yönetmenken, izlenme sürecindeki baş rol oyuncusu seyircidir. İzlenme süreci yönetmenden bağımsız olmak üzere sadece seyirci ve filmin arasındaki ilişkiye dayalıdır: Görme ve algılama meselesidir. Bu iki süreç rüyalar için de geçerlidir. Bir önceki bölümde bahsettiğimiz üzere rüyalar, temel olarak kişisel ve kolektif bilinçaltı olmak üzere çeşitli kaynaklardan beslenerek oluşurlar ve rüyayı gören kişi tarafından tecrübe edilirler. Bir film de tıpkı rüyalar gibi bilinçaltından gelen yönlendirmelerle oluşur.

William Indick, Freud, Jung ve Campbell gibi kuramcıların rüyalar ve mitler üzerine olan çalışmaları öncülüğünde yazdığı *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji* kitabında sinema perdesindeki imgelerin bilinçdışının bir ürünü olarak ortaya çıktıklarından bahseder (Indick, 2011: 84). Benzer bir biçimde Özden Terbaş *Sinema ve Psikanaliz* serisinin *Filmler ve Bilinçdışı* isimli derlemesinde filmlerde bilinçdışının dili ile karşılaştığımıza dikkat çeker (Terbaş, 2013: 2-4). Herhangi bir kuşku duymadan söyleyebiliriz ki sinema bilinçaltıyla alakalı bir mevzudur. Hem Freud’un bahsettiği gibi bir arzuyu tatmin edebilecek güçtedir (hem seyircinin hem de yönetmenin arzusunu), hem de Jung’un genişlettiği gibi binlerce yıldır süregelen insanlığa ait davranış biçimlerini arketipler aracılığıyla aktarabilme yetisine sahiptir. Nasıl ki rüyalar ve mitler sembolik bir dil kullanıyorsa, sinemanın dilinde de aynı sembolizmi bulmak mümkündür çünkü her biri bilinçdışının bir tasviri olarak ortaya çıkmaktadır. Buradan da anlaşılaçağı üzere, bir filmin oluşmasını sağlayan bileşenler ile rüyaların oluşmasını sağlayan bileşenler aslında aynıdır.

Rüya gören kişi zihnin derinliklerinde, bilinçaltının uçsuz bucaksız gerçekliğinde bir yolculuğa çıkar. Aynı yolculuk sinema seyircisi için de geçerlidir. Aradaki tek fark rüya gören kişi kendi bilinçaltından genişleyen bir gerçekliğe doğru yol alırken, sinema seyircisi yönetmenin bilinçaltından genişleyen bir gerçekliğe doğru yol alır. Filozof McGinn *The Power of Movies: How Screen and Mind Interact* kitabında rüya görme ve film izleme eylemlerinin benzerliklerinden detaylı bir şekilde bahseder. McGinn'e göre kişi film izleme eylemi aracılığıyla rüya gören bilinçsiz haline benzer bir hal tecrübe edebilmektedir. Başka bir deyişle, film deneyimi rüyanın ne olduğu ile ilgili bir ipucu vermektedir (McGinn, 2005: 192-193). Film başlarken kararar sinema salonu uyku halindeki zihne benzer. Etraftaki her şey kararır ve izleyici sadece ekrandaki imgelere odaklanır. O an gerçek olan, ve hatta o an var olan tek şey ekrandaki imgelerdir. Ekrandaki bu imgeler bize rüyaları hatırlatır. Uykuya daldığımız andan itibaren, tıpkı karanlığa bürünen sinema salonu gibi, zihnimiz de karanlığa bürünür ve fiziksel alemle ilgili olan algılarımız kapanır. İmgelerin gerçekliğine, rüyanın alemine geçiş yaparız. Bernardo Bertolucci, Andrea Sabbadini ile yaptığı röportajında sinema salonunun bu zifiri karanlığını anne rahmine benzettiğinden bahseder ve rüyalara en yakın deneyimi yaşayabileceğimiz yerin sinema salonu olduğunu söyler. Ona göre film izlemek kolektif bir şekilde yapılan bir eylemdir ancak bir o kadar da bireysel bir şekilde deneyimlenir. Dolayısıyla sinema salonunda hep birlikte film izleyen seyirciler izledikleri filmi tıpkı anne rahminin içindeymiş gibi bir fanusun içinden izlerler ve kendi deneyimleri çerçevesinde algılarlar (Bertolucci, 1997: https://psychoanalysis.org.uk/sites/default/files/documents/pages/additional_lens_b_ernardob_andreas.pdf E.T. 09.09.2019).

Filmlerin ve rüyaların tecrübe edilmesi her daim birbirine benzerlik gösterir. Ve oluşum süreçleri de öyle. Gerçeküstücü sinemanın temsilcisi Louis Bunuel'e göre "bir film rüyanın istemsiz taklididir" (Lippard, 1971: 102). Fakat sinemada rüya temsili yaratmak bambaşka bir mevzudur. Rüyaları ve filmleri biçimsel ve estetik olarak derinlemesine ele almayı gerektirir. Bir önceki bölümde

görüldüğü üzere, rüyalar gerek dini gerek psikolojik boyutlarıyla incelendiğinde kendine has bir ritmi ve mantığı olduğu açığa çıkar. Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman* kitabında sinemada rüya temsili yaratabilmek için rüyanın mantığını filme işlemek gerektiğinden bahseder (Tarkovsky, 2007: 57). Benzer bir biçimde Bornstein, *Filmler ve Rüyalar* kitabında bir filmin rüyaya benzeyebilmesi için rüyanın iç mantığını benimseyebilmiş olmasının altını çizer (Bornstein, 2011: 176). Buradan da anlaşılacağı üzere sinemada rüya temsili yaratmak izlenen filmin bir rüya deneyimi yaşatabilmesiyle ilgili bir durumdur ve bu deneyimi yaşatabilmek için filmin içine rüya sekansı koymaktan çok daha fazlasını yapmak gerekir. O halde bir filmin rüya temsili olup olmadığını söyleyebilmek için öncelikle rüyanın iç mantığını ve ritmini kavramak ve sinemadaki karşılığını bulmak gerekmektedir.

2.1. Rüyada Zaman ve Mekan

Zaman nedir? Zaman bir sözcüktür demektir James Gleick (Gleick, 2018: 165). Ona göre sözlükler, her sözcüğün bir tanımı olması gerektiği varsayımını beş yüz yıldır beslemektedir; o halde, nedir zaman? “Olayların geçmişten şimdiye ve geleceğe doğru tersine çevrilemez görünen bir dizilimle meydana geldiği mekânsal olmayan bir sürekliliktir” (American Herittage Dictionary of the English Language, 5. Basım, 1985: 1432). Bu bağlamda zaman olgusunun insan yaşamını önemli ölçüde etkilemekte olduğu söylenebilir. Çünkü insan, soyut varlığı duyumsanabilir olarak kavramlaştırdığı zamana göre yaşamını şekillendirir. Bunlardan en önemlisi insanın uykuya ayırdığı zamandır. İnsan olarak bizler yaşamımızın büyük bir kısmını uykuda geçiririz. Yapılan araştırmalar bir insanın ortalama olarak yılda dört ay uyduğunu söylemektedir. Bu da bir yılın yüz yirmi gününün uykuda geçtiği anlamına gelir (Coupal, 2007:1). Buradan yola çıkarak gece ve gündüz olmak üzere iki hayat yaşadığımızı söylemek mübalağa olmayacaktır. Gündüz hayatımız, her ne kadar kendi içerisinde bir döngüsellığe sahip olsa da, düz bir çizgi üzerinde ilerler: Doğarız, büyürüz ve ölürüz. Zaman her daim ileriye doğru akar. Nitekim her uyuduğumuzda yarına uyanırız. ‘Şimdi’ dediğimiz an bile saliseler sonra şimdi olmaktan çıkar ve geçmişte kalır. Oysa ki gece yaşamımızda bu saydıklarımızın hiçbirisi geçerli değildir.

Rüya gören kişi bir zaman makinasının içinde gibidir. İnsan rüyasında yaşamının her evresine, hatta henüz yaşamadığı yıllara bile gidebildiği gibi şimdi denilen anı durdurup sonsuzlaştırabilme yetisine de sahiptir. Rüyalar aleminde ‘şimdi’ geçmişten sonra ve gelecekte önce var olmak yerine geçmişin ve geleceğin içerisinde var olmaya başlar. Örneğin, rüya gören kişi kendini çocukluğuna dair unutamadığı bir anının içerisinde tekrar tekrar bulabilir. Veyahut gelecekte gerçekleşmesinden korktuğu şeyleri rüyasında ‘şimdi’ deneyimleyebilir. Yörükhan Ünal *Sinema Rüyaları Anlatır* isimli makalesinde rüyaları süreksizlik, tutarsızlık ve merkezsizlik özellikleriyle kavramsallaştırır. Bunun tam zıttı olarak gerçek denilen gündüz hayatının kurallarından bahsederken ise zamanda, mekânda ve olaylarda süreklilik olduğunun altını çizer (Ünal, 2015: 275-276). Dolayısıyla şöyle özetleyebiliriz ki, gündüz hayatımızda geçmiş, şimdi ve gelecek birbirini takip ederken gece hayatımızda iç içe geçmiş bir şekilde karşımıza çıkar.

Rüyalarda zamanla birlikte mekânın yasaları da geçerliliğini yitirir. Birinci bölümde görüldüğü üzere rüyalar üzerine söylenmiş olan bütün teoriler rüyalarda değişkenliğe uğrayan zaman ve mekân kavramlarıyla ilintili söylemler içermektedir.¹⁷ Rüyalarda mekân statik özelliğini yitirir ve hareketlilik edinir. Dolayısıyla zaman için geçerli olan iç içe geçme durumu mekân için de geçerlidir. Mekân artık sabit olmadığından herhangi bir yerde olabilir ve uzak mekanlar birbirine yakın hale gelebilir. Dahası, rüyanın evreninde hareketlilik edinen mekân ve esneyebilen zaman farklı tarihlerden ve coğrafyalardan getirdiklerini tek bir oda

¹⁷ Hatırlamak gerekirse; Fromm, rüyalarda zamanın esnek bir yapıya sahip olduğunu ve bir başlangıç noktası olmaksızın döngüsel bir şekilde ilerlediğini, mekanın ise sabit olmadığı için sürekli olarak yer değiştirmeye meyilli olduğunu her fırsatta dile getirir (Fromm, 2014: 18-19). Freud rüyaların en büyük özelliğini ‘zamansız’ olmaları olarak nitelendirir (Freud, 2000: 142). Freud arzuların doyurulmak için zamanı aşmaları gerektiğini söyler. Ona göre rüyalar arzuların tatmin edilebilmesi için bizi geleceğe taşırlar. (Freud, 1998b :739). Rüyaların geleceğe dair bilgiler de içerebileceğini savunan Jung, aynı zamanda rüyaların kolektif bilinçaltından da kaynaklanabileceğini söyleyerek rüyalar aracılığıyla zamanda geriye gidilebileceğini savunur (Jung, 2009: 33). Aynı şekilde mutasavvıflar da rüyalarda Levh-i Mahfuz’dan yansıyan görüntülerin olabileceğini savunarak rüyalarındaki zamanın şu ana kadar gelmiş geçmiş tüm zamanları, ve hatta gelecek olan zamanları dahi kapsayabileceğini söyler (Schimmel, 2005: 34-35).

içerisinde toplayabilir ve böylelikle o oda belki de beş yıllık bir hikâyeyi içinde barındıran küçük çaplı bir paralel evren haline gelir. Buradan da anlaşılacağı üzere rüyaların kendine has bir zaman ve mekân algısı vardır. Bu algı bağlamında gündüz hayatında yaşanan bir ömür rüya içerisinde yirmi saniyede yaşanıp bitebilir. Tasavvufta buna *bast-ı zaman* denmektedir. Bast-ı zaman¹⁸, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*'nde “zaman içinde zaman yaratılması, uzun sürelerin kısa bir süreye sığdırılması” olarak tanımlanır ve rüyalarda sıklıkla karşılaşılan bir durum olduğu belirtilir (Uludağ, 2012: 67). Fromm, rüyalarda önemli olanın zaman ve mekân kurallarından ziyade bu yoğunlaşma hali olduğunun altını çizer (Fromm, 2014: 20). Rüyalarda mekanlar arası mesafenin kısılması veya yok olması durumu için ise tasavvufta *tayy-ı mekan* terimi kullanılır. Tayy-ı mekan; “yerin dürülmesi, mesafenin kısılması suretiyle gerçekleşen keramet, uçmak” olarak tanımlanır (Uludağ, 2012: 345).

Rüyalarda yaşanan bu durumları deneyimleyebileceğimiz bir diğer alan kuşkusuz sinema salonlarıdır. Ayşen Ersümer'in ifade ettiği gibi “Kameranin gerçekliği parçalayarak kaydettiği görüntü parçaları yeni bir yasaya göre bir araya gelirler ve böylece ortaya bir aygıt tarafından üretilmiş bir geçeklik çıkar”. (Ersümer,2013: 166) Yeniden üretilen bu gerçekliğin sinema aracılığıyla seyircide deneyim yaşatmasının kendine has bir formülasyonu vardır. Bilindiği üzere sinema, zaman ve mekan sanatı olarak anılmaktadır (Lawson, 1994: 29). Bir film yapısı gereği mekanlar arasındaki mesafeyi yok edebildiğinden ve zamanın formunu kolayca değiştirebildiğinden rüyalardaki zaman ve mekan algısını yaşatmaya oldukça elverişlidir. Nitekim Fromm'un rüyalar için söylediği yoğunlaşma hali filmler için de geçerlidir. İki-üç saatlik filmler izleyerek sekiz-dokuz aylık bir hayat

¹⁸ Deleuze'ün zaman-imge kavramı bast-ı zaman olgusuyla örtüşmektedir. Deleuze de zaman-imge kavramı bağlamında geçmiş zamanın şimdiki zaman içinde yaratıldığından ve bir kronolojik sıra olmaksızın geçmiş, şimdi ve geleceğin aynı anda yaşanarak ‘şimdi’ denilen anı sürekli olarak bir değişime soktuğundan bahseder. Konuyla ilgili detaylı açıklamalar ilerleyen sayfalarda yapılacaktır. Aynı zaman da; Bast-ı zaman olgusu Doğu sinemasında da karşımıza çıkar. Doğu sinemasında çizgisel bir zaman anlayışı yoktur. Zamanın başka zamanlar içinde var olması ve genişleyerek sonsuzlaşması gibi durumlar söz konusudur. Kim Ki-Duk'un filmleri bunun en iyi örneklerinden biridir.

hikayesine tanık olduğumuzu düşünecek olursak bast-ı zaman olgusunun sinema için ne kadar mühim olduğunu anlayabiliriz. Kimi zaman sinema perdesinde iki saat içinde izlediklerimiz yüzyılı bile kapsamaktadır ve tıpkı rüyalarındaki gibi filmlerde de mekanlar arası mesafeler kolaylıkla yok olmaktadır. Sadık Yalsızuçanlar *Rüya Sineması* adlı kitabında bast-ı zaman ve tayy-ı mekan olgularından sinemayı rüya deneyimine yaklaştıran anahtar kavramlar olarak bahseder (Yalsızuçanlar, 2014: 35). Sinemada seyir deneyimi söz konusu olduğunda alımlamanın doğası da otomatik olarak karmaşık bir zamansallığa dayanır. Filmlerde olayların aktığı zaman ile seyircinin algıladığı zamanın değişkenlik göstermesi durumu sinemaya farklı bir ritim ve düzen kazandırır. Yvette Biro bu durumu şöyle açıklar: “Özgün tanımın öne sürdüğü gibi, hareketli görüntü serisi, olay parçalarının birbirinden farklı görüntülere dağılmasıyla bağımsız bir sistem yaratır. Sonuç olarak, alımlama zamanı ve anlatı otomatik olarak örtüşmez, çünkü zamanın daralması ve genişlemesi aracılığıyla yoğunluk anları farklı duygusal etkiler yaratır” (Biro, 2011: 51). Buradan da anlaşılacağı üzere zaman ve mekan algılarının değişime uğraması filmlerde rüya-benzeri bir durum yaşanmasına vesile olmaktadır. Bu durum sinemada rüya temsili oluşturma yolunda atılan ilk temel olarak nitelendirilebilir.

Sinemada zaman ve mekan kavramları tıpkı rüyalarındaki gibi süreksiz ve merkezsiz olabilmektedir. Kimi filmler gündüz hayatının zaman akışına uygun olarak kronolojik bir yol izlerken kimileri gece hayatının iç içe geçmiş ve karmaşık olan zaman yapısına benzerlik gösterir. Deleuze, sinemanın sahip olduğu bu iki farklı anlatı yapısını hareket-imge ve zaman-imge kavramları üzerinden açıklar. Hareket imgesine dayalı olan klasik anlatı sinemasında zaman ve mekan kuralları geçerlidir, dolayısıyla nedensel ve mantıksal ilişkiler doğrultusunda ilerleyen bir akış söz konusudur. Zaman imgesine dayalı olan modern anlatı sinemasında ise imgeler birbirinden bağımsız bir şekilde hareket ettiğinden anlatının akışına süreksizlik hakim olur. Zaman imgesinde nedensel ve mantıksal bağlantılar aranmaz çünkü buradaki zaman bir ardışıklık ile açıklanamaz (Deleuze, 1989: 126-128). Burada tekrar hatırlamak gerekir ki Freud bilinçaltı verilerinin zamanla hiçbir ilişkisinin

olmadığının altını sıklıkla çizmektedir. Benzer bir biçimde Jung, bilinçaltının zamansız ve düzensiz bir yer olduğundan her fırsatta bahseder. Buradan yola çıkarak Deleuze'ün zaman imgesinin bilinçaltının bir tasviri olarak ortaya çıktığını söylenebilir. Deleuze, zaman-imge kavramını ortaya koyarken Bergson'un zaman anlayışını hareket noktası olarak alır. Bergson, içimizde ve dışımızda olmak üzere iki farklı zamanın mevcut olduğundan bahseder. Dışımızdaki zaman ölçülebilen homojen bir zamanken içsel dünyamızdaki zaman bilince ait olan heterojen bir zamandır. Bergson, insanın zamanın içinde yaşamadığını ancak zamanın insanın içinde yaşadığını savunarak iç dünyamızda geçerli olan zamanı gerçek zaman olarak kabul eder. Bergson'a göre geçmiş bellek içinde varoluşunu sürdürdüğü için hiçbir zaman kaybolup gitmez¹⁹ ve geçmişe dair anılar bellek aracılığıyla şimdiki ana taşınabildiğinden içsel zaman düz bir çizgi üzerinde ilerlemez (Bergson, 1997: 9-10). Buradan da anlaşılacağı üzere Bergson'un zaman anlayışına göre geçmiş, şimdi ve gelecek belirgin sınırlara sahip değildir. Bergson zamanı bütünsel olarak ele alır ve olayların eşzamanlı bir şekilde ilerlediğini söyler. Deleuze'ün deyimiyle geçmiş, şimdi ve gelecek aynı anda yaşanmaktadır ve bu sebepten 'şimdi' denilen an sürekli olarak değişime uğramaktadır (Deleuze, 1989: 82). Bergsoncu zaman kavramının sinema içerisinde yerini bulması şaşılacak bir durum değildir çünkü filmler yapıları gereği bu zaman kavramını başka hiçbir türün elde edemeyeceği bir yetkinlikte ifade edebilecek yetiye sahiptir. Dolayısıyla önce hareketin büyüsunü ekranlara taşıyan sinema kısa bir süre sonra zamanın çizgiselliğini kırarak seyircilerin karşısına çıkar ve böylelikle Bergson'cu zaman anlayışı filmlere işlemeye başlar.

Deleuze'ün modern anlatı sinemasının ortaya çıkışı olarak gördüğü zaman imgesi, rüyaları ve filmleri biçimsel olarak iyice birbirine yakınlaştırmaya başlamıştır. Sinemada zamanın akışının aksaması halinde klasik anlatı yapısı bozulmaya uğrar ve bu anlatı yapısının dışına çıkan filmler gündüz hayatının birer kopyası olmaktan ziyade gece hayatında hüküm süren rüyaların birer kopyası olarak

¹⁹ Benzer şekilde Freud ve Jung da anıların kaybolup gitmediğini, bilinçaltında varlıklarını sürdürdüklerine değinmektedir. Bakınız sf 24-25 ve sf 29-31.

ortaya çıkar. Ünal, klasik anlatı sinemasının gündüz hayatını, diğer bir deyişle gerçek hayatı, kopyalamaya çalıştığından bahseder. Çünkü seyircinin filmde beklediği gerçek hayat tecrübesidir. Dolayısıyla klasik anlatı sinemasında olaylar gündelik hayatın mantığına uygun bir şekilde ele alınır (Ünal, 2015: 276). Bu açıdan bakıldığında rüya tecrübesi yaşatan bir filmde zamansal kırılmaların olması kaçınılmaz bir durumdur. Öte yandan Bergsoncu zaman anlayışının etkilerini birçok filmde görmek mümkündür. Geriye dönüşler (flashback), çizgisel anlatı yapısını bozan zaman sıçralamaları ve geçmiş ile şimdinin eşzamanlı olarak gösterilmesi gibi durumlar filmlerde sıklıkla karşımıza çıkabilmektedir. Dolayısıyla bu durumların hiçbirisi salt bir şekilde rüya temsili yaratmak için yeterli değildir. Daha ziyade sinemada rüya temsilinin oluşmasını sağlayan etkenlerden yalnızca bazılarıdır. Bornstein, bir filmin rüya olabilmesi için zamanı içinde yaşatması gerektiğini ileri sürer (Bornstein, 2011: 28). Tarkovsky ise filmsel görüntüye zaman akışını yansıtan ritim olduğundan bahseder. Ona göre bütün sahneler ve dialoglar kendiliğinden içerisinde ritimi, dolayısıyla zamanı barındırmaktadır (Tarkovsky, 2007: 101-102). Benzer bir şekilde Biro, filmde zamanın serbest bırakılarak düzgün akışı bozması gerektiğini vurgular. Zaman sapmalı, kesilmeli, durmalı ve tekrar etmeli ki öylece geçip gitmesin, varlığı hissedilsin (Biro, 2011: 42). Tarkovsky'nin ritimden kastettiği de tam olarak budur; zamanın kendine has varlığının hissedilmesi. O halde söylenebilir ki filmlerde kronolojik akışın yapısal olarak bozulması dışında zamanın estetik ve biçimsel olarak da değişime uğraması sinemada rüya gerçekliğinin oluşması için zemin hazırlamaktadır. Farklı bir biçimde ifade etmek gerekirse, zamanın daha yoğun ve kapsamlı bir şekilde hissedilmesine vesile olan genişleme veya duraksama gibi durumlar, filmin akışını sekteye uğratarak rüyamsı niteliğini arttırır.

Peki filmlerde zamanın akışının aksamasına sebep olan bu durumlar nasıl gerçekleşir? Biro, filmlerde bu durumların gerçekleştiği anları türbülansın meydana geldiği anlar olarak tanımlar. Türbülans anını yaratan durumlardan biri filmlerde konunun dışına çıkılmasıdır. Biro'ya göre, filmin konusuyla bağlantısı olmayan

‘konu dışı’ durumlar veya yararsız gibi gözüken nesneler ve olaylar filmde akan zamanın ortasına bir yarık açar. Ve böylelikle seyirci başka bir boyuta geçerek zamanın durduğunu veya sonsuzluğa ulaşıldığını hisseder. Biro, konudan sapmaya örnek olarak Fellini’nin *Amarcord* filminden bir sahneyi anlatır: “*Amarcord* filminin en büyülü bölümlerinden biri, mitik bir sis içerisinde, kapüşonuna sarmalanmış korku dolu çocuğun, hiçliğin ortasında görünemez olup bir anda ortaya çıkan bir öküzle umulmadık karşılaşmasıdır” (Biro, 2011: 88). Bu tarz sahnelerde zaman adeta yavaşlar, hatta neredeyse durma noktasına gelir ve seyirciyi o umulmadık karşılaşmayla baş başa bırakır (Biro, 2011: 89). Michelangelo Antonioni’nin filmlerinde bu anlatı yapısına sıklıkla rastlanmaktadır. Robert Phillip Kolker, Antonioni sinemasının biçimsel yapısını incelerken şu örnekler verir. “Antonioni etkili çerçeveleme ve kompozisyonun olanaklarını araştırmakla ilgilenir. Çekimleri alışılmamış ölçüde uzun ve genellikle karmaşıktır. Kent ortamları ara sıra karakterlere baskın çıkar, onların önemini azaltır ve onları daha büyük bir yapının bileşeni haline getirir” (Kolker, 2010:120) Antonioni’nin bunu yapmasının sebebi klasik anlatının dışına çıkarak sinemanın anlatım dilini “gerçek” yaşamdaki zamansal uzamalara benzetme çabasıdır. Gerçekliği insanın yaşamı kavrayışıyla aynı düzleme oturur. Özellikle *Cinayeti Gördüm* (Blow-up) filmine dair Kolker şu ifadeleri kullanır:

“Antonioni işe görüntüyle ve fotoğrafçının, imgenin verili bir dünyanın parçalarını bu dünyanın kesin, yaratıcı ifadeleri içinde formüle ettiği bilgisiyle başlamakla beraber, yönetmenin harekete, değişen uzamsal koordinatlara ve olayları artırarak birbirleri üzerine oluşturabilme yeteneğine dair anlayışına da sahiptir. O dramatik karşılaşmaların olanaklarını tam olarak anlar ama katılanları kendi çevrelerinden yalıtlayan türden karşılaşmalara ilgi göstermez. Birçok çağdaş Avrupalı yönetmen gibi o da yakın-çekimi, kuramda, sınırlı değere sahip olarak görür (başka bir deyişle o ve meslektaşları yakın çekimleri yalnızca ara sıra, o da çok kesin ve hesaplanmış bir biçimde, nadiren yüzlerin bir parçası olduğu çevrenin aleyhine kullanırlar). Karakterler belki de tek başına karakterden daha da önemli olan bir mekânda yaşarlar (Kolker, 2010:120).

Biro, modernist yönetmenlerin neredeyse hepsinin filmlerinde sık sık konu dışına çıktıklarının altını çizer. Konu dışına çıkmanın bir diğer örneği ise, karakterin ilerlemekte olduğu yoldan sapmasıdır. Bu sapma hem fiziksel hem de manevi bir sapma olabilmektedir. Örneğin, filmdeki karakter beklenmedik bir şekilde yürüdüğü patikanın dışına çıkar ve içerisinde bulunduğu çevrenin tamamen değiştiğine tanık olur. Biro buna örnek olarak Bergman'ın *Sessizlik* (Tystnaden) filminden bir sahneyi anlatır. Otelin koridorlarında sıkıntısını gidermek için gezinip duran çocuk ansızın bir cüceyle karşılaşır ve etkilenmiş bir halde cüceyi takip etmeye başlar. Ardından, sirk kumpanyasının üyesi olan bir düzine cücenin bulunduğu bir odaya varır. Bu odanın atmosferini filmin genel atmosferinden oldukça farklıdır ve çocuğun odaya girmesiyle birlikte başka bir boyuta geçiş yapılır (Biro, 2011: 90). *Alice Harikalar Diyarı* 'nda (Alice in Wonderland) filminde Alice'in beyaz tavşanı takip ederek başka bir diyara, harikalar diyarına, geçiş yapması da karakterin yoldan sapma durumunun güzel bir örneğidir. Manevi olarak yoldan sapma ise, karakterin yaşadığı olaylarla içe dönmeye zorlanmasıyla gerçekleşir. Biro, bu içe dönme olayının aniden anılara dalınmasıyla veya çağrışımların baskısı altında kalınmasıyla gerçekleşebileceğini ileri sürer. Böylelikle karakter manevi anlamda bir kırılma noktası yaşar ve tüm duyguları tamamen değişir. Bu tarz durumlar olay örgüsünün sürekliliğini bozduğu için zaman akışının aksamasına sebep olmaktadır (Biro, 2011: 90-91).

Filmlerdeki sessizlik anları zamanın ve mekanın algılanan uzunluğunu etkileyerek sahneye sonsuzluk hissiyatı verir. Bu sonsuzluk hissiyatı Biro'nun deyimiyle zaman akışının aksatılmasına vesile olur. Zaman akmaktan ziyade durmaya ve hatta donmaya başlar. Biro, tinsel dikkatin sessizlik gerektirdiğinden bahseder. Sessizlik anları bir yoğunluk doğurarak seyircinin zamansal deneyimini şekillendirir. Aynı zamanda bu yoğunluk beraberinde ruhsal deneyimi getirir (Biro, 2011: 141). Böylelikle seyirci zamanın ve mekanın dışına çıkarak izlediği sahnenin içinde sonsuzlaşır. Bornstein, sözlerden arınan filmsel görüntünün rüyalara fazlasıyla benzediğinden bahseder (Bornstein, 2011: 72). Biro da benzer bir şekilde insan konuşmasının yokluğunda zamanın yavaşladığından çünkü etraftaki diğer tüm

seslerin alışılmıştan çok daha derin bir yerden duyulduğundan söz eder. Aynı zamanda buna ek olarak filmlerde sessizlik anının yalnızca az dialog ile ilgili olmadığına dikkat çeker. Biro'ya göre bazen filmlerde sessizlik merkezi bir yer kaplar ve tüm film boyunca hissedilen bir frekans yayar (Biro, 2011: 144). Tarkovsky bu durumu 'zaman basıncı' olarak tanımlar: "Bir plan süresince var olan zaman sabitini, zamanın artan ya da 'hafifleyen' gerilimini biz, bir plan içindeki zaman basıncı (baskısı) diye adlandırıyoruz" (Tarkovsky, 2007: 105). Bu tarz sessizlikler Bergman ve Tarkovsky'nin filmlerinde sıklıkla görülür ve zamanın algılanış biçimini oldukça değiştirir. Yalsızuçanlar, rüyaların ve filmlerin şimdiki zamana ait olduklarından bahseder. Ona göre filmlerde de rüyalarda da geçerli olan her zaman 'şimdiki zaman'dır (Yalsızuçanlar, 2014: 93). Yukarıda bahsi geçen sessizlik anları ve zaman basıncı şüphesiz şimdiki zamanın daha derin ve daha yoğun deneyimlenmesine vesile olmaktadır. Bu durum Tarkovsky'nin sinemasında uzun manzara çekimlerinin ve gündelik dialogların yarattığı ritmin şimdiki zaman deneyimini arttırması aracılığıyla görülebilir. Bergman'nın sinemasında ise şimdiki zaman, yakın çekim insan yüzlerinin, nesnelerin veya uzuvların doğurduğu bir ritim üzerinden deneyimlenebilmektedir.

Biro, filmlerde ekranın ortasında duran yüzün bir türbülans sahnesi haline geldiğini ileri sürer. Ona göre insanın yüzü dile gelmeyi anlatır ve bir yoğunlaşma meydana getirerek zamanı uzatır. "Yüz, yoğunluğun ve mahremiyetin mucizesine ve fiziksel yakınlığın duygusallığına ek olarak, perdeye psikolojik özdeşleşmenin yeni bir aracını sunarak büyümlü bir atmosferin açığa çıkmasına neden olur" (Biro, 2011: 126). Nitekim filmlerinde yakın çekim insan yüzlerine oldukça yer veren Bergman, insan yüzü aracılığıyla seyirciye kutsal bir kavrayış biçimi sunmaktadır. Walter Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesinde insan yüzlerinin, uzuvlarının veya nesnelerin ayrıntılı çekiminin saklı olanı ortaya çıkararak mekanı genişlettiğinden ve zamanı uzattığından bahseder. Benjamin'in deyişiyle, sinema gündelik hayatta belki de her gün gördüğümüz insan yüzlerinin ve nesnelerin hiç dikkat etmediğimiz detaylarını bize gösterebilme

kabiliyetine sahiptir ve bunu yaparak bizlerin alışılmışı karşı olan kavrayışımızı genişletir (Benjamin, 2009: 72). Bu bağlamda önemli bir sinema eleştirmeni olan Béla Balazs da yakın çekime *aşkın doğalcılığı* diyerek şu ifadeleri kullanır;

“Yakın çekim, bir tür doğalcılık demektir. Çünkü bu çekimler, ayrıntıların keskin gözlemleridir. Ancak bu gözlemlerde bir şefkat gizlidir ve ben buna aşkın doğalcılığı adını vermek istiyorum. Gerçekten de sevdiğimizi iyi tanırız ve şefkatli bir itina ile onun en küçük ayrıntılarını hep göz önünde bulundururuz (tabi ki keskin bir gözlemcilik olarak nefretin de doğalcılığı vardır). İyi kurgulanmış yakın çekim sahnelerine sahip filmlerde, seyrettiklerimiz iyi bir gözün değil, iyi bir yüreğin gözlemleriymiş gibi gelir. Böylece etrafa yatan bir sıcaklık, dolaylı bir lirizm saçarlar. Kişisiz ve nesnel kalırlar. Şeylere doğru hissedilen şefkatli meyil duygusu, isim vermeden içimizde uyanır” (Balazs, 2013: 65).

Benzer şekilde Biro, sinemada ayrıntı çekimlerinin zamansal ve mekansal algıyı değiştirerek seyirciyi başka bir boyuta götürdüğünü savunur. Ona göre nesnelerin veya uzuvların ayrıntılı çekimleri simgesel bir enerji yaratır ve bu enerji gündelik hayatta hızla akmaya alışmış olan ‘şimdi’ye karşı gelerek zamanı durdurur çünkü ayrıntı çekimleri dikkat gerektirir, dolayısıyla şimdiki zaman hızla akmaktan kurtularak sonsuzlaşır (Biro, 2011: 133).

Filmlerde gerçekleşen yenileme, türbülans anını meydana getiren durumlardan bir diğeridir. Biro, filmlerde yenilenen sahnelerin veya tekrar tekrar gözüken belirli nesnelerin zamanın çizgeselliğini kırarak anlatıyı askıya aldığını savunur. Başka bir deyişle, yenileme durumu zamanda bir çeşit kesinti yaratarak zamanın duraksamasına vesile olur (Biro, 2011: 146-150). Bilindiği üzere gündüz hayatında olaylar veya şeyler yinelenmez. Bu yenileme durumuyla çoğunlukla rüyalarda karşılaşılır. Birinci bölümde belirtildiği üzere, Freud’un rüya teorisi, geçmişten gelen arzuların doyuma ulaşması üzerine kuruludur. Geçmişten gelen arzuların rüyalarda tatmin edilebilmesi için geçmişin rüyada yinelenmesi gerekmektedir. Bu yüzdendir ki Freud rüyaların geçmişin yinelenmesinden oluştuğunu savunur çünkü ona göre rüyaların tüm gayesi geçmişten gelen arzuları tatmin etmektir. Biro’ya göre yaşanan kötü veya olumsuz bir anının değişebilmesinin

tek yolu geçmişin tekrarlanarak anının yeniden yaşanmasıdır. Bu sebepten değişmeyi arzulayan anılar geçmişin yinelenmesini talep eder ve rüyalarda yeniden hayat bulur (Biro, 2011: 166). Buradan yola çıkarak söylenebilir ki filmlerde gerçekleşen yenileme durumları filmin rüyamsı niteliğini arttırmaktadır. Yalsızuçanlar bu durumu şöyle ifade eder: “Sinemada tekrarlama tekniği, düşlerdekiyle neredeyse aynıdır. Yinelenen nesnenin imi, imleyeninden ağır ağır ayrılır, nesnel anlam zayıflar ve rüya mantığı oluşmaya başlar” (Yalsızuçanlar, 2014: 84)

Biro, filmlerde gerçekleşen türbülans anlarından bahsederken bir filmin bitiş şeklinin, yani sonunun da zaman algısı üzerinde etkili olduğunu altını çizer. Biro’nun deyimiyle, bazen bir filmin bitişyle soyut bir zaman boyutuna gireriz ve filmdeki hikaye ebediyen devam edecekmiş hissiyatına kapılırız. Bu durumda film zamanın bilinen sınırlarını aşarak bir sona sahip olmaktan iyice uzaklaşır ve böylelikle sonsuzlaşır (Biro, 2011: 225). Gülşen, sinemada zamanı ebedileştirerek anı sonsuzlaştırabilmek için rüya meselesini sinemanın odağına koymak gerektiğinden bahseder (Gülşen, 2011a: 55). Buna ek olarak Yalsızuçanlar sinemanın zamanı ebedileştirebiliyor olmasının sinemayı tasavvufa yaklaştırdığına dikkat çeker (Yalsızuçanlar, 1997: 118). Nitekim sinemada rüya deneyimi yaşatmak dediğimizde akla gelen ilk yönetmenlerden biri olan Tarkovsky’nin filmlerindeki tasavvufi bakış açısı her bir planın yaşattığı manevi deneyim sayesinde açıkça görülebilmektedir. Tarkovsky bunu kendi deyimiyle, filmlerindeki planlarıyla hayata dair bir gerçeğe işaret ederek yapar. Böylelikle zamanı ebedileştirebildiğini söyleyen yönetmen, filmlerinde görünenin arkasında her zaman bir hakikat gizlediğinin altını çizer (Tarkovsky, 2007: 105). Bazı filmler bir belirsizliğin ortasında son bulur ve bu belirsizlik hali her şeyi havada bırakır. Dolayısıyla zaman da filmin sonundaki belirsizliğin içinde kalakalır. Son olarak Biro, bazı filmlerin sonunda ise başladığımız yere geri döndüğümüze dikkat çeker. Bu aslında bir çeşit kısır döngüdür ve bu tarz sonlar filmde zamanın çizgiselliğini bozmaktadır (Biro, 2011: 240-242). Günümüzde Michael Haneke’nin yönettiği filmlerdeki tüm oyunculara tekrar tekrar aynı ismi vermesi gibi bir durumdur bu. Sürekliliği zamanın dairesel hareketlerle yol alması olarak düşünürsek her filminde değişen mekanı, aslında mekanın yokluğu

üzerinden değerlendirilebilir. Ya da Biro'nun dediği gibi döngüsel zaman kullanımıyla başlangıç noktasına tekrardan geri dönüşü simgeler.

2.2. Rüyada Gerçeklik veya Gerçekdışılık

Bornstein'e göre rüyayı 'gerçekten' rüya yapan şey, gerçekliğin ve gerçekdışılığın ayırt edilemez görünmesidir. Rüyalar uyanık hayatın gerçekliğini bir üsluba sokarak kendilerine bir gerçeklik yaratmazlar; rüyalar, gerçek ve gerçekdışının arasındaki bir ihtimaldışılık alanında var olurlar (Bornstein, 2011: 79). Daha önce de değinildiği üzere, rüyalar alışılmış olan mantık düzenine zıt bir şekilde ortaya çıktığı için gerçekdışı, mantıksız veya saçma olarak nitelendirilirler. Ancak kaçırılmaması gereken nokta şudur ki bütün bu 'mantık dışı' şeyler gerçekleşirken rüyayı gören kişi için o an bu olanların hiçbirisi mantık dışı değildir. Jung'un da belirttiği gibi rüyaları bu şekilde nitelendiren bilincin kendisidir. Oysa ki bilinçaltının bir ürünü olan rüyalar kendi mantığı içinde sahte ya da saçma değildirler. Rüya gören kişi rüya gördüğünü farkında olmadığı için o an onun için yaşadıkları gayet olağan ve normaldir. İbn Arabi, rüyaların "rüya gören yok oluncaya kadar, gerçeklerin en gerçeği" olduğunu söyler (Akt. Gülşen, 2012: 126). Bornstein ise rüyaların soyutluluk ile somutluluk arasında bir yerde var olduğunun altını sıklıkla çizer. Ona göre rüyalar gerçeği temsil etmez fakat içeriğindeki imgelerin tecrübe edilmesiyle bir dünya deneyimi yaşatır (Bornstein, 2011: 12). Dolayısıyla bir film de bu şekilde bir deneyim yaşattığı zaman rüyayı temsil edebilme seviyesine ulaşır.

Yönetmen zamanın ve mekanın sınırları dışına çıkarak bir gerçeklik yaratır ve bu gerçeklik içinde işlenen her öğeyi filme öylesine güzel yedirir ki seyirciye tüm bu mantık dışı olaylar gayet olağan ve normal gelir. Yönetmen bir gerçeklik algısı yaratır ve bu algı bağlamında seyirci o an gerçekleşen her şeyin mümkünliğüne inanır. Mevzu bir rüya temsili yaratmak olduğunda şüphesiz ki sinema bunu yaratabilecek en uygun ortamı sağlar fakat bunu yapmak ustalık gerektirir. Metz, sinema ve rüya arasındaki temel farktan bahsederken şunun altını çizer: "Rüya gören rüya gördüğünü bilmez, ama film seyircisi sinemada olduğunu bilir" (Metz, 1976:

75). Dolayısıyla yönetmenin işi rüya gören kişiden çok daha zordur. Yönetmen, seyircinin bilincini kırarak bilinçaltına hitap eden bir dil kullanmalıdır ki sinemanın evreni seyircinin gerçekliği haline gelsin ve seyirci film izlediğini unutarak bu gerçekliğe dahil olsun. Tıpkı rüya görür gibi.

Bornstein'e göre film çalışmalarında rüya kuramına başvurduğumuz zaman rüyaları estetik ifadeler olarak ele almamız gerekir. Dolayısıyla, Freud'un rüya çalışmalarının sınırlarını aşarak klinik bağlamdan çıkmak gerekir çünkü estetik mevzuu psikanalizin ve Freud'un konuyu ele alışının oldukça dışında kalır. Bornstein "varlıklarını bir 'rüya zamanı'nda" sürdürebilen filmlerin rüya temsili yaratabilmek adına önemli bir rol oynadığını söyler (Bornstein, 2011: 11). Buradaki zamanı kişinin bilinçaltına bastırılmış olan geçmişi bağlamında değil, felsefi bir zeminde ele almak doğru olacaktır. Çünkü bahsi geçen 'rüya zamanı' kişinin travmatik tecrübeleriyle ve arzularıyla sınırlandırılmayacak kadar geleceğe de ait olan döngüsel bir gerçekliğe sahiptir. Burada bahsedilen zaman, yersiz ve yurtsuz bir zamandır. Akışkan ve esneyebilen bir zamandır. Tahmin edilebileceği üzere, çizgisel bir gerçeklikte yaşayan insan için zamanın bu formu bir belirsizlik halinin doğmasına vesile olur. Gündüz hayatında geçerli olan zaman ve mekan kavramlarının geçerli olmadığı durumlarda kişi olayları alıştığı kalıplara sokamadığı ve çizgisel bir düzleme oturtamadığından, gerçekleşen bu tarz olaylar onun için bir belirsizlik içerir. Farklı bir biçimde ifade etmek gerekirse, zaman kronolojik olarak akmadığında hikayenin başını, sonunu ve ortasını arayan zihin kendini bir belirsizliğin içinde bulur. Bornstein'in bahsettiği gerçekliğin ve gerçekdışılığın iç içe olma hali de tam olarak budur. Eğer yönetmen film boyunca hem bu belirsizlik halini canlı tutabilir hem de seyircinin bu belirsizlik halini sorgulamamasını ve garipsememesini sağlayabilirse işte o zaman varlığını rüya zamanında sürdürebilen bir film ortaya koyabilir.

Buradan da anlaşılacağı gibi, sinemada rüya temsili yaratmak ister istemez bir belirsizlik halinin doğmasına sebep olabilir. Veyahut tam tersi bir şekilde, filme hakim olan belirsizlik filmin rüyamsı niteliğini arttırabilir. Bu belirsizlik zaman

zaman mistisizmden kaynaklanabileceği gibi bağımsız bir şekilde de filmin içerisinde var olabilir. Mistisizm, başka bir deyişle gizemcilik, içerisinde belirsizliği de barındıran bir felsefedir. Aklın kavrayamadığı durumları kalp gözüyle algılamayı gerektirir. Daha açıklayıcı olmak gerekirse, tanrı kavramı başta olmak üzere aklın sınırları çerçevesinde açıklanamayan kavramlar mistisizm bağlamında kalp yoluyla tecrübe edilir. Buradan da anlaşılacağı gibi, mistik felsefede de tıpkı rüyalar gibi aklın mantığına baş kaldıran bir yapıya sahiptir. Nitekim Freud'un da söylediği gibi, rüyalar sıklıkla mistisizme açılan bir kapı olarak değerlendirilmiştir. Neredeyse bütün dinlerde ve inanışlarda rüyaların gizemli bir olgu olduğu kabul edilmiştir. Freud, rüyaları bilimsel olarak incelerken bile sahip oldukları mistisizmi inkar etmenin imkansız olduğundan bahseder. Mistisizmin sınırları oldukça geçişken bir alanda var olduğunu söyleyen Freud, mistisizmi şu şekilde açıklar: “Bunlar, bilimin koyduğu amansız yasalarla yönetilen ışıklı dünyanın ötesinde yatan bir tür “öteki dünyayla” ilgilidir” (Freud, 2016: 67). Açıkça söyleyebiliriz ki filmlerde işlenen mistisizm gerçeklik ve gerçekdışılığın ayırt edilememe durumunu besler niteliktedir, dolayısıyla sinemada rüya temsiline yol açabilmektedir.

Bir başka açıdan bakıldığında bu durum yazılı kültürün en önemli sanat dalı olan edebiyat için de geçerlidir. Hatta “Büyülü Gerçeklik” adını taşıyan edebiyat türü yazınsal estetiğini tamamen gerçek ve gerçekdışı çizginin belirsizliği üzerinden kurmuştur. Edebiyat kuramları çerçevesinde önemli bir yerde duran Tzvetan Todorov; Gerçekliğin ve gerçekdışılığın iç içe olma halini fantastik tanımını yaparak tekrardan hatırlatır. Todorov'a göre fantastik gerçekleşen olay karşısında hissedilen kararsızlık duygusudur. (Todorov, 2004). Gerçekleşen olayın doğal mı yoksa doğaüstü mü olduğu konusunda kararsızlık duyuldukça fantastik var olur. Gerçekleşen olay bir nevi havada kalır, sadece gerçekleşir ve daha sonrasında hiçbir şekilde açıklanmaz. Fantastik türünde gerçekleşen olayın düş mü yoksa gerçeklik mi olduğu belirsizdir. Yani, fantastiğin durduğu yer, düş ile gerçeklik arasındaki o ince çizgidir. “Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte olağanüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır. Fantastik kavramı

böylece gerçek ve düşsel olana göre tanımlanır” (Todorov, 2004: 31). Todorov’un bahsettiği kararsızlık süreci ‘gizem’ den beslenmektedir. Fantastik anlatıda “gerçek yaşam”a veya “gerçek dünya”ya ya da “gündeliğin değişmez yasallığına” katılan bir “gizem”, “açıklanamaz olan”, “kabul edilmesi olanaksız” bir şey vardır (Todorov, 2004). Hikayedeki gizem kararsızlığı doğurur, kararsızlık ise gizemi doğurur. Gerçekleşen olayın düş mü yoksa gerçeklik mi olduğunu sorgulatan hikayedeki gizemdir. Todorov (2004) bu sorgulama ile fantastiğin merkezine inildiğini savunur. Fantastiğe can veren kararsızlık duygusudur. Fantastik anlatıda gerçek dünyanın günlük yapısında bir kırılma meydana gelir ve hikâye bu kırılma üzerinde döner. Kırılma gerçekleştiğinde gizem devreye girer ve kararsızlık süreci başlar.

2.3. Rüya Dili Yaratma

2.3.1. Rüyalştırma

“Düşler yaşamın bir parçası, belki de en önemli parçasıdır. Psikolojik bir varlık olarak insanın tüm karşı koymalarına rağmen “düşsel”, binlerce yıldan bu yana insanın beyninde yaşamış ve yaşayacaktır” (Adanır, 2012: 43). demekte olan Adanır bu konuda haklıdır. Çünkü bugün sinema sanatı insan düşünün pratik olarak devam ettiği en önemli disiplindir. Sinema ve hayal arasındaki ilişki oldukça önemlidir. Bir filmin ortaya çıkabilmesi için yönetmenin ve senaristin ilk önce üreteceği filmi düşleyip hayal etmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda Enver Gülşen *Hayal ve Sinema* adlı makalesinde haklı olarak “hayal”ın sinema için önemini tartışır. Tasavvuf ve mistisizm üzerine çalışmalar yapan William Chittick’in hayali şöyle tanımladığını aktarır: Hayal, ruhi olanı cisimlendirmek, cismani olanı ise ruhileştirmektir (Akt. Gülşen, 2012: 121). Burada söylenmek istenen şudur; duyularla algılanamayan görünmez alemin görünür bir biçime gelmesi ve duyularla algılanan görünür alemin ise görünmez bir biçime gelmesi ancak hayal ile mümkündür. Başka bir deyişle, cismani alemden ruhi aleme ya da ruhi alemden cismani aleme geçişin sağlanabilmesi için o şeyin önce “hayalileştirilmesi” gerekir. Gülşen’e göre bu hayalileştirme durumu sinema için çok önemlidir ve hatta sinemanın temel taşıdır

(Gülşen, 2012: 122). Tekrardan Adanır'ın ifadelerine bakacak olursak; “bilinçaltında yoğunlaşmış düşüncelerin düşte (metaforik) simgesel bir anlam kazanmalarıyla sinematografik anlatım arasında benzerlik olduğu kesindir” (Adanır,2012: 63). Bu doğrultuda yönetmen, ilk etapta sinemayı bilinçaltında taşıdığı imgelerle birlikte hayal kurarak çekmektedir denilebilir.

Birinci bölümden de hatırlanacağı gibi rüyanın ruh aracılığı ile deneyimlenen bir olgu olduğu birçok kuramcı tarafından kabul edilmiştir ve neredeyse tüm dini inançlarda rüyaya uyku esnasında ruhun başka diyarlarda gezinirken edindiği tecrübeler olarak bakılır. Rüya bu açıdan ele alındığında, sinemada bir temsilinin yaratılabilmesi için öncelikle gerekli olanın ruh olduğu açığa çıkmaktadır. Gülşen'in metni de bunu destekler niteliktedir. Eğer yönetmenin aktarmak istediği hikaye cismani aleme ait bir hikaye ise onu ruhileştirmesi, eğer ruh alemine ait bir hikaye ise onu cisimlendirmesi gerekir. Ve bunu filmlerinde gerçekleştirebilmesi için “hayalin hem epistemolojik hem de ontolojik düzey ve imkanlarına hâkim olması gerekir.” Eğer yönetmen hayalin ne olduğunu kavrayamamışsa ve cismani olana ruh vermeyi bilmiyorsa, bunu yapmaya yeltendiğinde filmi bir fantezi yığını haline gelir (Gülşen, 2012: 124-125). Oysa burada bahsedilen manevi bir sinema anlayışıdır. Cismani olanı manevi olana taşıma eylemi, onu rüyaya has bir mantıkla ele almayı gerektirir. Bunu yapabilmenin yolu da önceki kısımlarda anlatıldığı gibi filmde zaman kırılmalarının yaratılmasıyla ve filmin gerçeklik ile gerçekdışılığın arasındaki o belirsiz çizgide var olmasıyla mümkündür. Yalsızuçanlar'a göre ruhi olanı cisimlendirme eylemi ise aslında hakikati cisimlendirmekten geçer. Hatırlayacak olursak, tasavvufta ruh hakikatin kendisiydi. Dolayısıyla şöyle söylenebilir ki filmlerinde rüya temsili yaratan yönetmenler hakikati perdeye taşıyabilen yönetmenlerdir. Bunu ya hakikati cisimlendirerek ya da cismani olanın kabuklarını soyup içerisindeki hakikati ortaya çıkararak yaparlar (Yalsızuçanlar, 2014: 36). Buradan da anlaşılacağı üzere rüya deneyimi yaşatan filmler seyircisini gerçeklerle yüz yüze getirebilme potansiyelini taşır. Seyircinin kendi hakikatini keşfetmesi için olanak sağlar. Tarkovsky, zamanı

içinde yaşatan ve böylelikle zamanın içinde yaşayan filmlerden bahsederken bunun ancak her planın kendi zamanına sahip olmasıyla mümkün olduğunu söyler ve bir planın zamanının nasıl sezelebileceği sorusuna da şu şekilde cevap verir:

“Görünür olanın ardında belli, anlamlı bir hakikat sezelebiliyorsa planın zamanı da sezelebilir. Yani, bu planda gördüklerimiz, burada görsel olarak canlandırılmış olanla yetinmeyerek bu planın ötesinde sınırsızca genişleyen bir şeye değindiğinde, hayatın bizzat kendisine işaret ettiğinde, zaman da açıkça sezelebilir bir hale gelir. Bu aynen, daha önce de söylediğimiz, görüntünün sınırsızlığına benzer. Sinema, aslında olduğundan daha fazlasıdır (tabii eğer söz konusu olan tam anlamıyla hakiki bir filmse). Aynı şekilde, fimin düşüncesi ve görüşleri de her zaman, filmin yönetmeninin bilinçli olarak ona attığı anlamın daha fazlasıdır. Nasıl durmaksızın akan ve değişen hayat her insana, her anı kendince hissetme ve kendince anlamlı kılma imkânı tanıyorsa, bir film şeridinde kusursuz bir şekilde sabitleştirilmiş, ama çekimin sınırlarından taşan bir zaman içeren hakiki bir film de ancak zaman onun içinde yaşayabiliyorsa zaman içinde yaşayabilir. Sinemanın özgünlüğü işte bu karşılıklı etkileşimde yatar” (Tarkovsky, 2007: 105).

Rüya-sinema ilişkisi ile ilgilenen birçok sinemacı, düşünür ve kuramcı şu sorunun üzerinde sıklıkla durmuştur: Rüyalar perdeye nasıl aktarılacaktır? Bunu en başarılı şekilde gerçekleştiren yönetmenlerden biri olan Tarkovsky’nin yukarıdaki alıntısı aslında bu soruyu dolaylı yoldan cevaplamaktadır. Daha net bir şekilde ifade etmek gerekirse Tarkovsky, rüya mantığının yarattığı özel etkiyi yaratabilmek için hayatın görünür olan kısmını doğal biçimleriyle ele alıp, bunları alışılmadık ve şaşırtıcı bir şekilde bir araya veya karşı karşıya getirmek gerektiğini savunur. Böylelikle zamanın ve mekânın sınırları genişleyerek sıradan olanın gizli kalmış olan tüm detaylarına dikkat çeker ve seyirci zaman ile mekânın varlığını iliklerine kadar hissedebilir. Ona göre herhangi bir efekte başvurmadan düşsel olanın oluşturduğu özel etkiyi yaratmak bu şekilde mümkün olabilir (Tarkovsky, 2007: 57-58). Bu soru üzerine oldukça kafa yoranlardan biri olan Yalsızuçanlar da benzer şekilde düşünmektedir; ona göre rüyaları perdeye aktarabilmenin yolu ‘zaman’dan geçer. “Yitirilmiş zamanın peşinden koşan insana sinemayla düşsel gerçeklik kapısı aralanmaktadır” (Yalsızuçanlar, 2014: 29). Gülşen de aynı düşünceleri savunarak

yönetmenin cismani olana ruh verebilmesi veya ruhi olanı cisimlendirebilmesi için filmini “rüyalştırması” gerektiğinden bahseder. Bunu yapmak ise fantastik öğeler kullanmanın ötesinde, sinemaya rüyalara has bir anlayışla yaklaşmayı gerektirir. “Cismani olanı manevi olana taşıyacak rüyalaştırma eylemi, ele aldığı materyali “fanteziler” aracılığıyla sinema seyircisinin inanmayacağı bir düzeye taşımaz” (Gülşen, 2012: 126). Daha ziyade, filmleri rüyalaştırmanın yolu, cismani olanı ruha büründürürken tümüyle gerçek materyaller kullanarak rüyanın mantığını filme işlemekten geçer. Dolayısıyla rüyalaştırma eyleminde filmin zaman ve mekân ile olan ilişkisi hayati önem taşımaktadır. Bu bağlamda Tarkovsky’nin eserleri, rüyanın mantığını filmelere işleyen metodu ortaya koymaktadır: Bu metodu şu şekilde tarifler, kendinin bilincinde olmaya yönelik bireysel ya da kolektif istenç; yolunu kaybettikten sonra yeniden yolunu bulmak için kaynağa dönüş. “Ruh hakkında çok az şey biliyoruz; yolunu kaybetmiş köpekler gibiyiz, bana öyle geliyor ki sanatın amacı insan zihnini iyiyi algılamaya ve kökenlerini bulmaya hazırlamaktır” (Tarkovsky, 1983, akt, Farago:2006: 230-231).

Ünal, sinemanın rüyaları perdeye aktarabilecek yetkinlikte olduğunu savunduğu makalesinde yukarıda sorduğumuz soruya benzer olarak şu soruyla karşımıza çıkar: “Peki, klasik mantığa dayanan bir yapı, klasik mantığın kuyusunu kazan rüya semantiğiyle nasıl ilişki kurabilir?” (Ünal, 2015: 275). Gülşen’in bahsettiği rüyalaştırma eyleminin sinemadaki karşılığını açıklayabilmek ve bu durumu rüyayı konu edinen ve rüya atmosferinin işlendiği diğer filmlerden ayırt edebilmek adına Ünal’ın bu soruya verdiği cevaplar yol gösterici niteliktedir. Ünal’a göre bir filmin rüya ile ilişkisi kurabilmesinin birinci yolu, rüyanın klasik anlatının içerisinde sadece bir konu olarak işlenmesidir. Bu durumda geleneksel anlatının içine dahil edilen rüyanın giriş-çıkış kodları seyirciye sunulur ve dolayısıyla o anda izlenenin bir rüya olduğu açık ve net bir şekilde belli edilir. Bahsi geçen giriş-çıkış kodlarını gerçekleştirmenin bazı yolları; renk değişimi, buğulama

yöntemi, duman veya kapanan bir çift göz kapağı gibi geçiş efektleridir. Böylelikle seyirciye izlenenin bir rüya olduğu kolaylıkla aktarılabilir. Rüya bu şekilde klasik anlatı yapısının içine dahil olduğu zaman, gerçeklik ve rüya arasındaki sınırlar oldukça belirgindir. Dolayısıyla rüya ile gerçekliği birbirine karıştırmak neredeyse imkansızdır (Ünal, 2015: 278).

İkinci ihtimal, rüya imgelerinin bilinçli ve kontrollü bir şekilde serbest bırakılması ve anlatının içeriğine yayılmasına izin verilmesidir. Bu durum geleneksel türlerin dışına çıkan fantastik ve bilim kurgu gibi çeşitli türlerin doğmasına vesile olur. Bu türlerde giriş-çıkış kodları ortadan kalktığı için rüya mantığı filmin içine işlemeye başlar. Öte yandan film başlangıcından sonuna kadar klasik anlatı yapısını da koruyabilmektedir. Farklı bir biçimde açıklamak gerekirse, film bittiğinde geriye ucu açık sorular kalmaz ve filmde işlenmeye başlanan her şey filmin sonunda birbirine bağlanmış olur. Böylelikle film bittiğinde seyirci olan biten her şeyi anlar ve bir mantık çerçevesine oturtur. Şöyle söyleyebiliriz ki, bu tarz filmlerde rüya imgelerinin filmin içinde serbestçe gezinmesine izin verilse de anlatıcının “aklın temsilcisi” olma durumu daima korunur. Yani, yönetmen rüya mantığının anlatının yapısına müdahale etmesine izin vermez ve filmde olaylar mantık dışı bir şekilde ilerlese de bu durum filmin bir noktasında karakterler aracılığıyla yorumlanarak açıklığa kavuşur (Ünal, 2015: 278-279).

Sinemanın rüya ile ilişki kurmasının üçüncü ve son ihtimali ise tez boyunca anlatmaya çalıştığımız Gülşen’in rüyalaştırma eylemi olarak adlandırdığı, bir filmin rüya deneyimi yaşatma durumudur. Filmin bir rüya deneyimi yaşatması durumunda rüya filmin anlatı yapısına müdahale ettiği için klasik anlatı yapısı ortadan kalkmaktadır. Çünkü daha önce de bahsedildiği üzere, film rüyanın işleyiş mantığını benimsediği için klasik anlatı yapısına uygun olmaktan ziyade rüyanın kendine has iç mantığına uygun bir hale gelmektedir. Ünal’e göre bu tarz bir film izleyen seyirci kendini kaotik bir anlatı labirentinin içinde bulur ve orada kaybolur

(Ünal, 2015: 279). Ancak uyanık hayatın mantığını bir kenara bırakan ve filmi kalbiyle ve ruhuyla algılamaya çalışan bir seyirci filmin içinde barındırdığı hakikati algılayabilir. Tıpkı tasavvuf inancında rüya aracılığıyla gelen bilgiyi alabilmek için kötülükten uzak ve açık bir kalbe sahip olmak gerektiği gibi, rüyalaşma evresine ulaşan bir filmin de deneyimlenebilmesi için benzer bir algılayış biçimi gerekmektedir. Nihayetinde yukarıda da bahsedildiği gibi filme rüya niteliğini veren yönetmenin cismani olana ruh vererek filmi manevileştirmesidir. Dolayısıyla böyle bir filmin algılanabilmesi için seyircinin filmi ruhu ile deneyimlemesi gerekir. Tıpkı rüyaların ruh aracılığıyla yaşanan deneyimler olması gibi...

2.3.2. Auteur Kuramı

Bugün sinemayı bir sanat dalı olarak görmemizi sağlayan en önemli nokta, hareketli görüntünün ortaya çıkışından sonra zamanla insanlarda yarattığı algıdaki değişimle birlikte mümkün olmuştur. İroniktir ki sinema ilk doğduğu dönemde asla bir sanat olarak değer görmemiş sadece yeni ve karlı bir eğlence aracı olarak insanların ilgisini çekmiştir. Zaten sinemanın tarihine bakıldığında bir sanat disiplini olarak var olabilmesi için ciddi bir dönüşüm geçirmiş olduğu görülmektedir. Bu süreç tıpkı sözlü kültür ve yazılı kültür arasındaki kırılmaya (fotoğraf ve sinema ilişkisi gibi) benzemektedir. Nasıl ki sözlü kültürü var eden ortak kodlar yüzyıllar boyunca aktarılarak her nesil için aynı zamanda bir bilgi aracı olarak işlev görmüşse, yazılı kültüre geçişten sonrada bu ortak kodlar yazı diline aktarılarak yeniden üretilmiştir. Aslında anlatılan hikayeler hep, insanlığın kolektif benliğinde arkaik kalmış evrensel düşünüş biçimleridir. Bugün sinema da bir anlatı aracı olduğu için bu evrensel kodları yazı dilinden bir ivme daha yukarı taşıyarak görsel dille anlatmanın belli başlı formülasyonlarını geliştirmiştir.

“Sinemanın yalnızca bir kayıt ve belgeleme aracı olmadığını ortaya koyan Melies’den bu yana, “sinema nedir?” sorusu zihinleri meşgul etmiştir. Hala da etmektedir. Lumière kardeşlerin belgesel dışında pek

umut bağlamadıkları sinema, Melies'in elinde bir sihirbazlık aracına dönüşmüş, Griffith'in elinde ise öykü ve masal dünyası yaratan, sihirli bir değneğe bürünmüştür. Yıllar içinde sinema ile uğraşanlar, anlatım dili geliştikçe, sinemanın ne olduğu, ne olması gerektiği konusunda çeşitli fikirler ortaya koymuşlardır” (Esen, 2013:33).

Sinema işte bu gelişim süreci içinde bir sanat dalı olarak kendi biçim ve formunu kazanmıştır. O yüzden 1950'lerin iklimiyle modernizmin dayattığı genel dünya görüşü ile beraber sinemanın biçimsel ve anlatısal yapısına yeni bir kavram daha eklenmesi sinemanın hatta “sanat sinemasının” temelini nasıl olması gerektiği üzerinden şekillenmiştir. Bu bağlamda Auteur kavramına ve Auteur Sinemasına bakmak gerekmektedir. 1950'lerin sonunda Andre Bazin öncülüğünde François Truffaut, Jean- Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer ve Claude Chabrol gibi isimler bugün auteur sinemasının ne olduğunu ve nasıl olması gerektiğini auteur olarak kabul ettikleri yönetmenleri analiz ederek geliştirmişlerdir. Onlara göre Amerikan sineması içerisinde auteur olarak kabul edilen yönetmenlerin başında; Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Otto Preminger, Nicholas Ray, Raoul Walsh, Samuel Fuller gibi isimler gelmektedir. Bu bağlamda auteur olarak film üreten yönetmenleri Kolker'a göre şu şekilde tespit etmişlerdir; “Bir auteurün birkaç filmini izler ve onun stilistik özelliklerini, dünyadaki insanlara bakışını, politika, tarih, toplumsal düzen, psikoloji, cinsellik ve iktidar hakkındaki düşüncelerini bir kez öğrendiğinizde, bu öğeleri herhangi bir filminde o özel yönetmenin çalışması olarak teşhis edersiniz” (Kolker,2009:172-173). Bu bağlamda “1948 yılında kameranın bir kalem olduğunu, yaratıcı yönetmenlerin kamera- kalemle isterlerse roman gibi film çekebileceklerini yazan Alexandre Astruc, Fransa'daki Cahiers du Cinéma yazarı olan gençlerin yeni düşüncelerini geliştirmelerini sağladılar” (Esen, 2013:36) Bu bağlamda auteur olarak film yapma biçimi gelişmiştir. Auteur kuramı bir yönetmenin filme çok şey katabileceğinin, -kendine özgü özelliklerini, kendi anlayışını, dünyaya ve insana bakış açısını bir roman yazarı gibi filmi

yazabileceğinin önünü açmıştır. Andrew Sarris’e göre:

“Filmin değişik aşamalarında başka çalışanlar olsa da; senaryo yazarının yazdığı senaryoyu hangi açılardan çekeceğine, hangi renkleri kullanacağına; hangi müziğin nerede, nasıl duyulacağına; kurgunun nasıl bir dünya yaratmak amacıyla yapılacağına (hızlı, telaşlı, sakin, değişir ritimli) karar vermek, hep yönetmenin sorumluluğundadır. Son kararı verecek kişi yönetmendir” (Sarris,1962 akt. Esen,2013:45).

Auteur kuramına göre yukarıda da anlatıldığı gibi bir roman yazarına benzeyen yönetmenin kendini ürettiği filme katması gerekmektedir. Auteur bir yönetmen filme imzasını atmış gibidir, yönetmeni tanıyan bir seyirci izlediği filmin o yönetmene ait olduğunu anlar. Bu bağlamda yönetmenin kendi ruhunu filme katıyor olması onun yaşam tecrübesini sinema aracılığıyla seyirciye aktardığını göstermektedir. Kendi dilini filmi aracılığıyla yeniden üreten yönetmen aslında kendi düşünüyü görsel imajlara dönüştürmektedir. Bu bağlamda her auteur yönetmenin filmlerinin bir rüya temsili yarattığını söylemek doğru olmaz ancak şunu söyleyebiliriz ki filmleriyle rüya deneyimi yaşatabilen yönetmenlerin neredeyse hepsi auteur kategorisine girmektedir. Çünkü sinemada rüya temsili yaratabilmek daha önce de söylediğimiz gibi biricik ve eşsiz bir dil yaratmayı gerektirir. Rüya birbirene benzerlik gösterse de her rüya biricik ve eşsizdir. Toplumsal içerikler taşıyabilir fakat kişiye özeldir. Dolayısıyla rüya niteliğine ulaşan bir filmin de bu şekilde olması olağandır.

Bornstein, Astruc Alexandre’nin *Yaratıcı/Yazarın Kamera/Kalemi* başlıklı denemesini referans ederek rüya temsilini yaratabilen yönetmenlerin kamerayı bir kalem olarak kullandıklarını savunur ve bu durumun ‘üsluplaştırma’ ile ilgisi olduğunun altını çizer. Burada Bornstein’in söylemek istediği kameranın adeta bir kalem gibi çalışıp somut gerçekliği soyutlaştırarak belli türde bir anlatı üretmesidir. Başka bir deyişle cismani olanı ruhileştirmesidir. Bornstein’e göre bu üsluplaştırma auteurlere has bir durumdur. Kamerayı bir kalem olarak kullanan yönetmen kendine has bir üslup geliştirir. Nitekim bu yönetmenlere auteur denmesinin sebebi de budur. Bir filmin rüya olma niteliğine ulaşabilmesi için uyanık hayatta geçerli olan zamanın ve mekânın ötesine geçmesi gerektiğini çalışma boyunca detaylı bir şekilde

açıklamaya çalıştık. Bornstein'e göre bu şekilde "somut zamanın ve somut uzamın ötesinde olduğu izlenimi veren bir ortam yaratmak için" üsluplaştırma kaçınılmazdır. Dolayısıyla filmleriyle rüya alemini temsil edecek yönetmenlerin kendine has bir dilleri olması gerekir. Bornstein üsluplaştırılmış ortamlara Bergman'ın filmlerinde sıklıkla karşılaşıldığının altını çizer. Burada önemli olan, Bergman'ın filmlerinde olayların geçtiği yerlerin toplumsal ve coğrafi olarak somut olmamasına rağmen aslında gerçek ortamlar olmasıdır. Yani üsluplaştırılmış ortamlar olmasıdır. Bornstein, üsluplaştırmada önemli olanın somut bir gerçekliği basit bir şekilde soyutlaştırmaktan ziyade, üsluplaşmış ürün veya ortamın gerçeklik ile arasındaki o incelikli ilişki olduğunu söyler (Bornstein, 2011: 83-87). Başka bir deyişle, üsluplaşmış ortamın gerçekliğe de gerçektışıllığa da aynı mesafede duruyor olmasından bahseder. Anlaşılabacağı üzere üsluplaştırmının Gülşen'in rüyalaştırma eylemi ile yakından ilgisi vardır. Jacques Siclier, üslubun auteur sineması tarafından geliştirilen bir yazının yansıması olarak tanımlar (Akt. Bornstein, 2011: 84). İlk bölümde Fromm'un bahsettiği tüm anlatılarda ortak olan sembolik dil elbette ki sinema için de aynı şeyi ifade etmektedir. Sinemanın görsel imajları aracılığıyla, Jung'un dile getirdiği kolektif benlikten fıskıran evrensel kodlar, yönetmenin sinemayla yeniden yarattığı dünyada seyircinin bir rüya deneyimi gibi ortak olarak izlediği o büyük düşü anımsatır. Bu sefer seyirci yönetmenin düşüne ortak olmaktadır.

2.4. Kimin Rüyası?

Bornstein, sinemada rüya temsilinden bahsederken bir soru sormamız gerektiğine dikkat çeker: "Film bir rüyadır - peki ama kimin rüyasıdır?" (Bornstein, 2011: 65). Bu sorunun cevabı yönetmenin filmlerinde rüyayı işleyişine göre değişkenlik gösterir. Bornstein'e göre burada önemli olan nokta 'birinci tekil şahıs' tır. Kimi yönetmenler filmlerinde birinci tekil şahısa belirleyici bir rol verir ve böylelikle seyirci izlediği 'rüyanın' o şahsa ait olduğunu anlamakta zorluk çekmez (2011:66-68). Bu şahıs filmin içindeki herhangi bir karakter olabilir. Bazı yönetmenler ise birinci tekil şahısa belirleyici bir rol vermeyi önemsemez ve

rüyanın kime ait olduğunun altını çizmez. Bu durumda film yönetmenin rüyası olabilir ve bu aşık olabilir, veya ucu açık bırakılabilir. Ucu açık bırakılması durumunda izlenen film seyircinin rüyası da olabilir. Seyirci, filmi izlerken kendini rüya gördüğüne inandırabilir. Eğer bu açıdan bakılırsa, yani film seyircinin rüyasıysa eğer, işte o zaman film ile rüyalar arasındaki benzerliklere dair birçok şey söylenebilir.

Bir diğer ihtimal ise filmin kimin rüyası olduğu sorusunun bir cevabı olmamasıdır. Bornstein, bazen filmin yönetmenden ve anlatının içindeki karakterlerden bağımsızlaşarak kendisinin bir “rüya olma becerisine” ulaştığını söyler. Ona göre bu şekilde bağımsızlığını ilan eden film kendine has bir yapıt haline geldiği için ortada rüyayı gören bir “ben” yoktur. Filmin kendisi rüya olmuştur. Bornstein, filmin kendisinin birinci tekil anlatıcı gibi görünmesinin sadece anlatıbilim için değil psikanaliz için de oldukça önemli olduğunun altını çizer (Bornstein, 2011: 69). Çünkü bilindiği üzere psikanaliz rüya içeriği ile rüyayı görenin nasıl ilişkilendiğiyle, başka bir deyişle rüya gören kişinin rüyasını nasıl anlattığı ile daima ilgilenmiştir. Dolayısıyla psikanalitik bir yaklaşım Freudcu rüya çalışmasının klasik araçlarını kullanarak şu soruları sorabilir: “Yoğunlaştıran kimdir, yer değiştiren kimdir, çarpıtan kimdir?” Filmin herhangi bir kişinin rüyası olması durumunda bu soruların cevabı kuşkusuz ego, id ve süperegö olacaktı lakin bu cevap birinci tekil anlatıcı olan bir film için geçerli değildir. Çünkü kendini anlatıcısının bakış açısından bağımsızlaştırarak salt rüya aleminin bir tezahürü olarak ortaya çıkan bir film, Freud’un id, ego ve süperegösünün ötesinde bir “ben” in rüyasıdır. Her şeyi kapsayan bir “ben” in. Kavin: “Film birinci tekil şahıs haline gelir ve bizatihi film konuşur” demektedir (Akt. Bornstein, 2011: 70). Bu durumda yönetmen ya da karakterler değil de sanki filmin kendisi anlatıyordu. “Özbilinçli, rüyamsı bir film” dir (Bornstein, 2011: 70). Bu durumda film benden öte bir “ben” in anlatımı olarak ilahi bir anlatı haline gelir. Tıpkı arketiplerin tek bir kişiye değil de tüm insanlığa ait olması gibi, bu tarz filmler de kişinin kendisini aşarak kolektif bilinçaltının tezahürleri haline gelir. Dolayısıyla filmin kendisi insanlığa veya

yaşama dair bir hakikati vurgulamaktadır. Bu sebeple film yönetmenin ya da filmdeki karakterin bir rüyası olmaktan ziyade manevi bir hakikate işaret ettiğinden kendisi rüya niteliğine ulaşan bir anlatı haline gelir. Buradan da anlaşılabileceği üzere bu filmler Jung'un arketipleriyle çözümlenebilen filmlerdir. Bornstein buna örnek olarak Bergman'ın filmlerini gösterir. Bergman'ın *Persona* filmi ne Bergman'ın bir rüyası ne de filmdeki karakterlerin bir rüyası gibidir. Tam da bahsedildiği üzere *Persona*'nın kendisi rüya olmuş bir filmidir. Bergman'ın yarattığı bir rüyadır fakat Bergman'nın rüyası değildir (Bornstein, 2011: 70). Biro'nun da belirttiği gibi, Bergman'ın filmlerindeki insan yüzleri derinden hissedilen kutsal bir kavrayışı temsil etmektedir (Biro, 2011: 127). Bu bağlamda Dilek Tunalı'nın Morin'den aktardığı ifade anlam kazanmaktadır:

“Morin'in “yüz ruhtur” (face is soul) ifadesi, ekranda yüzün manzara haline, manzaranın yüz haline gelmesini işaret eder. Bunu *anthropos* ve *cosmos* bağlantılı olarak ruha benzetir. “kozmomorfik insanlar antropomorfik objeler birbirlerine işlev yükleyerek, karşılıklı olarak mikro ve makro kozmos doğrultusunda birbirlerinin birer sembol haline gelmesini sağlarlar” (Tunalı, 2015:87).

Bergman'ı auteur yapan özelliğinden ötürü filmlerinde anlatmak istediği sembolik dil “sinema sanatını” henüz keşfetmeye başlayan insanlarca çabuk anlaşılabilir olmuştur. Bunun sebebi tüm insanlarda ortak olan evrensel kodlardır. Bergman'ın diğer filmi olan *Yedinci Mühür*'de (Det Sjunde Inseglet) orta çağ resmi ve edebiyatına görsel ve dramatik olarak yaptığı göndermeler atmosferi daha da arttırıp yaşam ve ölüm'ün simgeselliğinin anlatısını sunarken aslında bilinçaltında gizli kalmış bu güdüleri bir nevi rüya atmosferi yaratarak yeniden üretmiştir. Bu filmde bir rüyadır, ancak insanlığın ölümden korktuğu rüyanın yansımasıdır.

Bornstein, özbilinçli rüyamsı filmleri “bir rüya ekranında belirmişler gibi” algılamaya başladığımızdan bahseder ve şöyle devam eder: “Her ekranın arkasında “rüya gören bir zihin” vardır ve bu zihin, düşüncelerin akabinde ifade edilmesini sağlayan estetik bir yapı icat eder” (2011: 69). Rüya ekranı (veya zihin ekranı) fikrini ortaya atan Bertram D. Lewin ise rüya ekranıyla ilgili şunları söyler:

“Daha önce, iletişimde, rüyadan alınan özel bir yapı rüya ekranı olarak adlandırıldı; üzerine rüya resminin yansıtılıyor gibi görüldüğü, boş bir artalan olarak tanımlandı. Terim, hareketli resimlerden esinlenerek bulundu; zira sinemadaki benzeri gibi, rüya ekranı da ne rüyalara dalan seyirci tarafından fark edilir ne de ilginin ekranda beliren resimlere ve hareketlere odaklanmasından ötürü gözardı edilir” (Akt. Bornstein, 2011: 69-70).

Daniel Frampton *Filmozofi* adlı kitabında film izleme deneyimine yeni bir bakış açısı getirebilmek adına bazı kavramlar ortaya koyar. Bu kavramlardan biri olan film-zihin, filmin yaratıcısından sıyrılarak kendi başına bir anlam ifade edebileceği konumuna gelmesini anlatır. Film-zihin, basit bir şekilde bir insan zihni olmadığı için film-zihin olarak adlandırılmıştır. Burada bahsedilen her filmin kendine has bir zihin yapısının ve işleyişinin olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, her film kendine ait bir düşünsel yapı oluşturduğu için aslında bir nevi her film bir birey gibidir. Frampton’a göre eğer filmin kendisinin ne düşündüğünü ne anlatmak istediğini kavramak istiyorsak yaratıcı kavramını bir kenara bırakmamız gerekir. Çünkü film yaratıcısının anlatmak istediğini alır ve anlatının içeriğindeki nesnelerin ‘kendisi’ haline gelir. Başka bir deyişle, film-zihin anlatıdaki nesneleri içinde barındırır, onlara yaşam verir. Ve burada atfedilen her bir yaşam eşsiz ve biriciktir, böylelikle her film bir birey haline gelir. Böyle bir durumda bireyleşen her film aynı zamanda seyircisi ile de kişisel bir bağlantı kurar. Film-zihin ile kast edilen de tam olarak budur (Frampton, 2013: 122-128).

2.5. Dünya Sinemasında Rüya Temsili

Sinemanın kendine özgü; anlatım, gösterim ve sunuş biçimiyle (sinema perdesi) diğer sanat dallarından ayrı olarak, tüketicisiyle kurduğu ilişki noktasında, arkaik kodların yeniden üretilmesine en çok imkân sağlayan, bir sanat disiplini olduğu söylenebilir. Sinema, seyircisine yeni gerçeklikler sunarak düş ile gerçekliğin ne olduğunun tam anlamıyla ayırt edilemediği yeni bir deneyim biçimi yaşatır. Seyirci kurmaca bir yapıyla baş başa olduğunun farkında dahi olsa filmlerin kendi “gerçekliğinde” seyreden doğal akışı, seyirciye izlenilen filmlerin düş mü

gerçek mi olduğunun ayrımını yapmasını zorlaştırır. ‘Dünya Sinemasında Rüya Temsili’ adlı bir başlık altına yazılacak binlerce filmde söz etmek mümkündür. Ancak bu bölümde rüyayı bir anlatım dili olarak kullanan yönetmenler ile sinemada rüya temsili bağlamında önemli bir konumda bulunduğu düşünülen yönetmenlerin sineması incelenmiş ve rüya- sinema ilişkisi bağlamında önemli olduğu düşünülen birkaç film ele alınmıştır. Böylelikle sinema ve rüya ilişkisine farklı kültürlerden ve farklı pencerelerden bakma fırsatı doğmuştur. Bu doğrultuda ele alınacak yönetmenler; Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky, Luis Bunuel, Federico Fellini, Krzysztof Kieslowski, Akira Kurosawa, Kim Ki-Duk, Abbas Kiyarüstemi, David Lynch ve Michel Gondry’dir. Bunlara ek olarak Christopher Nolan’ın *Başlangıç* (Inception) filmi ve Alain Resnais’in *Geçen Yıl Marienbad*’da (Last Year at Marienbad) filmi de incelemeye dahil edilmiştir.

Rüya deneyimi yaşatan filmleri düşündüğümüzde şüphesiz akla gelen ilk isimlerden biri Ingmar Bergman’dır²⁰. Bornstein’in kimin rüyası sorusunu göz önünde bulundurarak Bergman’ın filmlerini değerlendirecek olursak, genellikle rüyayı görenin kim olduğunun anlaşılmadığını, çünkü rüyanın kime ait olduğunun belirsiz kaldığını görürüz. Örneğin, Denis Marion, “Bergman rüya görenin kendisi olduğunu bizzat söylememiş olsa, *Sessizlik* (Tystnaden) filminde rüya görenin kim olduğuna dair bir tahminde bile bulunamayız” demektedir (Akt. Bornstein, 2011: 67). Hatta hiçbir eleştirmenin *Sessizlik* filminin rüyamsı niteliğinden bahsetmemesinin sebebinin de bu olduğunu düşünür. Çünkü ortada kime ait olduğu çözülemeyen bir rüya vardır ve bu bilinmezlik filmin rüyamsı niteliğinin de sorgulanmasına vesile olur. Oysa ki *Sessizlik* filmi herhangi birine ait olmaktan

²⁰ Bergman’ın çocukluğuna dair paylaştığı bu bilgiler bizi rüya deneyimi yaşatan filmlerinin köküne götürmektedir: “Çocukluğumda, hemen hemen tam bir sözcük yoksulu olmaktan acı duydum. Gördüğüm eğitim çok katı bir eğitimdi; babam papazdı. Sonuç olarak, düşlerimin özel dünyasında yaşadım. Kukla tiyatromla oynayıp durdum. Gerçeklik ve ona giden yollarla pek az ilişkim oldu. Babamdan, annemden, ağabeyimden, her şeyden korktum. Bu kukla tiyatro ve sahip olduğum projeksiyon aygıtı ile oynamak, kendimi anlatmanın tek biçimiydi. Kurgu ve gerçeklikle büyük zorum vardı; küçük bir çocuk olarak, bunları öylesine karıştırdım ki, ailem her zaman benim yalancı olduğumu söylerdi. Büyüdüğümde bile, engellendiğimi duyumsadım” (Samuels, 1992:117).

ziyade kendisi rüya olma becerisine ulaşmış bir filmidir. Bornstein'e göre Bergman'ın filmlerinde rüya gören “ben” yapıtın sanatsal söylemiyle o kadar iç içe geçiyor ki ortada bir “ben” olup olmadığını teşhis etmek nerdeyse imkansız hale geliyor (Bornstein, 2011: 68). Kimin rüyası alt başlığı altında da tartışıldığı üzere filmin kendisi birinci tekil şahıs haline geliyor ve yaratıcısından bağımsız bir şekilde bizatihi film konuşuyor.

Daha önce de değinildiği üzere Bergman'ın *Persona* filmi de rüya olma evresine ulaşmış bir filmidir. *Persona*'da aynı zamanda Jung'un arketiplerini de görmek mümkündür. Hatta film bu iki arketipin anlatılması üzerinden ilerlemektedir: Persona ve gölge arketipleri. Bu bağlamda Bergman'ın *Persona* filmindeki başrol oyuncusu (Liv Ullmann) bir gün sahnedeysen ansızın konuşmayı ve yürümeyi keser, birçok anlamda daimi bir sessizliğe bürünen tiyatro sanatçısı, persona arketipinin vücut bulmuş halidir. Hastanede ona bakıcılık yapan hemşire ise gölge arketipinin vücut bulmuş halidir. Persona, kişinin dünyaya karşı takındığı bir maskedir. İnsana yüklenen toplumsal rolleri içerir, başka bir deyişle kişinin sosyal görüntüsünü temsil eder. Jung, personanın “Ben ile dış dünya arasında aracılık” ettiğini belirtir (Jung, 2006: 73). Gölge ise personanın aksine, kişinin toplumdan sakladığı, bilinçaltında bastırdığı karanlık yanıdır. Jung'un deyişiyle gölge “ahlaksal açıdan hoş görülme eğilimlerden” ve “normal içgüdüler, uygun tepki, gerçekçi görüşler, yaratıcı içtepiler” den oluşmaktadır (Jung, 2006: 406). Filmde iki karakter üzerinden bu arketipler anlatılmaktadır. Daha doğrusu karakterler arketiplerin kendisi haline gelmiştir. Filmin rüya olma niteliği de buradan ileri gelmektedir. Gülşen, Bergman'ın Jung'un psikolojisini filmin içinde erittiğini vurgular (Gülşen, 2011a: 156). Filmde konuşan karakterlerin söz üzerinde hakimiyeti olmadığı görülür, çünkü söz onlara ait değildir, dialoglar kişilerden öte bir yerden gelmektedir. Sarf edilen sözler atalardan miras kalan arketiplerin dile gelmiş halidir. Yani kolektif bilinçaltından gelen kıymetli bilgilerdir. Bornstein, bu durumun filmi rüyalaştırdığını söyler. David Boyd, Persona için “yazarın kendi metninin mülkiyetini yitirmesi” demektedir (Akt. Bornstein, 2011: 77). Başka bir

deyişle film Bergman'ın olmaktan çıkmış ve kolektif bilinçaltının bir ürünü olarak ortada durmaktadır. Bergman'ın filmleri estetik ve biçimsel olarak rüyalarla öyle bir benzerlik göstermektedir ki, Bergman'ın kendisi dahi filmlerini kendiliğinden bir rüya olarak değerlendirmiştir. Özetlemek gerekirse, başlarda da bahsedildiği gibi Bergman kendine has bir dil oluşturmuştur ve bu dil Bergman'ı aşarak rüyanın dili haline gelmiştir, tıpkı rüyaların kişinin ruhuna hitap ederek gerçeklerle yüz yüze getirebilme potansiyeline sahip olması gibi²¹, Bergman'ın filmleri de gerek arketipler üzerinden gerek ortaya koyduğu tanrısal sorgulamalar üzerinden seyircinin kendi hakikatini keşfetmesi için imkân sağlar.

Filmleriyle rüya deneyimi yaşatan bir diğer usta yönetmen ise Andrei Tarkovsky'dir. Tarkovsky'nin sinemasında rüya, zaman kavramı üzerinden deneyimlenir. Tarkovsky'nin filmleri her sahnenin kendi zamanını yaratma yasasına dayanır ve böylelikle filmler rüya gerçekliğine ulaşır. Ona göre rüyalar da filmler de 'zamanda' bir manzarayı anlatmaktadır (Akt. Bornstein,2011:31). Hatırlamak gerekirse Tarkovsky sinemanın özgünlüğünden ve rüyamsı niteliğinden bahsederken filmlerin bir hakikat içermesi gerektiğinin altını çizmişti. Hatta ona göre bir planın zamanının sezilebilmesi de görünür olanın ardındaki hakikatin sezilebilmesiyle mümkün olmaktaydı. Buradan da anlaşılacağı üzere Tarkovsky'nin rüya anlayışı tasavvuftaki rüya anlayışına benzemektedir. Özellikle *Stalker* adlı filmi bu durumun görsel olarak somutlaştığı bir eserdir. Gülşen'e göre Tarkovsky filmlerinde rüyaya has bir zaman ve mekân anlayışını kullanarak kâinatın tümünün bir rüya olduğunu filmlerine işlemektedir. Filmlerini rüyalaştırırken ise zamanın manevi yönünü mutasavvıflara özgü bir şekilde ele almaktadır (Gülşen, 2012: 126-127). Filmlerinin insanın ruhuna dokunan bir inceliğe sahip olması da tasavvufi yönlerinin güçlü olmasından ileri gelmektedir.

Bornstein'e göre Tarkovsky filmlerinde duyu dünyasına ait olanları

²¹ Jung'un da belirttiği gibi rüyalar kişinin bastırılmış duygularıyla yüzleşmesini sağlar. Bu doğrultuda kişinin kendiyle ilgili kabul edemediği gerçekler rüyalarda ruhun akılcı yanına gösterilir. Böylelikle kişinin bilinciyle bilinçaltı arasında bir denge sağlanmış olur (Jung, 2009: 52).

“acayipleştirerek” rüyamsı bir anlatı yakalamaktadır. Burada acayipleştirme olarak bahsedilen şey duyusal dünyadan kopmadan manevileştirmektir. Tarkovsky bunu alışkanlığı kırarak yapmaktadır. Başka bir deyişle, var olan ‘gerçek’ malzemeleri alışılanın dışına çıkarır ve seyirciye o şekilde sunar (Bornstein, 2011: 78). Auteur kuramı bölümünde üsluplaştırmadan bahsedilmiştir. Tarkovsky’nin üsluplaştırma yöntemi ise gerçekliğin alışılmış halini bozarak seyirciye sunmaktır. Burada önemli olan nokta, önceki bölümlerde de değinildiği üzere, filmlerde mantık dışı gibi gözüken tüm bu acayip olayların veya durumların filmin kendi mantığı içerisinde gayet olağan ve normal gözükmesidir. Duyusal dünyadan kopmadan manevileştirmek böyle bir şeydir. Ortada gerçeküstü öğeler yoktur, kullanılan tüm malzeme gerçektir. Ancak filmin gerçeküstücü bir tavrı olabilmektedir çünkü kullanılan tüm bu gerçek malzemeler ‘gerçeküstü’ bir hal yaratabilmektedir. Acayip olan da budur: ‘gerçeğin’ ruha bürünerek manevileşmesidir.

Birçok yönetmenin aksine Tarkovsky sinemasal zamanı montajla değil, her planı çekerken planın içerisinde yarattığı atmosferle yakalar. Daha doğrusu bu şekilde zamanı yeniden üretir. Tarkovsky, rüyaları kişinin en özgür olduğu yer olarak görür. Ona göre rüyalarda insanlar olduğu gibidir. Bu nedenle Tarkovsky filmlerinde karakterlerini oldukları gibi göstermeyi tercih eder. Dialoglarını müdahale etmeden kaydeder ve seyirciye o şekilde sunar. Tarkovsky’e göre rüyalar kişinin asıl gerçekliğini yansıtmaktadır. Dolayısıyla kimi zaman gerçekliği yansıtmanın en iyi yolu gerçektışı olguları kullanmaktır (Bornstein, 2011: 34). Başka bir deyişle, kişinin özünü verebilmek için rüyadaki halini aktarmak gerekmektedir.

Tarkovsky, Bergson’un savunduğu gibi geçmişin yitip gitmediğini, anılar sayesinde şimdide var olduğunu söyler. Bu inanç doğrultusunda filmlerinde geçmiş, şimdi ve geleceği aynı anda işlemeye özen gösterir. Tarkovsky’nin sinemasının sahip olduğu estetik yapı kendine has, biricikliği olan bir yapıdır. Filmlerinde yarattığı rüya atmosferi gizemli ve belirsizdir. Seyirciyi başka zaman ve mekan algısına götürür. Gülşen, Tarkovsky’nin filmlerinde yarattığı sahneler ne kadar

gerçeküstü görünürse görünsün filmin kendi gerçekliğine bir zarar vermediğinden bahseder (Gülşen, 2011a: 111). Tıpkı rüya kuramı bölümünde bahsedildiği gibi Tarkovsky'nin filmleri de birer rüya olarak ne kadar mantık dışı ve gerçeküstü gözükseler de tecrübe edilmeleri garip ya da saçma olduklarına dair bir algı yaratmamaktadır.

Sinemada rüya temsili açısından oldukça kıymetli filmler ortaya koyan Federico Fellini, filmlerinde kendi duygularını ve çıkmazlarını film karakterleri üzerinden yansıtır ve bunu yaparken gerçeküstücü bir anlatım tercih eder. Fellini'nin rüyalarla olan ilişkisi Freud'un kine benzemektedir. Onun da her sabah uyandığında rüyalarını yazdığı bir rüya defteri vardır. Ancak Fellini bunu yaratıcılığını besleyen bir noktaya taşımıştır. Filmlerini çekerken bu defterden çokça faydalandığını belirtmiştir. Dolayısıyla eğer Bornstein'in kimin rüyası sorusuna dönecek olursak, Fellini'nin filmlerinde rüya görenin kim olduğu açık ve nettir. Onun filmlerinde rüyayı gören kişi genellikle filmin içindeki bir karakterdir ve bu karakter Fellini'yi temsil etmektedir. Örneğin; Bornstein'in de belirttiği gibi *Sekiz Buçuk*'ta rüyayı gören Fellini'nin ekrandaki ikizi olan Mastroianni'dir (Bornstein, 2011: 67). Christian Metz'de bu benzerliği şöyle ifade etmektedir:

“Filmde Fellini'yi canlandıran Guido²², yaratıcısına bir kardeş kadar benzemektedir. Sahip olduğu narsistik yapı konusundaki yaklaşımı, gerçekçi içtenliği, yaşamı umursamayan tavrı, seçme konusundaki yeteneksizliği, tüm sorunları bir anda gelip çözecek ilahi bir gücün varlığına duyduğu inanç, cinsel ve dinsel saplantıları, filmde her şeyden söz etme arzusu...” (Metz, 2012: 201).

Fellini, *Sekiz Buçuk* filminde o dönemki ruh halini ve bir yönetmen olarak yaşadığı çıkmazları anlatmaktadır. Filmde kullanılan rüya sahnelerini ‘gerçek’ sahnelerden ayırmak oldukça zordur. Dolayısıyla rüya ve gerçek iç içe geçmiş bir haldedir. Bu iç içe geçmişlik filmde zaman algısını kırar ve seyirci paralel olarak karakterin, ya da Fellini'nin, hem bilinçli yaşamında gezinir hem de bilinçaltının derinliklerinde. Filmde ana karakterin muazzam bir bütünlükle işlenmiş olması ve

²² Guido, Marcello Mastroianni'nin canlandığı karakterin adıdır.

filmin genel atmosferi filmde izlenen ve birbirinden ayrılamayan rüya-gerçek sahnelerinin sorgulanmamasına vesile olmaktadır. Filmde Fellini’yi temsil eden Guido’yla Fellini’nin gerçek kişiliği ve gerçek arzusu bazı sahnelerde iç içe geçer. Metz bu duruma örnek olarak şu sahneyi hatırlatır:

“Filmin sonu ‘Sekiz Buçuk’ filminin yaratılış mantığını göstermektedir. Film yönetmenin yaşamı ve bu yaşamın karmaşıklığından söz edecektir. Ne var ki burada bitmemektedir. O büyülü halkayı oluşturan Guido, karısının elinden tutarak halkaya karışır. Bu sekans daha önceki sekanslarda tanık olduğumuz Guido’nun anıları ve düşlerini (keza Fellini’ninkileri) birleştiren duygusal bir mutluluk simgesidir” (Metz,2012:201).

Kısaca söylemek gerekirse, *Sekiz Buçuk* filminde ana karakterin aracılığıyla Fellini’nin dünyasında gezinirken izlediklerimizin hangisinin gerçek hangisinin rüya olduğunu sorgulamayacak kadar ‘gerçekçi’ veya ‘olağan’ bir anlatım görürüz. Bu durum Fellini’nin birçok filmi için geçerlidir. Gülşen’in de söylediği gibi Fellini’nin filmlerinde rüyaları işleyişi onları fantezileştirerek gerçeküstücü bir şekilde perdeye aktarmaktır (Gülşen, 2012:126). Çünkü Fellini’nin hayata bakış açısı fantezi ile gerçekliğin iç içe geçmiş halidir. O da tıpkı Bergman gibi çocukluk düşlerinden yararlanır. Hatta bir röportajında *Tatlı Hayat* (La Dolce Vita) adlı filminin sonunda yer alan canavarı neden koyduğuna dair sorulan soruya şu cevabı verir;

“O, çocukluğumda, Rimini’de bir fırtınanın kumsala getirip bıraktığı bir deniz devi anısıdır. Kumsal çok kalabalıktı; gazetecilerle doluydu. Bu, belleğimde canlı kaldı ve her zaman bunu kullanmak istedim. Vitelloni’nin deniz kıyısında bir yürüyüşe çıktığı sahneye bunu koymak istedim. Ancak o sahne için çok güçlü bir görüntü gibi göründü. Hatta Vitelloni’yi dev ile bitirmeyi bile düşündüm; ancak çok uç olacaktı. Ne var ki, La Dolce Vita’ya uygun göründü” (Samuels, 1992: 102).

Bu doğrultuda Fellini, tıpkı Freud’un rüyalar hakkında ileri sürdüğü gibi bilinçaltında kalmış gizli arzuları ve imgeleri filmleri aracılığıyla açığa çıkarır. Çocukluğunda görmüş olduğu o dev, Jung’un bahsettiği gibi kolektif bilinçdışında görülen; belirsiz yaratıktan ve canavardan korkma durumunun da bir göstergesi olabilmektedir.

Fellini'nin kayda değer filmlerinden biri olan *Amarcord* filminde çocukluk rüyalarına daha çok yer verir. Bu filmde seyircinin gerçeklik algısı anlatıcının sahneye girerek ve doğrudan seyirciye bakarak bir şeyler anlatmasıyla kırılır. Filmlerde gerçeklik algısını kırarak bir rüya temsili yaratmak, Fellini'nin tercih ettiği üsluptur. Yedi bölümden oluşan *Tatlı Hayat* (La Dolce Vita) filmi ise ard arda gelen ve birbirinden bağımsız gözüken hikayelerle bir rüya algısı yaratır. Hatta yukarıda kendi sözleriyle bahsettiği gibi *Tatlı Hayat* çocukluk düşlerinin sinema aracılığıyla vücut bulduğu bir eserdir. Bu bağlamda yetişkin rüyalarının yanı sıra çocukluk rüyalarını da filmlerinde işleyen Fellini'nin filmlerine Freudçu bir yaklaşımla bakmak oldukça mümkündür çünkü bu filmlerde Fellini'nin bastırılmış duyguları açığa çıkmaktadır. Kısaca toparlamak gerekirse; Fellini sinemada rüyayı kendi bilinçaltının bir dışavurumu olarak kullanmakta ve bu dışavurumu seyircinin gerçeklik algısını kırarak, gerçeküstücü bir yaklaşımı kullanarak yapmaktadır. Bundan ötürü onun filmleri rüya ve gerçek arasındaki ayrımın net olarak çizilemediği bir noktada durmaktadır.

Gerçeküstü sinema anlayışının en önemli temsilcisi sayılan Luis Bunuel, sadece gerçeküstü sinemanın değil gerçeküstü akımının da temsilcisi haline gelen bir konumdadır. Özellikle düş kurma tutkusu ve uyku esnasında deneyimlediği rüya aleminin görsel dünyası, onun gerçeküstü öğeler kullanarak 'gerçekliği' yeniden yarattığı filmler üretmesine yol açmıştır. Hatta *Bir Endülü's Köpeği* (Un Chien Andalou) filminin nasıl ortaya çıktığını kendi sözleriyle şu şekilde ifade etmektedir: "Hiçbir şekilde açıklanamayan düş kurma tutkusu beni gerçeküstücülüğe yaklaştıran köklü duygulardan biri olmuştur. Un Chien Andalou kendi düşlerimden biriyle Dali'nin bir düşünün karşılaşmasından doğmuştur örneğin" (Bunuel,2000: 120). Bunuel bir filmin yapısı gereği rüyanın taklidi olduğunu savunmaktadır. Filmlerin gerçekdışı değil de gerçekçi doğasından ötürü rüyalara benzediğini öne sürer. Bu yaklaşımından ötürü deneyimlediği rüyalarına, filmlerinde oldukça yer vermiştir. Onun için uykuya dalmak diğer alemin filmlerini izlemek gibidir. Filmografisinde yer alan filmlerin tamamının düşünde gördüğü imgelerden meydana geldiğini şu

şekilde ifade etmektedir:

“Uyku sırasında beynin dış dünyaya karşı kendini koruduğu, ışığa, korkulara ve gürültülere çok daha az duyarlı olduğu söylenir. Buna karşılık milyarlarca görüntü, dünyayı yok olmuş düşlerden bir örtüyle sararak adeta hemen kaybolmak üzere çıkıp geliyorlar. Bunların tümü de şu ya da bu gece, şu ya da bu beyin tarafından düşünmüş ve unutulmuştur. Tüm yaşamım boyunca beni izleyen sadık yol arkadaşlarım düşlerden bir on beş kadarını kendimce sıralayabildim” (Bunuel, 2000:120-121).

Böylelikle Bunuel, bütün sanatsal üretiminin ardında, uykudayken gördüğü rüyaların yer aldığını samimiyetle dile getirmektedir. Bunuel’e göre gerçeküstücülük gerçeği aktarmanın bir yoludur. Bunuel’in filmlerinde gerçeküstü öğeler ortaya çıktıkları andan itibaren süregelen akışın tüm şeklini şemalini değiştirir ve bu gerçeküstü öğelerin ne zaman nereden çıkacağı hiç belli olmaz. Dolayısıyla Bunuel’in filmlerinde gerçek ile gerçek dışını birbirinden kesin çizgilerle ayırmak pek mümkün değildir. Seyirci filmleri izlerken neyin gerçek neyin düş olduğunu ayırt edememektedir. Bunuel’in rüyaya ve sinemaya yaklaşımı seyircinin neyin düş neyin gerçek olduğunun çıkarımını yapamamasında önemli bir faktördür. Bunuel, rüyanın sinemayla bir bütün olduğunu ve hatta film yapabilmek için daha fazla rüya görmesi gerektiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

“Eğer bana, “yirmi yıllık ömrüm kaldı, bu günlerin her birinin yirmi dört saatinde ne yapmayı istersin” denseydi şöyle söylerdim: Bana gerçek yaşamdan iki, düşlerden de yeniden anımsayabilmem koşuluyla yirmi iki saat verin... Çünkü düş, ancak kendini besleyen bellekle yaşar. Kabus bile olsa -ki benimkiler çoğu kez böyledir- düş kurmak en sevdiğim şeydir. Onlar iyi bildiğim ve hep karşılaştığım engellerle doludurlar” (Bunuel, 2000:121).

Bunuel filmlerinde özellikle sisteme ve dine karşı olan tepkilerini de dile getirmektedir. Gerçeküstücülüğü bir üslup haline getiren Bunuel, rüyalarını, korkularını ve dünya düzenine karşı olan eleştirilerini filmlerinde yarattığı rüya ortamları vesilesiyle aktarmıştır. Öyleki katoliklerin pek hoşlanmadıkları ve 1961

Cannes ödülünü kazanan *Viridina*²³ adlı filmi, eleştiri oklarının ortasında bulmuştur kendini. Çünkü *Viridina*'da bilinçaltına işlenen din olgusunun parodisini yapmıştır. Sonuç olarak Bunuel'in sinemanın evreni ile rüyaların evrenini birbirine oldukça benzettiğini ve bu doğrultuda sinemayı rüyalarını görüntülemek için bir araç olarak kullandığını söylemek mümkündür.

Doğduğu coğrafyadan ve içerisinde bulunduğu ailevi koşullardan ötürü melankolik bir ruh halinin hakim olduğu ortamda büyüyen Krzysztof Kieslowski, sinemaya hüznü rüyalarinkine benzeyen bir döngüsellik aracılığıyla aktarmıştır. Polonya'nın en önemli kenti olan Varşova'da doğan Kieslowski, tıpkı rüyalar gibi bu kentte de hüküm süren zamansızlığı filmlerinde işlemiştir. Kieslowski, “derinlik kaynağı olarak tanımladığı çocukluk yıllarına dair bahsettiği anılarında, okuma serüveninin yanında rüyalarının da kendisine sınırsız bir hayal gücü kazandırmış olduğunu söyler. Bu nedenle sinemasında rüyalara ve gizemli mistik hislere yer verdiğinden bahseder” (Dinvar, 2017:74). Kieslowski'nin sinemasında rüya atmosferinin nasıl yaratıldığına bakıldığında, mistisizmin ve Biro'nun yenileme²⁴ olarak tanımladığı durumların etkisi görülmektedir. Özellikle *Kör Talih* (Przypadek) ve *Veronique'in İkili Yaşamı* (La Double vie de Véronique) adlı filmlerinde karakterlerin sürekli tekrarlanan bir döngüyle yaşamlarının başka bir yöne evrilmesi yenileme durumunun en canlı örnekleridir. *Kör Talih* filminde Witek Dlugosz'un treni her kaçırışı yinelenen bir sahne olmakla birlikte zamanın döngüsellliğini de ortaya koymaktadır. Biro, Kieslowski'nin filmlerinde yenilemenin bir saplantı gibi olduğundan bahseder. Ve bu yinelenen sahnelerin seyirciyi büyümlü bir oyuna davet ettiğinin altını çizerek (Biro, 2011: 161). Nitekim

²³ “Viridiana, erdemli bir Hristiyan genç kızın öyküsüdür. Genç kız, kendi kendini öldürmeye kalkışan ihtiyar aristokrat Don Jaime'nin erotik hedefidir. Viridiana kendisini fakirlere adamaya ve onlara yardım etmeye karar erir. Filmin çok ünlü bir sahnesinde sarhoş dilenciler tarafından ırzına geçilir. Bu dilenciler Leonardo'nun Son Yemek adlı tablosunun kafircesine bir benzeri olan sefahat sahnesinde bu tecavüzü gerçekleştirirler” (Passeron, 1982: 135).

²⁴ Yvette Biro'ya yenilemeyi şu şekilde ifade eder; “İzleyici belirli nesnelerin ya da çevresel işaretlerin geri dönüşüyle yüz yüze kaldığında, anlatının askıya alınmasıyla yönetmen karşı konulmaz bir kalıcılık duygusu yaratır” (Biro, 2011: 150).

Kör Talih filminde trenin her kaçıışının doğurduğu farklı olasılıkları izleyen seyirci için bu olasılıklar evreni bir eğlence parkuru haline gelmektedir.

Kieslowski'nin filmlerinde sessizlik anlarıyla da sıklıkla karşılaşmaktadır. Önceki başlıklarda da değinildiği gibi Biro, sessizlik anlarının ruhsal deneyimi arttırdığından bahseder (Biro, 2011: 140-141). Böylelikle sahnede yoğunlaşan seyirci için zamanın ve mekanın algılanan uzunluğu değişir. Buna örnek olabilecek bir sahne birbirleriyle bağlantılı olan Renk Üçlemelerinden *Mavi*'de (Bleu) mevcuttur. Juliet Binoche'un oynadığı karakterin hayatındaki "duran zamanın" bir temsili olarak, yaşlı bir kadının elinde bulunan cam şişeyi geri dönüşüm kutusuna atmak için yürümeye çalıştığı, bitmek bilmeyen sekansın araya girmesiyle filmin algılanan uzunluğu etkilenmekte ve mekan kavramının dışına çıkılmaktadır. Bu sahne aynı zamanda Biro'nun konu dışı durumlar²⁵ olarak adlandırdığı türbölans anının bir örneğidir. Yaşlı kadının sekansının araya girmesiyle birlikte zamanın ortasında bir delik açıldığı ve seyircinin başka bir boyuta geçtiği söylenebilir.

Kieslowski'nin *Veronique'in İkili Yaşamı* filmine bakıldığında ise filmin zaman, mekan ve atmosferi açısından rüyalar evreninden çıkmış gibi durduğu söylenebilmektedir. Biro, *Veronique'in İkili Yaşamı* filminde yenileme kullanımının alışılmadık ve yekpare bir deney olduğundan bahseder ve şu ifadeleri ortaya koyar:

"İster bir konum ister bir insanla ilgili olsun, deja vu'nun o tanıdıklık duygusu, geçmişte olmuş bir şeyin duygusunu uyandıran neredeyse büyümlü niteliği nedir? Veronique ve Weronika çifte kişiliklerdir ve kendi kaderlerini izleyen paralel yaşamlar yaşadıklarında bile, bir anlamda sanki birbirlerinin çeşitlemeleriymiş gibi ilintilidirler" (Biro, 2011 : 163-164).

²⁵ Filmde konudan sapmak; Filmin temel akışıyla bağlantısı olmayan bir sahnenin ya da planın genel sekansı bölmesi ile gerçekleşir. Ancak Yvette Biro'ya göre; filmde "zengin bir atmosfer yaratan da tam olarak, daha merkezi olaylardan yüz çeviren bu bakıştır (Biro, 2011: 88).

Görüldüğü üzere bu film de déjà vu üzerinden ilerlemektedir. Déjà vu'nun yarattığı bir büyü söz konusudur. Biro “Gizem öykünün içsel bir parçasıdır” (Biro:2011: 164) demektedir. Sonuç olarak Kieslowski filmlerinde de rüya benzeri bir deneyim yaşatan sinema dili kullanımı sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Kieslowski, anlattığı öyküler, çekim açıları, filmin ritmi ve atmosferi, müzik kullanımı, zamanı ve mekanı ele alış şekliyle rüya evreniyle paralellik kuran bir sinema dili geliştirmiştir. Seyirciye yakın planda gösterdiği, Weronika'nın otobüsün camına tuttuğu cam objeden yansıyan evlerin ters görüntüsü gerçekliğin ne olduğunu tekrardan sorgulatırcasına zamanın sonsuzluğuna davet değil midir?

Sinema tarihinin en ilginç yönetmenlerinden biri olan Akira Kurosawa'nın filmlerinde rüyaların çok önemli bir yeri vardır. Kendi toplumunun kültürel kodlarını (Karma inancını, Şinto geleneğini) Batı kültürünün edebi ve sanatsal ürünleriyle harmanlayarak yeniden yorumlar ve bu eserlere bambaşka bir perspektiften bakar. Örneğin Shakespeare'in Batı kodlarıyla yazılan eserini uyarladığı *Kral Lear* (Ran) Kurosawa'nın elinde doğuya özgü zamanın döngüsellliği ve ölüme bakış açısıyla yeniden üretilir. Kurosawa rüyalara tıpkı Bunuel'in yaklaştığı gibi bakmaktadır. O rüyalarını film üretimine katkı sağlayan en önemli araç olarak değerlendirir. *Düşler* (Yume) adlı filmi tamamen kendi rüyalarını içeren sekiz ayrı kısa filmde meydana gelir. Bu sekiz ayrı kısa filmde oluşan film, seyirciye rüya evreninin (kendi rüyasını) nasıl gözüktüğünü anlatması bakımından tarihe geçen bir filmde. Daha önce hiçbir yönetmen gördüğü rüyaları bu kadar büyük bir prodüksiyonla görselleştirmeyi denememiştir. Kurosawa filmlerinde ele aldığı rüya sekanslarıyla aslında dönemin Japon Siyasetini de eleştirir. Prince'nin aktardığı gibi “Diğer birçok filmde olduğu gibi, rüyalar kaybedilmiş gerçek siyasi eylem olasılıklarının yerini alır” (Prince, 2013: 152). Burada önceki başlıklarda yer alan kimin rüyası başlığından yola çıkarak Kurosawa'nın ürettiği filmlerin hepsinin kolektif bilinçaltından fıskıran kodlarla beraber yönetmenin kendi rüyası olduğu söylenebilir. Kurosawa filmlerinde atmosferi en iyi kullanan yönetmenlerden

biridir. Özellikle *Raşomon* (Rashomon) adlı filmine bakıldığında belirsizliğin ve gizemin hakim olduğu görülmektedir. Biro, *Raşomon* filminin, sinemasal anlatının karmaşıklığına radikal bir biçimde yeni bir iç gözü sunduğunu söyler. Film, hakikatin göreceliliği üzerine kurulmuştur. “Evrensel bir zaman kavramını reddeden Kurosawa’nın büyüklüğü, zamanda üst üste binen anları ve tekil bir olayın her yeni bakış açısıyla değişen iç hakikatini inceliyor olmasında yatar” (Biro,2011: 159). *Raşomon* ancak rüyalarda görülebilecek bir absürlüğü o kadar gerçekçi bir şekilde anlatır ki filmde geçen hikayenin nasıl geliştiğini öğrenmek açısından diğer dünyadan çağrılan ruh seyirci tarafından garipsenmez. Bu hikayeyi oluşturan anlatının sunuluş biçimiyle alakalı olduğu gibi yukarıda da değinildiği gibi Kurosawa’nın sinema dilini mitolojinin diliyle harmanlayarak filmlerin kendi gerçekliğini yaratmasından kaynaklıdır. Prince bu konuya dair *Yojimbo* filmini örnek gösterir:

“Ama Kurosawa sadece gerçekleri yeniden inşa etmekle ilgilenmiyor. Alternatif bir mitoloji, tarihin eğer zamansal süreçte kötülerin sayıları çok arttığında Maltusvari bir mantıkla yok edilmesini sağlayacak ahlaki bir öge içerseydi nasıl olabileceğine, nasıl olması gerektiğine dair fantastik bir izahat sunmaya girişiyor. *Yojimbo* tüccar sınıfının felaketini, her gelenekçinin en ateşli rüyasının vücut bulmuş halini sunuyor ve Joan Mellen’in işaret ettiği gibi, sunduğu tüccarlara karşı samuraylar dramı, açgözlülüğün parçaladığı, azılı haydutlar tarafından kontrol edilen ama Sanjurö’nun kılıcıyla dize getirilen bir dünyayı betimleyişi, kapitalizmin sonuna dair bir masal inşa ediyor” (Prince2013:198).

Anlaşılabacağı üzere Kurowasa filmlerinde söylemek istediğini kullandığı rüya sekanslarıyla iletmektedir. Rüyalar onun filmlerinde bazen bir sekans bazen bir plan bazen de filmin tamamının anlatımına olanak sağlayan kendi gerçekliğini sunduğu simgesel dildir.

Kendi kültürünün insana ve doğaya bakış açısını görsel bir şölenle aktaran bir diğer yönetmen Kim Ki-Duk’tur. İnsanın doğayla olan bütünselliği onun filmlerinin başlıca konusudur. *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... ve İlkbahar* (Bom

Yeoreum Gaeul Gyeoul Geurigo Bom) adlı filmi bu yaklaşımın en büyük örneğidir.

Özden Terbaş'ın aktardığı gibi:

“İnsanın yaşam döngüsünü farklı mevsimsel geçişler üzerinden anlatır: Yaşamın baharı olan çocukluk İlkbahar’la, gençlik dönemi Yaz’la, erişkinlik dönemi Sonbahar’la ve yaşlılık süreci ise Kış’ın gelip çatmasıyla tasvir edilir. Mevsimler arasındaki on-yirmi yıllık geçişler insanın zamanının doğrusal yönüne işaret ederken, yeniden İlkbahar’a dönülmesiyle zamanın döngüsel tarafı resmedilir” (Terbaş, 2016:175).

Bu doğrultuda filmde yer alan döngüsellik ve atmosferik anlatım simgesel dille tasvir edildiği için rüya evrenini çağrıştırmaktadır. Kim Ki-Duk Jung’un söylediği kolektif biliç dışında yer alan arketipleri sinema aracılığıyla yeniden inşa etmektedir. Dolayısıyla, filmlerinin görsel dilinin hem rüya evrenine benzediği hem de insanlığın ortak bilinç dışında sahip olduğu arketiplerden yararlanarak film ürettiği söylenebilir. Kim Ki-Duk’un insanlığın ortak kolektif bilinçaltında var olan kodları işlediği en önemli filmlerinden biri olan *Boş Ev* (*Bin Jip*) bakıldığında Tunalı’nın ifadeleri dikkat çekmektedir; “Kim Ki-Duk filmlerinde ise belirgin olan kültürel izler “ikiz”²⁶ bağlamında düşünüldüğünde, Boş Ev’deki erkek karakterle uyum sağlar. Hayaleti andıran karakter ikiz kavramına ve Uzakdoğu anlayışındaki mülkiyetsizlik ve zamandışılığa vurgu şeklindedir” (Tunalı, 2015: 87) *Boş Ev*’deki zamandışılık vurgusu rüya temsili açısından yine Biro’nun yorumlarını hatırlatır. Biro filmlerde yinelenen sahnelerin veya ard arda gösterilen nesnelerin zamanın çizgiselliğini kırdığını ve zamanın duraksamasına vesile olduğundan bahsetmekteydi (Biro, 2011: 146-150). Kim Ki-Duk, *Boş Ev*’de uzayan zamanı karakterlerin sessizliği üzerinden inşa ederken zamanı kullandığı yenilemelerle tekrar tekrar anımsatır. Özellikle *Boş Ev*’de yer alan golf topunun sürekli yakın planda gösterilen sekansı Kim Ki-Duk’un Kieslowski’yi andıran

²⁶ Edgar Morin, ikiz kavramının, ilk sapiens’te ölüm olgusu oluşmaya başladıktan sonra meydana geldiğini dile getirir. Bu durum ilkel insanların simgesel düşünmeye başladığı sürecin de ilk adımlarıdır. Ona göre ilkel insanlar evreni irrasyonel algılamakla imgeleştirmeye ihtiyaç duyar. Bu imgeleştirmenin ve zihinde tezahür eden simgenin varlığı ruhla açıklanabilir. İkiz aynı zaman da ruh demektir. İlkel insanlara göre dünya da var olan her şeyin bir ruhu vardır. Bundan kaynaklı ikiz, suda, toprakta, rüzgarda ve elbette ki rüyalarda görülebilir (Morin, 2014: 87-89).

yenilemelerine benzer bir yapıda zamanın uzamasına ve karakterlerin içinde bulunduğu mekan algısının dışına çıkmalarına vesile olmaktadır. Seyirci bu sekansla aslında Tae-suk, (Boş Ev’de oynayan baş karakter) ve Sun-Hwa’nın (kadın karakter) duygusal git-gellerini hissederek, karakterlerin yeni bir dönüşümü başlatacak olan kararı vermeleriyle beraber sonsuz bir döngüye sürükleneceklerini anlar. Bu durum Sun-Hwa’nın attığı golf topunun bir daha dönmemesiyle anlaşılmaktadır. Sonuç olarak söylemek gerekirse, Kim Ki-Duk’un sinemasında rüya temsili daha çok filmin sinematografik yapısı, zamanı ele alışı ve sunduğu atmosferlerde görülmektedir.

İran Yeni Dalga Sineması içinde kendine has üslubuyla Dünya Sinemasında da adını önemli bir yere yazdıran Abbas Kiyarüstemi, yaşadığı ülkenin siyasal baskılarına rağmen diğer önemli entelektüeller gibi ülkesini terk etmeyerek İran’da sinema yapımının olanaklarını aramış, ancak yaptığı filmlerle yine hükümet tarafından sansüre uğramıştır (kendi ülkesinde, ürettiği filmler gösterime sokulmamıştır) Ancak, sinema kariyerinin son dönemlerine doğru, yurtdışına çıkarak önemli oyuncularla çalışma olanağı da bulmuştur.

Abbas Kiyarüstemi, İran Sinemasının “sansür” yasası gereği, ve İran Kültürü’nün kendine has metaforik dili aracılığıyla seyirciye filmleriyle oldukça doğal bir ortam sunmaktadır. Kiyarüstemi kendi yaşadığı kültürün simgesel ve zamansal dilini doğal bir akış içinde filmlerine yedirebilmiştir. Bunun sebebi filmlerinde güçlü bir şekilde görülen Modern Fars şiiri ile etkileşim halinde olmasından ileri gelmektedir. Özellikle; Söhrab Sepehri, Fûrûğ Ferruhzad, Sadık Hidayet gibi dönemin en önemli entelektüellerinin edebi eserlerinden beslenir. Bunlara ek olarak tabi ki Ömer Hayyam ve Mevlana’dan da etkilendiğini söylemek gerekir. Bundan ötürü, filmlerinde görülen zaman algısının, doğunun kendine has (döngüsel işleyen) zaman algısına benzediği için rüyalar evreniyle de paralellik kurduğu söylenebilir. Eliade’nin kutsal ve kutsal olmayan zaman diye ikiye ayırdığı döngüsel ve döngüsel olamayan zaman kavramı, Batı’nın lineer zaman (doğrusal)

algısı karşısında Doğu'nun döngüsel zamana sahip olduğuna dair yorum yapmayı kolaylaştırır. Eliade'nin ilkel toplumlar üzerinden öne sürdüğü döngüsel zaman kavramı doğunun yaşayış biçimlerinde, inanç sistemlerinde edebi metinlerinde ve her türlü anlatıya sahip olan sanat eserleri içerisinde görülebilmektedir. Bu bağlamda ilkel toplumlar üzerinden açıkladığı döngüsel zamana bakılacak olursa; Büyü merasimlerinde ve din olgusunda dönemsel olarak tekerrür eden mitsel zaman “bugüne getirilerek” tekrar tekrar yenilenir. Bütün ritüeller ‘şimdi’de gerçekleşirler. Ritüelle kutlanan veya yenilenen zaman çok uzak bir geçmişe ait olsa da *şimdiki zamana* taşınır, yeniden gerçekleştirilir (Eliade, 2009: 336-337).

Abbas Kiyarüstemi filmlerinde, döngüsel zamana ait olan, belli arketipsel kalıpları içinde barındırdığı sekanslar görmek mümkündür. Özellikle; Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye’yi kazandığı *Kirazın Tadı* (Ta'm e Guilass) adlı filminin final sekansında ölmeyi isteyen Bay Badii'nin, (para karşılığında onu öldürecek kimseyi bulamamasından ötürü) kendi kazdığı mezara yattığı sahnede, zamanın döngüsel anlatımına olanak veren çekim tekniğiyle (Ay'ın uzun süre havada kaldığı, uzun uzun bir plandan sonra günün doğduğu sahne) seyirciyi bambaşka bir alemin içine çekerek arketipsel anlamda yeniden doğuşu simgeleyen bir sekansı gösterir. Zamanda (perdede) uzun süre boyunca ekranda kalan Ay'ın tasvir ediliş şekli yeniden doğuş arketipinin en görünür yinelenmesidir. Kiyarüstemi bunu Bay Badii'nin yeniden doğumunu simgeleyen diyaloguyla (“ölümden sonra dutun tadını alamayacaksın”) ve seyirciye o mezarda yatması gerektiğini vurgulatan planıyla başarmış olur. Kiyarüstemi Eliade'nin şu yorumlarını filminde görselleştirmiş gibidir: “Bireyin ölümü ve insanlığın periyodik ölümü gereklidir, Ay'ın “yeniden doğumu” öncesindeki üç karanlık gecenin gerekli olması gibi. Bireyin ölümü ve insanlığın ölümü, benzer bir şekilde, yeniden doğumları için zorunludur” (Eliade, 1994: 91). Böylelikle *Kirazın Tadı*'ndaki en önemli vurgu kolektif bilinçaltında oldukça önemli bir yerde duran ölüm ve yeniden doğum metaforudur. Kiyarüstemi bu metaforu kullanarak, seyirciye tıpkı Eliade'nin bahsettiği gibi filmde geçen

Ay'ın suya yansıdığı uzun planın ardından günün doğduğu planı yerleştirerek sanki ölümü ve yaşamı tekrardan deneyimletir.

Kiyarüstemi'nin rüya temsiline örnek olabilecek bir diğer filmi aynı Kieslowski'nin *Veronique'in İkili Yaşamı* (La Double vie de Véronique) adlı filmini andıran *Aslı Gibidir* (Copie Conforme) adlı filmidir. Bu filmle beraber gerçekliği, sanat eserleri üzerinden tartıştığı karakterleri aracılığıyla (Juliette Binoche ve William Shimell) orijinal ve kopya olanın ne olduğunun tam olarak kestirilmediği bir belirsizlik ortaya çıkarır. Abbas Kiyarüstemi, rüyaları ve gerçek yaşamı birbirinden ayırmayan bir düzlemde ele alarak doğuya has üslubunu, zamanın döngüsellliğini filmleri aracılığıyla işleyerek aslında her iki evrende de hakikate ulaşmanın yolunu arar gibidir.

Sinemada rüyadan bahsederken David Lynch'e değinmemek elbette ki imkansızdır. Yörükhan Ünal, Lynch'in seyirciye uyanıkken rüya gördürdüğünden bahseder ve Lynch'in filmlerini izlerken onları bir film değil bir rüya olarak izlemenin işimizi kolaylaştıracağına altını çizer (Ünal, 2015: 286). Lynch'in sineması anlaşılması zor ve karışık bir yapıya sahiptir. Film bittikten sonra seyirci rüyadan uyandığındaki o ilk an gibi sersem bir hale girer. Odell ve Le Blanc, David Lynch ile yazdıkları kitabında şöyle söyler: “Aydınlık ve karanlığın arasındaki sınırda, uyumak ve uyanmak arasında David Lynch'in dünyası bulunur. Bu dünya; gizemler ve keşifler, umutlar ve korkularla ve de düşlemekle dolu hem ürkütücü hem de harika bir yerdir; burada düşler hiç bitmez” (Odell, Blanc, 2012: 13). Lynch'in filmlerinde rüya ve gerçeklik öylesine harmanlanmıştır ki film bittiğinde bile seyirci ne olduğundan tam olarak emin olamamaktadır. Arada belirgin herhangi bir çizgi yoktur. Bunun en iyi örneği *Mulholland Çıkmazı* (Mulholland Drive) filmidir. Film bittiğinde insan allak bullak olur ve hangi kadının gerçek olduğunu

anlamakta güçlük çeker. Aslında olanların hepsinin Diana'nın rüyasıdır²⁷ ancak bunu kavrayabilmek çoğu kişi için filmi ikinci kez izlemeyi gerektirir. Biro, *Mullholand Çıkmazı*'nın karmaşıklığına istinaden şu soruyu sorar: “Yoksa hepimiz kadın kahramanın hafıza kaybının kurbanları mıyız ve/veya kayıp parçalar nedeniyle bilinmeyen bir boşluğa mı düştük?” (Biro, 2011: 97). Lynch'in filmleri çoğu zaman rüyanın iç mantığını benimsemiş filmler olarak karşımıza çıkar. Ünal *Inland Empire*'in rüya mantığını en çok teslim olmuş film olduğundan bahseder ve filmin başrol oyuncusunun bile filmi tam olarak anlayamadığının altını çizer (Ünal, 2015: 283). Bornstein, film izlerken yaşanan rüya deneyiminin “kendimize “bu bir rüya mı?” veya “bu gerçeklik mi?” diye sorduğumuz uğraklarda” yaşandığını söyler (Bornstein, 2011: 206). Lynch'in filmleriyle tecrübe edilen de tam olarak bu durumdur. Seyirci filmin içinde hem kendini hem de gerçekliği kaybeder ve filmin dünyasından serseme dönmüş bir halde çıkar.

Michel Gondry de filmlerinde rüya temasını işlemeyi seven yönetmenlerden bir diğeridir. 2006 yapımı *Rüya Bilmecesi* (La Science des Rêves) filmi rüya ile gerçekliği iç içe işlemektedir. Filmin ana karakteri olan Stephane rüyalarında gündüz yaşadığı her şeyin yansımasını görür. Bu yansımalar çoğu zaman Freud'un söylediği gibi bir arzu tatmini olarak karşımıza çıkmaktadır. Rüyasında bir televizyon programı yöneten Stephan gerçekleşmesini arzuladığı şeyleri kameranın önünde gerçekleştirip kayda alarak bir çeşit doyum yaşamaya çalışmaktadır. Gerçek hayatta çekingen ve kendine güveni olmayan bir adam olmasına rağmen rüyalarında kendini bunun tam tersi şekilde görüyor olması bunun bir örneğidir. Bu bağlamda Freud'un rüyalarda ortaya çıkan bilinçaltının arzu tatminine dair dile getirdiği ifade, Stephan'ın içinde bulunduğu duruma en uygun açıklama olacaktır; “Düş (baskılanmış, bastırılmış) bir arzunun kılık değiştirmiş biçimde doyurulmasıdır” (Freud, 1900a, akt, Quinodoz, 2016: 51). Stephan'ın

²⁷ Burada bahsi geçen rüyanın Freud'un rüya kuramı bağlamında ele alındığına değinmek gerekmektedir. Filmde Diana'nın rüyası tamamen arzularından oluşan bir tatmin denizidir.

rüyalarında yaşadığı bu tatminin çekiciliği bir süre sonra onun için işlerin iyice karışmasına ve ne zaman uyanık ne zaman rüyada olduğunu ayırt edemediği için hayatının alt üst olmasına vesile olacaktır.

Filmde bilinçaltının nasıl işlediği Stephan'ın rüyaları üzerinden seyirciye gösterilmektedir. Stephan her uyuduğunda bilinçaltının yapmaya çalıştığı tek şey gündüz gerçekleşemeyen arzularını tatmin etmektir. Gondry'nin bir diğer filmi olan *Sil Baştan (Eternal Sunshine of the Spotless Mind)* ise filmin baş karakterlerinden olan Joel'un eski sevgilisini hafızasından sildirme işlemi süresince geçmişe giderek tüm anılarını yeniden yaşamasıyla bir rüya izlenimi yaratmaktadır. Hatırlayacak olursak Freud, rüyaların geçmişin yinelenmesi olduğundan bahseder. Ona göre rüyalar kişinin hayatında tecrübe ettiği anılardan oluşur (Freud, 1998a: 66). Filmdeki hafıza sildirme süreci de geçmişin son bir kez yinelenerek yok olmasıyla gerçekleştiğinden Joel'un rüya benzeri bir deneyim yaşamasına vesile olmaktadır. Film aynı zamanda bir döngüsellik içermektedir çünkü birbirlerini hafızalarından sildiren iki sevgili sıfırdan tanışarak yeniden beraber olmaya başlar. Bu durum da zamanın çizgisel değil döngüsel bir formda aktığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla filmin sonu aslında başı olabilmektedir.

Christopher Nolan yönetmenliğinde çekilen *Başlangıç (Inception)* adlı filmi birçok açıdan tartışma konusu olmuştur. Özellikle filmin anlatısının rüyalar ve bilinçaltı unsurlar üzerine kurulu olması, filmin Freud'un ve Jung'un rüya kuramlarından etkilendiğini göstermektedir. Hatta film bir adım daha ileriye giderek Freud'un rüya üzerine söylediklerine karşı argümanlar üretip, bir senteze ulaşmayı hedeflemiştir (Ormanlı, 2011: 55-56). Filmin içeriğinde rüyanın ele alınışı oldukça Hollywoodvari bir anlatımla sağlanmaktadır. Filmin kısaca özetine bakılacak olursa; Filmde, rüyalar konusunda oldukça deneyimli ve uzman birisi olan Cobb (Leonardo DiCaprio) para karşılığında ekibiyle birlikte çalışarak başka insanların rüyalarına girip, onların düşüncelerini öğrenmeye ve para aldıkları

kişilerin isteği doğrultusunda ne gerekirse değiştirmeye çalışmaktadır. Ancak Cobb'un yaptığı işten ötürü özel hayatı oldukça problemlidir. Hatta bu yüzden çocuklarının velayeti elinden alınmıştır. Bir gün zengin bir iş adamı Cobb'a eğer teklif ettiği işi başarırsa yasal olarak ayrı bırakıldığı çocuklarını görebileceğini söyler. Bu doğrultuda, Cobb ve ekibi Fisher adlı başka bir iş adamının zihnine girecek ve şirketini dağıtmasını sağlayacaktır. Ancak filmin aksiyonunu dinamik tutan bir diğer unsur olarak Cobb, rüyalara girdikçe kendi bilinçaltının da bu sürece dahil olduğunu görerek sıkıntı yaşamaya başlayacaktır. Ve gerçeğe rüya arasında ince bir çizgide durarak zamanla gerçekliğini kaybetmenin eşiğine gelecektir. Sırf bu yüzden (gerçeklikten kopmamak için) kendisinin ve ekibinin gerçekliği ölçebildiği totemden nesneleri vardır. Filmdeki bu nesnelerin varlığı Jung'un şu ifadelerini hatırlatır; "İmgeler resimlerle çalışır. İmgelerin çok anlamlılık ve muğlaklıkları, çok daha belirli ve keskin bir ifadeyi taşıyan sözcüklerin apaçıklığından farklıdır" (Jung, 2015a: 11). Filmde de görüldüğü üzere ancak bu totemler aracılığıyla gerçek zamana dönebilmektedirler. Uyanmaları için söylenen her söz filmdeki karakterler için hiçbir anlam ifade etmez. Hatta yönetmen bilinçli olarak, filmde her karakterin kendine has bir imgelem/totem seçme sahnesi eklemiştir.

Cobb, başkalarının rüyalarına girme işini o kadar çok yapmıştır ki bu işi gerçekleştirirken kendi bilinçaltıyla savaşmak zorunda kalmaktadır. Cobb rüyalar katmanında derinleştikçe (Fisher'ın rüyalarının içinde), yaptıklarından dolayı vicdan azabı çekmekte, bulunduğu rüyaların içinde geçmişiyile ve karısıyla yüzleşmek zorunda kalmaktadır. Çünkü karısı üzerinde de çeşitli deneyler yapmış, bunun sonucu olarak karısı gerçeklik algısını yitirerek intihar etmiştir. Cobb'un başkasının rüyasının içindeyken (Fisher), rüya görenin en derin katmanına indiğinde, kendi kontrolünü kaybedip karısıyla yaşadığı anların açığa çıkması Jung'un şu ifadeleriyle açıklanabilir:

“Erkek, bilinçdışında bütünleyici öge olarak yer alan dişi imgesi (anima) ile tanışır; bu çift cinsellik biyolojik bir gerçektir ... her erkek, içinde, o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşır. Bu imge özünde bilinçdışıdır ve erkeğin organik sistemindeki asıl kadın biçiminin, yani arketipin, kalıtsal bir ögesidir. Bu asıl resim, kadınlığın tüm atasal deneyimlerinin ve o güne dek kadınlığın bıraktığı izlerin bir birikiminden oluşur. İmge bilinçdışı olduğu için sevilene bilinçsizce yansıtılır. Tutkuya ya da nefrete neden olan budur” (Jung, 2015a: 16).

Böylelikle Cobb’un karısıyla yaşadığı en tutkulu anların gözünün önüne geliyor olması ve ardından karısıyla iyi anlarının silinerek intihar olayını hatırlatan sahnelerin gelmesi, hem Cobb’un yaşadığı derin kaybı (bir nevi kendi animasını kaybedişini) hem de kendini suçluluk duygusuyla baş başa bırakır.

Filmde rüyaların *bilimsel çalışmalar* üzerinden aktarıldığı gözlenmektedir. Film rüyaları bilimsel bir araştırma konusu olarak ele almakta ve bir yandan da seyirciye sunduğu görsel materyallerle, özellikle filmde geçen olayların, “gerçekten olabileceğine” inandırmaktadır. Bu durum Hollywood’un klasik anlatı yapısı gereği seyirciyi her daim dinamik tutan, anlattığı hikayeyle özdeşlik kurmasını sağlayan yapısına istinaden, filmin rüya olgusunu ele alırken kullandığı sinematografik yöntemlerle başarabildiğini göstermektedir. Filmde gerçeklik ve rüya evreni iki farklı mekân kullanılarak tasvir edilmektedir. İnsanların rüyalarında gerçekleşen bilinçaltı unsurların gerçek hayatta nasıl görülebileceğini sorgulayan Christopher Nolan, kendi görsel şovunun sınırlarını zorlayarak Freud’un, Jung’un ve özellikle Fromm’un rüyalar hakkında dile getirdikleri simgesellikten yararlanarak rüyaların nasıl bir görüntüye sahip olabileceğini sinematik anlamda yeniden üretir. Özellikle Cobb’un ekibine yeni katılan Ariadne (Allen Page) Cobb’la beraber çıktığı ilk rüya deneyiminde kendi bilinçaltından fıskıran rüya evreninin neye benzediğini görünce şaşırır. Hatta filme göre, rüyanın içinde bilincini yönetebildiğini fark eden, (Filmin kurgusal bir yapıda olduğunu unutmamak gerekir, bu durum kesin olmamakla beraber bazı araştırmacılar bazı kişilerin rüya halindeyken bilinçlerinin açıldığını araştırmaktadırlar. Böyle rüyalara

Lucid Rüya adını vermektedirler) Ariadne, rüyanın ona sunduğu mekânsal zemini baştan başa değiştirir. Bu bağlamda, Freud'un bilinçaltıyla ilgili söyledikleri ifadeler bu sahnelerin arka planını oluşturur denilebilir. Freud'un birincil ve ikincil düşünce süreçleri diye adlandırdığı şeyler, düşlerin özenli incelemesi aklın bilinçdışı ve bilinç bölgelerindeki olaylar arasındaki dikkate değer farkları sınıflandırmasına olanak vermiştir.

“Bilinçsiz kısmında (bilinçdışında), örgütlenme veya eş güdüm (koordinasyon) diye bir şey olmadığı keşfedilir: her ayrı dürtü, kalan her şeyden bağımsız olarak doyum arar; bir diğerinden etkilenmeden işler; karşıtlıklar tam anlamıyla etkisizdir ve en karşıt dürtüler yan yana gelişir. Bilinçdışında düşünce çağrışımları da mantığı kesinlikle dikkate almadan gelişir. Benzerlikler özdeşlik olarak değerlendirilir, negatifler pozitiflerle eşitlenir. Karşıt eğilimlerin bağlandığı nesneler de bilinçdışında olağandışı ölçüde değişkendir; hiç bir ussal temeli olmayan bir çağrışımlar zinciri boyunca bir nesnenin yerini tamamen bir başkası alabilir (Freud, 1998b: 19-20).

Ariadne'nin deneyimlediği rüya mekanı tam da Freud'un ifade ettiği gibi kendi bilinçdışından çıkan düşünce çağrışımları, herhangi bir mantık ilişkisi taşımayan diziler halinde ilerleyebilmekte ve saçma olabilecek olaylar zinciri yaratabilmektedir.

Cobb karakterinin bilinçaltı aracılığıyla karşılaştığı sıkıntılı durumlar (Fisher'in bilinçaltını yeniden yazmaya çalışırken hem karısının rüyalarındaki suretiyle karşılaşması hem de Fisher'in bilinçaltını koruyan yapay korumalarıyla olan savaşı) filmin ritmini güçlendiren bir yapıda ilerlemektedir. Filmde verilmeye çalışılan ana tartışma konusunun (kişinin bilinçaltındaki duyguları ve kararları başka bir zemine çekilebilir mi?) ise Freud'un teorilerinden yola çıkılarak geliştirilmeye çalışıldığı gözlemlenmektedir. Bu tespit, özellikle Freud'un, “Psikanaliz Üzerine” adlı eserinde ortaya koyduğu şu ifadelerden; “Düş bilinçle algılandıktan sonra bir hazırlık süreci başlar. Bu süreçte de rüya gören kişi, söz konusu algının karşısında başka algıların karşısında yaptığı gibi hareket eder. Bu bağlamda orada bulunan boşlukları doldurmaya, bağlantıları kurmaya çalışır”

(Freud, 1994 akt. Ormanlı, 2011: 58) anlaşılmaktadır. Bu durumda Cobb, bilinçaltındaki boşlukları doldurmayı, işi gereği Fisher'in bilinçaltındayken gerçekleştirmeye başlar. Böylelikle kendi bilinçaltında gerçekleşen olayların bağlantıları arasında sıkışır. Tıpkı karısının bilinçaltında meydana gelen yer değiştirmelerden ötürü gerçekliğini yitirip, rüyanın gerçekliğine inanarak kendini bir apartmanın tepesinden aşağıya bırakarak ölmesi gibi. Bu sahneler Jung'un penceresinden okunabilmektedir. Jung'un kolektif bilinçaltında yer alan ölüm metaforu, filmde karakterlerin içinde bulunduğu rüyadan uyanmalarını sağlayan bir yapıya bürünür. Tıpkı “bizim” de rüya halindeyken bir anda düşme hissi duyarak yatakta uyandığımızda rahatlamamıza benzeyen bir durum gibi. Tarihsel olarak bu düşme hissi avcı-toplayıcı dönemlerden miras kalan bir yaşam iç güdüsüdür (Harari, 2015: 61-65). Film bu durumu, Cobb ve ekibinin girdikleri rüya katmanlarından birinden kaçmak için ölmek zorunda olduğuna dair bir zemine oturtur. Kısaca toparlamak gerekirse, film tüm anlatısını rüyalar üzerinden gerçekleştirir. Ancak film bir önceki başlıkta da dile getirildiği gibi kendisi rüya haline dönüşen bir film olmaktan ziyade rüyayı filme entegre eden bir açıdan üretilmiştir. Ancak yine de filmde rüyaların; mekansızlığı, zamansızlığı, merkezsizliği ve absürtlüğüyle olan yapısını görsel olarak yeniden üretmesi oldukça başarılıdır. Hatta filmin ortaya çıkış sorusu bile günümüzde teknoloji bu kadar gelişmişken gerçekliğini hala korumaktadır. Bir insanın rüyasına girerek bilinçaltında yapılacak değişiklikler o insanın “gerçek” yaşamında seçimlerini nasıl etkileyecektir?

Ve son olarak değinmek gerekirse, Alain Resnais'in ikinci uzun metraj filmi olan *Geçen Yıl Marienbad'da* (Last Year at Marienbad) filmi de sinemada rüya temsili bakımından önemli bir yerde durmaktadır. Film, Bergson ve Deleuze'ün zaman kavramının bir tezahürü olarak ortaya çıkar ve zamanın çizgiselliğine baş kaldırır. Filmdeki zamansal sıçramalar belirsiz olduğundan seyirci zaman ve mekan ayrımı duygusunu tamamen kaybetmektedir. Zamansal

sıçramaların belirsizliğinin yanı sıra ana karakter de seyirciye belirsizlikler sunar. Filmde geçmiş ve gelecek birbirinden ayırt edilemez bir halde anlatılmaktadır. Zamanın bu iç içe geçmiş karmaşık hali sayesinde filmin merkezi kaybolur ve seyirci referans noktasını yitirir. Hatta film öyle bir noktaya gelir ki zamanı anlamlandırmak imkansız hale gelir. Roy Armes *Resnais ve Zaman* adlı makalesinde filmle ilgili şunları söyler: “Bir filmde bulmayı umduğumuz hiçbir şeyi içermemesi nedeniyle bu film hakkında konuşmak zordur: Ne karakterler, ne gerçek mekan ne de öykü vardır” (Armes,2004: 50). Buradan yola çıkarak söylenebilir ki filmde var olan tek şey zamandır. Deleuze’ün sinemayı ‘saf zaman sanatı’ olarak adlandırması bu filmde açıkça görülmektedir. Film seyirciye saf bir şekilde zamanın kendisini sunmaktadır. *Geçen Yıl Marienbad*’da zamanı evirip çevirmesiyle, merkezsiz bir yapıya sahip olmasıyla ve dolayısıyla seyirciyi zamanı ve mekanı ayırt edemeyecek hale getirmesiyle bir rüya temsili oluşturmaktadır.

2.6. Türk Sinemasında Rüya Temsili

Türk sinemasının başlangıcından bu yana filmlerde rüya kullanımı sıklıkla görülmektedir. Filmlerde rüyanın işlenişi Türk toplumunun dini inançları ve kültürel yapısıyla paralellik göstermektedir. İslam dininde meleklerin Allah’tan gelen birtakım mesajları rüyalar aracılığıyla ilettiğine inanılır. Dolayısıyla rüyalar öte dünyayı, aydınlığı, ilahi bir varoluşu temsil etmektedir. Rüya gören kişi Allah’ın bulugundu mertebeye ulaşarak hayatı ve yaşamı dışarıdan izleme şansına erişir, veyahut melekler rüya gören kişinin kulağına bazı önemli bilgiler fısıldar ve bu bilgiler kişinin aydınlığa ulaşmasına vesile olur. Bu nedenle Türk sinemasında rüya gören kişinin beyazlar içinde olması veya beyaz ışığın yoğun olduğu bir yerde olması sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Yaygın olan bir diğer rüya sahnesi ise rüya gören kişinin bulutların üzerinde tasvir edilmesidir. Böylelikle rüya gören kişinin Allah’a yakın olduğu vurgulanmaktadır. Schimmel, “rüyaların daha yüksek bir gerçeklikten bakış olarak nitelendirilişi, Müslümanlıkta daha belirgindir” demektedir (Schimmel, 2005: 15). Türk toplumunun rüyalara karşı olan ilahi

tutumu filmlerde de kendini göstermektedir. Rüyanın ilahi bir güç tarafından gerçekleştiriliyor olması filmlerde beyaz renginin kullanımıyla, yoğun ışık, aydınlık veya bulutlar aracılığıyla simgelenmektedir.

Türk kültüründe rüyalar aynı zamanda yol gösterici bir niteliğe sahiptir. Bu bağlamda rüyalar kötü yolda olanı iyi yola sevk eder veya yolunu kaybetmiş olana öncülük eder. Rüyalarda bunu temsil eden ise ‘Aksakallı Dede’ figürüdür çünkü Türk kültürüne göre Aksakallı kişi bilge kişidir. Aksakallı Dede kişinin rüyasına girerek ona öğütler verir, çıkış yolunu gösterir veya kötülüklerden uzak durması için onu uyarır.²⁸ Dolayısıyla Türk filmlerinde rüya sahneleri kullanılırken Aksakallı Dede figürüne sıklıkla başvurulmuştur. Türk sinemasında buna örnek olabilecek birçok film bulmak mümkündür. Buradan da anlaşılacağı üzere Türk sinemasında rüya, genellikle rüya sahnelerinin kullanımıyla işlenmiştir. Bir filmin estetik veya biçimsel olarak rüyaya benzemesi pek fazla karşılaşılan bir durum değildir. Ömer Kavur Türk sinemasındaki genel anlatı yapısının dışına çıkarak filmleriyle rüya deneyimi yaşatabilen nadir yönetmenlerden biri olmuştur. Kavur’un filmleri dışında bu çalışmada tasvir edilen rüya temsiline örnek olabilecek yalnızca birkaç film bulunmaktadır. Kavur’un filmlerinin inceleneceği bir sonraki bölüme geçmeden önce bu filmlere değinmek gerekmektedir.

Bunlardan ilki Metin Erksan’ın 1965 yılında çektiği *Sevmek Zamanı*²⁹ filmidir. Filmin hikayesi Türk sinemasının bir klasiği olan zengin kız fakir oğlan hikayesidir ancak anlatım tarzı klasik Yeşilçam sinemasından oldukça farklıdır. Filmde ele alınan surete aşık olma konusu filmin tasavvufi boyutunu ortaya koymaktadır (Güngör, 2014: 92). Tecimer’in deyimiyle “Doğu edebiyat

²⁸ Burada Campbell’in mitolojik hikayelerde sıklıkla karşımıza çıktığını vurguladığı ‘yaşlı bilge adam’ figürünü hatırlamak iyi olacaktır. Detaylı bilgi için bakınız, sf.57-58

²⁹ *Sevmek Zamanı* filminin konusu şu şekildedir: Adada ustasıyla birlikte boyacılık yapan Halil, çeşitli evlerde çalışmaktadır. Bir gün çalışmaya gittiği bir köşkün duvarında asılı bir resim görür ve bu resme aşık olur. Bir sene boyunca her gün o eve gider ve resmin karşısına oturarak resmi seyreder. Resimdeki kadın (Meral) arkadaşlarıyla birlikte adadaki köşküne geldiğinde Halil’i hayran hayran resmine bakarken bulur. Bu durumdan çok etkilenen Meral, Halil’le beraber olmak ister fakat Halil bunu istemez. Açıklama olarak kendisinin kadına değil kadının resmine aşık olduğunu söyler ancak Halil’i kimse anlamaz; ne Meral ne de ustası.

geleneginde işlenen en ilginç temalardan biri, surete aşık olma (hiç görmeden yalnızca resmine bakarak bir kişiye aşık olma) temasıdır.” Tasavvufta surete aşık olmak beşeri aşktan ilahi aşka giden bir yolculuğu temsil eder. Resme aşık olan kişi için resimdeki suret git gide yücelerek kendi varlığını aşar ve Tanrı’laşır. Böylelikle resme aşık olan kişi artık resimdekini değil, Tanrı’ya kavuşmayı arzulamaktadır. Başka bir deyişle, mutlak aşkı aramaktadır (Tecimer, 2005: 347). Beşir Ayvazoğlu suret-i aşka örnek olarak Mecnun’un Leyla’ya olan aşkından bahseder. Mecnun Leyla’nın suretine beslediği aşk aracılığıyla Tanrısal birliği idrak eder ve “aşkın son hakikatine” kavuşur. Kendisine Leyla’dan çok daha güzel kadınlar olduğu söylendiğinde Mecnun’un verdiği cevabı Mevlana şu şekilde yorumlar:

“Dedi ki Leyla'nın şeklini sevmiyorum ki ben; Leyla bir şekil değil. Elimde bir kadehe benzer Leyla. Ben o kadehle şarap içerim. Şu halde ben içip durduğum o şaraba (mutlak güzelliğe) aşığım. Siz kadehi görüyorsunuz, şaraptan haberiniz yok. Bana altınlarla bezenmiş, mücevherlerle süslenmiş kadeh sunsalar, fakat içinde sirke olsa, yahut şaraptan başka bir şey bulunsa, ne işim var o kadehle benim. İçinde şarap olan eski, kırık bir kabak, o kadehten, hatta o kadeh gibi yüzlerce kadehten daha iyidir bence. Fakat şarabı kadehten ayırabilmek için bir aşk, bir şevk gerek” (Ayvazoğlu, 1982: 92).

Bu bağlamda söylenebilir ki resmine aşık olunan kişi sabit ve değişmez bir aşka giden yolun kapısını açmaktadır. Kuşkusuz surete aşık olmak beraberinde değişmezliği getirir. Zira bu aşk karşılıklı yaşanan ilişkilerde olduğu gibi sürekli olarak bir değişme potansiyeline sahip değildir. Surete aşık olan kişi bir kere mutlak olanın peşine düştüğü vakit, içinde ilahi bir boyuta dönüşen aşkı da aynı zamanda sabit ve değişmez bir mükemmeliyete ulaşır. Böylelikle kişi aşkın sonsuzluğuna kavuşur. Filmde Meral’in resmine aşık olan Halil de tam olarak aşkın bu sonsuzluk duygusunu sevmektedir. Ancak Halil’in aşkına karşılık verip bu aşkı doyasıya yaşamak isteyen Meral bu durumu anlamakta zorluk çektiği için Halil’e ısrar etmektedir. Nihayetinde Halil Meral’e şu sözlerle duygularını ifade etmeye gayret eder: “Sen dostlukların, aşkların kolay mı kurulduğunu, kolay mı sürdürüldüğünü sanıyorsun? Resminle ilk karşılaşmamızı dün gibi hatırlarım. Elbiselerim eskidi, kirliydim, sakallarım uzamıştı. Birden bana iyilikle, sevgiyle bakan bir yüz gördüm.

İnanamadım... İkinci kez zorlukla baktım resmine. Gene iyilik, gene sevgi vardı gözlerinde. Nihayet değişmezi bulmuştum. Resmin benim içime bakıyordu. Benim kendimi görüyordu... Bana hep dostlukla, iyilikle, sevgiyle baktı.”

Halil’in Meral’in resminde bulduğu aşk dünyevi unsurlara dayalı olmayan aşkın, Tanrı’ya olan aşkının bir tezahürüdür ve bu yüzden hiçbir zaman değişmeyecek ve hep olduğu yerde kalacaktır. Nitekim Halil aşkını bu halde yaşamaktan memnundur ve Meral’le fiziksel alemde bir ilişki içine girmeyi istememektedir. Pınar Tınaz Gürmen *Sinema Aşkı Anlatır* isimli makalesinde surete aşık olma ile kara sevdanın ayırımından bahsederken şu ifadeleri kullanır: “Kara sevdadan farklı olarak, aşkın öznesi olan kişi, gerçek bir ilişki için yanıp tutuşsa bile, aşık ona karşı kayıtsız kalacaktır” (Gürmen, 2015: 265).

Tıpkı Gürmen’in ifade ettiği gibi film boyunca Meral’in bütün uğraşlarına rağmen Halil’in aşkını Meral’le paylaşmak istemeyişine tanık oluruz. Şüphesiz bu durum Halil’in yaşadığı aşkınlaşma sancısından ileri gelmektedir. Tıpkı Leyla’yı kendine yanaştırmayan Mecnun gibi Halil de Meral’den kendisinden uzak durmasını ister.

Boyacı Halil mistik bir karaktere sahiptir. Diliyle değil de gözleriyle konuşmaktadır çoğu zaman. Seyirci film boyunca dialogdan ziyade sessizlik anlarıyla karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum filmi şiirsel bir anlatıma yaklaştırdığı gibi rüya niteliğini de arttırmaktadır. Hatırlayacak olursak Biro, sessizlik anlarının tinsel bir yoğunluk doğurarak seyircinin zamansal ve mekansal deneyimini şekillendirdiğinden ve aynı zamanda ruhsal bir deneyim yaşattığından bahseder (Biro, 2011: 141). Bu duruma örnek olarak, *Sevmek Zamanı* filminde seyirci Halil’in ilahileşen aşkını sözleri aracılığıyla değil, bakışları, tavrı ve davranışları aracılığıyla, başka bir deyişle bedensel hareketleri aracılığıyla deneyimlemektedir. Ve seyirci bu ilahi aşk sayesinde sahnenin içinde sonsuzlaşarak ruhsal bir keşfe çıkmaktadır. Yalsızuçanlar, *Sevmek Zamanı*’ndaki rüya atmosferini şu şekilde açıklamaktadır:

“Görüntüyle gerçekliğin iç içe geçtiği, alıcının insan gözüyle eş tutulduğu ve hakikatin rüyayla kavrandığı an... Burada ne merak öğelerine ne abartılı kamera efektlerine ne de bir takım görsel fantezilere gereksinilir. Olayların zincirlemesine dahi ihtiyaç duyulmaz. Her parçacık, insanın ruhuna doğru yaptığı gezinin atmosferine hizmet etmektedir” (Yalsızuçanlar, 2014: 25).

Sinematografik açıdan Tarkovsky’nin filmlerini andıran *Sevmek Zamanı* filminin kendine has gerçeküstücü tavrı Halil karakterinin mistik bir varoluşa sahip olmasından ileri gelmektedir. Yalsızuçanlar’ın yukarıdaki alıntısından da anlaşılacağı üzere bu gerçeküstücü tavır çalışmanın ikinci bölümünde ‘rüyalastırma’ alt başlığı adı altında anlatıldığı gibi gerçek materyallerin kullanımıyla yaratılmıştır. Atilla Dorsay 1970-80 arası Türk sinemasını incelediği *Sinemamızın Umut Yılları* isimli kitabında *Sevmek Zamanı*’ndan “her türlü mantık sınırlarının, gerçekçilik kaygılarının aşıldığı, soyut sanatın 2 temeli olan “subjektivizm” ve “idealizm”in aşırı biçimde belirginleştiği, fantastik, gerçek-dışı veya gerçek-üstü bir evrenin kapılarını zorlayan bir film” olarak bahsetmektedir (Dorsay, 1989:150). Filmin son sahnesine değinmeden önce hiçbir kuşku duymadan söylenebilir ki film gerek sahip olduğu tasavvufi anlayışla gerek Halil’in mistik ve soyut bir karakter oluşunun yaşattığı deneyimle seyirciyi rüya benzeri bir evrenin içine çekmektedir.

Filmin sonlarına doğru Meral Halil’le beraber olamayacağını kabul eder ve kendisine takıntılı olan zengin bir adamla evlenmeye karar verir. Bunu duyan Halil, yanından hiç ayırmadığı Meral’in resmini ve herhangi bir vitrinden aldığı gelinlik giymiş olan plastik bir mankeni alıp kayığa binerek göle açılır. Buradaki sembolik anlatım oldukça güçlüdür; Halil Meral’e olan aşkını bu cansız manken ile özdeşleştirerek yaşadığı acıyı dindirmeye çalışmaktadır. Meral ise Halil’e olan aşkını bastıramayacağını fark ettiğinde gelinlikleriyle düğünden kaçarak Halil’in yanına gelir. Kıyıda Meral’i gören Halil kıyıya yanaşarak Meral’i kayığa alır. Artık Meral de Halil’in manevi yolculuğuna dahil olmuştur. Meral kayığa biner binmez kendisini temsil eden resmini ve gelinlik giymiş mankeni huşuyla göle bırakır.

Buradan Halil ve Meral'in artık birlikte olacakları anlaşılmaktadır. Ancak bu birlikteliğin sonu hayır değildir. Meral'in evlenmek üzere olduğu adam gölün kıyısına gelir ve Halil'le Meral'e ateş eder. Böylelikle bu düşsel sahne sona erer ve gerçeklik acı bir şekilde kendini gösterir. Giovanni Scognamillo *Türk Sinema Tarihi* kitabında göl sahnesini şu şekilde özetler:

“Gölün içinde bir sandal, sandalın içinde kocaman bir resim, gelinlik giymiş bir manken, filmin kahramanı olan sevdalı boyacı. Sonra... kıyıda gelinliği içinde genç bir kız, sandalın içinde genç bir kız, gölde suların sürüklediği manken, sahilde silahını doğrultan genç kızın nişanlısı ve sandalda iki ceset” (Scognamillo, 2003: 219).

Filmde surete duyulan aşkın gerçeğe dönüşmesine izin verilmemiştir. Halil ve Meral'in fiziksel alemde kavuşamadıkları aşıkardır. Ancak gölün ortasında aynı anda can vererek aşklarını ölümsüzleştirdikleri söylenebilir. Film hüznü ve gri bir günde, Halil ve Meral'in aşkla aşkınlaşarak ebediyen rüyalar alemine göçmesiyle son bulur. Gürmen'e göre göl sahnesini “yeniden doğuşu simgeleyen bir ana rahmi metaforu”³⁰ olarak düşünmek mümkündür (Gürmen, 2015:266). Bu bağlamdan bakıldığında Halil ve Meral bedensel hayatlarının son bulmasıyla Halil'in peşine düştüğü ‘mutlak aşkın’ kendisi olmuşlardır. Başka bir deyişle, bedenlerinin sınırını aşarak Tanrı'nın huzurunda birleşip aşkın bir simgesi haline gelmişlerdir.

Türk sinemasında önemli filmlere imza atmış olan Atıf Yılmaz'ın 1986'da çektiği *Aaah Belinda* filmi rüya temsiline örnek gösterilebilecek bir diğer filmidir. Film boyunca gerçek ile gerçek olmayan iç içe geçmiş durumdadır. Tiyatro oyuncusu Serap para kazanmak için reklam filminde oynamayı kabul eder fakat bu durumu bir türlü içine sindiremediğinden oynadığı reklam filmindeki karakteri benimsemekte güçlük çeker. Nitekim yönetmen de Serap'ın oyunculuğundan pek memnun değildir. Ona sürekli reklam filmindeki karakterin içine girmek zorunda olduğundan bahseder. Nihayetinde “Serap öylesine iyi oynar ki reklam filmindeki

³⁰ Burada ‘yaratılış miti’ni yeniden hatırlamak adına bakınız, sf. 35-36.

Naciye ile özdeşleşir” (Büker, 1989:105). Sette reklam çekimi yaparken şampuanın verdiği huzuru ve dinginliği ifade etmeye çalışan Serap mutluluktan gözlerini kapar. Ve gözlerini açtığı anda kendisini reklam filmindeki karakter olan Naciye’nin evinde bulur. Ne olduğunu anlayamayan Serap film boyunca bu gizemi çözmeye çalışır. Kuşkusuz Serap burada seyirciden daha şanslı bir durumdadır çünkü gerçek kimliğinin Serap olduğundan emin gibidir. Seyirci için ise durum daha karışıktır. Gerçek olan karakter Serap olabilir ve rüyasında hiç haz etmediği bir karakterin içine hapsolarak korkularının yansımalarını yaşıyor olabilir. Ya da Freudyen bir bakış açısıyla yaklaşacak olursak gerçek olan karakter Naciye olabilir ve Belinda isimli şampuanla duşta yıkanırken arzuladığı hayatı düşlemiş olabilir. Film, Naciye’nin arzularını tatmin eden bir düş müdür yoksa Serap’ın korkularını temsil eden bir kabus mudur? Bu sorunun cevabı film boyunca net değildir. Agah Özgüç *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması* isim kitabında Müjde Ar’ın (Serap) her iki karakteri de oldukça inandırıcı ve açık vermeyen bir oyunla canlandırdığını vurgulayarak şöyle bir soru sorar: “Gerçekle düş arasında savaş veren genç kadın tiyatrocü Serap mı, banka memuresi Naciye mi, hangisidir?” (Özgüç, 1993: 77). Düş ve gerçekliğin sınırının oldukça belirsiz olduğu filmde dolayısıyla zamansızlık da ön plandadır. Filmde Serap’ın yaşadığı zaman boyutuyla Naciye’nin yaşadığı zaman boyutunun birbirinden farklı olduğu görülür. Çünkü Naciye karakterinin içine giren Serap eski sevgilisinin yanına gittiğinde onu tanımadığını fark eder. Ayrıca kendi evine gittiği zamanda orada başkalarının yaşadığını görür. Dolayısıyla Serap’ın zamanı Naciye’nin zamanından farklıdır ve filmde tıpkı Fromm’un rüyalarla ilgili belirttiği gibi iki farklı zaman boyutu iç içe geçerek aynı anda yaşanmaktadır (Fromm, 2014: 18). Böylelikle Serap’ın aniden Naciye’nin hayatında kendini bulması mistik bir atmosferin doğmasına sebep olmaktadır. Film boyunca bir tek Serap, Naciye olmadığının bilincindedir, geri kalan herkes Serap’ın Naciye olduğundan emin gibidir. Dolayısıyla bu durum Özgüç’ün de vurguladığı gibi seyircinin hangisinin gerçek hangisinin gerçek olmayan olduğunu sorgulamasına vesile olmaktadır. Başka bir deyişle, film Bornstein’in bahsettiği gibi gerçek ile gerçek olmayan arasındaki o ince çizgide var

olmaktadır.

Oynadığı reklam filminden sonra gerçek kimliğini yitiren Serap’ın kimlik arayışı film boyunca devam eder. Ta ki Serap reklam filminde oynadığı için tiyatrocü kişiliğini kaybetmenin korkusunu aşana kadar... Serap bu durumu kabul ederek Naciye karakterinin içine yeniden girdiği an “kestik” diye bir sesin duyulmasıyla set sona erer. Serap gözlerini açar ve sette olduğunu anlar. Film böylelikle biter fakat belirsizlik baki kalır. Filmdeki bu belirsizlik bize Chuang Tzu’nun şu sözlerini hatırlatır:

“Bir zamanlar ben, Chuang Tzu, rüyamda kelebek olduğumu gördüm, oradan oraya uçup keyfime bakıyordum. Derken birden uyandım ve tekrar Chuang Tzu oldum. Ama sonra karar veremedim: Acaba ben rüyasında kelebek olduğumu gören Chuang Tzu muydum, yoksa rüyasında Chuang Tzu olduğumu gören bir kelebek mi?” (Fromm,2014: 19).

Türk sinemasında rüya atmosferi yaratan bir diğer başarılı film örneği ise Reha Erdem’in 1988 yılında çektiği ve ilk uzun metraj filmi olan *A ay*’dır. Filmin ana karakteri olan Yekta, geçmişe sıkışıp kalmış bir kız çocuğudur. Film boyunca geçmiş zaman o kadar derinden ve yoğun hissedilir ki adeta şimdiki zamanı yok etmektedir. Veyahut Deleuze’un söylediği gibi bellek aracılığıyla şimdiki ana taşınan geçmiş sayesinde ‘şimdi’ denilen an değişime uğramaktadır (Deleuze, 1989: 82). Buna ek olarak yinelenen sahneler zamanın akışına müdahale ederek anlatıyı askıya alır. Ki bu da Biro’nun deyimiyle türbülans anını meydana getirmektedir. Başka bir deyişle, zamanda sapma, durma veya kesilme gibi durumlar yaratmaktadır (Biro, 2011: 42). Filmin akışının sekteye uğraması sonucunda zamanın ve mekânın genişleyerek her hücresinin hissedilmesi söz konusu olur. Böylelikle seyirci gündüz hayatının zaman ve mekân algısının dışına çıkarak rüya gerçekliğine geçiş yapmaktadır.

Yıllar önce bir kayığa binip giden ve bir daha geri gelmeyen annesini her gece evin önünden kayıkla geçerken gördüğünü iddia eden Yekta, birlikte yaşadığı halasına annesinin onları terk etme hikayesini defalarca anlattırır. Aslında Yekta

hikayenin çoğu yerine eşlik edebilecek kadar hikayeye hakimdir ancak yine de geçmişe ait bu hikayeyi dinlemekten zevk alır. Filmin başlarında halası yine hikayeyi anlatırken merdivende oturan Yekta'nın "haberiniz yok ki" diyerek üç kere art arda tekrarlanan sahnesi Yekta'nın zaman üzerinde kurduğu hakimiyetin bir kanıtı gibidir. Geçmişin yinelenmesini sağlayarak zamanın ve mekanın bilinen sınırlarını aşan Yekta karakteri filme rüya niteliğini veren zamansız bir karakterdir. Reha Erdem bir röportajında filmle ilgili "Israrlı bir film... Atmosfer filmi, bu nedenle de siyah-beyaz çekmeyi yeğledim. Zamanı belli değil, gerçek zamanla bağlantısı yok. Film ya çok sevildi ya da nefret edildi, ama çok tartışıldı" demektedir (Erdem, 1991: 30).

Yekta'nın geceleri annesini kayıkla geçerken gördüğüne kimse inanmadığı için Yekta bunu kanıtlayabilmek amacıyla fotoğrafçı arkadaşı Nuran'ı çağırıp kendisinden annesinin kayıkla geçtiği anı fotoğraflamasını ister. Nuran gece Yekta'nın annesinin kayıkla geçtiğini görür ve bunun fotoğrafını çeker ancak bu görüntü fotoğraflarda çıkmaz. Nuran'ın kendi gördüğüne değil de fotoğrafların gerçekliğine inanmasının üzerine Yekta sitem eder ve böylelikle yönetmen bir gerçeklik tartışması ortaya koyar: "Ama sen zaten annemi gördün, makinede çıkmasa bile sen gördün; hem her gördüğünü gösterebiliyor musun? Rüyalarının fotoğrafını çekebiliyor musun? Gösterilemeyen şeyler görüyorum hep." Tıpkı Yekta'nın ifade ettiği gibi film boyunca da gösterilemeyen ancak 'hissedilebilen' bir gerçeklik söz konusudur. Filmin rüya benzeri bir deneyim yaşatması da bundan ileri gelmektedir. Rıza Kıracı, Türkiye sinemasından filmleri ideolojik bir bakışla ele aldığı *Film İcabı* isimli kitabında *A ay* filminin sahip olduğu bu gerçekliği şu şekilde tanımlamaktadır: "İnsan ruhunun derinliklerine inmeye çalışan filmin mekana ve karakterlere yaklaşımı, sinemamızda daha önce denenmemiş bir "büyülü gerçeklik" çabasıdır" (Kıracı, 2008: 164). Kıracı'nın da değindiği üzere seyircinin ruhuna hitap eden film, Tarkovsky'nin deyişiyle, görünür olanın ardında hayatın kendisine dair manevi bir hakikat gizlemektedir (Tarkovsky, 2007: 105). Bu hakikat seyirciyi zamanın varlığı ve göreceliliği üzerine düşünmeye davet etmektedir.

Filmin ilerleyen sahnelerinden birinde duvar saati bozulur ve saat başı çalan çan takılarak hiç susmadan sürekli çalmaya devam eder. Bir süre sonra rahatsız edici olmaya başlayan bu çanın sesini ne hala ne de evdeki yardımcı kadın susturabilir. Aynı yerde takılıp kalan saat, zamanın durdurularak ‘an’ın kesintisiz bir şekilde yinelenmesine vesile olmaktadır. Yekta’nın zaman üzerindeki hakimiyetinin bir diğer kanıtı artık ileriye akmayan zamanı düzeltebilenin sadece kendisi olmasıdır. Diğer yandan saatin takılıp kalmış olması Yekta’nın sıkışıklığının bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazen söylediği sözleri ard arda durmaksızın tekrar ederek (başa sarıp sarıp okuduğu şiir gibi) bazen de saatin tıkırtısına takılıp kalarak zamanın durmasını sağlayan Yekta, kendi düşsel gerçekliği içinde yaşamaktadır. Yekta bir oradadır bir burada. Bir vardır bir yoktur. Tıpkı zamanın rüyalarındaki formu gibi, Yekta da esneyebilen, genişleyebilen ve tekrar edebilen bir gerçeklik içinde yaşamaktadır. Film boyunca sıklıkla karşılaştığımız yinelenen sahneler filmin çizgiselliğini kırmaktadır. Bu durum filmin kendine has bir zamana sahip olmasına vesile olur. Daha önce de belirtildiği üzere Freud rüyaların geçmişin yinelenmesinden oluştuğunu savunuyordu, seyircisini sürekli olarak geçmiş zamanın içine çekerek aynı sahneleri tekrar tekrar yaşıtan *A ay* filmine bu açıdan bakacak olursak bir rüya deneyimi yaşattığını söylemek mümkün olacaktır. Buna ek olarak filmin rüya niteliği gerçeğe gerçek olmayan arasında gidip gelmesiyle de desteklenmektedir. Kıracı “Film boyunca tüy hafifliğindeki denklemler, gerçeğe hayal arasındaki ucu açık, konsantre öykülerle görüntüler, durmaksızın sorular sordurdu izleyicisine” demektedir (Kıracı, 2008: 164).

Filmin sonunda Yekta da tıpkı annesi gibi kayıkla denize açılır. Bu sahne Yekta’nın geçmişiyle, yani annesiyle vedalaştığının bir sembolüdür. Yekta kurtarıldığında perişan olmuş haldedir ve artık eskisi gibi değildir. Yeniden doğumu simgeleyen suyun kucığında çocukluğuna veda eden Yekta erginleşme sürecine girerek tıpkı duran saati düzelterip akmasını sağladığı gibi kendi yaşamını da geçmişten kurtararak devam etmesini sağlamıştır. Burada Jung’un insanlığın ilk

ifadelerinden olarak bahsettiği yeniden doğuş arketipi gözükmektedir. Jung yeniden doğuşun bireysel dönüşüm aracılığıyla da gerçekleşebileceğini savunur (Jung, 2015a: 49-52). Yekta yıllar boyunca gidişini kabullenemediği ve hasretini çektiği annesinden sonunda vazgeçerek kendini geçmişte yaşamaktan kurtarır ve böylelikle annesinin ölümünü veya ebedi gidişini kabul etmesiyle birlikte bir dönüşüm içine girer. Başka bir deyişle, olgunlaşır. Filmin sonunda Yekta'nın çocukluğundan beri beslediği kuşun ölmesi ve kayıkla denize açılmadan önce Sırrı beye (dedesi) “çocukların duaları kabul olurmuş, benim dualarım artık kabul olmayacak” demesi Yekta'nın çocukluktan olgunluğa geçişinin bir temsilidir.

Türk sinemasında rüya temsiline örnek olarak gösterilebilecek son film Hasan Ali Topbaş'ın aynı isimli romanından uyarlama olan, Ümit Ünal'ın 2009 yılında çektiği *Gölgesizler* filmidir. Filmde iç içe geçmiş halde iki farklı hikaye yine iki farklı mekan üzerinden anlatılmaktadır. Mekanların biri şehir, hatta çoğunlukla bir berber dükkanı, diğeri ise adı sanı belli olmayan, unutulmuşluk hissi veren bir köydür. Köyde yaşanan olaylar muhtarın da dediği gibi “tuhaf”tır. Köy halkı alışılmışın dışında davranışlar sergiler ve köyde yaşanan gizemli olayların ardı arkası kesilmez. Köyde yaşayanlar esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolmaktadır ve daha da ilginç olanı köyde kaybolan kişilerin şehirde ortaya çıkmasıdır. Özlem Kale *Gölgesizler* romanını ve filmini dillerinin etkileşimi bakımından incelediği makalesinde bu durumu iki farklı evrenin var olması üzerinden açıklar. Şehirde olanlar ile köyde olanlar paralel evren mantığında ilerlemektedir. Yani burada bir nevi var oluş ve yok oluş evreni söz konusudur ancak hangisinin var oluş ya da yok oluş evreni olduğu belirsizdir (Kale, 2018: 166). Filmde mekanların iç içe işlenmiş olması da bu durumdan ileri gelmektedir. Tıpkı rüyalarda mekanın statik özelliğinden arınarak köklerinden özgürleşiyor olması gibi filmde de söz konusu olan iki mekanın herhangi bir merkezi bulunmamaktadır.³¹ Köy halkının bir aksana

³¹ Filmin başlangıcında berber dükkanından tuhaf bir şekilde çıkıp giden Nuri karakterinin ardından müşterilerden biri dükkan sahibine “Derdi ne bunun?” diye sorar. Bunun üzerine “Derdi ne olacak...Hepimizin derdi aynı. O da hem burada olmak istiyor, hem çok uzakta...” diye cevap veren berberin aniden başını alıp tuhaf olayların gerçekleştiği köye gittiğini görürüz. Bu durum mekanların merkezsizliğini vurgulamaktadır. Köyde yaşayanlar hem burada hem de çok uzakta olabilmektedir.

sahip olmaması bu durumu kanıtlar niteliktedir. Olayın geçtiği köy bir yöreye ait değildir, bu köyün yeryüzünün herhangi bir yerinde olabilmektedir. Benzer şekilde filmin hangi yılda olunduğu da bilinmemektedir. Dolayısıyla zaman da tıpkı mekan gibi merkezlidir ve filmde gerçekleşen olayların herhangi bir zamanda gerçekleşiyor olması mümkündür. Ünal'ın rüyaları süreksizlik, merkezsizlik ve tutarsızlık özellikleriyle kavramsallaştırdığını hatırlamak faydalı olacaktır (Ünal, 2015: 275-276). Buradan da anlaşılaacağı üzere film zamansal ve mekansal özellikleriyle gündüz hayatından ziyade gece hayatında hüküm süren rüyalara benzerlik göstermektedir. Can ve Uğurlu *Gölgesizler* filmini edebiyat ve sinema üzerinden inceledikleri makalelerinde filmdeki mekan algısıyla ilgili şu ifadeyi ortaya koyarlar:

“Filmde köy, bir mekân olmaktan çıkıp adeta ‘canlı’ gibi hareket etmeye başlamakta ve canlı cansız bütün varlıkların arasında film boyunca süren olaylar vesilesiyle bağlar kurulup, neticede romanın sınırları içinde kalan mekânın bütünüyle birbiriyle ilişkili olduğu hissini izleyiciye vermektedir” (Can ve Uğurlu, 2010: 83).

Yukarıda bahsi geçen yok oluş ve var oluş evrenleriyle ilgili belirsizlik durumu filmde gerçek ile gerçek olmayanın birbirine karıştığı bir olay örgüsünün doğmasına vesile olmuştur. Seyirci kendisine sunulan iki farklı evrenden hangisinin ‘gerçek’ olduğunu her anlamaya çalıştığında tökezlemektedir. Filmde varlığı belirsiz mekanlar ve kişiler, gerçekliğinin ayırt edilemediği olaylar ve durumlar seyirciyi herhangi bir evrenin varlığından emin olmaktan alıkoymaktadır. Köyün tekinsizlik hissi veren gizemli hali seyircinin film boyunca kendisine şu soruyu sorup durmasına vesile olur: Acaba bu köy gerçekten var mıdır? Bu sorunun cevabı film boyunca net değildir. Filmin başından sonuna kadar bu belirsizliği koruyabilmesi seyircinin filmi izlerken bir rüya deneyimi yaşamasına yol açmaktadır. Hatırlamak gerekirse, Bornstein rüyayı gerçeklik ile gerçeklik olmayanın ayırt edilememesi olarak tanımlamaktaydı (Bornstein, 2011: 79). Bunun yanı sıra köyde yaşanan mantık dışı olaylar da bize rüyanın gerçekliğini anımsatmaktadır. Örneğin, Güvercin isimli bir kızın bir ayı tarafından kaçırılması,

hocanın okuduğu bir dua sayesinde bir atın genç bir çocuğa aşık olması ve köyün muhtarının sürekli olarak kendini gördüğü bir döngü içine girmesi gibi durumlar gündüz hayatının bilinen gerçekliğinden oldukça uzak gözükmemektedir. Öte yandan tıpkı rüyalarda olduğu gibi film boyunca yaşanan tüm bu mantık dışı olaylar seyirciye hiç de saçma veya olanaksız gelmemektedir. Bunun muhtemel sebebi köyün sahip olduğu mistik havanın seyirciyi gerçekleştiren olayların normallğine inandırmasıdır.

Köyde yaşayan herkes varoluşçu bir sorgulama içindedir. Bu sorgulamanın işleniş biçimi bir yandan oldukça gerçekçiyken, diğer yandan seyirciyi köy halkına karşı yabancılaştırmaktadır. Filmin bazı noktalarında karakterler kendilerini aşarak manevi bir sorgulamanın temsili haline gelmektedirler. Kale, Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanında “ruhen kaybolan ve kendini arayan insanların hikayesini” anlattığını ifade eder (Kale, 2018: 168). Bu ruhsal arayış filmde de açık bir şekilde görülmektedir. Köy halkından insanların sürekli olarak esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolması aslında ruhsal bir arayış içinde olduklarının temsidir. Hasan Ali Toptaş romandaki anlatıda işlenen kuş imgesinin Simurg ya da Anka adı verilen kuşu temsil ettiğini ifade eder (Toptaş, 2009: 64-57). Kale ise bahsi geçen kuştan sufi şair Feridüddin Attar'ın *Mantık al Tayr* adlı eserinde kendini aramanın sembolü olarak söz edildiğinin altını çizer (Kale, 2018: 168). Bu kuş filmin başında karşımıza şehirdeki berber dükkanının aynasında asılı bir resim olarak çıkmaktadır. Kuş resmini görmemizden kısa bir süre sonra berber ani bir kararla her şeyini bırakıp tuhaf olayların gerçekleştiği köye gider. Dolayısıyla burada kuşun da temsil ettiği gibi berberin kendini aramaya doğru yol aldığı söylenebilir. Aslında burada berber sadece temsili olarak yol almaktadır. Filmdeki bütün karakterler kişisel bir arayış içindedir. Aniden kaybolan köy sakinlerinin gidişleriyle filmde sorgulanmak istenen şudur: Bu kişilerin kaybolup gitmesi onları yok mu etmektedir yoksa hala yaşamaya devam eden hikayeleri onların varlığının bir kanıtı mıdır? Varlık ve yokluk nedir? Var olmak veya yok olmak nasıl gerçekleşir? Örneğin, yıllar önce kaybolup giden köyün berberi cıngıl

Nuri artık devlet tarafından yok mu sayılmaktadır? Yoksa hikayesi onu yaşatmaya yeterli midir? Filmde bu sorgulamanın en bariz örneği asker Hamdi üzerinden yapılmaktadır. Asker Hamdi'nin köyde doğup büyüdüğü ve uzun yıllar köyde yaşadığı, hatta bir sürü çocuğunun olduğu bilinmektedir. Ancak asker Hamdi de esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolanlardan biridir. Ve hatta asker Hamdi'nin çocuklarının köyde olup olmadıkları, köydelerse kim oldukları, değilse nereden oldukları da bilinmemektedir. Peki, Hamdi ve çocuklarının artık kaybolmuş olmaları onların var olduğu gerçeğini silip atmaktadır mıdır? Ne muhtar ne de köyün yaşlı hocası bu durumlara bir anlam verememektedir. Tüm bu kaybolan insanların gerçekten kayıp mı olduğu, yoksa hiç mi var olmadıkları belirsizdir. Buradan da anlaşılacağı üzere, köy halkı gerçekle gerçek olmayan arasındaki o ince çizgi üzerinde yaşamaktadır. Ve açıkça gözükmektedir ki filmde varlık ve yokluğun bu iç içe geçmiş hali rüya gerçekliği üzerinden anlatılmaktadır.

3. BÖLÜM

ÖMER KAVUR SİNEMASINDA RÜYA TEMSİLİ

Sinemaya düşkünlüğünü her fırsatta dil getiren Ömer Kavur³², Nazan Özcan'ın kendisiyle yaptığı röportajda özellikle ortaokul ve lise yıllarında neredeyse her hafta sonu sinemaya gittiğini belirtir. 1961 yılında ilk defa ciddi olarak sinemada yer almak istediğini söyleyen yönetmen, bunda en çok Michelangelo Antonioni'nin etkisi olduğunu vurgular. Kavur, başı, sonu ve ortası olan Hollywood filmlerine alışmış olduğunu, ilk defa Antonioni'nin filmlerini izlediğinde ise bu filmlerin değişik ve farklı geldiğini söyler. Hatta 16 yaşındayken Antonioni'nin *Gece* (La Notte) ve *Batan Güneş* (L'Eclisse) filmlerini izlediğinde filmleri tam olarak anlamamasına rağmen ardında yatan başka bir şey olduğunu sezinlediğini belirtir. Yine aynı dönem Luchino Visconti'nin *Beyaz Geceler* (Le Notti Bianche) ile *Düşman Kardeşler* (Rocco e i Suoi) ve *Leopar*'dan oldukça etkilendiğini vurgular (Özcan, 2002: 14-15).

Fransa'dan Türkiye'ye döndüğünde Yılmaz Güney'in Türkiye Sineması üzerindeki etkisinin çok yoğun olduğunu yönetmenler tarafından onun filmlerinden etkilenmemenin neredeyse imkansızlığını dile getiren Kavur, Yılmaz Güney'in sinemasını kendi sinemasına pek yakın bulmadığını belirtir. Türk yönetmenlerden en çok etkilendiği yönetmenin Metin Erksan olduğunu hatta tıpkı Antonioni gibi onun da kendisini sinemaya teşvik ettiğinden bahseder ve en çok *Sevmek Zamanı* filminin etkisinde kaldığının altını çizerek (Özcan, 2002: 23-24). Dolayısıyla Kavur'un filmlerine baktığımızda bu yönetmenlerin etkilerini filmlerinde görmek mümkündür.

³² 1944 Ankara doğumlu olan yönetmen ilkökul eğitiminin birinci yılını Ankara'da, geri kalan dört yılını ise İstanbul'da okur. Daha sonra babasının işinden ötürü Yugoslavya'ya gittiklerinden ortaokul eğitimini orada bitirir ancak Türkiye'ye döndüklerinde orada okuduğu okulun Türkiye'de muadili olmadığından Robert Koleji'nde ortaokulu yeniden okur. Lisenin ilk yılından sonra oradan ayrılarak Kabataş Erkek Lise'sinden mezun olan Kavur, sinema eğitimini Paris'te tamamlar ve 1971 yılında doktorasını yarım bırakarak Türkiye'ye geri döner (Esen, 2015: 462-464). Fransa'da olduğu süre boyunca Bryan Forbes'in *Chaillot'lu Deli* (La Folle de Chaillot, 1969), Alain Robbe-Grillet'in *Yalan Söyleyen Adam* (L'homme Qui Ment, 1968) filmlerinde asistanlık yapar (Scognamillo, 2003: 341-342).

Buradan yola çıkarak yönetmenin sinema dilinin oluşmasında da katkı sağladıkları söylenebilir.

3.1. Filmografisine Genel Bir Bakış

Ömer Kavur'un filmografisi incelendiğinde edildiğinde yönetmenin belli dönemlerde (Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal süreçten kaynaklı, kendisini hem siyasal hem de ruhsal durumda etkileyen olaylar yüzünden) film üretme seyrini (tarzını) değiştirdiği ortaya çıkar. Bu durum filmografisinde bazı kırılma noktaları yaratır. Yönetmen, ilk fimi *Yatık Emine*'yi 1974 yılında, Türkiye'ye döndükten sonra çalışmaya başladığı firmanın aracılığıyla çeker. Kavur, *Yatık Emine*'nin senaryosunu firmanın isteği üzerine Refik Halid Karay'ın aynı isimli öyküsünden uyarlayarak yazar. Ancak senaryonun iki kere sansüre uğramasından sonra Turgut Özakman ile senaryonun tekrardan üzerinden geçmek durumunda kalır. Kavur'un söylediğine göre üçüncü seferde senaryo sansürden şartlı olarak rüşvet karşılığında çıkar. Şarttan kastedilen elbette ki 'uygun' olmadığı düşünülen *Yatık Emine* (fahişe) ile teğmenin arasındaki ilişkiye dair olan sahnelerin çıkarılmasıdır (Esen, 2015: 41-42). Film, fahişe damgası yiyen yabancı bir kadının sürgün edildiği kasabada dışlanarak ve hor görülerek nasıl ölüme sürüklendiğini anlatır. Başka bir deyişle, film aslında Emine'nin ölümüne giden bir yoldur ve bu ölümden tüm kasaba halkı sorumludur. Kavur kasaba halkının *Yatık Emine*'ye karşı yaklaşımını ve ahlaki tutumunu gerçekçi ve yalın bir dille anlatır. Filmin ekibi ve oyuncularını Yeşilçam'dan olmasına rağmen film klasik Yeşilçam sinemasından oldukça uzak bir yerde durmaktadır. Nihayetinde melodrama dönüşebilme potansiyeli olan filmi Kavur 'toplumcu gerçekçi' bir yaklaşımla oluşturarak farklı bir sinema dili olduğunu belli eder. (Kıraç, 2008: 106). O, Yeşilçam'ın kalıplaşmış kadın stereotiplerini gerçekçi olmayan sosyal statüleri (zengin kız fakir oğlan ya da tam tersi) alaşağı ederek filmlerinde Türkiye'nin sosyal hayatına daha gerçekçi bir perspektiften bakar. Böylelikle yönetmen kendi üslubunu ve sinemasını

oluşturmaya başlar.

Bu yaklaşımının en net görüldüğü filmlerden biri olan *Yusuf ile Kenan*'ı Onat Kutlar'la beraber yazar. *Yatık Emine*'den beş yıl sonra (1979 yılında) çektiği bu ikinci filminde de toplumsal gerçekçi yaklaşımını sürdürür. Bir kan davası yüzünden babalarının gözlerinin önünde vurulduğuna tanık olan 14 yaşındaki Yusuf ve 12 yaşındaki Kenan ceplerinde az miktarda bir parayla İstanbul'a gidip hayata tutunmaya çalışırlar. Çocukların dünyasına gerçekçi bir gözle bakan Kavur, Yusuf ile Kenan'ın İstanbul'da karşılaştıkları durumlar üzerinden bir toplumsal eleştiri ortaya koyar. 70'ler boyunca devam eden sağ-sol çatışması içerisinde gerçekleşen toplumsal sorunları sade bir dille anlatır. Hal böyle olunca yönetmenin bu filmi de tıpkı ilk filmi gibi sansüre uğrar. Nazan Özcan'ın Kavur ile yaptığı röportajda yönetmen filmin sansürden çıkmadığını çünkü birtakım kesintiler yapılmasının talep edildiğini dile getirir. Kavur kesinti yapmayı kabul etmeyince de film tamamen yasaklanır. Bir süre sonra Danıştay'dan yasaklamayı durdurma kararı çıkınca filmin kopyaları Ankara ve İstanbul'un çeşitli sinema salonlarına gönderilir. Ancak filmin İstanbul'daki ikinci gösteriminde sağ görüşlü fanatik ülkücüler filmin gösterildiği sinema salonunu basarlar. Tabi bu durum Kavur'u maddi anlamda büyük bir zarara uğratar. Çünkü sinemacılar ciddi tehditlere maruz kaldığı için filmi gösterime sokamazlar. Ardından 12 Eylül darbesi ile birlikte film bir yıl daha rafa kaldırılır. Ancak darbeden yaklaşık bir yıl sonra film tekrar gösterime girer. Ve Kavur'un tabiriyle muazzam iş yapar (Özcan, 2002: 23-24).

Buradan da anlaşılacağı üzere yönetmenin ilk iki filminde toplumsal gerçekçi bir anlatım tarzı hakimdir. Kavur, *Yatık Emine* ve *Yusuf ile Kenan* filmlerinde toplumun ve toplumsal koşulların bireyler üzerindeki etkilerine odaklanır. Özellikle *Yusuf ile Kenan* Kavur'un politik tavrının en görünür olduğu filmidir. Aslında filmler politik olmaktan ziyade, gerçekçidirler. O dönemin sokaklarında ve kasabalarında yaşanan gerçekleri anlatırlar. Esen, Kavur'un filmlerindeki arayış temasını ilk kez *Yusuf ile Kenan*'da işlemeye başladığını vurgular ve filmle ilgili şu ifadeleri ortaya koyar: "Ömer Kavur çocuklar aracılığıyla

anlattığı bu yabancılık ve yalnızlık duygusunu melodrama sapsmadan, alabildiğince içten ve gerçekçi bir dille, bir belgesel gibi çekiyor. Ama tarafsız değil bu anlatımında, siyasal yönünü eleştirel bir biçimde ortaya koymuş” (Esen, 2015: 51-52). Filmdeki arayış teması *Yusuf ile Kenan*’ın İstanbul’un sokaklarında amcalarını aramalarıyla karşımıza çıkar. Bu arayış esnasında yönetmen hem çocuklara hem de seyirciye metropoldeki hayatı tanıtır. İstanbul’da hayatın acımasız ve sert yanıyla karşılaşan kardeşler amcalarını bulamayınca hayata tutunmanın arayışı içine girerler.

12 Eylül Darbe öncesi Türkiye Sinemasında Yılmaz Güney’in başlattığı gibi politik bir dil oluşturmaya çalışan Kavur, darbe sonrasında daha sıradan konular işlemeyi tercih eder. Darbe sonrası herkesin içine kapandığını ve iç hesaplaşmalar yaşadığını söyleyen yönetmen, kendisinin de piyasa koşullarına uymaya çalışarak film üretmeye çabaladığını vurgular. O dönem çektiği filmleri kendi filmografisinde ikinci bir dönem olarak nitelendirir (Atam, 2004: 127). Kavur’un bahsettiği ikinci dönem filmleri; *Ah Güzel İstanbul*, *Kırık Bir Aşk Hikayesi*, *Göl*, *Körebe* ve *Amansız Yol*’dur. Kavur’un kendi deyişiyle bu filmler “ticari sinema ya da popüler sinemayla flört eden” filmlerdir (Özcan, 2002: 27). Bir flörtleşme durumu söz konusu olsa da Kavur’un filmleri hiçbir zaman ticari sinemanın bir parçası olmamıştır. Yönetmen piyasa uygun filmler çekse dahi kendi üslubunu korumayı her zaman başarmıştır.

Ancak Kavur ikinci dönem filmlerine toplumsal gerçekçilikle yaklaşmamış olsa da filmlerin içerisinde toplumsal eleştiriyi bulmak mümkündür. Yönetmenin 12 Eylül’den sonra çektiği filmler ilk iki filmine kıyasla daha birey odaklıdır. Rıza Kıracı yönetmenin ikinci dönem filmleri için “bilgi birikimi, edebi dünyası, estetik beğenisi kadar, sezgileri öne çıkar” demektedir (Kıracı, 2008: 107). Kavur ikinci dönem filmlerinde bireyi ön plana alan hikayeler anlatırken, bu kez toplumsal gerçekçi yaklaşımı bir yan tema olarak korumuştur. Bu filmlerde 12

Eylül darbesinin etkilerini görmek mümkündür. Filmlere mutsuzluk ve umutsuzluk hakimdir. İmkansız aşklar veya hastalıklı aşıklar vardır. 12 Eylül'ün yarattığı travmanın etkileri Kavur'un sinemasında *Anayurt Otel*'ne kadar devam eder.

İkinci dönemin ilk filmi olan *Ah Güzel İstanbul* 1981 yılında tamamlanmış olsa da aslında çekimleri darbeden önce bitmiştir. Bu nedenle ikinci dönemin istisna bir filmi olarak değerlendirilebilir. Senaryosunu Füzûzan ile birlikte yazdığı *Ah Güzel İstanbul* filmi, genelevde çalışan bir fahişe ile uzun yol kamyon şöförünün aşkını anlatır. Film bireysel sorunlara ve ikili ilişkilere odaklanmış olsa da toplumsal baskının birey üzerinde yarattığı etkiyi gözlemlemek mümkündür. Filmin toplumsal bakış açısı *Yatık Emine* ve *Yusuf ile Kenan*'daki kadar ön planda olmasa da kolayca okunabilmektedir. Kavur'un ilk iki filminde sansürle olan boğuşmasından sonra bu film nefes aldığı bir durak gibi olmuştur. Yusuf ile Kenan'da ciddi baskılara maruz kaldığını ifade eden yönetmen o dönem sorun oluşturmayacak bir film çekmek istediğini dile getirir (Esen, 2015: 71). Nitekim, *Ah Güzel İstanbul* bir sorun yaratmayan ve birçok kişi tarafından sevilen, hatta oldukça ticari başarı yakalayan bir film olmuştur.

Kavur'un 1981 yılında çektiği ve senaryosunu Selim İleri ile birlikte yazdığı *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde 12 Eylül darbesinden sonraki ruh halini karakterlerin üzerinden seyirciye yansıttığı söylenebilir. Film, 12 Eylül'ün yıkıcı psikolojisinden uzaklaşmak için kentten kasabaya taşınan Aysel ile kasabada tanınmış bir iş adamı olan Fuat'ın yarım kalan aşkını anlatır. Filmde karakterlerin varoluşsal sıkıntıları ön plandadır. Hiçbir karakterin topluma ve hayata karşı direnci kalmamıştır. Sevmediği bir kadınla evlenmeyi kabul eden Fuat ve var olmayı sürdüremediği için intihar eden Bedri karakterleri, seyirciye yeniklik duygusunu tattırır. Buradan yola çıkarak filmin 12 Eylül'ün yenik psikolojisini yansıttığı söylenebilir. Selim İleri filmle ilgili şu ifadeleri ortaya koymaktadır:

“Ömer’le çalışırken düşündük, yaşadığımız siyasal, toplumsal, düzensel kargaşadan mutlaka izler taşınmalıydı. Gerçi bireysel bir öykü arıyorduk ama hangi öykü sadece bireysel olabilir, hepsinde toplumsalın belirleyiciliği söz konusudur. Biz de *Kırık Bir Aşk Hikayesi*’ne 12 Mart’la, 12 Eylül’ü başlangıç ve sona eriş tarihleri kabul ettik. Kimsenin dikkatini çekmedi” (İleri, 2002: 54).

1982 yılında senaryosunu yine Selim İleri ile beraber yazdığı *Göl* filmi gerçekliğini kaybeden bir kasaba ağasının (Murat) kasaba pavyonuna şarkıcı olarak gelen kadına (Nalan) karşı olan saplantılı tutkusunu anlatır. Murat ölen karısıyla ilgili rüyalar görüp durmakta ve bu rüyalar ile gerçekliğin ayrımını yapamamaktadır. Şarkıcı Nalan’ı ölen karısı sandığı için kaçırıp eve hapseden Murat sürekli geçmişten kareler görür ancak bu karelerin hangi zamana ait olduğu seyirci için başlarda belirsiz kalır. Filmin bir noktasında Murat’ın şarkıcı Nalan’a histerik yaklaşımı o kadar gerçekçidir ki seyirci bir anlığına da olsa adamın haklılığına, şarkıcı Nalan’ın aslında onun karısı olduğuna fakat Nalan şizofren olduğu için bunu hatırlayamadığına inanır. Aslında anlatılan gerçeklikten git gide kopan ve rüya alemiyle fiziksel alem arasında kaybolmaya başlayan Murat beyin sancısıdır. *Göl* filmi için Kavur’un mistik sinema anlayışının başlangıcı olduğu söylenebilir. Nitekim Agah Özgüç filmle ilgili şu ifadeleri ortaya koymaktadır: “Kavur, bu hastalıklı aşk öyküsünü, önceki filmlerinden farklı bir biçimde anlatır. Filmin bütününe simgesel bir anlatım egemendir” (Özgüç, 2002: 50). Dolayısıyla bu film Kavur’un üçüncü dönem filmleri olarak adlandırdığı *Anayurt Otel*i’nden sonraki filmlerine hakim olan dilin temellerini oluşturur. Yani aynı zamanda Kavur’un rüya dilinin oluşmaya başladığı film de bu filmidir. Esen, *Göl* filmiyle birlikte Kavur’un iyice bireyin maneviyat arayışına odaklandığının altını çizer. Ona göre bu filminden itibaren yönetmen birey üzerinde iyice derinleşmeye başlar. Ve böylelikle manevi sorgulamalar, hakikat arayışı gibi durumlar iyice açığa çıkar (Esen,2015: 119). Sonuç olarak *Göl* filmi üçüncü dönem filmlerine hakim olan temaların, başka bir deyişle rüya dilinin, ilk örneklerini içerdiğinden Kavur’un filmografisinde önemli bir yerde durmaktadır.

Yönetmenin senaryosunu Barış Pirhasan’la birlikte yazdığı 1985 yapımı *Körebe* filmi, esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolan çocuğunu arayan yalnız bir

anneninin (Meral) çocuğunu arayışını konu edinir. Filmde hem gerilimli bir arayış hem de gizemli bir atmosfer vardır. Meral İstanbul'un tekinsiz sokaklarında kaybolan çocuğunu ararken başka bir sürü çocuğun yaşadığı acı gerçeklerle karşılaşır. Çocuk bürosundaki kimsesiz çocuklar, bakkal çırağı ve abisinin yaşadığı ev, uyuşturucu ticareti için toplanan erkek çocuklar... Kaybolan küçük kızının izinden giden Meral bu süreç boyunca sokaklarda yaşanan 'gerçeklerle' karşı karşıya gelir. Film aynı zamanda 12 Eylül sonrası sağcı düşüncenin ideolojik anlamda çalışmalarını sürdürmeye devam ediyor olmasına da gönderme yapmaktadır. Esen *Körebe* filminin "1970'li, 1980'li yıllardaki Türkiye'nin siyasal ve toplumsal yaşamından tablolar" çizdiğinden bahseder (Esen, 2015: 153). Dolayısıyla Meral ve Meral aracılığıyla seyirci, kızını aramak için çıktığı yolda Türkiye'nin toplumsal ve siyasal gerçekleriyle yüz yüze gelmektedir. Oldukça somut olarak başlayan Meral'in kızını arayış süreci bir süre sonra Meral'in kendi iç yolculuğunu da yaratır. Böylelikle Meral kendini ve yaşamını sorgulamaya, bir anlamda hakikatin peşine düşmeye başlar. Somut arayışın soyut bir iç arayışa dönüşme durumu Kavur'un daha sonraki filmlerinde de karşılaşılan, hatta yönetmenin kendi üslubunu oluşturmaya katkıda bulunan etkenlerden biri olmuştur.

Senaryosunu yine Barış Pirhasan ile birlikte yazdığı ve yine aynı yıl (1985) yapımını gerçekleştirdiği *Amansız Yol* filmi ikinci dönemin son filmidir. Film uzun yıllar Almanya'da tır şöförlüğü yapmış olan Hasan ile yıllar sonra İstanbul'da karşılaştığı eski sevgilisi ve aynı zamanda en yakın arkadaşının eşi olan Sabahat'ın kaçış hikayesini anlatır. Filmin neredeyse tamamı yolda geçer. Kavur'un filmlerinde hem içsel hem de dışsal anlamda yolda olma hali, artık sıklıkla karşılaşılan bir tema haline gelmiştir ve daha sonraki filmlerinde de devam edecektir. Barış Pirhasan, Kavur için önemli olanın karakterlerin hikayesinden ziyade yolculuğun kendisi olduğunun altını çizer (Pirhasan, 2002: 90). Yönetmenin son iki filminde olduğu gibi bu filminde de gizemli bir hava hakimdir. Örneğin, Hasan'ın yıllar önce neden İstanbul'u terk edip gittiği ve filmin başından beri bahsedilen kaza olayının sırrı filmin sonunda açığa çıkar. Hasan ve Sabahat,

İstanbul'dan Mardin'e kadar yaptıkları yolculuk boyunca geçmişle ilgili hesaplaşmalara girerler. Dolayısıyla film aslında geçmişe yapılan bir yolculuğun temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yolculuk sırasında tanık oldukları çevre gerçekçi bir şekilde seyirciye aktarılır. Kavur bu filmde de bireye has bir hikaye anlatırken seyirciyi topluma yaklaştırmaktadır. Aynı zamanda Kavur'un Hasan Türkiye sınırından geçtiğinde Kenan Evren'in radyoda duyulan sözleri üzerinden 12 Eylül rejimine yaptığı gönderme dikkat çekmektedir. İkinci dönem filmlerinin çoğunda olduğu gibi bu filmde de 1980 darbesinin etkileri gözlenmektedir.

Yönetmenin filmografisinde önemli bir yerde duran, Yusuf Atılgan'ın yine aynı isimli romanından uyarladığı 1986 yapımı *Anayurt Otel*i, Kavur'un elinde kült bir esere dönüşür. Film, eski bir otelin katibi olan Zebercet'in inişli-çıkışlı ruh halini ve git gide yalnızlaşarak gerçeklikten kopmaya başlamasını anlatır. *Anayurt Otel*i'nin bir başyapıt olduğunu dile getiren Özgüç filmin “oyuncu yönetimiyle, filmin kahramanı otel katibi Zebercet'in karmaşık ruh dünyasıyla, beklenen ama bir türlü gelmeyen o gizemli kadının her sahnede duyumsanan haliyle” tam bir Ömer Kavur filmi olduğunun altını çizer (Özgüç, 2002: 51). *Anayurt Otel*i ile birlikte 1980 darbesinden sonra büründüğü tedirgin sinema anlayışından kurtulan yönetmenin sineması iyice içe dönerek bireyin psikolojisinde derinleşmeye ve soyut bir anlatıya sahip olmaya başlar. Üçüncü dönem filmlerinin başlangıcı olarak nitelendirilen *Anayurt Otel*i ile Kavur toplumsal gerçekçilikten iyice uzaklaşarak imgelere dayalı bir anlatıya yönelir. Macit Koper bu durumu şu sözlerle ifade eder: “Ömer Kavur'un peşine düştüğü imgeler, daha önceki filmlerinde görülmekle birlikte, *Anayurt Otel*i ile birlikte kristalize olmaya, bakışımli bir prizma'da özel bir dil oluşturmaya başlamıştır” (Koper, 2002: 111). Benzer biçimde Kırac, *Anayurt Otel*i ile başlayan sürecin “aynı zamanda güçlü bir “fotografik” dilin kullanımının da başlangıcı” olduğunu vurgular (Kırac, 2002: 71). Buradan da anlaşılacağı üzere *Anayurt Otel*i Kavur'un sinemasında bir dönüm noktasıdır. Bu filmle birlikte Kavur'un rüya dili iyice şekillenmeye başlar. Hatta, *Anayurt Otel*i filmini çektikten

sonra sinemanın bir ifade aracı olduğunu idrak ettiğini söyleyen yönetmen, gerçek anlamda kendi istediği gibi filmler yapmaya başladığına değinir (Kıraç,2002, Belgesel). Dolayısıyla Anayurt Oteli ile birlikte Kavur bir nevi bağımsızlığını ilan ederek toplumsal kaygılarından özgürleşir.

Kavur'un senaryosunu kendi yazdığı 1987 yapımı *Gece Yolculuğu* filmi darbe sonrasında bir yönetmen olarak yaşadığı iç hesaplaşmaları anlatır. Ülkede yaşananlara tanıklık eden ve bunun sorumluluğunu taşıyan yönetmen, tanıklık ettiği şeyleri ülkenin durumundan ötürü filmlerinde işleyemediği için suçluluk duymaya başlar. *Gece Yolculuğu* filminde izlediğimiz Ali karakteri bir anlamda Ömer Kavur'un kendisiyle yüzleşmesidir. Yönetmenin en kişisel filmi olan *Gece Yolculuğu*'da Kavur'un daha sonraki filmlerinin temelini oluşturacak olan zaman kavramıyla ilk defa karşılaşılır. Bir metafor ya da filmsel bir imge olarak "saat", kasabadaki öğretmenin duvar saatini tamir etmesiyle karşımıza çıkarken zamanı vurgular Rıza Kıraç'a göre; "Filmin bütününde zaman kavramıyla ilgili doğrudan bir temaya rastlanmasada, toplumsal ve etik değerlerin değişimine vurgu yapılarak "yaşanılan zamanın" eleştirisine değinilir" (Kıraç, 2008: 110). *Gece Yolculuğu* filmi de tıpkı *Körebe*'de olduğu gibi somut bir yolculukla başlar ancak kısa bir süre sonra filmin baş kahramanı olan Ali'nin kendine doğru yaptığı bir yolculuğa evrilir. Nitekim filmin sonunda iç hesaplaşmalarını ve yüzleşmelerini bitiren yönetmen, film boyunca yazmış olduğu senaryoyu bitirmeyi başarır ve bu senaryonun adı "Gece Yolculuğu"dur.

Senaryosunu Orhan Pamuk'un Kara Kitap adlı eserindeki bir öyküden uyarlayarak yazdığı 1990 yapımı *Gizli Yüz* filmi, Kavur'un "Zaman nedir?" sorusunu anlatının merkezine yerleştirdiği ilk filmidir. Genç bir pavyon fotoğrafçısının ve fotoğraflarda "belirli" bir yüz arayan gizemli kadının hikayesiyle başlayan film, kısa bir süre sonra fotoğrafçının manevi yolculuğuna, başka bir deyişle aşk aracılığıyla hakikati arayışına evrilir. Burçak Evren *Gizli Yüz*'ün

“Kavur’un hemen hemen her filmine egemen olan içsel serüvenin en tipik örneklerinden biri” olduğunu savunur (Evren, 2002: 83). Geleneksel anlatı kalıplarının oldukça dışında kalan *Gizli Yüz*’ün tasavvufi boyutu Kavur’un mistisizmde doruğa ulaşmasını sağlar. Yönetmenin ikinci başyapıtı olarak değerlendirilen film, katman katman açılan gerçekliğiyle seyircinin pür dikkatine ihtiyaç duyar.

Kavur, 1995 yılında Sinema Vakfı’nın “On Yönetmen İki Film” çalışması bağlamında yine zaman kavramının ön planda olduğu *Buluşma* isimli 22 dakikalık bir kısa film çeker. Ardından, 1997 yılında senaryosunu Macit Koper’le birlikte yazdığı *Akrebın Yolculuğu* filmini çeker. Film, gezgin bir saat tamircisi olan Kerem ustanın bozulan bir saat kulesini tamir etmek üzere gittiği kasabada içine düştüğü döngüyü anlatır. Tıpkı *Gizli Yüz*’de olduğu gibi “Zaman nedir?” sorusunun anlatının merkezinde yer aldığı film aynı zamanda Kırac’ın deyimiyle “Kavur’un diğer filmlerinin bir sentezi” olarak ortaya çıkar (Kırac, 2008: 112). Yönetmen zamanın döngüsellliğini tasavvufi bir bakış açısıyla ele alarak seyirciyi üç katmanlı zamansal bir gerçeklik içine sokar. Evren’in de vurguladığı gibi Kavur’un daha önceki filmlerinde de gözüken içsel ve dışsal bir yolculuğu kapsayan arayış teması *Akrebın Yolculuğu*’nda kusursuz olma yolunda ilerler (Evren, 2002: 83). Yine *Gizli Yüz* filminde olduğu gibi *Akrebın Yolculuğu*’nda da geleneksel yapının dışına çıkan bir anlatı söz konusudur.

Kavur senaryosunu Feride Çiçekoğlu ile birlikte yazdığı 2000 yapımı *Melekler Evi* filminde alışık olduğumuz anlatım tarzının dışına çıkarak polisiye olguyu ön plana çıkarır. Dolayısıyla hızlı bir anlatım yapısına sahip olan film Türkiye’deki mafyatik ilişkilere değinmeyi hedefler. Eleştirmenler tarafından oldukça eleştirilen ve yönetmenin önceki filmlerine kıyasla fazlasıyla zayıf bulunan filmi yönetmenin kendisi de başarılı bulmamaktadır (Esen, 2015: 409). Her ne kadar Kavur’un alışık olduğumuz tarzından uzak olsa da Kırac’ın da altını çizdiği gibi “yol”, “arayış” ve “tasavvuf” gibi temaları elinden bırakmamıştır (Kırac, 2008: 113). Dolayısıyla film başarısız bile olsa içerisinde hala Kavur’un ruhuna dair

incelikler saklamaktadır.

Kavur'un filmografisindeki son film olan 2003 yapımı *Karşılaşma* ise, senaryosunu yine Macit Koper'le birlikte yazdığı bir filmidir. Yönetmen ikinci kez polisiye bir türle seyircinin karşısına çıkar, ancak bu sefer başarılı bir şekilde. *Karşılaşma*, Kavur'un kanserle mücadele ettiği sırada çektiği, ölümle hesaplaşma filmidir. Bu film yönetmenin yaşam-ölüm savaşını anlatır. Dolayısıyla film “Yaşam nedir?”, “Ölüm nedir?”, “Zaman nedir?” soruları üzerine kurulmuştur. Kavur'un kendine has manevi yaklaşımı birçok filminde olduğu gibi *Karşılaşma* filmini de sarmalamıştır. Esen'in de belirttiği gibi, Kavur, her ne kadar bireyi psikolojik boyutlarıyla derinlemesine ele almaya başlasa da bireyi toplumdan hiçbir zaman tam olarak soyutlamamıştır. Bireyi her zaman içinde bulunduğu toplumla birlikte ele alarak işlemiştir. *Karşılaşma* filmi Kavur'un sinemasında ilk defa toplumdan soyutlanarak sadece bireyin anlatıldığı bir filmidir (Esen, 2015: 434). Bunun sebebi ise muhtemelen yönetmenin hayatının son yıllarında yaşadığı psikolojidir.

Kavur'un gerçekçi bir yaklaşımla başladığı sinema hayatı soyut bir arayışla son bulur. Yönetmenin filmografisinde -kendisi tarafından- birinci dönem olarak nitelendirilen 1970'li yıllarda toplumsal gerçekçi bakış açısıyla çektiği iki filmden sonra *Ah Güzel İstanbul* ile başlayan ve *Amansız Yol*'a kadar uzanan ikinci dönem filmleri modernist anlatının bir örneği olarak görülmektedir. İkinci dönemde aynı zamanda yönetmenin filmografisine varoluşçuluk felsefesinin izleri de yansır. Sartre'nin varoluşçuluk üzerinden insanın kendini yeniden nasıl tariflemesi gerektiğini açıkladığı gibi; Kişinin kendini tanıması, özünü yaratması, benliğini kazanması, baskıdan kurtulması gerekir. İnsanı ezen teknik düzene, kişiliğini silen toptancı topluma, benliğini çiğneyen zorbalığa karşı koymalı, gerekirse başkaldırmalıdır. Bu yüzden öznelliğe ve bireyliğe büyük önem vermek gerekir (Sartre, 2010: 11). Bu bağlamda ilk iki filmiyle büyük baskılara maruz kalan Kavur, aynı zamanda Türkiye'nin içinden geçtiği, ciddi siyasal dönüşümlerle varoluşçuluğa yönelmesi gayet insani bir durumdur denilebilir. Bu nedenle, ikinci dönem filmlerinde ilk dönemin toplumsal yapısına karşın bireyin psikolojisi ve ruh

hali ön plandadır. Kavur'un üçüncü dönemin başlangıcı olarak saydığı ve aynı zamanda filmografisinde bir kırılma noktası oluşturan *Anayurt Otel*i, hem varoluşçuluğun zirve yaptığı hem de yönetmenin rüya dilinin belirgin olarak oluşmaya başladığı bir film olarak görülebilmektedir. *Anayurt Otel*i'nden sonra yönetmenin filmlerine tasavvuf düşüncesi ve doğuya özgü mistisizmin hakim olmaya başlamasıyla beraber post-modern bir anlatıya geçiş gerçekleşir. Kavur, bu dönem çektiği filmlerde bireyin psikolojisinden ziyade filmlerde yarattığı 'atmosfer'e ağırlık verdiğinden ve karakterleri ise atmosferle özdeşleştirerek yarattığından bahseder. Yönetmen, her zaman önce mekanı bulduğunu, daha sonrasında o mekana uygun bir hikayenin ya da bir sahnenin aklında canlandığını ve senaryo sürecine bu şekilde başladığını ifade eder ve mekanların atmosferi oluşturan en önemli öğeler olduğunun altını çizerek (Atam, 2004: 129). Kavur'un üçüncü döneme geçişiyle birlikte filmlerinde bazı ortak temalar belirlemeye başlar ve yönetmenin kendine has rüya dilinin doğmasına vesile olur. Bu temaların başında gelenleri sayacak olursak; yolculuk (içe ve dışa), arayış ve zamandır.

3.2. Bir Auteur Olarak Ömer Kavur ve Rüya Dili

Her fırsatta sezgisel bir insan olduğunu ve duygularıyla hareket ettiğini dile getiren Ömer Kavur'un sinemada kendine has bir dil yaratabilmesi manevi yönünün güçlü olmasından kaynaklanmaktadır. Auteur kuramı alt başlığında bahsedildiği gibi Kavur'un filmlerinde kendisinden izler görmek oldukça mümkündür. Nazan Özcan ile yaptığı röportajda kendi kişiliği ile sinemasını bağdaştıran yönetmen, "insanın yürüyüşü, oturuşu, kalkışı, kendi hayatındaki ritmi neyse sineması da üç aşağı beş yukarı odur" demektedir (Özcan, 2002: 35). Nitekim filmleri de tıpkı kendisi gibi sakin ve telaşsız bir dile sahiptir (Esen, 2015: 452). Buradan yola çıkarak Kavur'un kendi ruhunu filmlerine ilmek ilmek ördüğü söylenebilir. Bunun sonucunda, ortaya manevi bir sinema anlayışı çıkmaktadır. Daha farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse, seyircinin aklıyla değil, kalbiyle kavrayabileceği bir sinema doğmaktadır. Hem yurtiçi hem yurtdışında uzun yıllar sektörde çalışmış ve sinema yapım olanaklarını çok iyi bilen bir yönetmen olan Kavur, film yapım sürecinde teknik

sorunlarla her zaman karşılaşılabilceğinden bahsederken filme yüklenen manevi duygunun bundan bağımsız bir durum olduğunun altını çizer: “...Ama yine de bütün bu aksaklıklara rağmen bazen öyle bir şey yakalanıyor ki dünyada en ciddi yapım koşullarını bir araya getirseniz mümkün olmayabilir. Bu da ruhtur” (Akt. Akıncılar, 1987: 37). Buradan da anlaşılacağı üzere Kavur’un sineması seyirciyle maddi alemin ötesinde bir yerde buluşmaktadır.

Peki usta yönetmen Ömer Kavur filmlerini ruhileştirirken nasıl bir yol izlemektedir? Kavur’un imzası filmlerindeki zamanı ve mekanı işleyiş biçiminden belli olur. Çalışmanın ikinci bölümünde açıklandığı üzere Kavur cismani olanı ruhileştirirken veya ruhani olanı cisimlendirirken sinemaya rüyalara has bir mantıkla yaklaşmaktadır. Zaman ve mekan kavramlarının devreye girdiği nokta da tam olarak burasıdır. Kavur, tıpkı Tarkovsky gibi zaman kavramına mutasavvıflara özgü bir derinlikle yaklaşır. Nitekim kendisi de tasavvuf düşüncesinin sezgileriyle ve düşünceleriyle örtüştüğünden, dolayısıyla tasavvufla yakından ilgilendiğinden bahseder (Esen, 2015: 465). Buradan da anlaşılacağı üzere Kavur zamanı hem içsel hem de dışsal olarak ele almaktadır. Bu bağlamda; Zaman nedir? Bir kronoloji gerçekten var mıdır? Veyahut gerçek olarak algılanan dünyanın zaman ile nasıl bir ilişkisi vardır? gibi sorgulamalara giren yönetmen, filmlerinde bu temaları sıklıkla kullanmaktadır. Dolayısıyla zaman kavramı Kavur’un sinemasının ortak temalarından biridir. Hatta yönetmenin *Akrebin Yolculuğu* ve *Gizli Yüz* filmleri direkt olarak “Zaman nedir?” sorusu üzerine kurulmuştur. Kavur, zaman ile ilgili sorgulamalarını Rıza Kıracı’nın kendisiyle ilgili çektiği *Ömer Kavur’la Yola Çıkmak* isimli belgeselinde şu şekilde dile getirmektedir:

“Bazen kendi kendime sorarım bu zaman nedir diye. Onun da cevabını veremiyorum. Zaman sıradan bir şey midir? Kronolojik bir şey midir? Bir ölçüm müdür? Değil. Yani, o kadar görelî bir şey ki. Kişiye göre, an’a göre, bulunduğunuz ortama göre, yaptığınız şeye göre o kadar değişebilir ki. Hangisi önden gelir? Hangisi gelecek zamandır? Şu an neyi yaşıyoruz? Bunları düşünecek olursanız ciddi bir karmaşaya girersiniz. Ama zaman diye bir şey var” (Kıracı: 2002, Belgesel).

Görüldüğü üzere Kavur, zamanı anlamak üzerine fazlasıyla kafa yormuş bir yönetmendir. Şüphesiz sinema; zamanla ilgili sorgulamalarını yansıtabilmesi ve zamanı evirip çevirip gönlüne göre seyirciye sunabilmesi için kendisine oldukça güzel bir olanak sağlamıştır. Hatta, Kavur’un sinemayı, zamanı anlayabilmek için bir araç olarak kullandığını söylemek mümkündür. Röportajlarında sıklıkla zaman ile ilgili sorularla karşılaşan yönetmen, Şükran Kuyucak Esen ile gerçekleştirdiği bir diğer röportajında şu ifadeleri ortaya koymaktadır: “Zaman bir ölçüm birimi olarak algılanır genelde. Ama galiba onun ötesinde bizlerin de çözemediği çok farklı ve değişken bir anlamı var. Onu işte kendimce anlamaya, kendimce kullanmaya çalışıyorum filmlerimde” (Esen, 2015: 321). Buradan da anlaşılabileceği gibi Kavur, filmlerinde zamanı gündüz hayatında geçerli olan sınırlarıyla değil, rüyalarda geçerli olan sınırsızlığıyla ele almaktadır. Yönetmenin özellikle üçüncü dönem filmlerinin neredeyse hepsinde ya zamanı sorgulayan ve zamanın peşine düşen karakterler vardır ya da geçmiş zamanın tekrardan yaşanması, aynı mekanların farklı yerlerde belirmesi veya farklı zaman halkalarının iç içe geçmesi gibi durumlar söz konusudur. Dolayısıyla yönetmenin zamanı sıklıkla döngüsel bir formda işlediği de görülmektedir. Bu bağlamda yönetmen, kimi zaman anlattığı hikayenin başıyla sonunu birleştirmektedir. Düz bir çizgide ilerleyen hikayenin doğal olarak başlangıcının ve sonunun birleşmesi imkansızdır. Ancak döngüsel bir formda olan hikaye bittiğinde başladığı yere geri dönebilir. Kavur da filmlerinin çoğunda bu döngüsellik kullanarak hikayeyi başladığı yere döndürüp zamanı devre dışı bırakarak çizgiselliğini sorguladığı bir anlatı dili yaratmaktadır. Bilindiği üzere döngüsel zaman mitsel olanın, dolayısıyla ilkel toplumların, çizgisel zaman ise modern toplumların zamanıdır. Mircae Eliade *Ebedi Dönüş Mitos*’u isimli kitabında, zamanın döngüsellikini şu şekilde açıklar:

“Hegel, doğada şeylerin kendilerini ebediyen tekrarladığını ve “güneş altında yeni bir şey olmadığını” ileri sürmüştü. Şimdiye kadar gösterdikleriminiz arkaik toplum insanında da benzer bir yaklaşımın olduğunu kanıtıyor: ona göre şeyler ebediyen kendilerini tekrar ederler ve güneş altında yeni bir şey yoktur ... olaylar kendilerini tekrarlarlar, çünkü bir arketipi -örnek olayı- taklit etmektedirler. Dahası, bu tekrür

yoluyla zaman askıya alınır, ya da en azından etkisi azaltılır” (Eliade, 1994: 92).

Bu bağlamda, zamanın döngüsellığı Kavur’un filmlerinde karşımıza şu şekilde çıkmaktadır: *Gece Yolculuğu*’nda film boyunca yazılan senaryo aslında izlenilen filmin senaryosudur. *Yatık Emine*, *Kırık Bir Aşk Hikayesi*, *Göl* ve *Karşılaşma* filmlerinde ise öteki kavramından dolayı filmlerde geçen mekana/meکانlara (kasaba, köy) yabancı biri gelip önce düzeni bozar, daha sonra yabancı olanın gitmesi veya ölmesiyle birlikte eski düzen tekrardan sağlanır. Dolayısıyla, kasaba, yabancı olan gelmeden önce nasılsa yine aynıdır ve değişimler geçirse de her zaman olduğu hale geri dönecektir. Bu filmlerin bitiş şekli seyirciye her şey başa dönüp yeniden başlayacak ve yine aynı şeyler olacak hissiyatı verir. Döngüsel zaman kavramı *Gizli Yüz* ve *Akrebın Yolculuğu* filmlerinde ise zamanın, mekanının ve olayların sürekli olarak tekrar etmesiyle karşımıza çıkar. Dolayısıyla bu filmler doğrudan döngüsel zamanın ele alındığı filmlerdir. Buradan da anlaşılacağı üzere Kavur, döngüsel zaman kullanımıyla rüya zamanının bir temsilini yaratmaktadır.

Zaman kavramını yolculuk ve yalnızlık temaları üzerinden işlemeyi seven yönetmen, bu yolla filmlerine bir derinlik katmaktadır. Nazan Özcan ile yaptığı röportajında bahsi geçen temaların hepsinin iç içe olduğunu, yolculuk yapanın zaten yalnızlığı sevdiğini dolayısıyla bunları birbirinden ayrı düşünmenin pek mümkün olmadığını dile getirir (Özcan, 2002: 31). Kavur’un filmlerindeki ana karakterler genellikle bir arayışın sonucunda yolculuğa çıkmaktadır. Dolayısıyla ‘arayış’ yönetmenin sinemasındaki diğer ortak temalardan biridir. Hatta filmlerinin büyük bir kısmı somut ya da soyut bir arayışın peşinde olan kahramanların hikayesini anlatmaktadır. Atilla Dorsay, buna örnek olarak *Ah Güzel İstanbul*, *Amansız Yol*, *Körebe*, *Gece Yolculuğu*, *Gizli Yüz* ve *Akrebın Yolculuğu* filmlerini göstererek şu ifadeleri ortaya koymaktadır: “Bu filmlerde öykünün ana kahramanı uzun bir yolculuğa çıkar ve kayıp birini, bir sırrı, zamana meydan okuyan bir esrarı bulmak için amansız bir uğraş verir” (Dorsay, 2002: 10). Burada bahsi geçen filmlerin

yarısının isminde “yol” kelimesinin geçiyor olması dikkat çekici olduğu gibi yönetmenin yolculuk temasına karşı olan ilgisini de açıkça belirtmektedir.

Kavur’un filmlerinde işlediği arayış teması, dışsal ya da içsel, her zaman bir hakikat arayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerindeki kahramanlar fiziksel aleme dair bir hakikatin peşinde bile olsa çıktıkları yolculuk onları bir şekilde, mutlaka içsel yolculuğa da sürüklemektedir. Dolayısıyla seyirci yönetmenin çoğu filminde karakterlerin yaşadığı manevi dönüşümlere tanık olur. Kavur, sinemanın bir arayış olduğunu (kendisi için bunun zamanın arayışı olduğu söylenebilir) ifade ettiği röportajına şu sözlerle devam eder: “Sanıyorum hayattaki arayış süreci kişi için temel dürtülerden biridir. Neyi aradığımız çok önemli değil, çünkü neyi arıyor olursak olalım kanaatimce varılacak nokta aynıdır, yani gerçeği arıyoruz. Kendimizle, insanoğluyla ilgili gerçeği; neticede herkes gerçeğin peşinde” (Selçuk, 2002: 131). Aslında burada yönetmen arayışın insan için temel dürtülerden biri olduğunu söylerken arketipsel niteliğini de ortaya koymaktadır. Nitekim arayış teması arketipsel bir öge olarak çeşitli yerlerde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Jung’un bahsettiği kahramanlık arketipi, kahramanın bir arayışın peşindeyken geçirdiği bireysel dönüşümü içermektedir (Tecimer, 2005: 98). Benzer şekilde tasavvufta seyr-ü sülûk kişinin hakikat arayışı yolunda yaptığı manevi yolculuk anlamına gelmektedir. Yine benzer bir biçimde Mircae Eliade “*Doğuş ve Yeniden Doğuş*” kitabında inisiyasyon/erginlenme (initiation) kavramından bahseder. İlkel toplumlarda çeşitli ritüeller ve öğretiler doğrultusunda ilerleyen erginlenme süreci boyunca ‘aday’ olarak adlandırılan ruhsal anlamda yeniden doğma sürecine giren kişi, doğaya, insana ve kainata dair kutsal bilginin arayışı peşinde çeşitli sınavlardan ve zorlu yolculuklardan geçer. Eğer başarılı olur ve erginlenme sürecini tamamlayabilirse hayatın hakikatini kavramış olur ve bir anlamda bilgelik seviyesine ulaşır veya yaklaşır (Eliade, 2015: 12-20). Buradan da anlaşılacağı gibi, Kavur’un filmlerinde işlediği arayış temasının mistik ve mitsel bir altyapısı vardır. Kavur kendine özgü naif bir dille seyirciye ulaşarak kahramanların hakikat yolculuğuna onu da dahil etmektedir.

Böylelikle seyirci Kavur'un filmlerini izlerken kendi ruhunun derinliklerinde gezintiye çıkmaktadır. Kavur'un Türk sinemasında seyirciyi kendiyile yüzleştirebilen nadir yönetmenlerden biri olduğunu söyleyen Kırış, şu ifadeleri kullanmaktadır: "Bir eleştirmen ya da sinema yazarı olarak değil ama bir Ömer Kavur sineması izleyicisi olarak, onun filmlerinin şifrelerini hep kırmak istedim. Bunu yapmaya çalıştıkça aslında doğrusunun kendi şifrelerimi keşfetmem olduğunu anladım" (Kırış, 2002: 67). Buradan yola çıkarak Kavur'un filmlerinin seyirci üzerinde tıpkı tasavvuf yolunda olan kişinin rüyaları sayesinde yaşadığı gibi bir 'idrak' hali yarattığı söylenebilir. Bu durum elbette ki filmlerin manevi bir hakikat içermesinden ve yönetmenin bu hakikati başarılı bir şekilde seyirciye aktarabilmesinden ileri gelmektedir.

Dorsay, "Ömer Kavur, sinemamızda, hikayelerin görünürdeki anlamını aşp, daha derinlere gitmeyi deneyen ve seyirciye sorular sordurabilen sayılı yönetmenlerden biridir" demektedir (Dorsay, 2002: 11). Dorsay'ın bu ifadeleri bize Tarkovsky'nin hakikat ve zaman arasında kurduğu bağlantıyı hatırlatır. Tarkovsky, sinemada zamanın görünür olanın ardında yatan hakikatle sezinlenebildiğini söyler. Farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse, ona göre filmin planları sınırsızca genişleyerek görünenden öte bir hakikate işaret ediyorsa ve böylelikle hayatın kendisini ortaya koyabiliyorsa işte o zaman seyirci zamanın varlığını iliklerine kadar hissedebilir (Tarkovsky, 2007: 105). Bütün bunlardan yola çıkarak Kavur'un filmlerinde, zaman kavramının doyasıya hissedilebildiğı söylenebilir. Görünür olanın ardında gizlenen hakikatin büyüünü, zamanı yavaşlatarak seyircinin damarlarından akıtmaktadır. Kavur'un filmlerindeki planların her biri bir sır saklıyor gibidir. Yönetmeni tanıyan ve tüm filmlerini en az bir kere izlemiş olan biri bunun yaşamın sırrı olduğunu anlar. Kavur filmlerinde bazen uzun dialoglara yer verir fakat bu uzun dialoglar hiçbir zaman sıkıcı ve boğucu değildir. Senaryolar üzerine genelde edebiyatçılarla çalışmış olmasının da etkisi olacaktır ki filmlerinde uzun dialoglar olmasına rağmen söylenen hiçbir söz öylesine söylenmemiştir. Her sözün, her cümlenin arkasında yatan derin bir anlam, bir çeşit hakikat vardır. Nitekim yönetmen

filmlerinde uzun dialoglar kullansa bile karakterle veya olaylarla ilgili pek fazla bilgi vermeyi tercih etmez. Gerektiği kadar bilgi verir ve fazlasından her zaman kaçınır. Dolayısıyla Kavur, bu uzun dialoglara rağmen sessizliği filmlerinin merkezine kendine has bir üslupla işleyebilmiş bir yönetmendir. Hatırlamak gerekirse, Biro filmlerdeki sessizlik anlarının her zaman az dialogla ilgili olmadığını ileri sürer (Biro, 2011:144). Sessizliğin filmlerde merkezi bir konuma sahip olup tinsel bir tını yayarak seyircinin zaman ve mekan algısını değiştirmesi de mümkündür. Nitekim Kavur filmlerinde bunu başarıyla yapmaktadır. Onun filmlerindeki merkezi sessizlik varoluşunun bir temsili gibidir, dolayısıyla bir çeşit imza niteliği taşımaktadır.

Kavur filmlerinde öne çıkan bir diğer özellik mekanı işleyişidir. Yönetmen mekana tıpkı zamana olduğu gibi manevi bir bakış açısıyla yaklaşır. Kavur'un filmlerinde, mekan olarak çoğunlukla küçük kasabaları kullandığı görülür. Onun kasabaları gerçek kasabalardır ancak 'stilize' edilmişlerdir. Yani, filmin atmosferine uygun olarak tasarlanmışlardır. Esen bu kasabaları "Sisli, mistik, konuların duygusunu desteklemek için yaratılmış kasabalar" olarak tanımlar (Esen, 2015: 439). Bu tarz kasabalarla *Gece Yolculuğu*, *Gizli Yüz*, *Buluşma* ve *Akrebın Yolculuğu* gibi filmlerde karşılaşılır. Burada bahsedilen stilize etme mevzuu Bornstein'in auteur yönetmenlere has olduğunu belirttiği üsluplaştırma durumudur. Tekrardan hatırlamak gerekirse, Bornstein auteur yönetmenin üsluplaştırılmış ortamlar yaratarak tamamen gerçek mekana bir çeşit 'gerçekdışılık' kattığından bahseder. Ona göre üsluplaştırılan ortam somut zamanın ve somut uzamın ötesine geçer ve seyirciye başka bir boyut deneyimi yaşatır. Yani rüya deneyimi yaşatır. Burada önemli olan üsluplaştırılan mekanda gerçek olmayan hiçbir ögenin bulunmamasıdır.

Daha önce de söylendiği gibi bu üsluplaştırma mevzuu Gülşen'in bahsettiği rüyalaştırma eylemi ile mümkün olabilmektedir. Veya tam tersi bir şekilde rüyalaştırma eylemine giden yol üsluplaştırmadan geçmektedir. Anlaşılacağı üzere burada bir iç içelik söz konusudur. Kavur'un bahsi geçen filmlerindeki mekanlar da yönetmenin kendine has tavrı ve yaklaşımı bağlamında üsluplaştırılmış mekanlardır. Filmlerdeki kasabalarda gezinirken yönetmenin varlığını hissetmek mümkündür.

Seyirci yeryüzünde fiziksel anlamda gerçekten var olan bu mekanlarda gezinirken kendini zaman dışı bir alemde hisseder ancak gerçeklik algısını da hiçbir zaman tam anlamıyla kaybetmez.

Kavur, filmlerinde otelleri ve saat kulelerini de sıklıkla kullanmaktadır. Oteller genellikle yalnızlığın bir temsili olarak karşımıza çıkarken saat kuleleri şüphesiz yönetmenin zaman sorgulamalarının bir temsili olarak karşımıza çıkar. Kavur'un sinemasında bütün bu mekanları kapsayan en belirleyici mekan ise yollardır. Bu yollar yukarıda bahsi geçen arayış temasının bir simgesi olarak karşımıza çıkar. Esen, "Bu yollar kahramanları hem bir yerden bir yere taşırlar, hem de hesaplaşma yaparak kendilerini başka konuma taşımalarına yardımcı olurlar" demektedir (Esen,2015:439). Dolayısıyla Kavur'un filmlerindeki kahramanlar bireysel dönüşümlerini yolda yaşarlar. Yönetmen kahramanların fiziksel olarak yolda olmalarını içsel yolculuklarının bir temsili olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla söylenebilir ki Kavur filmlerinde kullandığı mekanları hikayenin içine yedirerek bir bütünsellik yaratmaktadır. Öyle ki geriye dönüp bakıldığında ne kahramanlar mekandan bağımsız düşünülebilir ne de mekanlar kahramanlardan. Nitekim Kavur bir röportajında filmlerinde kullandığı mekanlarla karakterleri "birbirlerini tamamlayan iki unsur" olarak ele aldığından bahseder ve bunların birbirinden soyutlanamayacağını altını çizerek (Atam, 2004: 129). Bu bağlamda filmlerinin ritmini, sembolizmini ve karakterlerini yaratırken kullandığı mekanların bütünselliğine titizlikle yaklaşan Kavur, auteur anlamda kendine has bir sinema dili kullanmaktadır denilebilir. Burçak Evren'in şu ifadeleri, Kavur'un auteur bir yönetmen olduğunu özetler niteliktedir:

"Sinema bilgisi az olan bir kişi bile (izlediği) karelerin Ömer Kavur'a ait olduğunu hemencecik anlar. Buna ister biçem, istersenizde, amiyane tabirle, kendine özgülük deyiniz. Bu kendine özgülük yalnızca içerik-biçim özelliklerinden kaynaklanmaz, onun da ötesinde filmin karelerine sindirilmiş o gizemli, anlatılamayan ama hissedilen, yadsınamayan ama hemencecik de benimsenemeyen, izledikçe içine girilen, girdikçe de içinden çıkılamayan, sorgularken ya da özdeşleşirken izleyene de aynı duyguları bulaştırıp iç ödeşmeye zorlayan tavrından kaynaklanmaktadır" (Evren, 2002: 79).

Son olarak değinmek gerekirse, Kavur'un tüm filmlerinin senaryo süreçlerinde bulunması da onun auteurlüğe giden yolda önemli bir yere sahiptir. Yönetmen senaryonun yazımına dahil olmasa bile son halini almasına mutlaka yardım etmiştir. Hatta Dorsay Kavur'un tam bu yüden auteur olduğunu vurgulamaktadır (Dorsay, 2002: 9). Buradan da anlaşılacağı üzere Kavur filmlerinin yapım sürecine başlangıcından dahil olmaktadır. Dolayısıyla senaryo aşamasında başlayan bir birliktelik söz konusudur. Feride Çiçekoğlu, Kavur'un her senaryo ile birlikte kendi ruhunun derinliklerine doğru bir yolculuk yaptığından bahseder ve “bu yolculukların çoğunu yalnızlıklarını zor paylaşan yazarlarla yapmış olması, Ömer Kavur'un senaryo serüvenlerini büsbütün ilginç kılar” diye devam eder (Çiçekoğlu, 2002: 76). Kavur'un sinemasının sahip olduğu olgun ve öğretici tavırda şüphesiz çok kıymetli edebiyatçılarla çalışmış olmasının büyük bir etkisi vardır. Yönetmen, Pınar Tınaz Gürmen ile gerçekleştirdiği bir söyleşide; birlikte çalıştığı senaristlerle veya uyarlayacağı bir roman ya da hikayenin yazarı ile arasında bir çeşit “ruh birliği” olması gerektiğinden bahseder. Ona göre iki tarafın da karşılıklı olarak birbirini anlayabilmesi için ruhlarının anlaşması gerekir (Gürmen, 2001: 83). Dolayısıyla Kavur, filmin ruhunu oluşturmaya aslında bu noktadan başlar.

3.3. Ömer Kavur Sinemasında Rüya Temsilleri

3.3.1. Anayurt Oteli³³

Anayurt Oteli'nin neden bu kadar kıymetli bir eser olduğunun arkasında, Türkiye Edebiyatı'nın ilk modernist yazarlarından biri olan Yusuf Atılgan'ın imzasını taşıyor olması yatmaktadır. Atılgan, yazarlık süreci boyunca (1950'lerin Türkiye'si) toplumun içinde bulunduğu atmosferi edebi eserlerine yansıtmayı önemseyen bir yazar olmuştur. Öğrencilik sürecindeki hocası (Türkiye Edebiyatının en önemli yazarlarından ve kuramcılarında olan) Ahmet Hamdi Tanpınar'dan çok etkilenir ve ondan aldığı derslerle yazınsal kurmacayı bir adım ileri taşır. Toplumu derin bir gözlemle analiz ederek, 1950'lerde başlayan köyden kente göçü ve bu göçle beraber bireyin yaşadığı yere aidiyet kuramama sorunu Atılgan'ın eserlerinin ana konusu olur. Modern şehir hayatının yarattığı “yabancılaşma”yı ve bundan ötürü bireylerin ruh hallerinde görülen psikolojik rahatsızlıkları; roman, hikâye, deneme ve şiirlerinde kurgusal bir zeminde ele alır. Bunu yaparken biçimsel olarak modernist edebiyatın tekniklerini ve imgesel unsurlarını kullanır. Aynı zamanda dönemin felsefi akımı olan varoluşçuluktan beslenir. Bu bağlamda sinemasal anlamda Atılgan'la ortak temaları işleyen Ömer Kavur'un bu kadar önemli bir yazardan etkilenmemesi neredeyse imkansızdır. Bundan ötürüdür ki Ömer Kavur Atılgan'ın *Anayurt Oteli* romanını okuduktan sonra; “Ben bunu film yapacağım. Hayatta başka bir şey istemiyorum” ifadelerini dile getirir ve sözlerine şu şekilde devam eder:

“Ben bir yazar olabilseydim böyle bir roman yazmak isterdim. Yani orada Yusuf Bey'le örtüşen çok yanlarımız vardır. Genç bir öğrenciyken, yurtdışında üç yıl boyunca otelde çalıştım. Geceleri otelde gece bekçiliği yaptım, resepsiyona bakıyordum falan. Yani, Zebercet'in

³³ **Filmin Künyesi:** **Yapım:** Odak /Alfa Film Ortak Yapım, **Yönetmen:** Ömer Kavur, **Öykü:** Yusuf Atılgan'ın aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. **Senaryo:** Ömer Kavur, **Görüntü Yönetmeni:** Orhan Oğuz, **Müzik:** Atilla Özdemiroğlu, **Yapım Tarihi:** Ekim 1986, **Vizyon Tarihi:** 19 Ekim 1987, **Süre:** 110', **Oyuncular:** Macit Koper (Zebercet), Serra Yılmaz (Zeynep), Şahika Tekand (Gecikmeli Ankara Treni ile gelen kadın), Orhan Çağman, Osman Alyanak, Yaşar Güner, Aslan Kaçar, Cengiz Seçici. **Tema:** Yalnızlık, yabancılaşma, sevgi açlığı, iletişimsizlik, aidiyet sorunu, içe yolculuk, dönüşüm, intihar

bir otel katibi olarak duygularını anlayabiliyordum” (Esen,2015:229-230).

Buradan da anlaşılacağı üzere Kavur romandan çok etkilenir ve Yusuf Atılgan ile Zebercet’in duygularıyla özdeşlik kurar. Kendi deyimiyle Atılgan’la “ruh birliği” yakalar (Gürmen, 2001: 83). Bunun üzerine Selim İleri aracılığıyla Yusuf Atılgan’la iletişime geçen yönetmen, Atılgan’ın da onayını aldıktan sonra romanı senaryolaştırır. Ancak tahmin edileceği üzere, gerçekten başarılı bir romanı senaryolaştırmak oldukça zor bir süreçtir. Romanı okurken karakterleri ve mekanları kendi hayal gücüne göre bir şekle sokmakta özgür olan okur, filmi izlerken mekanların ve karakterlerin onun yerine hayal edilmiş olması durumuyla karşılaşır. Dolayısıyla burada yönetmenin esere dokunuşu söz konusudur ve bu dokunuşun başarılı olması filmin başarılı olmasıyla paralellik gösterir. Zeynep Çetin Erus romandan sinemaya uyarlanan bir yapıtın başarılı olabilmesini şu şekilde açıklar: “Bir romanın başarılı uyarlaması orijinal eserin kelimesi kelimesine çevirisi değil, yönetmenin orijinal eserde kendisini heyecanlandıran şeye verdiği cevap ve bu heyecanı yeni araçta yakalamaktaki başarısıdır” (Erus, 2005: 17). Kavur’un yukarıdaki ifadelerinden anlaşılacağı üzere kendisi bu heyecanı yakalayabilmiş ve şüphesiz filmde de bu heyecanını başarılı bir şekilde aktarabilmiştir. Nitekim, romandaki dialogların filmde birebir kullanılmış olmasına ve romanla filmin genel anlamda örtüşüyor olmasına rağmen, Kavur filme kendi ruhundan ve algısından bazı detaylar ekleyerek romanı sinematografik boyuta taşımıştır. Yusuf Atılgan kendisiyle yapılan bir röportajda *Anayurt Otel*i filmiyle ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

“İyi bir film olmuş Anayurt Otel. Film tam roman değil, fakat güzel. Ömer Kavur senaryoyu hazırlarken, ‘Yusuf Bey, bana hiçbir şey bırakmıyorsun, kitabı aldım, aynen senaryo yazıyorum.’ demişti. Benim konuşmalarım zor değiştirilir. Onları çok titizlikle seçerim. Konuşanın ağzına otursun isterim. Ömer Kavur, o konuşmaları aynen almış” (Akt. Kurt, 2019: 65-66).

Bu bağlamda filmin rüya diliyle olan ilişkilerini çözümlemeye başlamadan önce konusuna kısaca bir bakmak gerekirse; *Anayurt Otel*i’nin ana karakteri olan

Zebercet, babadan kalma, eski bir konaktan bozma otelde müdürlük yapmaktadır. Tren istasyonuna yakın olan otelin on dört odası vardır. Bir gün, otele gecikmeli Ankara treniyle gizemli bir kadın gelir ve bir oda ister; Film bu şekilde başlar. Zebercet film boyunca, 1 hafta sonra geri döneceğini söyleyen gizemli kadının dönmesini bekler. Fakat kadın bir türlü geri dönmez. Bu bekleyiş başlarda umutlu olsa da zaman geçtikçe umutsuz bir bekleyişe dönüşür ve Zebercet'i önce içten içe öldürerek intihara kadar götürür. Zebercet³⁴, yalnız, takıntılı ve saplantılı bir karakterdir. Sevgiye aç bir insan³⁵ olduğu her halinden belli olur ancak özellikle kadınlarla bir iletişim sorunu yaşamaktadır. Nevrotik davranışlar sergileyen Zebercet, seyircide bir tedirginlik yaratır: Zebercet her an gerçeklikten kopup gidecek ve bir daha geri dönemeyecek gibidir. Kül tablalarını toparlarken yüzden geriye sayıyor olması, “Altıya kadar sayacağım, arkama baktığımda oradaysa çağırırım” gibi karar verme yöntemleri, otelin dışına çıktığında insanlara kendini

³⁴ Bu noktada Kavur'un filmi 1960'lerden 1980'lere taşıdığına değinmek gerekmektedir. Romanda Zebercet'in hayatı (doğumu, sünneti, askerliği, annesinin ölümü gibi) 1960'lı yılların önemli siyasi olaylarına gönderme yaparken filmde Kavur bunu 1980'li yıllara taşıyarak o dönemin siyasi tarihindeki önemli kırılmalara atıfta bulunmuştur. Bu tarihler Zebercet'in filmin başındaki monolog konuşmasıyla seyirciye iletilir. Kavur filmin zamanını 1980'li yıllara taşımasının sebebini Esen'in kendisiyle yaptığı bir görüşmede şu şekilde açıklar: “Ben istedim ki filmi günümüze taşıyayım. Ve üç tane darbe görmüş bu ülkede yaşayan, iletişim kuramayan bir adamın hikâyesi olsun. Nitekim adamın, Zebercet'in filmin başında bir monoloğu vardır. Önemli tarihleri söyler. Şu yaşı ilkokula gittim şu yaşı sünnet oldum şu yaşı annem öldü. O tarihlerin her birinin bizde bir darbe tarihi olduğu görülebilir. Dikkatli de bir seyirci, o ilişkiyi kurabilir. Ve aslında yapmak istediğim, o bakışı bir anlamda gizli fakat faşizan bir dünyayı anlatabilmek; bir taşra dünyasını anlatabilmek. O iletişim sıkıntısı içinde olan ve yalnızlık çeken, tek isteği belki bir insan sıcaklığı olan o adamın, o yalnızlığını verebilmek” (Esen, 2015: 234). Dolayısıyla Zebercet'in karakterini incelerken Türkiye'nin içinde bulunduğu ve geçirdiği süreçleri göz önünde bulundurmak gerekir.

³⁵ Zebercet'in annesini 3 yaşındayken kaybetmiş olması bir travma olarak onda *sevgi açlığı* yaratır. Film boyunca sergilediği nevrotik davranışların ardında bu açlık yatmaktadır. Örneğin kadınlarla kurduğu ilişkilerin sıkıntılı olması, hayatında hiç kadın modeli görmemiş olan Zebercet'in kadınlara nasıl yaklaşacağını bilememesinde ya da sağlıklı bir cinsel hayat deneyimi yaşayamamasında ortaya çıkar. Sevgiyi tanımlayamayan Zebercet, bilinçaltındaki bu kayıp halkayı karşıt duyguya yükleyerek şiddete yönelir. İçinden taştan arzusunun (sevilme ihtiyacının) şiddete yöneldiği sahne, özellikle Zeynep karakterine tecavüz ederken ve ardından kediyi öldürürken açığa çıkar. Bu durum Freud'un cinsel sapkınlıkların kökenine dair yaptığı yorumla açıklanabilir: Oedipus kompleksinin nevrozlarda olduğu gibi, sapkınlıklarda da merkezi bir rol oynadığını, sapkınlıkların da tıpkı nevrozlar gibi bir çocukluk dönemi nevrozundan kaynaklandıklarını gösterir. Çocuklukta takılma, çocuğun gelişimine engel olur. (bu durum Zebercet'te erken yaşta annesini kaybetmesiyle açığa çıkar) Çocuğun sonraki psikoseksüel gelişimine kısmen engel olur. Normal gelişim de dahil olmak üzere çeşitli yönlerle evrilebilir; bastırılabilir ve tepki oluşumu biçiminde yeniden ortaya çıkabilir (Quinodoz, 2016: 189-190-191). Kısacası, Zebercet'in bastırılmış sevgi açlığı, şiddetle ya da sapkın fantezilerle açığa çıkar.

başka biri gibi tanıtıyor olması Zebercet'in nevrotik yapısının belirtilerinden yalnızca bazılarıdır (Esen, 2015: 227). Buna örnek olabilecek en ilginç düşünme biçimi ise; Zebercet'in gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadının odasında, yukarıdaki odada kalan müşterilerden birinin yataktan düşmesi sonucunda zeminin sallanıp Zebercet'in elindeki kadehin yere düşüp kırılması üzerine, Zebercet odanın düzeninin bozulduğunu düşünür ve aynaya bakıp kadınla konuşurcasına: "Oda bozuldu, gelmezsiniz artık" der.

Monoton bir hayat süren Zebercet, her sabah saat 06.00'da çalan alarmıyla uyanır, elini, ayağını ve yüzünü yıkar ve jilet gibi giyindikten sonra aşağıya resepsiyona iner, otelin kapısını açar, yeni yıkanıp iplere asılmış beyaz çarşafların içinden geçerek ortalıkçı kadın Zeynep'in odasına gidip onu dürterek uyandırır, mutfakta sessizce kahvaltısını yapar ve tam da o saatlerde müşteriler otele gelip gitmeye başlar. Anayurt Oteli aynı zamanda Zebercet'in yaşadığı, hatta doğup büyüdüğü yerdir. Zebercet genellikle otelden çok fazla dışarı çıkmaz. Dışarı çıkacağı günler ise önceden bellidir ve gittiği yerler hep aynıdır. Öyle ki bir gün 10 adım ötedeki bir berbere gittiğinde, yıllardır orada yaşıyor olmasına rağmen berber onu daha önce hiç görmediğini söyler. Kendi monotonluğunun ritminde, başka bir alemde yaşıyor gibidir. Zebercet'in bu monoton hayatını en çarpıcı şekilde anlatan dialog şöyledir: otelde uzun süredir kalan bir müşteri sorar: "Altı gündür hiç dışarı çıkmadınız. Hep oturur musunuz?", Zebercet cevap verir: "Evet efendim, işim bu benim." Seçil Büker, filme hakim olan gerilim duygusunun bu sıradanlıktan doğduğunu ileri sürer (Büker, 1989: 97). Nitekim Macit Koper'in takdire şayan oyunculuğu sayesinde Zebercet'in monotonluğun içinde sıkışmış olması seyirci tarafından öyle derin hissedilir ki filmi izlerken her an boğulacak olmanın getirdiği bir gerginlik söz konusu olur. Bu duygu bize Alfred Hitchcock'un filmlerinde yaşadığımız gerilim anlarını hatırlatır. Kavur da *Anayurt Oteli*'nde tıpkı Hitchcock gibi gerilimi şiddet sahnelerini göstermeden verir. Zebercet'in seyirci üzerinde yarattığı etki, Hitchcock'un *Sapık* (Psycho) filmindeki Norman Bates karakterinin yarattığı etkiye benzetilmektedir. İkisi de seyirciye güven vermeyen karakteriyle

sayesinde seyircinin her zaman diken üstünde oturur gibi olabilecek herhangi bir deliliği beklemesine vesile olur.

Zebercet'in sahip olduğu tüm bu karakteristik özellikler ve monoton hayatının doğurduğu gerginlik duygusu, onu tekinsiz ve gizemli bir kişiliğe büründürür. Bu durum da seyircinin Zebercet karakteri üzerinden başka bir alem deneyimi yaşamasına vesile olur. Filmde Zebercet'in nevrotik davranışlar sergilemesiyle bir gerçeklik kırılması yaşanır ve rüyanın gerçekliğine geçiş yapılır. Örneğin, filmin giriş sahnesinde Zebercet kendini tanıtırken küçük, kare şeklinde bir bıyığı olduğu gözükür. Sabah uyandıktan sonra elini, yüzünü yıkarken aynaya baktığında yine bıyığını görür. Ancak hazırlanıp aşağıya indiğinde Zebercet'in bıyıksız olduğu görülür. Daha sonrasında ise berbere gittiğinde aynada yine bıyıklı olarak gözükken Zebercet, berbere bıyığını da kesmesini söyler. Fakat berber şaka yaptığını sandığı için Zebercet'e “çok şakacısınız” der. Buradan berberin Zebercet'in bıyığını görmediğini, çünkü bıyığı olmadığı anlaşılır. Ancak Zebercet otele döndüğünde müşterilerden biri bıyığını kestiğini fark eder ve bıyıksız olmanın ona yakıştığını söyler. Bunun üzerine Zebercet adama “Bu sabah var mıydı bıyığım?” diye sorar fakat adam dikkat etmediğini söyler. Dolayısıyla, tıpkı Zebercet gibi seyirci de bıyığın ne zaman var olup ne zaman var olmadığından emin olamaz. Şükran Kuyucak Esen, Zebercet tamamıyla gerçek bir karakter olsa da seyirciyi arada bırakabildiğinden, gel git yaşattığından ve seyirciyi bu olaylar “yaşanmış mı, yaşanmamış mı; gerçek mi, hayal mi?” diye düşündürtüğünden bahseder (Esen, 2015: 99). Seyircinin bu arada kalışı bize ikinci bölümde sıkça değinilen Bornstein'in şu sözlerini anımsatır: “Rüya deneyimi, kendimize, “bu bir rüya mı?” ya da “bu gerçeklik mi?” diye sorduğumuz uğraklarda yaşanır (Bornstein, 2011: 206). Dolayısıyla buradan yola çıkarak Zebercet'in gerçekliğini sorgulatan nevrotik davranışlarının seyirciye rüya benzeri bir deneyim yaşattığı söylenebilir. Zebercet'in kendisi rüya gerçekliğinde yaşayan bir karakter gibi olduğundan seyirciyi de bu gerçekliğe sürüklemektedir.

Yukarıda bahsi geçen bıyık olayına benzer bir şekilde şöyle bir olay gerçekleşir: Bir gün otele bir müşteri gelir ve bir oda istediğini söyler. Zebercet müşteriye iki yıl önce otelde kalıp ödeme yapmadan gittiğini bu yüzden şimdi ödemeyi giriş yaparken vermesi gerektiğini belirtir. Bunun üzerine şaşkınlığa düşen müşteri, otele ilk defa geldiğini ve Zebercet’e yanılıyor olduğunu söyler. Zebercet, “Yanıldığımı sanmıyorum, efendim” der ve adam “tuhaf bir yer” olduğunu söyleyerek oteli terk eder. Böylelikle bu durum da belirsiz bir şekilde ortada kalır: Adam gerçekten iki yıl önce ödemeyi yapmadan otelden gitmiş midir, yoksa otele ilk gelişi midir? Bu belirsizlik halleri Zebercet’in tekinsizliğini kuvvetlendirmektedir. Nitekim yanılmadığını söylerken ki kendinden emin duruşu seyircinin gerçekten bu konuyla ilgili Zebercet’in yanılmayacağını düşünmesine sebep olur ancak öte yandan da Zebercet’e hiçbir zaman tam olarak güvenemez. Vakur Kayador ve Halim Esen ‘Ömer Kavur Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları’ isimli makalelerinde, Zebercet karakterinin romandaki ve filmdeki farklılarına değinirler. Romanda silik bir karakter olan Zebercet, hayatının her döneminde insanların kendisiyle dalga geçmesine maruz kalmış ve sahip olduğu çelimsiz yapısından ötürü itilip kakılmıştır. Gerek ismiyle, gerek dış görünüşüyle kasabanın gençleri kendisiyle alay etmiştir. Romanda Zebercet sürekli ezilen güçsüz bir karakterdir. Oysa Kavur filmde Zebercet’i daha güçlü ve kendinden emin duruşlu bir karakter olarak işler. Filmde Zebercet sözlü ya da sözsüz şiddete maruz kaldığında bile tüm korkusuzluğu ve soğukkanlılığıyla tepki gösterir (Kayador ve Esen, 2009: 113). Dolayısıyla romandaki haline kıyasla daha belirgin bir karakter olan Zebercet’in tekinsizliği de buradan gelir. Zebercet’in güçlü ve sağlam duruşu sayesinde Kavur seyirciyi Zebercet’le birlikte belirsizliklerle dolu bir rüya yolculuğuna çıkmaya ikna eder³⁶. Seçil Büker, Zebercet gerçekliğini öylesine sorgular ki, gecikmeli Ankara treni ile gelen gizemli kadının varlığından bile emin olamadığını dile getirir. Bu kadın gerçekten gelmiş midir? Nihayetinde kadının adı otel kayıtlarına geçmemiş ve hatta

³⁶ Hatta Kavur Zahit Atam’ın kendisiyle yaptığı bir röportajda Zebercet karakterinin bu denli güçlü oluşu sayesinde seyirciyi kendi içinde bir yolculuğa çıkartarak, kendiyi yüzleştirdiğinden bahseder (Atam, 2004: 127).

Zebercet kadının adını bile bilmemektedir (Büker, 1989: 98). Elbette ki diğer bütün olaylar gibi gizemli kadının gizemi de film boyunca devam eder ve seyirci hiçbir zaman ne gizemli kadının varlığından ne de otele gelen adamın iki yıl önce gelip gelmediğinden emin olur.

Zebercet'in nevrotik davranışları yalnızca bunlarla sınırlı değildir. Sürekli kendi kendine konuşan Zebercet bazen gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadınla ilgili yorumlar yapar, bazen kendi aralarında konuşan müşterilerin dediklerini tekrar eder veya birbirlerine sordukları sorulara kendi kendine cevap verir, bazen de kendisine söylenen cümleleri tekrarlar. Örneğin, berbere bıyığı da kesin dedikten sonra “çok şakacısınız” deyişini, yeni kıyafet almak için gittiği mağazanın aynasına bakarak iki kere tekrar eder. Özellikle gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadının otele geldiğinde söylediği cümleleri tekrar edip durur. Bazen de sanki kadın otele geri dönmüş ve odasının boş olup olmadığını soruyormuş gibi bazı cümleleri tekrarlar: “merhaba oda boş mu? iyi akşamlar, döndüm, odam boş mu?” Bu cümleleri ard arda defalarca tekrarlayan Zebercet, Esen'in de belirttiği gibi o sırada dış dünyadan kopar ve rüyada gibi kendi kendine konuşur (Esen, 2015: 193). Zebercet'in özellikle gizemli kadınla konuşmak için yaptığı “Merhaba nasılsınız?” provaları film boyunca seyircinin aklına kazınır. Belki yüzlerce kez gizemli kadınla yeniden karşılaşmanın provasını yapan Zebercet, bir cümleye takıldığı zaman onu durmaksızın tekrar edip durur. Dolayısıyla film boyunca “Merhaba, nasılsınız?” provaları defalarca yinelenmektedir. Hatırlayacak olursak Biro, filmlerde gerçekleşen yenilemelerin türbülans anını meydana getirerek zamanı aksattığından bahseder ve bu durumun genellikle rüyalarda karşımıza çıktığının altını çizer (Biro, 2011: 146-150). Freud *Rüya Yorumları*'nda rüyaların, geçmişten gelen arzuların doyuma ulaşması ve bu arzuların rüyalarda tatmin edilebilmesi için, geçmişin sürekli olarak rüyalarda yinelenmesi gerektiğini belirtir. Ona göre rüyalar geçmişin yinelenmesinden meydana gelir. Böylelikle rüyalar geçmişten gelen bu arzuları tatmin etmek için var olurlar (Freud, 1998a: 204-205). Buradan yola çıkarak Zebercet'in bu tekrarları sayesinde filmin rüyamsı niteliğinin arttığı söylenebilir.

Özellikle kendisine söylenen cümleleri tekrar etmesi zamanın tekrarı gibi algılanabilmektedir.

Kavur'un Zebercet'in bu kendi kendine konuşma hallerini, monoton ve sıradan hayatını sinematografik olarak işleyişi filmde Biro'nun bahsettiği gibi merkezi bir sessizliğin doğmasına vesile olur. İkinci bölümde belirtildiği üzere, Biro filmlerde zaman ve uzamın hissedilen uzunluğunu etkileyen sessizlik anlarının yalnızca dialogların azlığıyla oluşmadığını vurgular. Bazen sessizlik yönetmenlerin filmlerinde merkezi bir yer kaplar ve karakteristik olarak o yönetmenin ruhunu taşır (Biro, 2011: 141-144). Daha önce de bahsedildiği üzere Kavur'un filmlerine bu tarz bir sessizlik hakimdir. Sanki bu sessizlik Kavur'un ruhu gibi her filmin arka planında hissedilmektedir. *Anayurt Oteli* özelinde ise Zebercet'in yalnızlığı ve iç dünyasının filme yayılan karmaşası filmi dünyevi boyutta suskunlaştırarak manevi anlamda konuşmasına yol açar. Yalnızca karakter üzerinden değil, Kavur'un mekanı kullanım biçimi de filmin sessizliğini besler niteliktedir. Yönetmen mekana bir ruh katarak uzamın algılanışını fiziksel boyuttan ruhani boyuta taşır ve böylelikle mekan ekrandan çıkıp evrenin derinliklerine kadar uzanır. Dolayısıyla burada Gülşen'in bahsettiği cismani olanı manevi olana taşıma söz konusudur.³⁷ Bu taşıma eylemi de kuşkusuz Kavur'un Zebercet'in gerçekliğini bir rüya gerçekliği olarak ele alması sayesinde olur.

Film ilerledikçe izleyici Zebercet'in yalnızlığı içinde iyice derinleşmeye başlar. Zebercet'in yalnızlığının en güçlü örneklerin biri, ortalıkçı kadın Zeynep (Serra Yılmaz) uyurken gidip onunla sevişiyor olmasıdır. Zeynep bu duruma o kadar alışmıştır ki, Zebercet geldiğinde "Dayı sen misin?" diye soruşundan dayısının da kendisiyle uyurken cinsellik yaşadığı anlaşılır, Zebercet kendi kendine cinselliğini yaşayıp gider ve Zeynep uykusuna devam eder. Tıpkı kendi kendine konuşurken olduğu gibi, Zeynep'in odasına giderken de bilinçsiz bir hal sergiler Zebercet; rüyada

³⁷ Hatırlayacak olursak, Gülşen cismani olanı manevi olana taşıyabilmek için filmde zaman kırılmalarının yaratılması gerektiğinden ve filmin gerçeklik ile gerçekdışılığın arasındaki o ince çizgide var olması gerektiğinden bahseder (2012:124-125).

gibidir. Freud'un bilinçaltı teorisinde ileri sürdüğü gibi Zebercet'in bilinçaltı cinsel kökenli iç güdülerini tarafından yönetilmektedir (Freud, 2016: 95-100). Zebercet'in cinselliği iç güdülerel ihtiyaç boyutunda yaşamaktadır. Bu durum ortalıkçı kadın Zeynep'e uyurken bir nevi tecavüz ediyor olmasından anlaşılır. Sevgiden yoksun olan Zebercet, cinsellik konusunda hayvansal iç güdülerini hareket eder ve bu yolda Zeynep'i bastırılmış cinselliğini yaşayabilmek için bir araç olarak kullanır. Geçmişten gelen veya şu anki hayatında tatmin edemediği tüm duyguların tatmini için Zeynep'i kullanarak geceleri arzularını doyuma ulaştırır.

Gizemli kadının gelişiyile monoton hayatı değişime uğrayan Zebercet, git gide yalnızlaşmaya ve sahip olduğu hayattan uzaklaşmaya başlar. Kadın geri gelmedikçe gerçekliğini iyice kaybetmeye başlayarak geçmişin içine hapsolur. Her gün biraz daha geçmişte yaşamaya başlayan Zebercet, önce etrafına daha sonrasında ise kendine yabancılaşır. Boş oda olmasına rağmen gelen müşterilere “Yerimiz yok” demeye başlar ve kimseyi otele almaz. En sonunda ise kapısına “Kapalı” yazısı asarak oteli kapatır. Zebercet, doğup büyüdüğü, katiplik yaptığı, kendisini ‘gerçekleştirdiği’ otele de yabancılaşmıştır. Artık sadece kendi rüya gerçekliğinde yaşamaya başlamıştır ancak bu gerçekliğin çok masum olmadığı görülür. Oteli kapattıktan sonra artık daha fazla dışarı çıkmaya başlayan Zebercet, horoz dövüşüne ve aksiyonlu dövüş filmlerine gider. Yaşadığı olaylarla birlikte bilinçaltındaki şiddet açığa çıkar ve dışarıdaki hayata dahil olduğunda o hayatın da şiddet içerdiği gözlemlenir. Bir gün yine ortalıkçı kadın Zeynep'e tecavüz ederken iç güdülerel arzularının etkisinde kontrolünü kaybeder ve seviştiği sırada Zeynep'i boğarak öldürür. Sonrasında ise buna tanık olan kediyi, tüm nefretiyle, öldürür. Görüldüğü üzere Zebercet'in bilinçaltındaki şiddet kendini somut olarak göstermeye başlar. Bu durum Jung'un persona ve gölge arketipleri ile yorumlanabilir. Yeniden hatırlamak gerekirse, persona Jung'un sözleriyle:

“Bireyin dünyaya kendini uydurma düzenidir, ya da dünya ile olan ilişkilerinde takındığı tavidir. İnsanın kendi persona'ları ile özdeşleşmesi ise tehlikelidir; profesör okuttuğu kitapla, tenor kendi sesiyle özdeşleşebilir; biraz abartırsak, insanın olduğunu sanıp da

aslında olmadığı şeydir persona, ya da başkalarının onun olduğunu sandığı şey, diyebiliriz” (Jung, 2006: 407).

Bu durumda Zebercet’in personası otel katipliğidir ve Zebercet persona’sıyla oldukça özdeşleşmiştir; onun otel katipliği olmaktan başka bir var oluş şekli yoktur. Yaşayışı, insanlarla iletişim kuruşu, her şeyi personası üzerinden ilerlemektedir. Bir bakıma Zebercet bu personanın içine doğmuştur. Gizemli kadının geri dönmeyişiyle birlikte Zebercet’in karanlık yanı, yani gölgesi, git gide açığa çıkmaya başlar ve Zebercet takındığı maskeyi, sahip olduğu tek şeyi bırakmaya doğru gider. Gölge arketipi, kişinin topluma göstermeye çekindiği hoş görülme eğilimlerinden, bastırılmış duygu ve dürtülerinden oluşur (Jung, 2006: 406). Dolayısıyla kişi ne kadar personasıyla özdeşleşirse o kadar gölgesine uzaklaşır ve Jung’un da dediği gibi bu tehlikeli bir durum yaratır çünkü benimsenmeyen, ifade bulamayan gölge, yeri geldiğinde kendini bir o kadar sert ve yoğun bir şekilde dışavurur (Jung, 2006: 72). Nitekim Zebercet’e de olan tam olarak budur. Hayatı boyunca hep aynı işi yapmış, saatlerce, günlerce aynı yerde oturmuş, kimi zaman altı gün hiç dışarı çıkmamış ve takındığı maskesi olan otel katipliğinin ardında 33 yıl geçirmiştir. Bergman’ın *Persona* filmindeki sahnedeysen aniden susan ve daimi bir sessizliğe bürünen tiyatro sanatçısı gibi, Zebercet de iyice sessizleşir ve böylelikle kendi iç dünyasının sesi giderek yükselir. Toplumdan uzak olan Zebercet aslında kendine de uzaktır; yaptığı mesleğin içinde yaşamaktadır. Gizemli kadının hayatına girmesiyle sınırlarının dışına çıkmaya başlayan Zebercet’in, kadının geri gelmeyişiyle bilinçaltına bastırılmış olduğu karanlık yanı açığa çıkmaya başlar. Bu doğrultuda aslında elinde olmadan ortalıkçı kadın Zeynep’i ve kediyi öldürür çünkü dürtüleri onu ele geçirmiştir. Yıllardır bastırılmış halde bekleyen dürtüler ilk fırsatı bulduğu anda kontrolsüzce saldırıya geçer. Bunun olabilme ihtimaline karşılık, Jung kişinin personasıyla özdeşleşmesinin tehlikeli olacağını altını çizer.

Ortalıkçı kadın Zeynep’i öldürdüğü için vicdanı sızlamaya başlayan Zebercet bir gün çarşıda yürürken sanki içindeki suçluluk duygusunun peşinden sürüklenir gibi bir mahkeme salonuna girer. Salonda devam etmekte olan bir cinayet

davası vardır. Zebercet arkalarda bir yere oturur ve davayı dinler. Tedirgindir ve terlemeye başlar. Yargıcın mahkuma kalk demesiyle birlikte Zebercet sanki kendisine söylenmiş gibi bir hışımla ayağa kalkar. Katille özdeşleşerek yargıcın katile sorduğu sorulara kendi kendine cevap vermeye başlar. Seyirci bu sahnede Zebercet'in iç hesaplaşmasını ve kendi kendini sorgulamasını izler. Zebercet'in iç hesaplaşması ile ilgili olarak; Freud'un kaygı nevrozuyla ilgili ifade ettiği; “kaygı belirtilerine eşlik eden libido azalması nevrozlarının kökeninin, doyurulmamış cinsel uyarımın aşırı birikmesine dayanır, bütünüyle fiziksel nitelikteki gerilim, ruhsal alanda işlenmesi olanaksız olduğundan doğrudan kaygıya dönüşmektedir...çocukluk döneminden kalan hem gerçek hem de düşlemsel çok sayıdaki öge, perde anıları oluşturur. Düşlerin görünür içeriğinin düş düşüncelerini temsil etmesi gibi bunlarda unutulmuş çocukluk yıllarındaki yanlış kodlamalar yüzünden kaygıyla açığa çıkar” (Quinodoz, 2016: 44-45). Zebercet'in kaygılı davranışlarının ardında çocukluğundan kalan (anne yokluğu travması) suçluluk psikolojisi vardır. Zebercet'in hayatı boyunca yaptığı bütün yanlış kodlamalar; yalnız büyümesi bunun sonucunda hayatında örnek bir kadın model olmaması, çevresiyle (dış dünya ile) uygun sosyal ilişkiye girememesi nevrotik davranışlarının nedenini oluşturur. Yargıcın suçlu kişiye kalk demesiyle hızla ayağa kalkması bir anlamda suç işleyen bir çocuğun kendisinden yaşça büyük biri karşısında korkarak verdiği tepkiye benzer. Çünkü burada Zebercet'in en derinlerindeki duygular açığa çıkmaktadır. İşlediği suçtan ziyade (Zeynep ve kediye öldürmesi) bilinçaltında saklı olan suçluluk psikolojisidir onu ayağa kaldıran.

Aynı zamanda simgesel bir anlatıma da sahip olan bu sahne filmin en etkileyici ve en güçlü sahnelerinden biridir. Esen filmin bu kısmıyla ilgili şu ifadeleri kullanır:

“Filmin mahkeme sekansı, başlı başına bir film gibi. Vahşi işlenmiş cinayetin sorgulandığı bu ortamda, aslında hiç ‘vahşi insan’ yok. Kim yapmış bu vahşeti? Neden yapmış? Kamera duruşma salonunda gezerken içten içe bu soruları sorduruyor izleyiciye. Mahkemedeki görevlinin, daha önce verilen ifadeleri tutanaktan okumasındaki ifadesiz ve dümdüz ses tonu bu vahşeti nasıl da sıradan hale getiriyor. Çok garip bir duygu yaratıyor. Zebercet'in katille özdeşleşip, kendisini yargılaması yalın görüntülerle çok etkili verilmiş. Oyunculuk da harika.

romandan da kaynaklanan bir ustalıkla, Zebercet Ahmet Kuruca (yeni evlendiği karısını öldüren katil) çakışması; yargıcın sorularına verilebilecek yanıtların aynı olabilmesi çok etkileyici kılıyor filmi” (Esen, 2015: 227).

Biro, böyle güçlü sahnelerin seyirciyi hipnotize ettiğinden bahseder. Ona göre bu tarz sahneler filmde bağımsız bir şekilde seyirciyi içine alır ve böylelikle izlenen sahne kendi zamanını yaratmış olur. Dolayısıyla da zamanın formunu tamamen değiştirir: Zaman duraksar, izlenen sahnede durup kalır. Böylelikle sürekliliği bozulur. Biro, bu güçlü sahnenin bir adanın yürüyüşüyle ya da suyun akışıyla da yakalanabileceğini, burada önemli olanın atmosfer olduğunu vurgular (Biro, 2011 :116). Mahkeme sahnesine geri dönecek olursak, Zebercet’in o mahkemede bulunması ve yargıcın kalk deyişiyi ayağa kalkması sahnenin anlamını oldukça derinleştirerek seyirciyi iyice sahnenin içine çeker; Biro’nun deyişiyi hipnotize eder. Üstelik Esen’in de belirttiği gibi Zebercet’in kendi kendine verdiği cevapların katilinkiyi aynı olabilme potansiyelini taşıması da ayrıca büyülü bir atmosfer yaratmaktadır. Seyirci mahkemede Zebercet’in kendi kendini sorgulamasıyla sahne o kadar yoğunlaşır ki zaman zaman olmaktan, mekan da mekan olmaktan çıkar. Düşsel bir gerçekliğe geçiş yapılır.

Kavur, bu sahneyi Zebercet’in giderek yükselen sanrılı dünyasının bir parçası olarak yorumladığına değinir. Ancak elbette bundan emin olmanın pek mümkün olmadığının altını çizerek şu ifadeleri dile getirir: “Çünkü gerçekten o mahkemenin, böyle bir duruşmanın varlığını bilememekteyiz. Bu sahne gerçek miydi yoksa sanrılı yaşamın bir parçası mıydı?” (Sönmez ve Aksoy,1989:45). Buradan da anlaşılacağı üzere mahkeme sahnesi de diğer olaylar gibi akıllarda gerçekleşip gerçekleşmediğine dair bir belirsizlik bırakır. Böylelikle büyük bir kısmı belirsizlik üzerine kurulmuş olan filmin, seyirciye yaşattığı deneyimle iyice rüyaları anımsatmaya başladığı söylenebilir. Yaşanan olaylar gerçekliğe mi dayalıdır yoksa seyirci Zebercet’in hayal dünyasının, rüya aleminin içinde midir?

Filmin sonlarına doğru, Zebercet otelde yapayalnız, tek başına yatakta yatarken telefon çalar. Telefonun sesinden rahatsız olur ve artık daha fazla çalmasını istemediği için kablosunu keser. Böylelikle Zebercet'in dış dünya ile ilişkisi tamamen kesilir. Aradan biraz zaman geçtikten sonra Zebercet birden kendi kendine: “Neden? Neyi bekliyorum?” diye sorar ve kendini asmak için gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadının kaldığı odayı hazırlamaya başlar. Zebercet artık sona gelmiştir. Veyahut, bunun bir başlangıç olması mümkün müdür? Gizemli kadının gelişiyse Zebercet'in hayatı değişmiş ve bu noktaya gelmiştir. Artık bulunduğu noktada Zebercet tüm maskelerini indirmiş ve tüm bastırılmış duygularını, kötü sonuçlara sebep olmalarına rağmen, dışavurmuştur. Dolayısıyla Zebercet artık ölmeye, yani bir bakıma yeniden doğmaya hazırdır. Özden Terbaş, *Psikanaliz ve Sanat* isimli derlemesinde, Zebercet'in intihar ettiği sahneyi “anayurt”una, yani ana rahmine dönüşü olarak yorumlar. Ona göre tavana yerleştirdiği ip sembolik olarak göbek kordonunu temsil eder ve Zebercet “kendisi için anayurdu haline gelen otelde (annesi de aynı otelde ölmüştür) fantezisindeki kadınla, bir bakıma annesiyle yeniden birleşmiş olur; ölüm pahasına!” (Terbaş, 2016: 71). Nitekim, Zebercet'in kendini asmadan önce bir odada oturmuş kendi çocukluk beşiğini sallıyor olması Terbaş'ın söylediklerini destekler niteliktedir. Bu hayattaki var oluşunu devam ettiremeyecek olan Zebercet, geldiği yere geri dönmeyi arzulamaktadır. Zebercet ipi boynuna geçirdikten sonra kamera karanlık otel odalarında gezinir, Zebercet de bu karanlık odalardan birinde, daha önce o yatakta doğduğunu dile getirdiği yatağın üzerinde kendini ipe tavana asmıştır. Buradaki durum Dilek Tunalı'nın ifade ettiği gibi “Freudien anlamda nevrotik ya da irrasyonel dışavurumlar, bastırılanın yerine geçer” (Tunalı, 2014: 46) Zebercet'in bastırıldığı ve onu travmaya sürükleyen olay anne imgesinin yokluğudur³⁸ (Zebercet üç yaşındayken annesini kaybetmiştir).

³⁸Burada Fort-da Oyunu'na değinmek gerekir, Freud'un “gitti-geldi” oyunu olarak tanımlanır. Çocuğun annesinin yokluğunu bastırmak için makarayla oynadığı bir tür oyundur. Buna göre, bebeğin simgesel düzen içinde kullandığı ilksel nesneler onun için küçük ötekilerdir (objet petit a). Oyun olarak fort-da (var-yok), bir nesnenin kaybolup belirmesidir. Böylece bebek eksik kavramını geliştirir ve bebeğe kendi tamamlanmamışlığını anımsatır (Akt.Çoban, 2013).

Dolayısıyla, Zebercet'in tıpkı ana rahmi gibi kapkaranlık olan bu odada Terbaş'ın da ileri sürdüğü gibi anayurduna dönüyor olması mümkündür. Ancak bu sahne bundan daha fazlasını ifade etmektedir. Kamera otelin karanlık odalarını gezdikten ve Zebercet'in havada duran cansız bedenini gördükten sonra, otelin kapısına doğru ilerler ve kapıdan içeri giren ışık hüzmeleri ekranda patlayarak bütün ekranı beyazlaştırır; ve film biter. Buradaki aydınlık, ana rahmine dönen Zebercet'in başka bir varlık boyutunda yeniden doğumunu simgelemektedir; aydınlık yaşamdır. Dolayısıyla Zebercet'in ana rahmine dönerek gerçekleştirdiği "ölümünü" bir "yeniden doğum"³⁹ olarak nitelendirmek mümkündür. Eliade, karanlıktan aydınlığa geçiş anının bebeğin ana rahminden dünyaya doğduğu anı simgelediğinden bahseder (Terbaş, 2004: 72). Dolayısıyla filmin sonundaki karanlıktan aydınlığa geçiş sahnesini Zebercet'in yeniden doğumu olarak yorumlamak mümkündür. Nitekim kamera otelde gezinirken arkadan duyulan saat tıkırtısı, seyirciye zamanın durmadığını, akmaya devam ettiğini hissettirmektedir. Dolayısıyla Zebercet'in ölümüyle hayat durmuş değildir, bu ölümüyle gittiği ana rahminden yeniden doğacaktır.

Rıza Kıracı, Kavur'un filmlerinde kadın figürünün gizemli ve erkeği tetikleyen bir unsur olarak görüldüğünden bahseder. Ona göre kadın, erkek karakterin soyut ya da somut bir yolculuğa çıkmasına vesile olmaktadır⁴⁰ (Kıracı, 2002 :69). Nitekim *Anayurt Otel*'nde gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadının da Zebercet'i yeniden doğuma götüren bir tetikleyici olduğu görülmektedir. Kadının gelişiyse tüm hayatı değişmeye ve dönüşmeye başlayan Zebercet, daha önce de belirtildiği gibi git gide geçmişte yaşamaya başlayarak dış dünyaya karşı olan gerçekliğini yitirir. Ve geçmişte geriye gide gide en son geldiği yere yani ana rahmine vararak kendi ölümünü gerçekleştirir. Dolayısıyla gizemli kadının burada

³⁹ Yeniden doğuş miti daha önce de bahsedildiği üzere tüm insanlarda ortak olan en eski kodlarından biridir. Campbell'in belirttiği gibi, yeniden doğuş yalnızca rahmin karanlığından dünyaya doğmak değil kişinin yaşamında geçirdiği tüm dönüşümsel evreleri kapsamaktadır (Campbell,2014:73).

⁴⁰ Kıracı'ın bu yorumunda haklı olduğu ileriye film incelemeleriyle birlikte netleşecektir.

“çağırıcı”⁴¹ rolde olduğu söylenebilir. Kadın Zebercet’in hayatına girip hayatını alt üst ederek onun personasıyla ve gölgesiyle yüzleşmesine vesile olmuştur. Gizemli kadının büyüünden kurtulamayan Zebercet geçmişle ve varoluşuyla yüzleşmeye başlar. Büker, gizemli kadının gelmesiyle Zebercet’in varoluş arayışına girdiğini ileri sürer. Başka bir deyişle, varoluşunun bilincinde olmayan Zebercet, gizemli kadının gelişle alt üst olan hayatında bazı sorumluluklar almaya başlayarak varlığını kanıtlamaya çalışır. Büker Zebercet’in varolmaya dair olan kararlılığının ilk görüldüğü yer olarak otelin kayıt defterine adını yazmasından bahseder. Somut bir şekilde otel defterine adını yazan Zebercet de artık diğer müşteriler gibi ‘burada’ olduğu kanıtlanmış bir varlıktır. Daha öncesinden yalnızca otel resepsiyonunda oturan Zebercet artık seçimler yapabilmektedir ve eylemlerinin sorumluluğunu almaktadır. Büker’e göre; “Yaptığı seçimler varlığına bir öz kazandırır” (Büker, 1989: 99). Dolayısıyla daha önce varlığı belirsiz olan Zebercet artık oteli kapatmayı göze almış, ortalıkçı kadın Zeynep’i öldürdükten sonra bunun da sorumluluğunu alarak mahkemeye gitmiş ve kendisini sorgulatmış bir insandır çünkü Zebercet artık var olmaya and içmiştir. Nitekim, kendini asmaya hazırlanırken de aynaya bakıp “adım Zebercet” diye tekrar etmesi, hem yapacağı intiharın sorumluluğunu aldığını hem de bunu yapanın kendisi, yani bir varlık olarak Zebercet olduğunu ima etmektedir. Hatta, ipi boynuna geçirdiğinde de, “adım Zebercet” demek için giriş yapar ancak yalnızca “adım...” diyebilir çünkü tabureyi ayağıyla iter ve yaşamına son verir. Dolayısıyla Zebercet’in kendini yok ederken dahi varlığını belirtmek istediği görülmektedir. Zira burada Zebercet ya da Heideggerci bir ifadeyle artık “sahici *dasein*”⁴² sadece, hep mevcut olan ölüm imkanının yoğun bilinciyle

⁴¹Christopher Vogler’e göre; Maceraya Çağrı; kışkırtıcı olay, katalizör ya da tetik gibi başka isimlerle kullanılabilir ancak hepsinin amacı hikayeyi başlatmaktır. Hepsi de ana karakterin tanıtılması işi tamamlandıktan sonra, öyküyü başlatmak için bir olaya gereksinim duyulduğunda meydana gelir. Maceraya Çağrı, bir haber ya da haberci biçiminde gelebildiği gibi, kahramanın içindeki bir çalkantı ya da bilinçaltından gelen bir habercinin, değişim zamanının geldiğini haber vermesi de olabilir (Vogler, 2014: 159-160). Bu yorumdan yola çıkarak filmdeki çağırıcı unsur olan ‘Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen Gizemli Kadın’ Zebercet’in hayatını değiştirir. Ve ana hikaye bu kadının gelmesiyle başlar.

⁴² Dasein, Martin Heidegger tarafından *Varlık ve Zaman* adlı eserinde kullanılan bir terimdir. Almanca varoluş anlamına gelir.

mümkündür. Önemli bir anlam içinde, ‘kaygı ölüm karşısındaki Varlık’tır’. Kierkegaard gibi Heidegger de kendi ölümümüz ihtimalinin farkında olmayı gerçekten de sahici bir varoluşun önemli bir koşulu olarak görür” (West, 2013: 172). Kendi otantik varoluşu içerisinde *dasein* ya da burada *dasein* olmayı kendinde temsil eden Zebercet, ancak ölüm bilinciyle ve ölüme doğru olma haliyle ontolojik-egzistansiyel bir bütünlüğün taşıyıcısı olabilir. “Ölüm, *Dasein*’ın kendisinin sorumluluğunu tek tek her an için üzerine almak durumunda olduğu bir varlık imkanındır” (West, 2013: 173). Yaşamın kendisi her an ölüm bilinciyle kurulacağı gibi, ölümün kendisi de bu yaşamın bütüne erdirilmesi anlamını taşıyacaktır. Bu bakımdan düşünüldüğünde birer varlık imkanları olmak bakımından ölümün yaşamın içinde olması kadar, yaşam da ölümün ayrılmaz bir parçasıdır. Bu bağlamda Zebercet’in yaşadığı olaylar sonrası (hayatının bütünü kapsayan travmatik sonuçlarla birlikte) gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadının, çağrıcı bir unsur olarak Zeberceti’nin yaptığı içsel yolculuğun bir öz farkındalığa dönüşmesini sağlaması (kendi ölümünde karar merci olabilme potansiyeli) Zebercet’i yeniden var eder. Yani yukarıda da değinildiği gibi var olabilmek için önce yok olma potansiyelini idrak etmesi gerekir. Eliade’in de belirttiği gibi:

“Bütün yeniden doğum ya da diriliş ritleri ve onları ima eden semboller, bu ritlere katılan kimsenin başka bir varoluş biçimine ulaştığını gösterir. Onun ulaştığı bu varlık biçimi, ölümü tatmamış, erginleyici imtihanlara maruz kalmamış olan kimseler için ulaşılamaz bir şeydir. Arkaik zihniyetin şu özelliğine işaret etmeliyiz: Bu özellik, herhangi bir şeyin, yok edilmeksizin değişmeyeceğine dair inançtır” (Eliade, 2015: 18).

Buradan yola çıkarak, Zebercet’in yeniden doğum sancıları içinde, hayatta var olabilmek için yok oluştaki, yani ölüme gittiği söylenebilir. Zebercet’in durumunda var olabilmenin tek yolu otelden ve otel katipliği kimliğinden kurtulmakla mümkündür. Ancak bu şekilde varlığına son vererek, başka bir varlık boyutunda tam anlamıyla var olmayı gerçekleştirebilecektir.

Kayador ve Esen, akıllara şu soruyu getirmektedir: “Peki, kadın yine bir gece bir başka gecikmeli Ankara treni ile dönseydi ne olurdu?” (Kayador, Esen,

2009: 113). Belki de Zebercet kendi kendine provalar yapmaya devam edecek ancak hiçbir zaman kadınla konuşmaya cesaret edemeyecekti. Ve yaşadığını sandığı hayatta yok olmaya devam edecekti...

Sonuç olarak toplamak gerekirse, bıyık olayı gibi varlığıyla yokluğunun birbirine karıştığı ve gerçekleşip gerçekleşmediği belirsiz kalan olaylar, Zebercet'in tutarsız ve tekinsiz davranışlarının bir yüzeye oturmaması ve sürekli tekrar ettiği cümleler veya kelimelerle zamanın aksaması, mahkeme sahnesi gibi güçlü ve büyülü bir sahne aracılığıyla zamanın durdurulması, veya tıpkı bir rüya deneyimler gibi persona ve gölge arketiplerinin karşımıza çıkması ve yine benzer şekilde yeniden doğuş mitinin görünür olması gibi durumlar, filmin sembolik yanını güçlendirerek *Göl*'de tohumlarının atıldığı rüya dilinin artık iyice filizlenmeye başlamasına vesile olur. Büker'in de belirttiği gibi, kendi gerçeğini ve kendi evrenini yaratan Zebercet, aslında bir çeşit rüya gerçekliği içinde yaşamaktadır (Büker, 1989: 98). Seyircinin bu gerçekliğin içine bu denli yoğun girebiliyor olması ise Kavur'un rüya dilini kullanmasının başarısından kaynaklanır. Buradan sonra ele alacağımız filmlerde ise bu dilin iyice baskın olduğu görülecektir. Kavur, Esen'le yaptığı bir görüşmede mistik, fantastik öğeler kullanmaya her zaman eğilimi olduğundan, bunu ilk defa *Göl*'de denediğinden, Yusuf Atılgan'ın romanının ise kendisine böyle bir olanak sağladığından ve böylelikle bu olanağı elinden geldiğince verimli bir şekilde kullanmaya çalıştığından bahseder. Ve son olarak, mistisizmin kendi içinde zaten var olduğunda, bunun ona yabancı gelmediğine çünkü Anadolu'nun masallarında da bu tarz öğelerin sıklıkla yer aldığına değinir (Esen, 2015: 230-231). Kavur daha önce de dillendirdiği gibi *Anayurt Otel*'inden sonra, istediği gibi filmler çekerek sinemayı bir ifade aracı olarak kullanmaya başlar. Dolayısıyla burada tekrar değinmek gerekir ki, *Anayurt Otel* Kavur'un rüya dilinin oluşmasında oldukça önemli bir yere sahiptir.

3.3.2. Gece Yolculuğu⁴³

Kavur'un 1987 yapımı *Gece Yolculuğu* filmi senaryosunu sadece kendisinin yazdığı tek filmidir, dolayısıyla aynı zamanda en kişisel filmidir. Barış Pirhasan *Gece Yolculuğu* 'nun senaryosunun nasıl ortaya çıktığını anlatırken filmin kişisel yanını, yani Kavur'a ait olan yanını, ortaya koymaktadır:

“Ömer yeni bir yolculuğa çıkmayı önerdi bana. Bu kez Güney’e, Marmaris, Fethiye yörelerine gidecektik. Düşündüğü konu, bir muhacir kızın hikâyesiydi. Oldukça somut olaylardan yola çıkan, dramatik bir öykü. Yola çıkarken “hayırdır inşallah” dediğimi anımsıyorum. Yol boyunca Ömer’i, Orhan Gencebay’ın yeni çıkmış “Dil Yarası” kasetini dinlemeye alıştırdım ... Fethiye- Kayaköy’e varıncaya kadar işler yolundaydı. Kayaköy’ün altındaki ovada kurulmuş muhacir köyünde, öğretmen ve köylülerle uzun sohbetler ettik. Konumuz iyice biçimlenmeye, öykü ete kemiğe bürünmeye başlamıştı. Sonra 1923 mübadelesinde boşaltılmış hayalet Rum Kasabası Kayaköy, Ömer’i çağırmaya başladı. Kapıları, pencereleri sökülmiş evlerin önünde, yıkık kiliselerin içinde gereğinden çok dolaşmaya başladığımı sezer gibi oldum. Önerilerimi biraz basit bulmaya başladığını, ara sıra bir şeyler söylese de sesinin giderek bir veda tonu kazandığını hissediyordum. Dönüş yolunda sanırım onu kendi haline bırakmam için, o bana Orhan Gencebay dinletmeye başladı. İstanbul’a geldikten sonra bir süre görüşmedik. Daha sonra bildiğiniz gibi senaryosunu kendi yazdığı Gece Yolculuğu çıktı ortaya” (Pirhasan, 2002: 92-93).

Buradan da anlaşılacağı üzere, Kavur ve Pirhasan başka bir senaryo fikri için mekan bakmaya yola çıkarlar ancak Kavur Kayaköy’de terk edilmiş Rum kasabasını gördüğünde aklına Gece Yolculuğu filminin öyküsü gelir. Filmin konusu kısaca şu şekildedir; iki yakın arkadaş, Ali (yönetmen) ve Yavuz (senarist) çekecekleri film için mekan bakmaya yola çıkarlar ve Kayaköy’e vardıklarında 1923 mübadelesinde boşaltılmış Rum kasabasını görürler. Tam da Pirhasan’ın ifade ettiği gibi Ömer Kavur’u içine çeken bu kasaba Ali’yi de içine çekmeye başlar. Önceleri

⁴³ **Filmin Künyesi:** **Yapım:** Alfa Film, **Yönetmen:** Ömer Kavur, **Senaryo:** Ömer Kavur, **Görüntü Yönetmeni:** Salih Dikişçi, **Müzik:** Atilla Özdemiroğlu, **Yapım Tarihi:** Mart 1987, **Vizyon Tarihi:** 21 Aralık 1987, **Süre:** 107’, **Oyuncular:** Aytaç Arman, Macit Koper, Zuhall Olcay, Şahika Tekand, Arslan Kaçar, Orhan Çağman, Nurseli Çamlıbel İdiz, Osman Alyanak. **Tema:** Yabancılaşma, Yalnızlık, İçsel yolculuk, Hatıralar, İletişimsizlik

siyasal ve toplumsal filmler çekerek duygularını dile getirmeye alışık olan Ali, 12 Eylül darbesinden sonra değişen sektörden ve piyasaya uygun film yapmaktan, özellikle yaptığı filmlerle duygularını ifade edememekten oldukça rahatsızdır. Yavuz ise bu duruma daha kolay adapte olmuş, Esen'in deyimiyle; "Tam Yeşilçam senaryocusu" olarak piyasaya ayak uydurmuştur (Esen, 2015: 271). "İsmarlama film" yapmaya devam edemeyeceğini söyleyen Ali, terk edilmiş Rum kasabasında kalmaya karar verir; Yavuz ise İstanbul'a dönerek filmin yapım işleriyle ilgilenecektir. *Gece Yolculuğu*, Kavur'un 12 Eylül darbesinden sonra bir yönetmen olarak yaşadığı iç hesaplaşmalarını anlatmaktadır. Filmdeki Ali karakteri Kavur'un ekrana yansımış halidir.

Tıpkı *Körebe* gibi somut bir arayışla başlayan film, çok geçmeden soyut bir arayışa dönüşerek Ali'nin içsel yolculuğu haline gelir. Daha önce de bahsedildiği üzere Kavur'un filmlerinde arayış genellikle bir hakikat üzerine kurulur. *Gece Yolculuğu* bağlamında ise bu hakikat Ali'nin gerçek kimliğini arayışı ile karşımıza çıkmaktadır. Büker; "Auteur genel doğruları benimsemek zorunda değildir. Kendi görüş açısını koruyabilir. Kendi görüş açısını koruyabilmek için bilinçli olarak kendisine döner" demektedir (Büker, 1989: 96). Ali'nin de yaptığı tam olarak budur, terk edilmiş Rum kasabasında bir kilisenin içine yerleşir ve kendisiyle yüzleşmeye, hesaplaşmaya başlar. *Gece Yolculuğu* filmi bu hesapların somutlaşmış halidir. Film, daktiloda bir yazının yazılmasıyla başlar: "Yer: Kartal Araba Vapuru, Yavuz elinde gazeteyle..." Ve tam o sırada Yavuz elinde gazeteyle koşarak arabaya gelir. Buradan da anlaşılacağı üzere, seyirci izlediği filmin senaryosunun nasıl yazıldığını izlemektedir. Filmin sonunda Ali'nin film boyunca yazdığı senaryonun adının *Gece Yolculuğu* olduğu öğrenilince bu durum netlik kazanır. Kavur bu filmi için Esen'le yaptığı bir görüşmede "kendi içinde dönenen" ifadelerini kullanmaktadır (Esen, 2015: 474). Filmin anlatısı, seçilen mekanlar, atmosfer yaratımı ve Ali karakterinin yaşadığı içsel yolcuğun tasviri seyirciye, filmin zaman algısının döngüsel olduğunu hissettirir. Filmin başıyla sonu, Ali'nin geçmişiyle şu anki durumu, Türkiye'nin içinden geçtiği süreç sonrası (12 Eylül Darbesi) sessizliğe bürünmesi, kasabanın

geçmişiyile şimdiki hali (boşaltılmış bir Rum kasabası) sinemanın geçmişiyile içinde bulunduğu süreç (artık film kasetleri çıkmıştır ve sinema salonları kapanmaya başlamıştır) bize mekanların ve karakterlerin belleklerini verirken döngüsel zamanın akışının ne tür bir uzamda yaratıldığını gösterir.

Kendi içinde varoluşsal problemler yaşayan Ali, içe dönük ve sessiz bir karakterdir. Etkin bir şekilde siyasetle ilgilenen öğretmen kardeşi 1980’lerde, henüz 27 yaşındayken, faili meçhul bir cinayete kurban gitmiştir. Esen’in de belirttiği gibi: “Askeri darbe sonrasındaki bu kaos ortamı, baskılar ve belirsizlikler, özellikle de iyi niyetle bir şeyleri düzeltmek isterken kurşunlanan kardeşinin ölümü onu çok etkilemiş, korkutmuştur” (Esen, 2015:267). İletişimsizlik sorunu yaşamaya başlayan Ali, giderek uzaklaştığı eşi Nesrin’den de boşanarak iyice yalnızlığa gömülür. Kardeşinin vurulmasından sonra oldukça korktuğu için düşüncelerini içine atarak susmayı tercih eder ve bir süre boyunca piyasaya uyan aşk filmleri çeker. Ancak suskunluğu içinde bir volkan gibi patlama aşamasına gelir ve çaresizlik Ali’yi ele geçirir. Yavuz’la yeni bir film çekmek için çıktıkları yolculukta, Ali sanki başka bir alemde gibidir ve Yavuz’la pek konuşmaz hatta onun sorularına dahi pek fazla cevap vermez. Ancak ara sıra tıpkı *Anayurt Otel*i’ndeki Zebercet gibi kendi kendine konuşur. Lakin seyirci söylediklerinden bir şey çıkaramaz. Ali sadece kendi Dünya’sında gibidir.

Yavuz ve Ali terk edilen Rum kasabasına vardıklarında, Ali elindeki kamerayla çekim denemeleri yapar ve çeşitli ayrıntılara (boş evler, boş araziler, çiçekler vb.) odaklanır. Rumlar tarafından boşaltmış evlerin bulunduğu mekâna vardıklarında Ali, Yavuz’a bu kasabada biraz daha kalmak istediğini belirtir ve bunun üzerine Yavuz, yan köydeki kahveye gider, Ali ise kasabada gezinmeye başlayarak sürekli olarak elinde taşıdığı kamerasıyla, etrafı çekmeye devam eder. Bu sırada ihtişamlı bir kilise gören Ali, kilisenin içine girerek orda da çekim yapmaya devam eder. Çekim yaparken, kamerayı yukarı kaldırdığı bir an vizörde belli belirsiz bir kadın figürü (Nurseli İdiz) gözükür. Bu, kadın figürünün filmde ilk defa görüldüğü andır. Kilisenin çekiciliği ve kadın figürünün orada belirmesi Ali’nin

kilisede kalmasına bir davettir. Bu davetin daha açık hali bir sonraki telefon kulübesi sahnesinde yaşanır. Yavuz geldikleri kasabanın film çekmeye oldukça müsait olduğunu düşünerek, yapımcıya mekân bulduklarını haber vermek için telefon açar. Bu sırada Ali telefon kulübesinin dışında Yavuz'u bekleyerek film boyunca elinde tuttuğu madeni parayı çevirmektedir⁴⁴. O sırada yandaki telefon kulübesine Ali'nin bir gece önce yine aynı saatte camdan görmüş olduğu bir adam gelir. Ali onun önceki gün gelen adam olduğunu ve yine aynı saatte geldiğini fark edince göz ucuyla ona doğru bakmaya başlar. Ahizeyi kulağına koyan adam hiçbir kelime etmeden yalnızca öylece durmaktadır. Sonra adam ansızın telefonu kapatmadan kulağındaki ahizeyi öylece bırakır ve kulübeden çıkarken dikkatlice Ali'ye bakar. Ali, sanki o anda büyülenmiş gibi yavaş yavaş adamın çıktığı telefon kulübesine girerek boşta sallanan ahizeyi alıp kulağına götürür. Bir kadın sesi: “Nasıl oldun? Ne yaptığını bilememek... Yokluğun bir boşluk gibi. Oysa seni hissedebiliyorum, sesini duyabiliyorum hâlâ. Seni kaçıran korku. Korkuyu göğüsleyememek duygusu. Daha ne kadar kaçabilirsin ki?” demektedir. Ali şaşkınca ahizedeki kadının söylediklerini dinler. Telefondaki kadın Ali'yi korkularıyla yüzleşmeye davet etmektedir. Rıza Kıracı, post-modern anlatının bir ögesi olarak karşımıza çıkan “bilinmeyen bir kişiden gelen telefon ve o telefonda sonra kahramanın hayatında gözle görülür bir değişimin başlaması hikayesinin ilk örneğine, sinemamızda *Gece Yolculuğu*'nda” rastlandığının altını çizer. Bu sahnenin edebiyattaki örneği olarak İtalo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* ve Paul Auster'in *Cam Kent* üçlemesini örnek gösterir⁴⁵ (Kıracı, 2002: 68).

⁴⁴ Bu madeni para filmin çeşitli yerlerinde karşımıza çıkar. Ali genellikle düşünürken ve iç hesaplaşmalar yaşarken elinde sürekli bu madeni parayı çevirir.

⁴⁵ Post-modern anlatıyı anlayabilmek için post-modernizmin savunduğu argümanlara bakmak gerekmektedir. “Postmodernizm büyük anlatıları reddeder, mini anlatılardan yana tavır koyar. Postmodernizm, ufak tefek şeyleri, yerel olayları anlatan öyküleri, geniş çaplı evrensel ya da küresel kavramları anlatan öykülere tercih eder. Postmodernizmin mini anlatıları her zaman bir kezlik, rastlantısal, olası, kısa süreli ve geçici olana yöneliktirler, evrensellik, gerçekçilik, akılcılık ve istikrarlılık gibi iddiaları yoktur” (Akerson, 2015:224). Bu bağlamda post-modern anlatıyı oluşturan en temel kavram *açık yapıttır*; olayların gelişme sırasıyla, anlatılma sıralarının birbirine uymadığı, zaman boyutunda ileri geri sıçrayışlar yapan metinler, sonu açık seçik belirlenmemiş metinler, açık yapıt sayılır (Akerson,2015:178-179). Umberto Eco'ya göre, boşlukları kolayca doldurulan metinler, kapalı metinlerdir. Oysa metnin yeterli ipucu vermediği, yazarın kendi değerlendirmelerini açık

Ahizedeki kadının söyledikleri, Ali'nin içine işler ve düşünmeye başlar: “Daha ne kadar korkularından kaçacaktır? Ne kadar daha susacaktır?” Bunun üzerine Ali bir süreliğine terk edilmiş Rum kasabasında kalmaya karar verir ve böylelikle kendine doğru yaptığı manevi yolculuğa başlamış olur. Ali'nin bu yolculuğa çıkması için ona cesaret veren ya da farkına vardırıan ahizedeki kadın olmuştur. Buradan yola çıkarak ahizedeki kadının, tıpkı *Anayurt Otel*'indeki gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadın, gibi “çağırıcı” bir rol üstlendiği söylenebilir. Joseph Campbell *Karamanın Sonsuz Yolculuğu* isimli kitabında bu çağrının büyüleyici veya gizemli bir olay, bir kişi veya bir işaret tarafından gerçekleşebileceğinden bahseder. Ona göre bu çağrı, kahramanın maceraya çağırılışıdır; “ister büyük ister küçük ve hangi yaşam sahnesinde ya da aşamasında olursa olsun, çağrı, her zaman bir dönüşümün - tamamlandığında bir ölüme ve bir doğuma eşitlenen bir ruhsal geçiş anı ya da ayininin- gizemiyle perdeyi kaldırır” (Campbell, 2010: 65-66). Nitekim Ali de bu yolculuktan bambaşka biri olarak Çıkacaktır. Campbell'den feyz alarak *Yazarın Yolculuğunu*'nu yazan Christopher Vogler *anlatı* içindeki bu durumu şu şekilde değerlendirir; ona göre sıradan dünya, kahraman açısından durgun ama kararsız bir durum arz eder. Değişim ve dönüşümün olabilmesi için tohumların atılıp, çimlenmeleri gerekir. Ancak bunun için bireyin (kahramanın) yalnızca biraz yeni

etmediği, alışılmış kurgu kalıplarının ve anlatım tekniklerinin dışına çıktığı metinlerde, okura daha çok iş düşer. Bunlar açık metinlerdir, deşifre edilmeyi beklerler (Eco,1987, akt. Akerson,2015:191). Bu doğrultuda örnek olarak, Calvino'nun '*Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*' adlı romanı belirsizliklerle doludur. Okur bir roman satın almıştır. Çerçeve öyküde anlatıcı (yazar?) okura, romanı nasıl okuması gerektiğini anlatır (rahat bir koltuk, huzurlu bir ortam...) Sonra roman geçer. Bu roman, bir kış gecesi bir yolcunun ilk kez geldiği bir kentte trenden inmesiyle başlar. Kendisini almaya geleceklerdir, elinde aktaracağı bir çanta vardır. Ne var ki, kimse gelmez, yolcu istasyonun barında kalakalır. Bu başlangıç, alışılmış bir polis romanı kurgusunu andırır. Ancak, romandaki okurun satın aldığı kitapta bundan sonrası yoktur. Okur ertesi gün kitabı bozuk bir nüsha olduğu gerekçesiyle iade eder ve başka bir nüsha olarak okumaya koyulur. Ancak aldığı nüshada da birincisine benzer bir başlangıç vardır ve sahnenin devamı gene yoktur. Roman boyunca bu oyun sürer gider (Akerson,2015:194) Alışılmış kapalı anlatımdan ziyade okuyucuyu içine alan ona metin hakkında düşünmek için imkân sağlayan açık yapıt sunmuştur Calvino. Paul Auster'in '*Cam Kent*' üçlemesinde de aynı anlatım dili görülür. *Cam Kent*, daha en başından şöyle bir giriş yapar; baş karaktere (polisiye roman yazan bir adam) bir gün yanlış bir telefon gelir. Baş karakter, aranan kişi kendisi olmadığı halde o kişiymiş gibi arayan kişiyle konuşur. Telefonla gelen bu rastlantı sonucu hayatını ve geçmişini sorgulamaya başlar. Baş karakter için bu süreç, içsel bir yolculuğa evrilen bir doğrultuda ilerler. Rıza Kıracı'nın dediği gibi Ömer Kavur'un '*Gece Yolculuğu*' filmi Türkiye Sinemasında post-modern anlatının ilk örneği sayılabilir. Çünkü filmin tüm anlatısı belirsizlik üzerine kuruludur, filmin başı ve sonu net sınırlar dahilinde çizilmeyerek; düş, gerçek-gerçek dışılık sorgulamalarını seyirciye bırakır.

enerjiye ihtiyacı vardır (Vogler, 2014: 159-160). Bu durum, Ali'nin kasabada kalma kararını telefonda kadının söylediklerinden sonra netleştirmesine örnek olabilir. Vogler, maceraya çağrının, bir haber ya da haberci biçiminde gelebildiği gibi kahramanın içindeki bir çalkantı ya da bilinçaltından gelen bir habercinin, değişim zamanının geldiğini haber vermesi de olabilir diyerek, bu işaretlerin; düşler, fanteziler veya öngörüler biçiminde de olabileceğini ifade eder (Vogler, 2014: 160-161). Bu bağlamda, filmde Ali'yi maceraya çağıran bir kadındır ama bu kadın gerçek midir yoksa Ali'nin düşü müdür seyirci bunu bilmemektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere *Gece Yolculuğu* filmi aslında Ali'nin telefon kulübesinde yaşadığı an'dan sonra başlar.

Aynı zamanda telefon kulübesi sahnesi *Anayurt Otel*i'ndeki mahkeme sahnesi gibi büyü bir atmosfere sahip olduğundan seyircinin sahnede yoğunlaşarak başka bir zaman ve mekan boyutuna geçmesine vesile olur. Kırış benzer bir şekilde bu sahneyle ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

“Telefon kulübelerinin olduğu sahne, filmin bütününe aykırı düşmeden, bir duyguyu, ihtiyacı, doğrudan izleyiciye ulaştırırken, aynı anda, zamanı algılama biçimimizi, karakteri, hikayeyle birlikte gerçeklikten kopartarak başka bir uzama taşır” (Kırış, 2002: 69).

Böylelikle Ali'nin gelen çağrıyı kabul etmesiyle ve içsel yolculuğuna başlamasıyla birlikte rüya zamanına geçilmektedir. Nitekim telefon kulübesindeki sahnenin kendisi de bir rüya gibi seyircinin karşısına çıkmaktadır. Thorsten Botz Bornstein'in deyiimiyle sahnenin gerçek mi yoksa gerçekdışı mı olduğu ayırt edilememektedir⁴⁶ (Bornstein, 2011 :79). Gerçekliğin içine oldukça güzel bir şekilde yedirilen bu sahne Ali'nin hayali midir yoksa gerçek midir? Ali kasabada kalmaya karar verdiği gece yine aynı saatte pencereden telefon kulübesine bakar ve adamın gelmediğini görünce yüzünde bir tebessümle “Gelmez o artık” der. Ali'nin bu yorumu yapmasının iki sebebi olabilir: Birincisi, adam her zaman geldiği saati

⁴⁶ Burada yeniden hatırlamak gerekirse, Bornstein rüyaların gerçek ile gerçekdışı arasındaki o ince çizgide var olduğunu ileri sürmekteydi (Bornstein, 2011: 79).

geciktirdiği için Ali bu yorumu yapmıştır. Dolayısıyla bu durumda adamın “gerçek” bir karakter olduğu söylenebilir. İkincisi, adam yalnızca Ali’nin hayalindedir, onu içsel yolculuğuna davet edebilmek için bir aracıdır ve Ali bu yolculuğa başladığına göre adam, Ali’nin hayalindeki görevini tamamladığı için artık görünmemektedir. Bu sorunun cevabı film boyunca belirsiz kalır. Ardından gelen sahnelerle de (hayalle gerçeğin iç içe geçtiğini anlatan sekanslar, planlar) film bir rüya atmosferine bürünecektir.

Ali kasabadaki kiliseye yerleştikten sonra gündüzleri zamanının çoğunu kasabadaki yıkık evlerin arasında, deniz kenarında ve çoban çocuğun (Yusuf) hayvanları otlattığı yerlerde yürüyüş yaparak geçirir, akşamları ise kilisedeki daktilosunun başına oturup senaryo yazar⁴⁷. Bu süreç boyunca kiliseye ilk girdiğinde vizöründe gözüken kadın figürü (Nurseli İdiz) Ali’ye eşlik etmektedir. Ona çeşitli sorular sorarak veya nasihatlar vererek içsel yolculuğunda Ali’ye destek olur. Senaryoyu yazarken birçok sanrı, görüntü ve farklı seslerle tecrübe eden Ali, bu deneyimlerin aracılığıyla kendisiyle ve geçmişiyle yüzleşmektedir. Hatırlayacak olursak, Freud geçmiş anıların kaybolmadığını, bilinçaltında varlıklarını sürdürdüğünü ve bu anıların rüyalar aracılığıyla açığa çıktığını ileri sürmekteydi (Freud, 1998b: 739). Ali’nin yaşadığı süreç tam da buna benzemektedir. Kendi zamansal gerçekliğinden çıkan Ali, sürekli geçmişi ve aslında şu andaki kendisi arasında git-geller yaşayarak zamanı net olarak çizemediği bir atmosferin içinde kalır. Ve geçmişteki anıları (kardeşinin ölümü, karısıyla yaşadığı iletişimsizlik, kariyeriyle kurduğu bağın Türkiye’nin içinden geçen süreçle beraber zedenlenmesi) bilinçaltında bastırdığı öğelermişçesine gün yüzüne çıkar. İç yolculuğu onun hesaplaşma yolculuğuna dönüşür. Freud’la benzer bir şekilde Jung; belleğin büyük bir kısmının bilinçaltında var olduğunun altını çizer (Jung, 2001: 223) Buradan Ali’nin belleğinde saklı tuttuğu tüm bu anıları hatırlayarak tekrar yaşadığı söylenebilir. Bu bağlamda; Bergson; geçmişin bellek aracılığıyla şimdiki zamana taşınabildiğinden ve bu yüzden içsel zamanın düz bir çizgi üzerinde ilerlemediğinden

⁴⁷ Daha önce de belirtildiği üzere bu senaryo izlediğimiz filmin senaryosudur.

bahseder (Bergson, 1997: 9-10). Yukarıda da bahsedildiği gibi Ali senaryo yazarken geçmişini bugüne getirerek döngüsel bir zamanı deneyimlemektedir. Bu nedenle Bergson'un dediği gibi Ali'nin geçmişe dair anıları belleği aracılığıyla şimdiye gelerek Ali'nin korkularıyla yüzleşmesine sebep olur. Filmde, Ali'nin yüzleşmesini aktardığı sekanslar (şimdiden geçmişe veya geçmişten şimdiye olan geçişler) o kadar güzel örülmüştür ki sanki tek bir zaman dilimi gibi algılanmaktadır. Örneğin, Ali yağmurlu bir gecede kilisede senaryo yazarken yağmur üzerinden Nesrin'in (Ali'nin eski eşi) evi terk ettiği yağmurlu geceye geçiş yapılır. Dolayısıyla tıpkı rüyalarındaki gibi bir iç içe geçmişlik söz konusudur ve sınırlar, kimi zaman yok diyebilecek kadar belirsizdir. Ara sıra gözükten kadın figürü ise Ali'nin geçmişiyile yüzleşme sürecini kolaylaştırmaya çalışmaktadır.

Ali'nin geçmiş anılarını, seyirci kameranın gözünden izler. Örneğin, Nesrin evi terk ederken Ali'ye söyleyeceklerini kameraya dönüp söyler. Benzer olarak, Ali'nin kardeşini morgda gördüğü sahnede o şekilde görselleştirilir. Bu sahne (kardeşini morgda gördüğü sahne) filmin atmosferini güçlendiren diğer unsurlarla beraber güçlü bir anlatım taşır. Ali senaryo yazarken önce topuk sesleri duyulur, daha sonra merdiven girer görüntüye, adam önden kamera arkadan yürümektedir, kameraya dönüp sorar adam "Kardeşiniz mi?" diye. Topuk sesleri devam eder kamera öndeki adamı takip ederken. Sahne daha buradan içine çekmeye başlar seyirciyi. Sonra beraber morga girerler ve kardeşinin bedenini görür. Kamera harabe sokakların içinde gezinmeye başlar. Kameranın gösterdiği açılar sanki Ali'nin zihni ya da ruhudur. Her planda Ali yürüyormuş gibi seyircinin de yürümesi sağlanır. Gösterilen sahneler Türkiye'nin de belleğini verircesine kimseciklerin olmadığı boş sokaklardır. (12 Eylül'den sonra Türkiye'nin de sokakları bomboştur) 12 Eylül Darbesi Türkiye'nin üzerinden sanki bir dozer gibi geçmiştir. 1987'de çekilmiş olan bu film bir nevi yedi yıl öncesini seyirciye tekrardan hatırlatır. Hatta 12 Eylül'ün izlerinin hala devam ettiğini belirtircesine kameranın geçtiği sokaklardan birinin köşesinde polis birilerini göz altına almaktadır. Burada yönetmenin tercih etmiş olduğu plan sekans akışı his olarak bir anlamda kamerayı ortadan kaldırır; seyirci ve

sokaklar arasında hiçbir aracı (kamera) kalmaz. Mekan algısı yok olur ve seyirci Ali'nin harabe sokaklarda gezinmeye başlaması gibi gezinmeye başlar arkada Ali'nin sesiyle: "Göğsünde iki kurşun. Okul çıkışında, 27 yaşındaydı daha. Nereye gittiğimi bilmeden yürüdükçe, o ıssız sokaklarda yürüdükçe, yaşanmakta olan kargaşa üstüme çöküyordu, bir karabasan gibi. Daha ne kadar acı yaşanacaktı? Seni hep hatırlıyorum. Çocukken. Masum yüzünü, buruk gülümseyişini, insanlara duyduğun sevgi beni yorardı bazen..." Ali'nin kaybı seyircinin kayıplarını hatırlatır⁴⁸.

Yukarıda anlatılan plan sekans; telefon kulübesi sahnesi veya *Anayurt Otel*'indeki mahkeme sahnesi gibi güçlü bir sahneyle karşı karşıya bırakır seyirciyi. Zaman bir anlamda durur ve seyirci ekranın içinden geçerek kendini o sokaklarda bulur. Burada tasavvufta kullanılan *tayy-ı mekan* terimini hatırlamak gerekir. Süleyman Uludağ'ın; mesafelerin kısalması aracılığıyla doğa üstü bir şekilde kişinin başka bir mekanda bulunması olarak tanımladığı olguyu seyirci bu sahnede deneyimlemektedir (Uludağ, 2012: 345). Kameranin gözü yönetmenin ve Ali'nin gözü olmaktan çıkarak seyircinin kendi gözü haline gelir. Bu sahnenin, tıpkı bir rüya gibi işlendiği söylenebilir. Filmin içeriğindeki bu sahne açık anlatımının dışında⁴⁹, Ali üzerinden ele alındığında; Kardeşini ansızın çok acı bir şekilde kaybeden Ali, 1980 olaylarının etkisinden çıkamamış, rüyalarında mahallesindeki sokaklarda, kardeşinin vurulduğu yerde, acıların yaşandığı yerde gezip durmaktadır. Bu sahne aracılığıyla seyirci tıpkı Ali'nin bir rüyasını izler gibi kardeşinin ölümünün ve 12 Eylül darbesinin onda yarattığı izleri görür. Jung'un belirttiği gibi bilinçaltında depolanan geçmiş yaşantıya dair birçok imge ve izlenim rüyalar aracılığıyla sembolik bir şekilde kişiye gözükür (Jung, 2009: 33).

⁴⁸ 12 Eylül Darbesinde birçok faili meçhul cinayetler olmuş, her sokakta her evde bir kişi ya hayatını ya da aklını kaybetmiştir.

⁴⁹ Tekrardan "*açık yapıt*" kavramını açıklayacak olursak; Umberto Eco'ya göre, boşlukları kolayca doldurulan metinler, kapalı metinlerdir. Oysa metnin yeterli ipucu vermediği, yazarın kendi değerlendirmelerini açık etmediği, alışılmış kurgu kalıplarının ve anlatım tekniklerinin dışına çıktığı metinlerde, okura daha çok iş düşer. Bunlar açık metinlerdir, deşifre edilmeyi beklerler (Eco, 1987, akt. Akerson, 2015: 191).

Yukarıda da değinildiği gibi Ali'nin harabeyi andıran sokaklarda gezmesi aslında kardeşinin ölümünü ve onun haksız yere öldürüldüğü 12 Eylül olaylarını temsil etmektedir. Rıza Kıracı filmin bu sahnesinde “kameranın artık psikolojik bir işlev” yüklendiğini çünkü Kavur’un “seksen kuşağının travmasını sinematografik” bir şekilde ifade ettiğini belirtir (Kıracı, 2002: 72). Kavur bu sekansı filmin akışından bir kopuş olarak nitelendirmektedir. Ona göre gerek üslubuyla gerek içeriğiyle bu sekans filmin gerçekliğini delip geçmektedir (Kıracı, 2002: Belgesel). Dolayısıyla bu sekans Biro’nun da dediği gibi konudan sapmanın bir örneği olabilmektedir. Yeniden hatırlamak gerekirse Biro filmde seyirciyi filmin akışından koparan konudan sapma gibi durumların zamanın ortasına bir yarık açtığından bahseder. Seyirci o yarıktan geçerek içinde bulunduğu gerçeklikten çıkar ve başka bir zaman ve mekan boyutuna geçer. Bahsi geçen sekans Biro’ya göre manevi olarak yoldan sapmadır. Yani, karakterin anılara dalmasıyla geçmiş yüzeye çıkar ve bunun aracılığıyla karakterin, dolayısıyla seyircinin duyguları tamamen değişir (Biro, 2011 :88-89). Yukarıda da bahsedildiği üzere kameranın sokaklarda dolanmasıyla seyircinin yaşadığı tecrübe de şudur: Başka bir zaman ve mekan deneyimi. Bu durumda seyirci Ali’nin bilinçaltında açılan sihirli bir kapıdan geçerek Ali’nin geçmiş travmalarından birini deneyimlemektedir. Dolayısıyla bir rüya evreni yaşamaktadır.

Ali’nin kendi hayatında harap olmuş mekanlar ve ilişkilerden kaynaklı terk edilmiş hayalet Rum kasabası bu kadar çok etkilenip, kasabada bu sebepten kalmak istediği düşünülebilir. Kasaba da harabe olmuş evlerle doludur; Rumlar, 1928 mübadelesinde istemeyerek yerlerinden edilmişlerdir. Filmde Ali’nin mezarlıkta karşılaştığı yaşlı bir adamla kurduğu sohbette, bu durumun altı net olarak çizilir. Yaşlı adam -Bir gün geri döneceklerini düşünerek hiçbir şey almadan gittiler ancak bir daha geri dönemediler der. Dolayısıyla şimdiki haliyle harap olmuş gibi gözükken bu kasaba, Ali’nin kendisiyle özdeşleşebileceği ve Ali’nin ancak burada kendisiyle yüzleşebilmesini gerçekleştirebileceği bir mekan olmaktadır.

Bu bağlamda, film boyunca Ali’nin yine tıpkı Zebercet gibi bazı cümleleri tekrar ettiği gözlemlenmektedir. Bunu genellikle akşam kiliseye döndüğünde

senaryo yazmaya başlarken veya başlamadan önce yapar. Örneğin, telefon kulübesinde kadının dediklerini tekrar eder veya benzer şekilde gündüz kasabada karşılaştığı yaşlı adamın söylediklerini “Stella, adı Setalla'ydı, saçları kumraldı” Bu tekrarları yaptıktan sonra senaryo yazmaya devam eden Ali seyircinin şunu düşünmesine vesile olarak bizi yine aynı belirsizliğe götürür: Tüm bu olanlar, telefon kulübesindeki kadın veya kasabada karşılaştığı yaşlı adam, gerçek miydi yoksa Ali'nin içsel dönüşüm yolunda yaşadığı bazı sanrılardan biri miydi? Gerçek ile gerçeklik arasında kalan bu olaylar Ali'nin rüyaları olarak nitelendirilebilir. Hatırlamak gerekirse tasavvufta manevi yolda olan kişi rüyaları aracılığıyla geçmişle yüzleşerek sancılı süreçlerden geçer ve böylelikle kişinin ruhsal dönüşümü gerçekleşir (Tatçı ve Çeltik, 1995: XXI). Tasavvufta bu süreçte kişinin yolunda ona destek olan şeyhtir, Campbell ise ruhsal dönüşüm yolunda olan kişiye daha önce bu yollardan geçmiş başka bir kişinin eşlik ettiğine değinir (Campbell, 2010: 20). Bu durum mitolojik hikayelerde karşımıza yaşlı bilge adam veya kadın olarak çıksa da *Gece Yolculuğu*'nda bu rolü kadın figürünün üstlendiği gözlemlenir. Kadın, Ali'nin korkularıyla yüzleşemediği, geçmiş travmalarını atlatamadığı ve sancılar içinde kıvrandığı zamanlarda Ali'ye gözükererek ona destek olup yol göstermektedir. Tıpkı tasavvuf inancında rüyalarını şeyhe anlatan salike⁵⁰ şeyhin nasihatlar vererek yol göstermesi gibi. Dolayısıyla burada Ali'nin de bu içsel yolculukta yalnız olmadığı görülür.

Önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi Kavur'un rüya dilini oluşturmasında en önemli etkenlerden biri olan stilize edilmiş mekan karakterle özdeşleştirilerek sunması, ilk defa *Gece Yolculuğu*'nda bu kadar güçlü hissedilir. Terk edilmiş Rum kasabası gerçek bir mekan olmasına rağmen Kavur'un mekanını üsluplaştırmasıyla birlikte seyircide gerçekdışı olduğuna dair bir algı yaratır. Bornstein bu üsluplaştırma durumunun mekanı somut zaman ve somut uzamın ötesine bir yere taşımakla mümkün olduğunu söyler. Ve ona göre bu çeşit bir üsluplaştırma filmin rüya deneyimi yaşatmasında en önemli kıstastır (Bornstein,

⁵⁰ Tasavvuf yolunda olan kişi.

2011: 83-85). Nitekim Kavur'un da *Gece Yolculuğu*'nda yaptığı budur. Ali'nin yaşadığı kilise ve kasabada gezindiği yerler, karşısına aniden çıkan bir korkuluk ve yine aniden beliren yaşlı bir adam, çoban çocuğun bir tepeye tünemiş halde kitap okuyarak koyunların başını bekliyor olması gibi durumlar Kavur'un üsluplaştırma tekniğiyle kasabanın mekanını somut zamandan uzaklaştırarak soyut bir gerçekliğe taşır. Esen, Kavur'un filmlerindeki kasabaların gerçekçiliğinin önemli olmadığına, asıl önemli olanın kasabaların sisli ve mistik duygularının karakterin yolculuğunu desteklemek için var olduğuna değinir (Esen, 2015: 439). Dolayısıyla daha önce de belirtildiği gibi Kavur 'un mekanları ve karakterleri birlikte ele alarak birbirini dengeledikleri görülür. Bu bütünsellik sayesinde yönetmenin “gerçekçi” bir rüya atmosferi yarattığı söylenebilir. Başka bir deyişle, Kavur zamanın ve mekanın sınırlarını aşan bir gerçeklik yaratırken mekanları ve karakterleri bütünsel olarak ele aldığı için, seyirci izlediği filmle ilgili herhangi bir gerçeklik sorgulamasına girmez. İzlenen olaylar veya durumların gerçek mi ya da hayal veya rüya mı olduğu belirsiz kalsa da seyirci için bu durumların gerçek olabilmesi oldukça mümkündür. Çünkü Kavur'un üsluplaştırma yeteneği sayesinde seyirci Kavur'un yarattığı soyut dünyanın varlığına ikna olur. Ki öyle bir dünya, zaten rüyalarda mevcuttur.

Gece Yolculuğu'nda kullanılan rüya dilini incelerken, Kavur'un filmde üç zaman halkasını seyirciye aynı anda (iç içe) deneyimleterek zamanı üsluplaştırdığı gözlemlenir. Bunlardan birincisi karakterin gerçek zamanı olan senaryonun yazıldığı zamandır. Yani Ali'nin kasabada geçen zamanı. İkincisi, seyircinin gerçek zamanı olan filmin izlendiği zamandır. Yani seyircinin filmi izlediği gerçeklikte Ali çoktan senaryosunu bitirmiş ve Ali'nin yazdığı senaryo filme çekilmiştir (ki zaten seyircinin izlediği film de budur). Üçüncü zaman ise karakterin geçmiş zamanıdır. Ali sanrıları, hayalleri ve düşleri aracılığıyla geçmiş zamana geçiş yapılır. Bu üç zaman halkası da birbiriyle oldukça iç içe bir haldedir. Daha önce de belirtildiği üzere Ali'nin şimdiki anından anıları aracılığıyla geçmişe gidilen sahneler; yağmur geçişi, dolunayın leit

motif olarak tekrarlanması⁵¹ gibi durumlar belirgin çizgilerle birbirinden ayrılan iki farklı zaman olarak sunulmamıştır. Nitekim filmi izlerken hem seyirci hem Ali, özgürce kendi zamanını yaşayabilmektedir; Ali senaryoyu yazdığı zamanı yaşarken seyirci ise senaryonun bitmiş halini izlemektedir. Dolayısıyla burada Deleuze’ün vurguladığı gibi ‘şimdi’ denilen an sürekli olarak değişim içindedir çünkü geçmiş (Ali’nin geçmişi), şimdi (Ali’nin senaryoyu yazdığı zaman), ve gelecek (seyircinin filmi izlediği zaman) aynı anda yaşanmaktadır (Deleuze, 1989: 82). Buradan da anlaşılacağı gibi film zamanlar arasındaki mesafeleri ortadan kaldırarak bir rüya gerçekliği yaratmaktadır. Seyirci tıpkı rüyalarındaki gibi özgürce zamanın farklı boyutlarını deneyimleyebilmektedir ve yaşanan an hep aynı zamanın içindedir. Bu durum Mircea Eliade’nin şu ifadelerini hatırlatır; “dinde de büyücülükte de dönemsel tekrür, mitsel zamanın *bugüne getirilerek* sürekli olarak yinlendiğini işaret eden bir olgudur. Tüm ritüeller şimdi’de gerçekleşirler. Ritüelle kutlanan ya da yinelenen olayın gerçekleştiği zaman ne kadar eski bir tarihe ait olursa olsun *şimdiki zamana* taşınır, “yeniden gerçekleştirilir” (Eliade, 2009: 377). Bu nedenle gerek Deleuze’un zaman-imgeye ilişkin saptaması gerekse Eliade’nin ritüelistik ve kültürel yaklaşımı insan zihninin işleyişini ve dolayısıyla filmdeki belleğe ait sinematik işleyişi bir araya getirir. Bu bağlamda hem Ali hem de seyirci deneyimlediği anın içinde kalarak, aslında şimdi yaşanan (seyircinin filmi deneyimlediği) zamanın içinde kalırlar.

Filmin sonlarına doğru Ali artık zaman algısını kaybetmeye başlar. *Geçmişte* mi yoksa *şimdi* de midir? Denize bakarak “Ne zamandır buradayım? Sanki her şey askıya alınmış” demesi de bunun bir dışavurumudur. İçsel dönüşüm yolunda deneyimlediği sanrılar, hayaller, karşılaşmalar, yüzleşmeler, anılar Ali’yi baştan aşağıya değiştirmeye başlar. Ancak bu değişimin gerçekleşebilmesi için Ali’nin son

⁵¹ Leit motif; Edebiyata, müzik alanından geçen bir kavramdır. Müzik terimi olarak, bir müzik parçasının tekrarlanan nakaratıdır. Edebiyatta ise leitmotiv, özellikle roman sanatında sıkça kullanılan bir anlatım tekniği unsurudur. Romanın değişik bölümlerinde, çeşitli nedenlerle -vesilelerle- tekrarlanan ifade kalıbıdır. Sinema da ise tekrarlanan görseller olarak karşımıza çıkar. *Gece Yolculuğu*’nda görsel olarak üç kere sunulan (seyirciye aynı görsel olarak hatırlatılan), Ay’ın dolunay pozisyonunda olma hali, filmde zamanın belirsizliğini vurgulamak için kullanılmıştır.

bir kez cesaretini yüklenip yolculuğundaki o son adımı atabilmesi gerekir. Ali tam bu sancıların içindeyken hayalet kadın (Nurseli İdiz) gece Ali araba sürerken tekrardan ona gözükererek son adımı atabilmesi için onu destekler. Yaşadığı manevi yolculuk Ali'yi yormuştur. “Yaşamın kıyısında yaşanır mı? Daha ne kadar sürecek bu yolculuk?” demektedir. Ali tıpkı kasabada kalmaya karar verdiği gibi şimdi de bir karar vermesi gereken noktaya gelir. Ya eskisi gibi kalmaya devam edecek ya da içsel yolculuğunda deneyimledikleri doğrultusunda kendisinin “dönüşmesine” bir anlamda “yeniden doğmasına” izin verecektir. Macit Koper Ali'nin bu yaşadıklarını şu şekilde ifade eder:

“Çıktığı gece yolculuğunda, bir yandan dönmeyi sorgularken, bir yandan da dönmemenin, bütün köprüleri yakmanın cerbezisine kapılmıştır bile. Vaktiyle sevilmiş bir kadın bile döndüremez onu. Çünkü bildiğimiz aşk gizemini yitirmiş bir anıdır artık. Gizem, henüz var olmamış bir kadının yarattığı düşlerdedir. Hamlet'in “Olmak ya da olmamak” ikilemini, “Var olmak için yok olmak gerekir” biçiminde yorumlar Kavur” (Koper, 2002: 112).

Nitekim artık, Ali yeteri kadar yok olmuştur (sancılar içinde kendi yüzleşmesini gerçekleştirmiştir), dolayısıyla artık yeniden var olmanın vaktidir. Son gece senaryoyu bitirirken, hayal kadın yine görüldüğünde, bu sefer Ali de onunla konuşur ve gitmemesini ister. Artık Ali de o kadınla aynı farkındalıktadır. Ali küpelerinin çok güzel olduğunu söylediğinde kadın onda hep kulağında olduklarını söyler ancak Ali küpeleri ilk defa görüyordur çünkü ölümden henüz yeni uyanıyordur. Bu Ali'nin yeniden doğumudur. Arkada görünen dolunay da bunu sembolize etmektedir. Eliade bunu şu şekilde ifade eder:

“Güneş her zaman olduğu gibi aynı kalır ve asla bir “oluşum” içine girmez. Oysa ay, büyür, küçülür, kaybolur, tüm evrene hükmeden oluşum, doğum ve ölüm yasasına boyun eğer. İnsan gibi ayın da duygusal bir “tarihi” vardır; çünkü insan gibi ayın da ölümle noktalanmış çöküş dönemi vardır. Ay üç gece boyunca yıldızlı gökte görünmez. Ama bu “ölümün” ardından yeniden doğuş gelir: “yeni ay” (Eliade, 2009: 167).

Filmde dolunay yerini yeniden güneşe bıraktığında, Ali artık bambaşka biri olarak uyanır. Yazmakta olduğu senaryoyu bitirmiştir ve bir hissimla hiçbir eşyasını

almadan kiliseden çıkarak her zaman denizi izlediği yere gider ve bitirmiş olduğu senaryoyu denize fırlatır. Bu Ali'nin yeniden doğumunun bir temsilidir. Çünkü yazdığı senaryoyu tıpkı çocuk doğurur gibi doğum sancıları çekerek ortaya koymuştur.

Ali kasabada geçirdiği bu zaman boyunca içsel yolculuğunu tamamlayarak bütün hesaplaşmasını bitirmiştir. Dolayısıyla içsel yolculuğunun bir temsili olan bu senaryoyu gerisinde bırakarak yeni şeyler söylemek için yola çıkmaktadır. Benzer şekilde tüm bu dönüşüm süreci boyunca elinden ayırmadığı ve her düşündüğünde veya sanrılar gördüğünde elinde çevirdiği madeni para da Ali'nin manevi yolculuğunun bir temsili haline gelmiştir ve onu da kilisede yani *gerisinde* bırakmıştır. Bütün bunlar eski Ali'nin geride kaldığının ve artık yeni bir Ali'nin doğduğunun göstergesidir. Dolayısıyla Ali telefon kulübesindeki kadının çağrısıyla girdiği içsel yolculuğundan çıktığında artık bambaşka biridir. Bu yolculuk boyunca çeşitli zorluklardan geçerek sınanmış ve varoluşunun bir katmanında ölümü deneyimleyerek yeniden doğmuştur. Eliade: “Erginleyici ölüm, ruhsal hayatın başlangıcı için zorunludur. Onun işlevinin, hazırladığı şeyle -daha yüksek bir varlık biçimine doğumla- ilişkili olarak anlaşılması gerekir” demektedir (Eliade, 2015: 18).

Dolayısıyla Ali'nin de tıpkı bu yola girebilmesi için ona yön gösteren telefon kulübesindeki adam, onu bu yola çağıran ahizedeki kadın ve ona bu yolda eşlik eden kilisedeki hayal kadının, olduğu evreye ulaştırdığı söylenebilir. Nitekim Ali de şimdi Yavuz için aynı görevi üstlenerek onu yola çağırılmaktadır. Ali senaryoyu denize fırlatıp gittikten sonra Yavuz film ekibiyle birlikte kasabaya çekim için geri gelir. Ali'yi arar onu bulmak için Ali'nin gezdiği yerlere gider, öğretmene çoban çocuğa Ali'yi en son nerede gördüklerini sorar. Uzun zamandır Ali'yi görmemişlerdir. Öğretmenin Ali'nin kasabada kaldığı süre boyunca kiliseye yerleştiğini söylemesi üzerine Yavuz, Ali'nin eşyalarını toplamak için kiliseye gider. Yavuz, Ali'nin eşyalarını toplarken masanın üzerinde duran madeni parayı görerek çok şaşırır. Ali'nin yanından ayırmadığı bu nesneyi de ardında bırakması oldukça garip bir durumdur onun için. Ali'nin geride bıraktığı eşyaların arasında en son

kaydettiği kaseti de bulur. Yavuz kaldığı otele giderek kaseti izler; Kasette Ali'nin; sesler duyuyorum, adlarını, yüzlerini hatırlamıyorum. Ne zamandır buradayım hiç bilmiyorum, ifadelerini dinler. Ali'nin ardında bıraktığı bu kaset Yavuz için çağrıcı bir role bürünür; Bu kasabaya Ali ile birlikte geldikleri ilk gece Ali'nin (Kayaköy'de beraber kaldıkları pansiyonda) camdan telefon kulübesine bakarak ahizeyi ona bırakan adam gibi Yavuz da telefon kulübesinin önünde Ali'yi görür. Tıpkı Ali'nin o adamı görmesi ve daha sonrasında ahizedeki kadın aracılığıyla içsel dönüşüme çağrılması gibi şimdi de Yavuz bu yola girmektedir. Görüldüğü üzere olaylar birbirini tekrar etmektedir çünkü Eliade'nin belirttiği gibi bu tekrarlar aslında bir arketipin yinelenmesidir (Eliade, 1994: 80). Burada yinelenen ise inisiyasyon (erginleşme) aracılığıyla gerçekleşen yeniden doğuş arketipidir. Yani, kişinin ruhsal anlamda yeniden doğum yolunda geçirdiği dönüşümdür. Tıpkı tasavvuf inancında seyr-ü sülük'te (manevi yolculuk) olan kişi gibi inisiyasyon sürecinde olan kişi de kendiyi yüzleşerek bilincin daha yüksek bir mertebesine ulaşır.

Kavur, Şükran Kuyucak Esen'le yaptığı bir röportajda filmin sonunun genellikle Ali'nin intiharı olarak algılandığını belirtir ancak kendisi bu filmin sonunda Ali'nin yeni bir hayata geçiş yaptığını vurgulamak istediğini söyler (Esen, 2015: 474). Kavur'un bu yorumundan da anlaşılacağı üzere filmde işlenen yeniden doğuş arketipidir. Daha önce de belirtildiği gibi Kavur kendi üretim süreciyle ilgili yaşadığı dönemsel buhranları Ali karakteri üzerinden seyirciye yansıtır, dolayısıyla Ali'nin yeni bir hayata geçiş yapması demek Kavur'un da kendi sinemasında yeni bir anlatım dili oluşturmaya başladığını temsil etmektedir. Nitekim *Gece Yolculuğu* ile beraber Kavur'un sinemasında rüya dilinin iyice belirginleştiği görülür.

3.3.3 Gizli Yüz⁵²

Gizli Yüz, bilindiği üzere Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* adlı eserinde geçen "*Karlı Gecenin Aşk Hikayeleri*" adlı öyküden esinlenilerek, Orhan Pamuk ve Ömer Kavur ortaklığında senaryolaştırılmıştır. Burada üzerinde durulması gereken en önemli nokta, bu eserin ve ardından *Gizli Yüz* olarak çekilen filmin, o dönemde postmodern tartışmalar ortaya çıktığı için postmodern edebiyat ve postmodern film örneği olarak yorumlanmış olmasıdır. Modernizmin, II. Dünya Savaşı ile birlikte yıkıcı bir şekilde sönümlenmeye başlamasının ardından insanlığın geleceğine dair büyük umutlar da yıkılmaya başlar. Yaşamın ve ekonomik gelişmelerin daha iyiye gideceğine inanan burjuva temelli anlayışın II. Dünya Savaşı ile birlikte yeni bir sorgulama sürecine girmesi Özellikle Batı'da kökeni çok eskiye dayanan varoluşçuluk felsefesini yeniden gündeme getirerek yeni eklemlemelerle (dönemin konjonktürü gereği) yaşam, insan, anlam ve hakikat arayışları 1960'ların sonunda (modernizmin içindeki anlatılar başka bir düzlemde yeniden yaratılmıştır) postmodern anlatının doğmasına vesile olmaya başlar. Bu bağlamda postmodern anlatının plastik sanatlar ve mimari dışındaki en görünür hali olan edebiyattaki yansımalarına bakılacak olursa;

"Postmodern edebiyat, yaşam denen karşıtlıklar/çelişkiler yumağını , taraf tutmaksızın, olduğu gibi sergilemekten yanadır; deskriptiftir. Postmodern sanatçı yaşamın, sürekli bir devinim içinde birbiriyle çelişen bileşenlerini alır ve onlardan yeni dünyalar kurar. Amacı klasisist edebiyatta olduğu gibi karşıtlıklar arasındaki uyumu/bireşimi vurgulamak değil; fizikten metafiziğe yayılan karşıtlıkların oluşturduğu geniş bir yaşam gerçeklikleri yelpazesinden seçtiği parçacıklarla yeni bir kozmolojisi olan yeni bir dünya yaratmaktır" (Ecevit, 2001:131).

⁵²**Filmin Künyesi:** **Yapım:** Alfa Film, **Yönetmen:** Ömer Kavur, **Senaryo:** Ömer Kavur, Orhan Pamuk, **Öykü:** Orhan Pamuk'un 'Kara Kitap' adlı romanında yer alan '*Karlı Gecenin Aşk Hikayeleri*' adlı öyküsünden uyarlanmıştır. **Görüntü Yönetmeni:** Erdal Kahraman, **Müzik:** Cahit Berkay, **Yapım Tarihi:** 1990, **Vizyon Tarihi:** 01 Ocak 1991, **Süre:** 115', **Oyuncular:** Fikret Kuşkan, Zuhall Olcay, Rutkay Aziz, Sevdâ Ferdağ Aslan Kaçar, Savaş Yurttaş, Ayton Sert, Ali Uzun, İskender Sönmez, Celal Dayan, Ahmet Açıan, Tuncay Akça, Süer İzat, Salih Kalyon, Şerife Yaman, Nurettin Şen, Zahide Şeker, Kemal İnci, Yaşar Kutbay. **Tema:** Zaman, Hakikati Arayış, İlahi Aşk

Yıldız Ecevit'in de tarif ettiği gibi kendine yeni bir kozmoloji yaratmayı hedefleyen postmodern edebiyat, Türkiye de “*Kara Kitap*” adlı eserle karşılık bulur. Kitap, postmodern edebiyatın en büyük göstergelerinden biri olan bireyin içinde bulunduğu dünyaya dair *arayışını* konu edinmektedir. Ülkü Eliuz ve Melike G. Türkdoğan ortak olarak yazmış oldukları makalede bunu şu şekilde ifade eder.

“*Kara Kitap*, Doğu edebiyatlarında çok sık konu edilen “arayış” temasını modern dünyanın gerçekliğine taşır. Feridüddin Attar’ın “Mantıku’t- Tayr”ını, Mevlana’nın “Mesnevi”sini ve Şeyh Galip’in “Hüsn-ü Aşk”ını gerek arayış teması bağlamında gerekse yapısal özellikleri açısından yeniden üretir” (Eliuz, Türkdoğan, 2012:1016).

Ömer Kavur, *Gece Yolculuğu*’yla kendine has sinema dilini iyice oturtuktan sonra zaman kavramını Tasavvufi bakış açısıyla ele alabileceği bir film çekmek ister. Bu bağlamda çekeceği filmin senaryosunu oluşturabilmek için Orhan Pamuk’la iletişime geçer. Senaryonun nasıl bir olay örgüsü izleyeceği üzerine Pamuk’la konuştuktan sonra Pamuk, henüz yazmakta olduğu kitaptan (*Kara Kitap*) Kavur’a bir hikaye önerir. Böylelikle o hikaye (*Karlı Gecenin Aşk Hikayeleri*) Ömer Kavur ve Orhan Pamuk ortaklığında senaryolaştırılır. Orhan Pamuk senaryo oluşum sürecini şu şekilde aktarır:

“Senaryoda istedim ki, bu tür gerçek, sahici bozulmamış görüntüleri, günümüz imgeleriyle birleştirebilmenin bir yolunu bulalım. İstedim ki, bizim geleneksel hikayelerimiz gibi bir hikayeyi yavaş yavaş bilinçaltımıza ittiğimiz, geçmiş kültürümüzden gelen kimi duyarlılıkları, bazı hissediş şekillerimizi, kafamızdaki bazı türleri alalım, onları günümüzün resimleri içerisinde anlamlı ve yaşar kılabilelim. Geleneksel, saf bir hikayeyi kendi başına bulmak, bir yenisini yazmak aslında zor bir şey değil. Tasavvuf edebiyatında, İran üzerinden Çin ve Hint’ten aldığımız hikayelerde, açın bakın binbir gece masallarında ister Divan Edebiyatında olsun, ister Halk Edebiyatı olsun, geleneksel şiirlerde ve anlatımlarda bu duyarlılığı bulmak mümkün” (Tan, 2002: 46).

Buradan da anlaşılacağı üzere *Gizli Yüz*’ün senaryosu bireysel bir anlatıma sahip olmaktan ziyade daha kolektif bir anlayışı benimser. Bu bağlamda ortaya konulan senaryonun tüm insanlığı ilgilendiren arkaik kodlar üzerine örülü olduğu

söylenebilir. Bu doğrultuda *Gizli Yüz*, fotoğrafçı karakteri üzerinden beşeri aşkın ilahi aşka dönüşmesini konu edinir.

Gizli Yüz, sufi şairi Ferideddin-i Attar'ın *Mantıku't Tayr* adlı eserinden bir sözle başlar: "Binlerce sır bilinecek/O gizli yüz gösterince kendini." Ardından, ekranda ahşap bir saat gözüktür, jeneriğin bitmesiyle beraber sisli İstanbul manzarasıyla baş başa kalır seyirci. Ekran kararır ve 'Şehirler Şehri' yazısı ortaya çıkar. Daha sonra fotoğrafçının (Fikret Kuşkan) konuşmaları duyulur. Fotoğrafçı, oldukça üzgün bir halde video kaset aracılığıyla seyirciye hikayesini anlatmaktadır. 20'lerinin başındayken okumak için İstanbul'a gelmiştir. Ancak İstanbul'un cazibesi yüzünden babasının sözünü dinlemeyerek okulu bırakır. Babasının para göndermeyi kesmesinin ardından geceleri pavyon fotoğrafçılığı yapmaya başlamıştır. Ancak bir gün fotoğrafçıya esrarengiz bir adamdan telefon gelir ve ona bir iş teklifinde bulunacaklarını söyler. Adam fotoğrafçıyı bir kadının yanına götürür. Kadın, geceleri pavyonlarda veya içki masalarında oturan insanların fotoğraflarını çekip, her sabah çektiği bu fotoğrafları kendisine getirmesini ister. Nedenini ise fotoğrafçıya söylemez. Hikaye anlatan bir yüz aradığından bahseder yalnızca. Kadının gizemli ve kederli bir ruh hali vardır. Fotoğrafçının işi kabul etmesinin ardından kadın her sabah fotoğrafçının getirdiği fotoğraflara uzun uzun bakmaya başlar. Ara sıra da rüyalarını hatırlayamadığından söz etmektedir fotoğrafçıya, sadece üç nesne hatırladığını belirtir; ütü, ayna ve lamba. Fotoğrafçı iki sene boyunca her gün fotoğrafları götürmeye devam ettikten sonra nihayetinde kadın, aradığı yüzü bulur. Fotoğrafçıdan fotoğraftaki adamı bulmasını; ona rüyalarını ve hayatta en çok istediği şeyi sormasını ister. Fotoğrafçı adamı bulur, adam bir saat tamircisidir (Rutkay Aziz). Dükkanına gider, dükkanın kapısı sanki gecenin dünyasına, rüyanın evrenine açılmaktadır. İçerideki saat tıkrıtları akıp giden zamanı vurguluyor olsa da onca saatin aynı anda tıkrıdaması seyircide zaman durmuş hissiyatı yaratır. Nitekim fotoğrafçı da içeri girdiğinde değişen atmosferin farkına varır. Dükkandaki tezgahın önünde oldukça şık giyinmiş bir cüce durmaktadır. Tezgahın ardında ise fotoğrafçının bir gece önce fotoğrafını çektiği adam bütün ustalığıyla saat tamir etmektedir. Filmin geneline

hakim olan sessizliğin ‘sesi’ bu sahnede iyice artmaktadır. Burada söylenmek istenen Biro’nun belirttiği gibi sessizliğin filmde merkezi bir yer kaplayarak seyirciyi filmin içinde yoğunlaştırmasıdır (Biro, 2011: 141). Bazen filmde dialoglar o kadar derin ve manalı, ya da sıradan ve sade olur ki filmin merkezi sessizliğine katkı sağlayarak seyircinin ruhani deneyimini arttırır. Nitekim bahsi geçen sahne bunun çok güzel bir örneğidir. Saatlerin tıkırtısının sesi, sessizliğin içinde iyice artarken saatçi onardığı saati cüceye geri verir ve aralarında şöyle bir dialog geçer: Saatçi: Eveet... Daima mutlu saatler göstereyim. Cüce: Çalışıyor! Saatçi: Eski sesini de çıkarıyor mu? Cüce: Tam eski sesinin aynısı! Oldukça sıradan gibi gözükse de bu dialog aynı zamanda içinde bir sıradışılık barındırmaktadır. Bu sıradışılığın doğurduğu gizem seyircinin sahnenin arkasındaki ‘manayı’ hissedebilmesi için ona bir çeşit sessizlik ortamı sağlar. Böylelikle seyirci zamanın ve mekanın içinde yoğunlaşarak izlediği sahneyi ebedileştirir. Bu sahne Tarkovsky’nin vurguladığı gibi görünenin ardında bir hakikat saklamaktadır. Tarkovsky, eğer seyirci ekranda görünen planın içinden geçerek bir çeşit zamansızlığa ulaşabiliyorsa, orada hayatın kendisine dair bir hakikat gizlendiğinden bahseder (Tarkovsky, 2007: 105). Bu sahne bağlamında görünenin ardındaki hakikatin ‘zamanın’ hakikati olduğu düşünülebilir. Neticede saatçinin dükkanındaki saat imgeleri zamanın hem varlığına hem de yokluğuna vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla burada seyirciyi zamansızlığa götüren “zamanın” kendisi olur. Bu bağlamda Sadık Yalsızuçanlar’ı hatırlamak gerekirse: Ona göre hakikati perdeye taşıyabilen yönetmen, seyirciye rüya deneyimi yaşatmaktadır (Yalsızuçanlar,2014:36). Buradan yola çıkarak, zamanın hakikatiyle karşı karşıya kalan seyircinin, filmi izlerken bir rüya deneyimi yaşayacağı söylenebilir.

Saatçi oldukça bilge bir kişiye benzemektedir. Gerek duruşunun gerek konuşmalarının ardında bir sır gizliyor gibidir. Fotoğrafçı saatçiye tamir etmesi için saatini verir ve kadının istediği soruları sorar. “İnsanlara saatlerin sırrını anlatabilmek isterdim” der saatçi, “Belki o zaman uykudan uyanır gibi dünyaya gözlerini açarlardı...” Görüldüğü üzere saatçi, insanların saatler aracılığıyla şifalanacağına inanan birisidir. Saatçi tamir ettiği saati fotoğrafçıya verdikten sonra fotoğrafçı

dükkandan çıkar. Ertesi gün kadınla birlikte, saatçinin dükkânının önüne gelip, arabanın içinde saatçinin dükkandan çıkmasını beklerler. Çünkü kadın saatçiyi takip etmek, oturduğu yeri öğrenmek istemektedir. Arabadaki bekleyiş boyunca bir süre kadın ve fotoğrafçının arasında hiçbir bir dialog geçmez. Biro, insan konuşmasının yokluğunda etraftaki bütün seslerin ve gürültülerin normalde olduğundan daha belirgin bir hale gelerek, kişinin tinsel dikkatini arttırdığını ve böylelikle zaman ve mekan algısını şekillendirdiğini vurgular (Biro, 2011: 144). Nitekim bu sahnede de fotoğrafçı ve kadının sessizliği boyunca, sokaktan geçen adamların dialogları, seksek oynayan kızın ayak sesleri ve eskicinin nidası seyirciyi sıradan hayatın durağanlığı içine çeker, sahnenin gerilimini arttırarak zamanın akışını yavaşlatır.

Nihayetinde saatçi dükkandan çıkar, bir an için duraksayıp ceplerini kontrol eder ve daha sonra yürümeye devam eder. Takip edildiğini fark edince dönüp arkasına bakar ve kadının tutkulu bakışlarıyla karşılaşır. Bunun üzerine dönüp bir daha bakar ve sonra yeniden yürümeye devam eder. Ancak kırmızı bir kamyonun araya girmesiyle kadın ve fotoğrafçı saatçiyi gözden geçirir. Kadın bu duruma çok üzülür ve ağlamaya başlar. Fotoğrafçıya babasını ve rüyalarını anlatır. Kadının rüyalarına dair yalnızca ütü, ayna ve lamba gördüğünü hatırlıyor olmasının sebebi babasıyla ilgili bir anıdan kaynaklanmaktadır. Arabayla oradan uzaklaşmaya devam ederlerken fotoğrafçı kadına su almak için arabadan iner, döndüğünde ise aracı yerinde bulamaz. Ertesi gün kadının evine giden fotoğrafçı, bomboş bir evle karşılaşır, tüm eşyalar gitmiştir. O sırada evde bulunan eskici, kadının rüya nesneleri olan ayna, ütü ve lambayı torbasına koymaktadır. Fotoğrafçı bu duruma anlam veremez. Kadının rüyalarına dair hatırladığı bu nesneler onun için çok önemlidir, şimdi onları arkasında bırakıp nereye gitmiş olabilir? Fotoğrafçı kadının evinden çıkarak, saatçinin dükkânına gider ve dükkânda kiralık yazısının asılı olduğunu görür. Saatçi de her şeyini ardında bırakıp gitmiştir; Üstelik saatlerine ve dükkânına bu kadar bağlıyken. Fotoğrafçı şaşkın ve düşünceli bir halde evine döndüğünde babasının ölüm haberinin geldiği bir mektup alır ve böylelikle memleketine gitmek üzere yola çıkar: Artık Ölüler Şehri'ndedir.

Filmin en başında *Mantıku't Tayr*'dan bir alıntı yapılarak tasavvufi bir dünyaya giriş yapılacağı belli edilmektedir. Nitekim ikisi de birbirinden gizemli olan kadının ve saatçinin esrarengiz bir şekilde, aynı anda ortadan kaybolması filmin yaratmak istediği mistik atmosferi güçlendirmektedir. Filme tasavvufi bir anlayışın hakim olduğu, sürekli olarak yapılan rüya vurgusuyla daha da güçlendirilmektedir. Örneğin, kadın sık sık rüyalarına dair hatırladığı üç nesneden bahseder (ütü, ayna, lamba) ve fotoğrafçıdan saatçiye rüyalarını sormasını ister. Hatırlayacak olursak tasavvufta rüya kişinin bulunduğu manevi olgunluk seviyesini belirtmektedir (Tatçı ve Çeltik, 1995: XXI). Dolayısıyla kadının, saatçinin rüyalarını öğrenmek istemesi, onun manevi yolculuğundaki konumunu anlamak istediği için olabilir. Bu bağlamda önce şunu açıklamak gerekir: İki yıl boyunca fotoğraflardaki yüzlerde bir “anlam” arayan kadın aslında neyin arayışındadır? *Sevmek Zamanı*'nda olduğu gibi burada da işlenen tema surete aşık olma temasıdır. Dolayısıyla kadın, ‘mutlak aşk’ın arayışındadır. Yeniden hatırlamak gerekirse; tasavvufta surete aşık olma, kişinin aşık olduğu suret aracılığıyla mutlak olanın peşine düşmesi ve böylelikle aşkının Tanrı'ya olan aşka dönüşmesi demektir. Dolayısıyla resmine aşık olunan, “yüzünün anlamı çözülmeye çalışılan” kişi sıradan biri olmaktan çıkarak “tinsel bir yücelmeyle aşkınlaşır, Tanrı'laşır” (Tecimer,2005: 347). Farklı bir biçimde ifade etmek gerekirse, tasavvufta surete aşık olma beşeri aşktan ilahi aşka, cismani olandan ruhani olana giden bir yoldur. Dolayısıyla bu yolda olan kişi, aşkı ruhani boyutta deneyimlemeye başlar. Beşir Ayvazoğlu aşkın ruhani deneyimini şu şekilde ifade eder: “Ruhani aşk, sevenle sevilenin aslında bir oluşunun idrakidir. Yani gaye sevilenin maddi varlığı ve cismani lezzetler değil, nefsin sevilende feda edilerek asli sevginin, yani birliğin idrakidir ki, doğrudan doğruya ilahi aşkla bütünleşmeyi sağlar” (Ayvazoğlu, 1982: 90). Buradan da anlaşılacağı üzere ruhani aşk Tanrısal birliği doğurmaktadır.

Dolayısıyla fotoğraflardaki yüzlerde bir anlam arayan kadın, aslında aşkın dünyevi boyutundan ilahi boyutuna giden yolda, bir çeşit *yol haritası* aramaktadır. Filmin ana teması olan bu arayış, (yani mutlak olanın, Tanrısal birliğin arayışı) filmin

manevi yönünü ortaya koyarak seyircinin ancak ruhuyla deneyimleyebileceği bir hakikat sunmaktadır. Birinci bölümde bahsedildiği üzere, Tasavvufta rüyaların ruhla deneyimlendiğine ve rüyalar aracılığıyla Tanrısal olanla iletişime geçilerek, kişinin hakikati idrak edebildiğine inanılmaktadır (Schimmel, 2005: 36-37). Buradan yola çıkarak *Gizli Yüz*’ün sahip olduğu anlatı yapısının seyircinin karşısına tıpkı bir rüya gibi çıktığı söylenebilir. Ömer Tecimer filmle ilgili; “Yerel kültür değerlerinden yola çıkarak evrenselliğe ulaşmayı başaran bu yapıt, insanlığın ortak bilinçdışını yansıtan bir düş evreni gibidir” demektedir (Tecimer, 2005: 342). Bu doğrultuda filmde, kolektif bilinçdışının ürünü olan arketiplerle film boyunca karşılaşılacaktır.

Babasının ölümünden sonra memleketine giden fotoğrafçı, İstanbul’a geri dönmekten vazgeçip orada kalmaya ve abisiyle ortak bir iş yapmaya karar verir. Bu doğrultuda babasından miras kalan altınları yanına alarak, uzaktaki akrabalarının arazisini satın almak üzere yola çıkar. Fotoğrafçının yanındaki altınlar, annesinin de söylediği gibi “hepsinin geleceğidir.” Dolayısıyla altınlara sahip çıkması gerekmektedir. Fotoğrafçı tam da bu düşünceler içindeyken, otobüsün mola verdiği bir kahvede kapının camında kadının suretini görür. Kafasını çevirdiğinde kadının televizyonda olduğunu fark eder. Şaşkınlık içinde televizyona doğru yürür, ekranda kadından sonra saatçi belirir. Saatçi saatlerin gizemini anlatmaktadır. Fotoğrafçı hipnotize olmuş bir şekilde televizyonu izlerken otobüsü kaçar. Saatçinin ve kadının konuşmaları bittiğinde, kasketli bir adam televizyona doğru gelir ve televizyondan video kaseti çıkarıp yanına alarak oradan ayrılır. Fotoğrafçı adamın peşine takılır ve kaseti satın almak istediğini söyler. Kasketli adam ise kasetin kasabadaki başka bir adama ait olduğunu belirtir ve böylelikle fotoğrafçı kasketli adamla beraber kasabaya doğru yol alır: Artık Garipler Şehri’ndedir.

Garipler Şehri fotoğrafçının inisiyasyonunun, yani olgunlaşma sürecinin başladığı duraktır. Fotoğrafçının bu yolculuğu Joseph Campbell’in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında ortaya koyduğu *yolculuk* modeline uymaktadır. Bu yolculuk modeline “Monomitos” adını veren Campbell, mitosları arketip kavramı bağlamında inceleyerek kültür ve coğrafya fark etmeksizin dünya üzerindeki

yolculuk içeren tüm mitosların, aynı kalıbı izlediğini ileri sürmektedir. Bu doğrultuda Monomitos'u üç aşamaya ayırır: Yola çıkış, erginlenme (inisiyasyon) ve dönüş (Campbell, 2010: 31-35). İlk aşama olan yola çıkış, kahramanın çeşitli "aracılarla" beraber maceraya çağrılmasıyla gerçekleşir. Bu bağlamda, fotoğrafçı iki yıl önce esrarengiz bir şekilde aranıp, kendisine iş teklifinde bulunan adam aracılığıyla maceraya çağrılmıştır⁵³. İş teklifini kabul ettikten sonra, kadının gizemli arayış yolculuğundan büyülenerek⁵⁴ ona hayranlık duyduğu iki yıl geçirir. Bu süreç içinde kadının arayışı fotoğrafçının da arayışı olur. Lakin kendisi bunun farkında değildir. Bu nedenle fotoğrafçı, kadının ansızın gitmesiyle birlikte büyük bir sarsıntı yaşar. Kadının gidişiyle babasının ölümünün aynı zamana denk gelmesi ise fotoğrafçının tam olarak bireyleşme⁵⁵ yoluna girmesine vesile olur. Böylelikle fotoğrafçı Monomitos'un ikinci aşaması olan erginlenme⁵⁶ evresine geçiş yapar. Bu evreden sonra fotoğrafçıyı zorlu bir yolculuk beklemektedir. Eliade bu yolculuğu şu şekilde ifade eder:

"Yol zahmetlidir, tehlikelerle doludur, çünkü dindışı olandan kutsal olana, geçici ve yanıltıcı olandan gerçeklik ve ebediyete, ölümden yaşama, insandan tanrıya geçiş ayinidir. Merkeze ulaşmak kutsallaşmaya, erginleşmeye (inisiyasyon) hak kazanmaya eşittir;

⁵³ Joseph Campbell'in "*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*" adlı eserinde geçen; Maceraya Çağrı basamağı bazen bir haberci aracılığıyla başlayabileceği gibi bazen başka biçim ve formlarda da meydana gelebilmektedir. Örneğin, karakteri harekete geçirecek bir rüya, baskıladığı duyguları açığa çıkaran bir olay ya da büyük bir kaybın ardından karakterin içinde bulunduğu kaybetmişlik duygusu olabilir (Campbell, 2010:63-64-65).

⁵⁴ Rıza Kıracı'nın da belirttiği gibi Kavur'un filmlerinde içsel ya da dışsal farketmeksizin herhangi yolculuk yapan erkeğin yanında her zaman 'gizemli' bir kadın figürü mevcuttur. Bu kadın figürü kimi zaman erkeğin yolculuğa çıkmasına vesile olurken kimi zaman sadece yolculuk boyunca yanında durarak ona destek olur. Öyle ya da böyle bu kadın figürü erkeğin yolculuğuna mutlaka bir şekilde dahil olur (Kıracı, 2002: 69). Örneğin, *Gece Yolculuğu*'nda Ali'ye korkularıyla yüzleşebilmesi için cesaret veren ahizedeki kadın, bu süreç boyunca yanında olan 'hayali kadın', ve *Anayurt Otel*'inde gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadın bunun bir örneğidir.

⁵⁵ M. L. Von Franz, Jung'un bireyleşme kavramını, *İnsan ve Semboller* isimli kitapta şu şekilde açıklar: "Asıl bireyleşme süreci -kişinin kendi iç merkeziyle (ruhsal çekirdeğiyle) ya da özbeniyle bilinçli olarak karşı karşıya gelme- genellikle kişiliğin yaralanması ve buna refakat eden acı ile olur. Bu başlatıcı şok, öyle algılanmasa da bir tür "hidayet" şeklinde olur" (Franz, 2009: 166).

⁵⁶ Burada yeniden hatırlamak gerekirse, yukarıda bahsi geçen erginlenme (inisiyasyon) süreci veya Jung'un bahsettiği bireyleşme kavramı, tasavvufta seyr-sülük kavramına denk düşmektedir. Dolayısıyla erginlenme evresine geçen fotoğrafçı aynı zamanda hakikati arayan bir tasavvuf yolcusudur.

dünün dindışı ve yanıltıcı varoluşunun yerini yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı ve etkin olan yeni bir yaşam almaktadır” (Eliade,1994:31).

Yukarıda bahsedildiği gibi fotoğrafçı için bu zorlu yolculuk, yani erginleşme süreci kadının video kasetini görüp onun peşine düşmesiyle başlar. Fotoğrafçı Garipler Şehri’ne vardığında kasetin sahibi olan saat tamircisiyle (Savaş Yurttaş) tanışır ve hikayesini dinleyerek kasete nasıl ulaştığını öğrenir. Kasaba saatçisi kadını önce rüyasında görmüş ve ondan çok etkilenmiştir. Daha sonrasında kadın bir gün saatçinin dükkanına gelir ve ona bu kaseti bırakarak kaseti izlemesi gerektiğini, hatta başkalarına da izletmesi gerektiğini, eğer insanlar kaseti izlerlerse rüyalarını⁵⁷ hatırlayacaklarını söyler. Buna ek olarak tamir etmesi için bir de saat bırakır. Bıraktığı saati bir ay sonra gelip alacağını söyleyerek dükkândan ayrılır. Bunu duyan fotoğrafçı, kasaba saatçisinin dükkanının tam karşısında bulunan bir otele yerleşerek, her gün camdan bakıp kadının yolunu gözler. Babasından miras kalan altınların bir kısmıyla kaseti saatçiden satın alır ve vaktinin çoğunu kaldığı otel odasında kaseti izleyerek geçirir. Fotoğrafçı kadına olan aşkı aracılığıyla düştüğü bu yolda, henüz kendisi farkında olmasa bile, mutlak olanın arayışına çoktan girmiş olmaktadır. Her gün gazetelerde ki yüzleri keserek tıpkı kadın gibi yüzlerde bir anlam aramaya başlar. Buradan yola çıkarak söylenebilir ki ruhi alemin kapısı açılmış ve fotoğrafçı dünyevi dertlerini geride bırakarak oradan içeri girmiştir. Nitekim fotoğrafçılığı bırakması, babasından kalan mirası arayışı uğruna harcaması ve ailesine haber vermeksizin dört aydır bu arayışını sürdürmesi dünyevi olandan uzaklaşıp ruhi aleme girdiğinin bir göstergesidir.

Kasaba saatçisi fotoğrafçının bu çaresiz haline üzülererek, bir akşam onu dışarı çağırıp arkadaşlarının yanına götürür. Terk edilmiş bir depo binasına giderler. Depoya girmeleriyle birlikte filme hakim olan rüya evreninden çıkılır ve başka bir rüya evrenine geçiş yapılır. Farklı bir biçimde ifade etmek gerekirse, depoda

⁵⁷ Burada tekrar rüya olgusunun gündeme getirildiğine değinmek gerekir. Filmin içinde sürekli olarak rüyaya vurgu yapılıyor olması filmin tasavvufi yönünden kaynaklıdır. Hatırlayacak olursak tasavvufta rüyalara çok önem verilmektedir. Çünkü rüyalar kişinin nefsinin hangi aşamasında olduğunu göstermektedir. Rüyalar tasavvuf yolunda olan kişiye öncülük ve rehberlik etmektedir. (Tatçı ve Çeltik, 1995: XXI).

gerçekleşen sahneler, var olan zaman ve mekan algısını değişime uğratarak seyirciyi içinde bulunduğu rüyadan çıkarıp başka bir rüyanın içine sokar. İkinci bölümde açıklandığı üzere, Yvette Biro bu durumu ‘konudan sapma’ olarak adlandırır. Ona göre, karakterin birden bambaşka bir dünyaya girerek konuyla ilgisi olmayan olaylar deneyimlemesi, konudan saptmaya bir örnektir. Biro, bu tarz durumların zamanın ortasına bir yarık açarak seyirciyi başka bir boyuta geçirdiğini vurgular (Biro,2011:88). Nitekim fotoğrafçının depoya girmesiyle birlikte, filmin şu ana kadar ki akışıyla alakalı olmayan olaylar deneyimlediği gözlemlenir: Önce zamanda asılı kalan su memuruyla tanışır fotoğrafçı: “Merhaba. Dört yıl oldu. Devlet kasabanın su sorununu çözeceğim dedi. Bir gün mühendisler, politikacılar hepsi geldiler. İşe başlandı, bir hafta sonra da beni buraya bekçi bırakıp çekip gittiler. Bekçilik edecek bir şey de yok. Unuttular beni burada.” Sonra su memurunun Can yoldaşı (filmde adı böyle geçmektedir) ile tanışır, Can yoldaşı heyecanla bir hikaye anlatır fotoğrafçıya: “Doktorlar adama her ilacı vermişler, ama midedeki ağrı dinmemiş... Adam ölünce mideyi açıp bakmışlar, içinde böyle taş gibi bir ağaç kök salmış mideye... Oğlu, babamdan yadigar diye bu ağacı alıp çakısına sap yapıyor... Yıllar sonra o çakıyla şalgam keseyim diyor, şalgama dokunmasıyla çakının sapı eriyor. Yani doktorlar adama şalgam yedirseler ölmeyecek...” Buradan da anlaşılacağı üzere bu dialoglar fotoğrafçıyı kendi gerçekliğinden başka bir gerçekliğe taşır. Tam da Biro’nun bahsettiği gibi var olan akışının ortasında koca bir delik açar. Öte yandan oldukça saçma ve mantıksız gibi gözüken bu dialoglar, daha doğrusu dialoglarda bahsi geçen olayların gerçeküstücülüğü (devlet idaresinin su memurunu dört aydır görev yerinde unutmuş olması ve adamın midesine bir ağacın kök salmış olması, hatta şalgamın o ağacı eritebilecek güce sahip olması) ne fotoğrafçı ne de seyirci tarafından mantık dışı veya garip karşılanmaz. Bunun sebebi Kavur’un gerçeküstü durumları kullandığı bu dialoglar, yarattığı atmosfer ve mekanların karakterle olan bütünlüğü sayesinde filmin içine oldukça güzel bir şekilde yedirmiş olmasından ileri gelir. Böylelikle seyirci, ve aynı şekilde başka bir rüya alemine (depo) giren fotoğrafçı, Kavur’un yarattığı dünyada bahsi geçen olayların mümkün olabileceğine inanır. İbn Arabi’nin rüya gören kişi uyanıncaya dek rüyaların “gerçeklerin en gerçeği” olduğu söylemi

burada *Gizli Yüz* filminin deneyimi için geçerlidir (Akt. Gülşen: 126). Buradan yola çıkarak, seyircinin filmi izlerken, tıpkı rüyada olduğu gibi, deneyimlediği hiçbir imgeyi veya olayı sorgulamayarak izlediği filmin atmosferi bağlamında tüm bunları “gerçek” olarak algıladığı söylenebilir.

Kasaba saatçisi, fotoğrafçı, su memuru ve Can yoldaşı hep beraber masada oturmaktadırlar. Bir yandan rakı içip bir yandan kız kaçı oynarlar. Fotoğrafçı genelde sessiz kalarak sadece yaşananları gözlemlemektedir. Deponun kapısı açılır ve iki adam arkalarında bir at ile depoya girer. At yorgun düşmüş gözükmektedir. Daha sonradan kasap olduklarını öğrendiğimiz bu iki adam, atı arka bölmeye götürüp perdeyi çeker. Atın önce kişnemeleri duyulur, daha sonrasında ise yere devrildiğini anladığımız sesi duyarız. Perdenin arkasından vuran ışık, atın kesilme anını bir gölge oyunu gibi ekrana yansıtır. Bu sahne seyirciyi yeniden konunun dışına çıkararak başka bir boyuta geçirir. Bu seyircinin geçmiş olduğu üçüncü boyuttur. Filmin başlangıcında bir rüya evrenine giren seyirci, fotoğrafçının depoya girmesiyle bulunduğu rüya evreninin ortasına açılan delikten başka bir rüya evrenine geçer. Atın depoya getirilip kesilme sahnesiyle ise o an bulunduğu rüya evrenin ortasına açılan delikten geçerek yeni bir rüya evrenine girer⁵⁸. Dolayısıyla bu sahnelerin bir zincir gibi örülen sekanslar aracılığıyla üç katmanlı bir rüyayı temsil ettiği söylenebilir. Bu durum tasavvuf terminolojisinde *bast-ı zaman* olgusuyla açıklanmaktadır; rüyalarda ve mistik deneyimlerde sıklıkla karşılaşılan *bast-ı zaman* olgusu, zamanın içinde yeni zamanların doğması anlamına gelmektedir (Uludağ, 2012:67). Dolayısıyla fotoğrafçı, ve fotoğrafçı aracılığıyla seyirci, zaman içinde yeni zamanların yaratılmasıyla üç farklı zaman boyutu deneyimlemektedir.

Gerçeküstü bir anlatımla sunulan at sahnesi, tamamıyla gerçek materyaller kullanarak oluşturulmuştur. Tarkovsky, rüya mantığının oluşturduğu özel etkiyi yaratabilmek için, her biri gerçek olan öğelerin alışılmadık bir şekilde yan

⁵⁸ Bu durum bize Christopher Nolan'ın *Başlangıç* (Inception) filmini hatırlatır. Fotoğrafçı da tıpkı Cobb ve ekibi gibi bir rüyanın içinden başka rüyaların içine geçerek, rüyalar aleminde iyice derinleşip katman katman aşağıya inmektedir.

yana veya karşı karşıya getirilmelerinden bahseder. Ona göre bu şekilde zaman ve mekan algısı değişime uğrayarak seyirciyi rüyanın gerçekliğine taşıyabilmektedir (Tarkovsky, 2007: 57-58). Depodaki sahneler de tam olarak bu şekilde işlenmiştir. Sahnedeki tüm öğeler ve kişiler gerçek hayatın bir parçasıdır ancak anlatı kapsamında bütünsel olarak bakıldığında gerçeküstü bir algı yaratmaktadır. Bu tarz sahneler film boyunca karşımıza başka şekillerde de çıkar. Örneğin, fotoğrafçı Şehirler Şehri'nde saatçinin adresini öğrenebilmek için gündüz vakti bir meyhaneye gittiğinde, duvara tablo asan bir adamın yanında bir koyun durduğunu görür. O koyunun içeride ne aradığı meçhuldür. Zaten seyirci de bunu sorgulamaz. Çünkü Kavur'un yarattığı atmosfer içerisinde o koyunun gündüz vakti meyhanede tek başına duruyor olması 'garip' karşılanmaz. Bir başka sahne ise fotoğrafçının son durağı olan Kalpler Şehri'ndeki bir sokakta eşeğin üzerinde dimdik oturan ve şemsiyesini açmış bir şekilde gezen adamdır. Fotoğrafçıya başka bir boyuttan seslenir gibi karşısına çıkan bu görüntü fotoğrafçıyı içinde bulunduğu rüya evreninden yeniden başka bir rüyaya düşürür. Biro, filmin konusuyla bağlantısı olmayan, alakasız gibi gözüken bu durumların filmin atmosferini zenginleştirdiğini ve güçlendirdiğini ileri sürer. Ona göre filmin ortasına ansızın dalıp çıkan bu gerçeküstü 'an'lar seyirciyi merkezi olandan uzaklaştırarak zamanı askıya alır ve hatta neredeyse durma aşamasına getirecek kadar yavaşlatır (Biro, 2011: 88).

Fotoğrafçının kadını bekleyişi tam olarak dört ay on dört gün sürer. Bu süre zarfında fotoğrafçı her gün pencerenin önünden saatçinin dükkanına büyük bir tutkuyla bakar. Geçen her gün aynı zamanda kendi manevi yolculuğunda derinleşmesini sağlamaktadır. Bu arayış ve yolculuk esnasında manevi olarak yaşadığı değişim, fotoğrafçının yüzüne yansımaya başlar. Artık onun da hikaye anlatan bir yüzü vardır. Erginleşme yolunda sabır⁵⁹ ile sınanan fotoğrafçının otel odası, aylardır gazetelerden ve dergilerden kestiği binlerce yüz resmiyle dolmuştur. Fotoğrafçının geçirmeye başladığı bu değişimin ardından kadın, kasaba saatçisine

⁵⁹ Ömer Tecimer: "Birçok ezoterik örgütün, gizemci oluşumun inisiyasyon sınavları, sabrın, en fazla önem verilen erdemlerden olduğunu kanıtlar" demektedir (Tecimer, 2005: 352).

emanetlerini almaya gelir. Saatçi, kadına kaseti gençten bir çocuğun aldığını ve sürekli olarak odasında oturup kaseti izlediğini söyler. Bahsettiği çocuğun fotoğrafçı olduğunu anlayan kadın, duygularına hakim olmaya çalışarak, bir an önce oradan uzaklaşır. Nitekim fotoğrafçı, kadının geldiğini camdan görünce koşarak aşağıya iner ancak kadın çoktan arabasına binip gitmiştir. Kadını bir kere daha kaybettiğini düşünen fotoğrafçı, arabanın park ettiği yerde kasabanın saatçisiyle konuşurken yerde bir kağıt olduğunu fark eder. Bu kağıt, kasaba saatçisinin söylediğine göre kadının şoförlüğünü yapan adamın yediği şekerin kağıdıdır. Fotoğrafçı kağıdı açar, ve bir şehrin imgesi olan bir saat kulesini görür. Kağıdın diğer yüzünde ise Şeyh Galip'in şu mısraları yazılıdır: “Durma sefer et diyar-ı kalbe, Can baş ko rehğüzar-ı kalbe” Böylelikle fotoğrafçı otobüse atlayarak, saat kulesinin olduğu Kalpler Şehri'ne gider. Bu bağlamda Şükran Kuyucak Esen, filmdeki arayış biçimini derviş felsefesine benzetir: “Fotoğrafçı da dervişler gibi yolu nereye götürürse, oraya gidiyor. Yolunun üstünde uğradığı her yerde, sürüklendiği her yerde arayışını sürdürüyor” demektedir (Esen,2015:315).

Kavur, filmin mistik atmosferini güçlendiren stilize edilmiş kasabaları, bu sefer karşımıza isimsiz olarak çıkarır. Yalnızca Şehirler Şehri'nin İstanbul olduğu belirtilir. Diğer mekanlar; Ölüler Şehri, Garipler Şehri ve Kalpler Şehri olarak adlandırılmaktadır. Dolayısıyla bu mekanlar sabit değildir ve yeryüzünün herhangi bir yerinde olabilmektedir. Benzer şekilde filmin hangi zamanda geçtiği de belirsizdir. Ayrıca filmdeki hiçbir karakterin adı da yoktur. Bunun sebebi filmde anlatılan olayların herhangi birine ait olmamasıdır. Başka bir deyişle, film kişisel bir deneyimi anlatmamaktadır; kolektif bilinçaltından kaynaklanan bir rüya olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun nedeni ise arketip kavramı üzerinden ilerliyor olmasıdır. Jung'un belirttiği gibi arketipler ilkel zamanlardan bu yana tüm insanlığın yaşamış olduğu ortak deneyimlerden oluşmaktadır. Dolayısıyla kişisel deneyimin bir meyvesi değildirler (Jung, 2001: 255-256). Bu nedenle *Gizli Yüz*'de ne zaman bellidir ne de mekan. Rıza Kıracı, *Gizli Yüz* 'deki hikayenin “zamanın herhangi bir uzamında gerçekleşiyormuş gibi” anlatıldığından bahseder (Kıracı, 2008: 111). Bu haklı bir

argümandır çünkü filmde yaşananlar yüzyıllardır insanlar tarafından yaşanmaktadır ve yeniden yaşanmaya devam edecektir. Başka bir deyişle, insan her zaman hakikatin arayışında olmuş ve her zaman mutlak olana kavuşmayı arzulamıştır. Mircae Eliade'nin de söylediği gibi arketipler farklı zamanlarda, farklı mekanlarda, farklı insanlar tarafından benzer olaylar bağlamında, sürekli olarak tekrar edilmektedir (Eliade, 1994: 92). Dolayısıyla arketipsel bir öge olan “arayış” temasını konu edinen *Gizli Yüz*, sadece fotoğrafçının veya kadının arayışını değil, genel olarak “insanın” arayışını anlatmaktadır. Bu monomitos yolculuğunda olan bir kahraman da olsa, seyr-ü sülük de olan bir salık de olsa arayış hep aynıdır: mutlak olanın, hakikatin arayışı...

Film boyunca fotoğrafçının arayışına eşlik eden uzun, çıplak ağaçlar, filmin mistik atmosferini güçlendirmekle birlikte filmdeki arayışın döngüsellğine vurgu yapmaktadır. Eliade Mitler, *Rüyalar ve Gizemler* isimli kitabında ağacın simgesel anlamını şu şekilde açıklar: “Ağaç simgesinin mitolojide ve dinlerdeki temel anlamı periyodik ve sonsuz yenileme, yeniden yaratılma, “yaşamın ve gençliğin kaynağı”, ölümsüzlük ve mutlak gerçekliğe dayalı fikirlerle bağlantılıdır” (Eliade, 2017: 18). Buradan da anlaşılacağı üzere simgesel bir metafor olarak karşımıza çıkan ağaçlar, bu arayışın (mutlak olanın arayışı) hiç bitmeyeceğini vurgulayarak, insanlığın döngüsel olarak hep aynı şeyi aradığını ifade etmektedir. Fotoğrafçı filmin en başında hikayesini anlatmaya başladığında; “Ne zaman bir hikaye anlat deseler, ağaçları düşünürüm, rüyamdaki ağaçları” demektedir. Dolayısıyla film boyunca fotoğrafçıya eşlik eden uzun, çıplak ağaçlar aynı zamanda fotoğrafçının arayışının simgesi haline gelmektedir.

Fotoğrafçı son durak olarak, Kalpler Şehri'ne geldiğinde, etrafta gezinerek kadını nasıl bulacağını düşünür. Bir-iki farklı sokaktan geçtikten sonra nereye giderse gitsin karşısına saat kulesinin çıktığını fark eder. Sanki her sokak aynı yere çıkıyor gibidir. Bir çeşit kısır döngünün içine giren fotoğrafçı yoldaki bir esnafa; bu kasabada saat kulesini görmeyeceğim bir sokak yok mu? diye sorar. Ancak anlaşılan o ki saat kulesini göremeyeceği tek yer saat kulesinin içidir. Fotoğrafçı kasabadaki

saatçinin yerini öğrenirse, kadını da oralarda bulabileceğini düşünerek, esnafa saatçinin nerede olduğunu sorar. Saatçinin tarif ettiği sokağa giden fotoğrafçı dükkanın köşesine geldiğinde oldukça şaşırır. Kalpler Şehri'nde saatçinin olduğu sokak ile Şehirler Şehri'ndeki saatçinin olduğu sokağın uzanış biçimi ve saatçi dükkanlarının bu sokaktaki konumu aynıdır. Şehirler Şehri'ndeki sokakta asılı olan müzik afişi, bakkalın dışında file içinde asılı duran toplar, sokakta seksek oynayan kız ve yere düşmüş trafik işareti Kalpler Şehri'ndeki saatçinin sokağında da birebir mevcuttur. Kadınla beraber Şehirler Şehri'ndeki saatçiyi takip etmek için onun sokağına gittiklerinde bu gördüklerinin hepsini orada da görmüştür. Bu durum seyirciye tıpkı aynı rüyayı gördüğünde yaşadığı duyguyu yaşatır. Nerede olduğunu sorgulayan bir tavır içinde olan fotoğrafçı sokakta yürümeye devam ettikçe ileride kadının mavi arabasını görür. Tıpkı yine o günkü gibi aynı köşede durmaktadır. Fotoğrafçı arabanın içine geçip oturur. Aynı o günkü gibi arabadaki muskayı eller, ve tam o sırada sokaktan bağırarak eskici geçer; olayların sıralaması da aynı o günkü gibidir. Tam olarak bunları anımsarken kadını görür arkasından, üzerindeki mavi paltosundan. Arabadan iner ve bir rüyada gibi kadını takip eder. Kadın saatçiyle (Rutkey Aziz) buluşur, ancak kırmızı kamyonun geçmesiyle fotoğrafçı onları kaybeder. Tıpkı o gün saatçiyi de kırmızı kamyonun geçmesiyle kaybetmeleri gibi. Görüldüğü üzere filmde birçok yenilenen sahne ve nesne mevcuttur. Biro, filmde gerçekleşen yenilemelerin zaman algısını değiştirdiğinden bahseder. Ona göre tekrar tekrar yenilenen sahneler filmin akışını bozarak anlatıyı askıya alır. Dolayısıyla seyirci zamanın durmuş halini tecrübe eder (Biro, 2011: 146-148). Daha önce de belirtildiği üzere rüyalarda sıklıkla karşılaşılan bu durum, filmlerde de karşımıza çıkabilmektedir. *Gizli Yüz*'e bakıldığında seyirciyi bir rüya evrenine sokan film, yenilenen sahnelerin kullanımıyla birlikte döngüsel bir zaman yaratıp seyirciye bir rüya deneyimlemekte olduğunu hatırlatmaya devam etmektedir. Esen'e göre Kavur filmdeki bu yenilemeler aracılığıyla döngüsel zamanı sinematografik olarak seyirciye sunmaktadır:

“Mekan ve zaman birleşimleriyle, o mekanda bulunan aynı insanların, yine aynı biçimde o mekanda bulunmasıyla yapar bunu *Gizli Yüz*'de.

Oysa arada birçok yer değiştirilmiş, birçok zaman hatta aylar geçmiştir. Aynı durumları, aynen tekrar tekrar yaşamaktadır kahraman. Ömer Kavur bunu filminde, kahramanlarına farklı zaman ve mekanlarda milimi milimine aynı durumları tekrar tekrar yaşatarak, zamanda döngüyü görüntü diliyle anlatmayı başarmaktadır” (Esen, 2015: 444).

Kamyonun geçmesiyle birlikte saatçiyi ve kadını kaybeden fotoğrafçı hızla koşarak tüm sokaklarda onları bulmaya çalışır. Bir süre daha etrafta gezindikten sonra soluklanmak için durduğu sokakta seksek oynayan bir kız ve bakkalın önünde ki file de sallanmakta olan topları görür. Burada yine Şehirler Şehri’ndeki olaylar tekrarlanmaktadır. Dolayısıyla zamanda geri gidişin gerçekleşmesiyle bir duraksama söz konusu olmaktadır. Ertesi gün fotoğrafçı kahvede otururken lacivert ceketli bir adam gelip yanına oturur. Adam fotoğrafçıyla konuşmaya çalışsa da fotoğrafçı pek oralı olmaz, kendi dünyasında gezinir. Daha sonra lacivert ceketli adam masadan kalkar, yanındaki sandalyeden büyükçe bir masa saatini alır ve kahveden çıkar. Adamın elindeki masa saatini fark eden fotoğrafçı kahveden çıkıp gizlice adamı takip etmeye başlar. Böylelikle Kalpler Evi’nin yolunu bulan fotoğrafçı, kadının ve saatçinin arasındaki gizemli ilişkiyi nihayetinde çözer. Kalpler Evi’nde insanlar ellerinde kendi saatleriyle (duvar saati, kol saati, masa saati, cep saati fark etmeksizin herkes kendi saatini yanında getirir) kameranın karşısına geçip yüreklerini açarlar; hikayelerini, rüyalarını, umutlarını, korkularını anlatırlar. Burada kaydedilen kasetler elden ele dolaşarak insanların “uyanmalarına”, manevi farkındalık yaşamalarına öncülük eder. Tecimer’e göre; “Kadının ve saatçinin başını çektiği örgütlenme, mistik gerçeğe ulaşan yolu arayan, insanlara mistik deneyimler yaşatan bir ezoterik oluşumdur” (Tecimer, 2005: 352). Dolayısıyla kendi inisiyasyonlarında mertebe atmış olan kadın ve saatçi diğer insanlar için ‘çağırıcı’ bir rol üstlenerek onların manevi yolculuğuna öncülük etmekte ve destek olmaktadır.

Fotoğrafçı, Kalpler Evi’ne vardığında kadını bulma heyecanı ile tek tek her odaya bakmaya başlar. Koridorlarda dolaşırken bir odada ellerinde saatlerini tutarak bekleyen insanları görür, diğer odada ise saatçiyi görür, kameranın karşısında oturmakta ve saatlerle ilgili hikayeler anlatmaktadır. Fotoğrafçı bu odanın video

kasette kadının konuştuğu oda olduğunu anlar. Bir süre sonra saatçi yaptığı kaydı bitirir ve yerine başkası geçip kendi hikayesini anlatmaya başlar. Odadan çıkan saatçi tıpkı Şehirler Şehri’nde dükkanından çıktığında yaptığı gibi önce bir an duraksar ve sanki, bir şey almayı unutmuşçasına ceplerini kontrol eder, ve sonra yürümeye devam ederek odanın önünden uzaklaşır. Esen, bu yenileme sahneleri aracılığıyla fotoğrafçının kendini sürekli aynı yerlerde geziniyormuş gibi hissettiğinden bahseder (Esen, 2015: 318). Buradan yola çıkarak Kavur’un filmde mekanlar arasındaki mesafeyi ortadan kaldırdığı söylenebilir. Çünkü fotoğrafçı nereye giderse gitsin hep ‘aynı’ yerde gibi hissetmektedir.

Nihayetinde Kalpler Evi’nde kadını gören fotoğrafçı onunla konuşmaya çalışır ancak kadın fotoğrafçıya bir an önce oradan gitmesi gerektiğini söyler. Kalpler Evi’nden çıktıktan sonra karşısında yine saat kulesiyle karşılaşır, artık saat kulesini görmekten bitkin düşmüştür çünkü saatler ona kadını hatırlatmaktadır. Dolayısıyla saat kulesini göremeyeceği tek yere, saat kulesinin içine gitmeye karar verir. Fotoğrafçı saat kulesine vardığında saatin mekanizmasına girerek saati durdurur. Tüm kasabayı bir sessizlik kaplar. Artık yelkovan ve akrep hareket etmemektedir. Saat kulesinin çanının çalmadığı fark eden kadın, bunu fotoğrafçının yaptığını anlar ve saat kulesine gider. Fotoğrafçı sabah saatin çan sesiyle uyanır ve hemen saatin mekanizmasının olduğu yere gider: Kadın oradadır. Fotoğrafçı kadına onu sevdiğini ve eskisi gibi olmak istediğini söyler: “Gene eskisi gibi olalım... Sana fotoğraflar getireyim. Yüzlere bakar hikayelerini anlatırsın... Her şey eskisi gibi olsun... Seni seviyorum... Seviyorum seni...” Kadın da onu düşündüğünü, her sabah fotoğrafları getirmesini heyecanla beklediğini söyler ve şöyle devam eder: “Seni bazen öyle bir düşünürdüm ki, baktığın bütün dünya ben olurum... O zaman anlardım artık, beni değil dünyayı istediğini...” Nebahat Akgün Çomak, fotoğrafçı ve kadının, “Hüsn’ü arayan aşkın, Hüsn olması gibi artık tek vücut” olduklarını belirtir. Ve devam eder: “Birbirleri olmuşlardır artık. Sevdikleri, istedikleri birbirleri değil aramaktır. Aramanın getirdiği yolculuktur” (Çomak, 1997: 7). Nitekim kadın da fotoğrafçıya; “Aradığın ben değilim” demektedir, saat kulesinden çıkmadan önce. Onların

arasındaki hikaye, beşeri aşktan ilahi aşka giden bir yolculuğun hikayesidir yalnızca. Fotoğrafçı hıçkırarak hıçkırarak ağlasa da, artık o da farkındadır aradığının kadın olmadığını. Kadının peşinden yollara düştüğü günkü gibi değildir çünkü; dışında her ne kadar yol aldıysa, içinde de bir o kadar yol almıştır. Ve nihayetinde; Kalpler Şehri'ne vardığında bedensel aşkın ötesine ulaşmıştır. Tecimer konuyla ilgili: “Film boyunca kadın için beslediği aşk, fotoğrafçı için dönüştürücü, başkalaştırıcı bir yolculuk biçimini almış, kendisini tanımasını, kendisinin bilincine varmasını sağlayan bir “aşkın aşk” haline gelmiştir” demektedir (Tecimer, 2005: 348). Buradan da anlaşılacağı üzere, fotoğrafçı monomitos yolculuğunun sonuna gelir. Aslında elbette ki, bu son da bir başlangıçtır ancak fotoğrafçı artık erginlenme (inisiyasyon) sürecinden çıkarak, yaşamın ve dönüşümün ebediyen devam edeceğinin farkındalığıyla “dönüş” yoluna geçmektedir.

Campbell'e göre, Monomitos'un son aşaması olan dönüş, kahramanın erginleşme yolunda deneyimlediği yaşamı dönüştüren maceradan geri dönmesidir. Bu durumda kahraman geri döndüğünde manevi olgunlukta bir üst seviyeye erişmiş olduğundan bambaşka biri olarak geri dönmektedir. Campbell bunu kahramanın Tanrıların olduğu boyuttan insanların olduğu boyuta dönüş olarak nitelendirir. Çünkü kahraman gittiği yerde tanrısal varlığı ve sevgiyi deneyimlemektedir (Campbell, 2010: 245). Bu bağlamda fotoğrafçının erginleşme süreci boyunca içinde bulunduğu rüya evreninin, Tanrısal varlığın bir tezahürü olarak; zamanın döngüsellliği üzerine kurulu olduğu söylenebilmektedir. Dolayısıyla, bu süreç içinde fotoğrafçı kadına olan aşkı aracılığıyla Tanrısal varlığın, mutlak olanın mevcudiyetini idrak etmiş ve ilahi aşkın sonsuzluğuna ulaşabilmek amacıyla birlik yoluna girmiştir.

Fotoğrafçı kendini biraz toparladıktan sonra saat kulesinden çıkar ve köşede kadının onu beklediğini görür. Kadın, fotoğrafçıya Kalpler Evi'nde unuttuğu saatini (babasının saati) verir. Aralarında hiçbir dialog geçmez; kadın son bir kez fotoğrafçıya bakar ve arabasına binip gider. Fotoğrafçı yoluna devam ederken küçük bir kız çocuğunun ağlama sesini duyar. Az ileride eskiciyi ve kızını görür. Eskici tek

atlı, hurdaya dönüşmeye yüz tutmuş olan arabasından bir şeyler indirirken bir yandan da kızını yatıştırmaya çalışmaktadır. Fotoğrafçı yanlarından geçerken eskici fotoğrafçıyla konuşmaya başlar. Kızının istediği tükenmez kalem elde edememesine karşılık ağlıyor olmasıyla ilgili fotoğrafçıyla dertleşirken ona; “Söylesene cancağzım, hayatta insan her istediğini elde edebilir mi?” diye sorar. Bu sorunun üzerine fotoğrafçı kalbine döner ve biraz düşünür, çünkü kendisi de aylardır kadını elde etmeye çalışmış ama edememiş, ancak sonunda önemli olanın ‘arayış’ olduğunu anlamıştır. Tüm bunları düşündükten sonra yüzünde tatlı bir tebessümle eskicinin sorusuna cevap verir: “Edemez”

Bunun üzerine eskici fotoğrafçıya bir hikaye armağan eder: “Bir zamanlar uzak bir ülkede bir hırsız yaşarmış... Hayal hırsız... Geceleri mışıl mışıl uyuyanların rüyalarına girer, hoşuna gidenleri torbasına doldurur çalarmış... Sabah da uyananlar içlerinde bir huzursuzluk hissederlermiş, bir eziklik... Bunlar kalkıp bir ermişe gitmişler, dertlerini anlatmışlar. Ermiş de akıllı ermişmiş ha! Onlara demiş ki, madem ki siz rüyalarınızı kaybettiniz, o zaman bana umutlarınızı anlatın. Ama dertli kişiler rüyalarında çalınan şeyleri hatırlayamazlarmış bir türlü. Hatırlayamadıkları için de umutlarını kuramazlarmış... Neden? Çünkü rüyaları benim torbada da ondan...” diyip gülerek, neşeyle torbasından çıkardıklarını gösterir fotoğrafçıya: Bir ayna, bir ütü bir de lamba... Bunun üzerine fotoğrafçının yüzünde buruk bir gülümseme belirir. Kafasını yukarı çevirir ve yalnız duran kuru bir ağaca doğru bakar. Film, zamanın döngüsellğine vurgu yaparak biter. Fotoğrafçının karşılaştığı eskici ve kızı aslında kadın ve babasıdır. Eskicinin torbasından çıkan rüya nesneleri ve anlattığı hikaye bunu doğrulamaktadır. Nitekim, zamanın döngüsellğine bir başka vurgu ise film bittiğinde başladığı yere geri dönmesidir. Aslında izlediğimiz film fotoğrafçının Kalpler Evi’nde kaydettiği kasettir. Tecimer bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Filmin en başında izleyicilere kendi öyküsünü anlatmaya başladığında, fotoğrafçı aslında, Kalpler Evi’nde, ellerinde saatleri, yüreklerini açan diğer insanlar gibi kamera karşısındadır. İzlediğimiz film, gerçekte fotoğrafçının kasete aktarılmış video çekimidir, böylece

çember kapanmış ve öykü başladığı yere dönmüştür” (Tecimer, 2005: 349).

Gizli Yüz, tıpkı sufi hikayeleri gibidir; her seferinde filmin başka bir yönünü keşfetmek mümkündür çünkü film içinde bir sürü öğreti barındırır⁶⁰. Burçak Evren, seyircinin izlediğini tam olarak kavrayabilmesi için “beyin jimnastiği” yapması gerektiğini söyler (Evren, 2002: 78). Tıpkı Jung’un rüyaları anlayabilmek için onu bir nesne gibi elimize almamız gerektiğini ve evire çevire her yanına, köşesine bakarak detaylıca incelememiz gerektiğini söylemesi gibi (Jung, 2009: 28), *Gizli Yüz* de aynen bu şekilde ele alınarak incelendiğinde görünenin ardındaki manalar açığa çıkmaktadır. Film, fotoğrafçıyla birlikte seyirciye de içsel bir yolculuk yaptırır.

⁶⁰ Türkiye de post modern edebiyatın önemli eserlerinden biri olan Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*’ından yola çıkılarak uyarlanan *Gizli Yüz*’ün anlatı yapısının, post-modern bir anlatıya sahip olduğu daha önce de ifade edilmişti. Ancak burada filmin post-modern bir anlatı olarak, modern anlatıdan ne noktalarda farklılaştığına ve bu film üzerinden post-modern unsurları hangi çerçevelerde yaratmış olduğuna bakılacak olursa; “Modernist/postmodernist metinlerin çok katmanlı dokusu sayısız okumaya olanak tanır. Bunun en önemli nedeni de söz konusu metinlerin baştan sona tezli tek bir okumaya yönelik olan geleneksel metinlerden farklı bir yapıya sahip olmalarıdır” (Ecevit, 2001:163). Bu bağlamda *Gizli Yüz*’ün klasik anlatı yapısını kırarak filmde zamanın kendi zamansallığını oluşturan bir anlatıma zemin hazırlayıp, seyirciye karakter üzerinden bir “yol” hikayesi sunduğunu söylemek mümkün olabilmektedir. Post-modern anlatılarda belli başlı olan ilkelere bakıldığında; “1) Yazıda (ve görsel sanatlarda da) izlenimlere ve öznelliğe ağırlık verilmesi; *neyin* görüldüğünün değil de, *görmenin* (ya da okumanın ya da algılamının kendisinin) nasıl gerçekleştiğinin vurgulanması ... 2) Her zaman her yerde hazır ve nazır olan, üçüncü şahıs anlatıcıların sağladığı sözde nesnellikten uzaklaşma, anlatının sabit bir bakış açısıyla kurulmasından ve kesin ahlak yargılamalarından vazgeçme... 3) Türler arasındaki sınırların kaypaklaşması, dolayısıyla şiirin belgesel ve düzyazının daha şiirsel bir duruma gelmesi... 4) Fragman denebilecek metin parçalarını bir araya getirme eğilimi, sürekliliği olmayan öyküler anlatma ve farklı malzemeleri rastgele hissi verecek şekilde bir araya getirme... 5) Sanat yapıtının üretimine yönelik bir öz bilinç oluşması; yapıtın nasıl üretildiğini yansıtırma eğilimi. Bunun sonucunda, okuyucu (izleyici) her yapıtın kendine özel bir yapısı olduğunu, belli koşullarda üretilmiş olduğunu ve buna göre okunması (izlenmesi) gerektiğini anlayacak, dikkati bu üretim koşullarına çekilecektir... 6) Biçim estetiği alanında, kapsayıcı ve genel geçer kuralların yadsınması, buna karşılık minimalist tasarımlara yer verilmesi...” (Akerson, 119-120). Bu sıralanan ilkeler modernizmden alınarak bir aşama daha ileri geçip post-modern anlatının esaslarını oluşturmaktadır. Buradan yola çıkarak *Gizli Yüz* yukarıda sıralanan birçok maddeyi yerine getirmekte ve anlatımını fotoğrafçının çıktığı yolculuktaki dönüşümü üzerine kurmaktadır.

3.3.4. Akrebin Yolcuğu⁶¹

Ömer Kavur'un senaryosunu Macit Koper'le birlikte yazdığı *Akrebin Yolculuğu*, rüyalarda geçerli olan zamanın -veya zamansızlığın- bir temsili gibidir. Film, seyyah bir saat tamircisinin (Kerem) bir gün bozuk bir saati tamir ederken (mekanın neresi olduğu tam olarak bilinmemektedir) tamircinin bulunduğu mekana, Gizemli bir Adamın gelişiyle başlar. Saat tamircisi, (Kerem) Gizemli Adamın gelişine aldırış etmeden bozuk olan saati tamir etmeye devam eder, ardından elinden fırlayan tornavidanın Gizemli Adamın ayağına doğru düşmesi üzerine, Gizemli Adam, Kerem'in yanına gelir. Eliyle Kerem'in düzeltmeye çalıştığı saate dokunur ve saat bir anda çalışmaya başlar. Bu duruma oldukça şaşırان Kerem adama bunu nasıl yaptığını, zamanı nasıl doğru bildiğini sorar. Adam bu soruya cevap olarak "zaman yoktur" der. *Akrebin Yolculuğu* da tam olarak bu sorgulama üzerine kurulmuştur: Zaman var mıdır? Varsa nedir? Burada hatırlayacak olursak Ömer Kavur; Rıza Kıracı'nın "Ömer Kavur'la Yola Çıkmak" isimli belgeselinde kendisine sorduğu soruya verdiği cevapta zamanın ne olduğunu bilmediğini söylemiş, ardından bu sorunsalın insan üzerinde ciddi bir karmaşa yarattığını, zamanın sıradan bir şey mi kronolojik bir şey mi veya bir ölçüm mü olduğunu kendine defalarca sorarak bunların hiç biri olmadığını, ancak sonuç olarak zamanın var olduğuna inandığını söylemişti (Kıracı: 2002, Belgesel). Ancak Kavur bu filmiyle filmin başındaki Gizemli Adamın "zaman yoktur" ifadesini alaşağı ederek, zamanın sonsuz bir döngü olduğunu ve insanlığın var olduğundan beri duyguları, yaşayışları geçmişteki düşleri bir şekilde (zamansal boşluğa) aktararak yaşamına devam ettiğini anlatmak istercesine bir olay örgüsü yaratmıştır.

⁶¹**Filmin Künyesi:** Yapım: Alfa Film, **Yönetmen:** Ömer Kavur, **Senaryo:** Macit Koper, Ömer Kavur, **Görüntü Yönetmeni:** Erdal Kahraman, **Müzik:** Atilla Özdemiroğlu, **Yapım Tarihi:** 1997, **Vizyon Tarihi:** 02 Mayıs 1997, **Süre:** 118', **Oyuncular:** Mehmet Aslantuğ, Şahika Tekand, Tuncel Kurtiz, Arzu Kuyas, Tomris Oğuzalp, Nüvit Özdogru, Macit Koper, Aytaç Arman, Kenan Bal. İlhan Kilimci, Mehmet Bulduk, Rana Cabbar, **Tema:** Aşk, Zaman, Arayış, Yalnızlık

Filmin genel akışına devam edildiğinde Gizemli Adam, Kerem'e bir kasabadaki saatin tamir edilmesi gerektiğinden bahseder ve adresin yazılı olduğu bir kağıt ile kulenin anahtarını verir. Bu doğrultuda Kerem, trene binerek saati tamir etmek üzere yola çıkar. Kerem, bu yola çıkmakla birlikte, bilinen zamanın ve mekanın ötesine geçecek ve zaman-zamansızlık, mekan-mekansızlık gibi kavramlar anlamını yitirecektir. Bu doğrultuda, trene binip kasabaya gittiği ilk andan itibaren döngüsel bir zamanın içine yol alacağını güncesine yazdığı şu satırlardan belli eder: “Akıp giden renkler, akıp giden mevsimleri hatırlatır bana. Karanlıkla aydınlığı, gece ile gündüzü ve içinde artık olmadığım zamanı hatırlattığı gibi. Yaşamımda artık yer almayan her şey gibi. Bir boşlukta savruluyorum durmadan.” Böylelikle film, Kerem'in kasabaya vardığında bunun, onun için bir başlangıç değil daha çok, daha önce yaşadığı deneyimlerin bir tekrarı olduğunun altını çizer.

Kerem daha kasabaya varır varmaz, burasının gizemli bir yer olduğunu fark ederek kasabada gezinmeye başlar. Tamir edilmesi gereken saatin kasabada bulunan saat kulesinde olduğunu anlayarak, hızla saat kulesine gider. Saat kulesi Kerem'in tekrar tekrar kasabaya gelmesinde bir istasyon işlevi görüyor gibidir. Sanki filmde anlatılmak istenilen döngünün simgesel dışavurumudur. Saat kulesi metaforik anlamda Kerem'in Arafa açılan kapısıdır. Kavur'da zaten bunu Kıraç'la gerçekleştirdiği belgeselde anlatır. *Akrebin Yolculuğu*'nu sonsuz bir üçgenin üzerine inşa ederek bünyesinde fantastik öğeler barındırdığını, gerçeküstücülük bağlamında metaforlara da yer verdiğini, Kerem'in yaşadığı döngüselligi onun Arafta olmasından kaynaklı olduğunu ve kabir vakti dediğimiz kıyamete kadar, orada kalıp tekrar tekrar ölüp geri geleceğini ifade eder (Kıraç: 2002, Belgesel).

Kerem kuledeki bozuk saati tamir etmeye başladıktan bir süre sonra kulenin içinde bir kadın (Esra) olduğunu fark eder. Kadınla aralarında hiçbir diyalog yaşanmaz ancak Kerem kadını gördüğü an onun büyüüne kapılır. Ardından Kerem'in kuleye nasıl girdiğini merak ettikleri için saat kulesinin sahibinin adamları onu almaya gelir. Kerem karşısında Agah efendiyi (Tuncel Kurtiz) bulur. Kerem, Agah Efendi'ye tanımadığı bir adamın, bozuk olan bir saati tamir etmek üzere

buranın adresini ve anahtarını verdiğini söyleyerek, saat kulesinin neden bu kadar zamandır bozuk olduğunu, kasabada hiç saat tamircisi olup olmadığını sorar ancak Agah Efendi kasabada hiç saat tamircisi olmadığını söyler. Anahtarı ondan alır ve eğer karısı (Esra) saatin tamir edilmesini isterse, saati tamir etmeye başlayabileceğini söyleyerek Kerem'i gönderir. Kerem kasabadaki tek otel olan "Göl Köy" oteline yerleşerek haber beklemeye başlar. Ertesi gün kasabanın lokantasında yemek yerken, lokantanın camından kulede gördüğü kadını görerek hızla oradan ayrılır ve kadını takip etmeye başlar. Kadın ormana doğru gitmektedir. Kerem kadını uzaktan izlerken önündeki ağaçların ardında, başka bir adamın da kadını izlemekte olduğunu fark eder. Ve oradan uzaklaşmaya başlar. Ancak çok geçmeden iki el silah sesi duyulur. Kerem hızla geriye dönerek kadının bulunduğu yere doğru koşsa da kadını bulamaz. Sadece ormanın içinde bulunan gölde bir cesetin yattığını fark eder. Ardından filmdeki olaylar gizemli bir şekilde anlatılmaya devam eder. Kerem, saati tamir ettirmek isteyen Agah efendinin karısının, kule de gördüğü (aslında aşık olduğu kadın) kadın olduğunu anlayınca çok şaşırır. Ve kadınla arasında bir şekilde geçmişinden kalan bir bağ olduğunu anlayınca, Kerem bir döngünün tekrarlanmakta olduğunu fark eder (seyircide bu durumu Kerem'le beraber fark eder). Aslında bu kasabaya defalarca gelmiş ve gelecektir. Bu fark etme anından sonra, Esra tarafından öldürülmesi de aynı zamanda gerçekleşir. Sonuçta Seyirci, Kerem'in sürekli tekrarlanan bir döngü içindeki Kerem'lerden sadece birisinin başından geçen süreci izlemiş olduğunu anlar.

Zamanın döngüselligi filmde bazen sokak isimleriyle, bazen simgesel bir dille desteklenir. Örneğin Kerem saat kulesine yapılacak olan çan için dökümcüye gittiğinde, dökümcü Kerem'in elindeki çan çizimlerinden bunu daha önce görmüş olduğunu iddia eder. Yıllar önce başka bir adam da ona aynı siparişi vermiştir. Kerem bunun üzerine dökümcüden eskiden sipariş eden adamın adresini ister. "Gölköy saatçisi Tekerrür sokak. No:27" Kerem bu durumdan şüphe duyarak dökümcünün söylediği adrese gider. Karşılaştığı ev bomboştur. Aslında kendi boyutlarından birinin geçmişte yaşadığı evine girmiştir. Burada görüldüğü gibi sokağın ismi

(Tekerrür) Kerem'in içinde bulunduğu döngüyü temsil etmektedir. Nitekim Kerem bir önceki döngüsünde Esra'nın sevgilisi ve kasabanın saatçisi olarak bu adreste yaşamıştır. Diğer bir örnek ise kasabada düzenlenen panayırın son gecesi Kerem'in, bir lokalde Esra'yı düşünerek şarap içerken masanın üstüne eliyle istemsiz bir şekilde nohutlardan spiral şekli yaptığı sahnedir. Böylelikle Kavur, döngüsel zamanı hem simgesel hem de olay akışı içerisinde vurgulamaya devam etmektedir.

Hatırlayacak olursak, rüyalarda zaman gündelik yaşamdan farklı olarak (günlük yaşamda zaman, doğrusal bir çizgi içinde akar; doğar, yaşar ve ölürüz) zamanın net sınırlar dahilinde çizilmediği geçmiş, gelecek ve şimdiyi aynı anın içinde pota ettiği dile getirilmişti. Bu bağlamda kişi rüyasında yaşamının her dönemine gidebildiği gibi (geçmiş anıları) gelecek ve o an içinde bulunduğu zamana da sıçrama yapabilmekteydi. Yörükhan Ünal bu durumu ifade ederken, “şimdi” nin bile saliseler sonra geçmişte kaldığını söyleyerek gündelik yaşamın her daim ileriye akan bir akış dahilinde olduğunu ancak “zaman makinesi” gibi bir tek rüyalarda geçmiş, gelecek, şimdinin aynı anda yaşanabileceğinden bahseder (Ünal, 2015: 275-276). Bu durum bariz olarak Kerem'in içinde bulunduğu sürece yansıtmaktadır. Film, Kerem'in yaşadığı üç halkalı (kendisi, kasabaya geldiği anda öldüğünü şahit olduğu Kerem, bir de yıllar önce Esra'yı hamile bırakıp kasabayı terk eden Kerem) zamanı, bir rüya atmosferi yaratarak seyirciye sunar. Yönetmen, Kerem'in yaşadığı zamanın belirsizliğine vurgu yaparak hangi zamanın içinde kaçınıcı zamanı deneyimlemekte olduğunu net olarak söylemez. O sadece tekrarlanan bir döngü içinde belirsiz olan bu mekana defalarca gelmektedir (Araftadır). Burada iç içe geçmiş yaşamlar söz konusudur. Kerem hem geçmişte hem şimdide hem de gelecekte yaşayan bir karakterdir. Bu bağlamda Eliade'nin şu ifadelerine bakıldığında;

“Geçmiş geleceğin bir ön-biçimlenişinden ibarettir. Hiçbir olay geri çevrilemez değildir hiçbir dönüşüm nihai değildir. Bir anlamda, dünyada yeni hiçbir şeyin olmadığını söylemek mümkündür, zira her şey aynı ilk prototipin tekrarından ibarettir; bu tekrar, arketipik jestin ilk gösterildiği mitsel anı güncelleştirerek dünyayı sürekli başlangıçların aynı gündeğümü anında tutar. Zamanın bütün yaptığı, şeylerin ortaya çıkış ve varoluşunu mümkün kılmaktır” (Eliade, 1994 :92).

Bu bağlamda Kerem, ancak geçmiş gelecek ve şimdi de kendinin tekrarlarıyla var olur. Hiçbir ana ait değildir sürekli bir devinim halinde olduğu için vardır. Kerem'in içinde bulunduğu döngüsel zaman tıpkı rüyalarda deneyimlenen zamana benzemektedir. Bu bağlamda filmde rüya temsilini oluşturan öge filmin zamanı sunuş biçimidir. Bu bağlamda sinema da bir rüya temsili yaratmak ve seyirciye bunu deneyimletmek için illa ki filmin içine rüya sekansı eklemek gerekmediğinin altını çizen Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman* kitabında rüya temsili yaratabilmek için yönetmenin rüyanın iç mantığını filme işlemesi gerektiğinden bahseder (Tarkovsky, 2007: 57). Bu doğrultuda bir filmde rüya deneyimini yaşatan en önemli kavram yönetmenin zamanı ele alış biçimi olmaktadır.

Bu doğrultuda Kavur, zamanın döngüsellliğini daha çok mekan kullanış biçimiyle yaratır. Kerem'in filmin başında camdan gördüğü kadını takip ettiği sekans boyunca karşımıza çıkan sahneler; lokantadaki aşçıyla gerçekleştirdiği diyalog, yürüdüğü sokakta ölen birinin selası için dua okuyan erkekler, ormana giriş yapmadan önce bıçak bileyen adamla karşılaştığı an ve ormana girdikten sonra kadını başka birinin de takip ettiğini anladığı sahne filmin sonunda da aynen yaşanır. Bu sefer saat kulesini tamir ederek kasabadan ayrılacak olan Kerem, filmin başında olduğu gibi yine aynı lokantadadır. Camdan kadını görerek yine lokantacının söylediği kahveyi içemeyerek lokantadan hızla çıkar, sela okuyan erkekleri tekrar görür, daha önce ormanın nerede olduğunu sorduğu, bıçak bileyen adam yine aynı yerdedir. Ormana girdiği *an*'da kadın yine eski konumuna varmıştır (göle daha yakındır). Bu sahnelerin hepsi tekrardan yaratılır. Tek fark burada seyircinin izlediği Kerem'in içinde bulunduğu döngüyü tamamladığına şahitlik etmesidir. Çünkü bu sefer filmin başında işlenen cinayetteki gibi Kerem, yine öldürülecektir. Yönetmen seyirciye bu sahneleri tekrar tekrar yaşatarak, 'zamanda döngü'yü görüntü diliyle meydana getirir (Esen, 2015: 444). Bu bağlamda izlediğimiz bu sahnelerin akışı, seyirciye zaman mekan birlikteliği kurdurarak Z. Tül Akbal Süalp'in dediği gibi: "zaman-mekanın bu özelliği zamanın mekanda elle tutulur, gözle görülür bir varlık edinmesinde önemli rol oynar ve romana, filme, herhangi bir kültürel ürüne hayat

veren, onu ayakta tutan can suyu gibi” olduğuna değinir (Süalp, 2004: 94). Buradan yola çıkarak *zamanın* bir eserde ayrı bir varlık olarak anlam kazanması, Mihail Bahtin’in “kronotop” (chronotope) kavramına bakılmasını gerektirir. Bahtin, bir edebiyat eserinden yola çıkarak zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop yani zaman-uzam birlikteliği olarak açıklar. Bu kavramı Einstein’ın *Görelilik Teorisi’nden* feyz alarak geliştirir. Ancak bu kavramın *Görelilik Teorisi’nde* barındırdığı özel anlamının kendisi için önem taşımadığını, sadece eleştirel olarak edebi ve sanatsal ürünleri açıklarken bir eğretileme unsuru olarak, *Görelilik Kuramı’ndan* bu kavramı ödünç aldığını belirtir. Ona göre önemli olan uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılamaz oluşudur (Bahtin, 2014: 295-296). Buradan da anlaşılacağı üzere filmde verilen bu sahnelerin tekrarlanıyor oluşu, (zaman ve uzam birliği yaratarak ya da başka bir deyişle yerçekimine karşı koyarak) seyircinin bütünsel olarak algılayabileceği bir zamanın varsıllaşma halidir. Filmin başında olduğu gibi sonunda da seyirci, zamanın ne olduğunu sorgulamaya devam eder ve Kerem üzerinden kendi hayatının döngüsellğine odaklanır. Ancak kendi hayatının döngüsellliği evrensel bir kod olan ölüm kavramıyla mümkün olabilir. Bu durumun daha net anlaşılması için Bahtin’in şu ifadelerinden yola çıkarak, filmin zamanı ele alış şeklinin bunu hangi perspektiften mümkün kıldığı ifade edilebilir. Bu doğrultuda “karşılaşma kronotopunda, zamansallık ögesi ağır basar ve ayırt edici özelliği duygu ve değerlerin yüksek yoğunluğudur” ifadesi Kerem ile Esra’nın tekrar tekrar karşılaşmasının ardında (bu durum filmde zamansal ve mekânsal gerçeklikte verilir) sunulan sahnelerin evrensel niteliklerini ortaya çıkarır. Kerem’in lokantadan çıkıp Esra’nın ardından gittiği sahnede kameranın kadrajına giren sela sahnesi (bir nevi ritüel sahnesi) insanlığın *ölüm* karşısındaki beraberliğini anımsatırken toplumsal bellekte yer alan ölüm ritüelinin insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olduğunun altını çizer. Aynı zamanda bu sekansın sonunda Kerem’in öldürülüyor oluşu bu sahnenin zamansal öncelikle bu döngünün bir şekilde gerçekleşeceğini gösterir. Ancak yönetmen, bu bütünlük içinde seyirciye ölümün ne anlama geldiğini ve ölümle başka bir boyuta geçişin mümkün olup olmadığını mı sorgulatmaya çalışmaktadır? Burada Kerem ile Esra’nın bir

ormanda karşılaşıyor oluşu, bu sorunun cevabını verir niteliktedir. İnsanlık tarihi içinde kutsal bir mekan olan ormanlar insanın zaman algısında sonsuzluk duygusuyla açıklanabilir. Bu bağlamda Gaston Bachelard'ın;

“Ne kadar paradoksal gelirse gelsin, gözlerimizin önüne serilen dünyaya ilişkin bazı ifadeler gerçek anlamını veren genelde içsel uçsuz bucaksızlıktır... ormanın uçsuz bucaksızlığına neyin denk düştüğü biraz daha yakından incelendiğinde... Bir ormanın içinde, sınırları olmayan bir dünyaya “daldığımız” izlenimine, insanı biraz kaygılandıran bu izlenime kapılmak için, ormanlarda uzun zaman dolaşmamız gerekmez. Nereye gittiğimizi bilmezsek, çok geçmeden artık nerede olduğumuzu da bilmeyiz. Ormana ilişkin hayallerin ilk yüklemi olan sınırsız bir dünya temasını işleyen edebi metinlere...”
bakmak gerekmektedir (Bachelard, 2017: 225).

İfadelerini kullanması insanlığın kolektif bilinç dışında yer alan ölüme bir anlamda sonsuzluk anlamını yüklüyor olmasının kanıtı gibidir. “Özellikle orman, ağaç gövdelerinin ve yapraklarının oluşturduğu perdenin sonsuzca ötesine uzanan mekanının, gözlere perde çekse de eylem için şeffaf olan mekanının gizemiyle, gerçek bir psikolojik aşkıdır” (Bachelard, 2017: 225). İfadesi hem ölümün sonsuzluğunu (Kerem’in ormanda ölüyor olması) hem de Kerem’le Esra’nın insanlığın en önemli paylaşımlarından birini (cinsel birleşmeyi) gerçekleştirdikten sonra kameranın ormandaki ağaçlardan gökyüzüne pan yapıyor olması metaforik olarak, (yeniden doğumun) zamansal döngünün bir sonsuzluk içinde akmakta olduğunu vurgulayan diyaloglarıyla seyirciye oldukça uzun bir zaman tanımlaması yapıyor gibidir (bir anlamda dünyadaki varlığımızın döngüsünü yeniden yaratır, insan var olduğu süreçten bu yana yaşam ve ölüm diyalektiği içinde varlığını sürekli olarak devam ettirmektedir). Esra’nın bu sahneden sonra Kerem’e söylediği ilk cümle “içinde olmadığım zaman gibi” olur. Kerem bunun ne demek olduğunu anlamak istercesine “ne dedin” diye sorduğunda Esra yineleyerek “içinde olmadığım bir zamanda gibiyim, suyun üstünde yürümek bulutların arasında uçmak gibi” der. Aslında burada bir anlamda Kerem’in bir döngü içinde olduğunu vurgulamaktadır (bu durum bir şekilde bütün insanlığın bu döngü içinde olduğunu da metaforik olarak kullanılan bulutların arasında uçmak ve boşlukta olmak gibi ölümün söze dökülmüş halini anlatmaktadır). Burada Bahtin’in zaman ve uzamların yapıtlarda (kendisi

romanlar üzerinden bunu açıklar) ne gibi bir önemi olduğunun altını çizmesi tüm bu sekansın anlatmak istediği vurguyu derinleştirecektir. Bahtin;

“Zaman ve uzamlarda en belirgin olan şey, anlatı açısından taşıdıkları anlamdır. Romanın temel anlatısal olaylarını örgütleyen merkezdir bu zaman-uzamlar. Zaman-uzam, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamın bu zaman-uzamlara ait olduğu, hiçbir çekince ilave edilmeksizin söylenebilir” (Bahtin, 2014: 303).

Bu doğrultuda yönetmenin, zamanı kullandığı mekanlar üzerinden kişilikleştirdiği söylenebilir. Ve Bahtin’in yukarıda ifade ettiği gibi zaman-uzam, “anlatı açısından” önem taşıyan bir kavramın dış çerçevesini oluşturur. Bu bağlamda yönetmen zaman ve uzamı kişilikleştirerek aslında burada insanın *arayış* kavramını filmin merkezine oturtmaktadır. Bu bağlamda Viktor E. Frankl’in ifade ettiği gibi;

“İnsanın anlam arayışı, içgüdüsel itkilerin “ikincil bir ussallaştırması” değil, yaşamındaki temel bir güdüdür. Bu anlam, sadece kişinin kendisi tarafından bulunabilir oluşuyla ve böyle olması gereğiyle, eşsiz ve özel bir yapıdadır; ancak o zaman bu, kişinin kendi anlam istemini doyuran bir önem kazanabilmektedir” (Frankl, 2009 :115).

Bu bağlamda *arayışın* filmin merkezinde yer alıyor olması anlam kazanmaktadır. Bu kavram film boyunca Kerem’in arayışı bağlamında hem seyircinin hem de Yönetmenin hakikati arayışının dışavurumu olur. Kavur, *Gece Yolculuğu*’nda Ali karakteri üzerinden başlattığı arayışını *Akrebin Yolculuğu*’nda bir üst perdeye taşıyarak kolektif bir arayış arzusunu seyirciyle yüzleştirir. Frankl’in ifadesi doğrultusunda söylenebilir ki Kerem, film boyunca dış etkilerin (zamanın belirsizliği, mekânın belirsizliği, işlenen cinayetin belirsizliği, gizemli adamın belirsizliği, hatırlayamadığı düşün belirsizliği, Esra’ya duyduğu aşkın belirsizliği ve ölümün belirsizliği) onda yarattığı tetiklemelerle ve içsel olarak merak duygusunun yarattığı güdüyle arayışına devam eder. Yönetmenin bu arayışı sufi bir bakış açısıyla sunması (filmin en başından itibaren diyaloglardan çıkan anlamda, müziğin kullanımında, kör olan çalgıcıların mana ve anlama dair söylediklerinde, zamana dair katmanlar yaratmasından filmin bu bakış açısıyla yaratıldığı söylenebilir) aslında

Kerem'in genel olarak hakikati aradığının göstergesi olur. Don Weiner, bunu şu şekilde ifade eder;

“Sufi bakış açısından manevi gelişme, kişinin sınırlı, bireysel perspektifini fark edip, yaratılışındaki tüm düzeylerin zenginliğini kavrayıp bunu araştırma isteği ile olur. Bilincin dört yönüyle ilgili teknikler vardır: kozmik boyut, içe dönme, aşkın boyut ve yaşarken uyanış. Kozmik boyut bilincin genişliği ile ilgilidir ve her şeyin bir parçası olmak duygusudur... aşkın boyut aynı zamanda *samadhi* olarak da bilinir; yaşamın ötesini kavramadır” (Weiner, 1994: 153).

Kerem merak ettiği anlamı, ancak öldürülmeden bir gece önce gördüğü rüyada idrak eder. Aslında Esra'ya duyduğu aşk ve Esra'nın sürekli olarak düşünü hatırladın mı diye sorması bu idraki kavramasında aracı olur. Ölen otel resepsiyonistinin ardından giriş holünde kendiyile tek başına kalan Kerem, rüya görmeye başlar. Gördüğü rüya Esra'nın anlattığı düştür. “Düşte ikisi de çocuk yaştadır. El aynalarıyla gerçekleştirdikleri tuhaf içten bir oyun oynamaktadırlar. Oyuna göre ikisi de birbirlerine kendi ellerindeki aynaları yansıtarak aynı anda aynı aynanın içinde olmayı denemektedirler. Ancak bunun gerçekleşebilmesi için ikisinin de dileğinin aynı olması gerekmektedir. Eğer ikisi de aynı aynanın içinde aynı anda yer alırlarsa dileklerinin aynı olduğu anlaşılacak ve hiç ayrılmayacaklardır. Ancak Kerem, Esra'yla aynı düşü kurmadığı için (o bozuk olan saatleri tamir eden gezgin bir saat tamircisi olmayı dilemiştir) aynı zamanda ve boyutta değillerdir. Kerem bu rüyayla beraber Esra'nın geçmişindeki aşkı olduğunu anlar. Buradan yola çıkarak Esra'nın içinde bulunduğu konuma bakıldığında onun da arayış içinde olduğu söylenebilir. O asıl olarak küçüklüğündeki düşün peşindedir. Tüm hayatını sevdiği çocukla (Kerem'in küçüklüğü) aynı aynanın içinde yer alan bir kadraja oturtmak istemektedir. Bu yüzden bu kadrajı yakalayana dek zamansızlığın içinde yer almaya devam edecektir. Bu durum şu diyalogda da görülebilir. Kerem saat kulesinde çalışırken Esra'nın gelmiş olduğunu fark ederek ona ne zamandan beri orada olduğunu sorar. Esra, “bilmem” diye cevap verir. Esra ne zamandır oradadır bunu ne kendisi ne de seyirci bilebilir. Kerem'le arasındaki döngünün ne zamandır devam ettiği bilinmemektedir.”

Filmde gerçeklikle gerçekdışılık arasında kalan belirsizlik haline odaklanıldığında, filmin başında; Kasabadaki tek otel olan “Göl Köy” oteline yerleşen Kerem, akşam otel odasında güncesine bir şeyler yazarken yan odanın kapısının ard arda çarptığını duyar. Ne olduğuna bakmak için kalkıp gittiğinde kırmızı atkılı bir adamın, arkası dönük bir şekilde masada oturduğunu görür. Masanın karşısındaki camdan saat kulesi gözükmektedir. Kerem bir süre arkasından adamı izler, daha sonra kendi odasına geri döner. Ertesi gün kasabanın lokantasında yemek yerken, lokantanın camından kulede gördüğü kadını görünce hızla oradan ayrılır ve kadını takip etmeye başlar. Kadın ormana doğru gitmektedir. Kerem kadını uzaktan izlerken önündeki ağaçların ardında, başka bir adamın da kadını izlemekte olduğunu fark eder. Ve oradan uzaklaşmaya başlar. Ancak çok geçmeden iki el silah sesi duyulur. Kerem hızla geriye dönerek kadının bulunduğu yere doğru koşsa da kadını bulamaz. Sadece ormanın içindeki gölde bir cesetin yattığını fark eder. Bu durumun üzerine Kerem olanları anlatmak için karakola gider. Kerem’in ifadesi doğrultusunda göle giden memurlar herhangi bir kanıt bulamaz. Bu yüzden Kerem şüpheli duruma düşer. Ancak ısrarla olayın gerçek olduğunu ve ölen adamın bir gece önce otelde kalan adam olduğunu söyler. Fakat resepsiyonistin oteldeki kayıtlarda, bir gece önce Kerem’den başka kimsenin kalmadığını kanıtlaması üzerine Kerem kendini suçlu durumunda bulur. Böylelikle seyirci gerçeği sorgulamaya başlar. Göldeki cinayet gerçekten işlenmiş midir? Yoksa Kerem hayal mi görmektedir? Filmdeki bu belirsizlik hali Bornstein’in belirttiği gibi seyirciye bir rüya deneyimi yaşatmaktadır. Çünkü seyirci, cinayet olayının bir rüya/hayal mi yoksa gerçeklik mi olduğunu ayırt edememektedir (Bornstein, 2011: 206).

Filmin anlatı yapısının içerisinde karakteri harekete geçiren iki çağırıcı unsur bulunmaktadır. Bunlardan biri kapı, diğeri hem büyüsel hem de Kerem’in bütün hayatının yazgısını eline bulunduran kadın (Esra) faktörüdür. Kerem kasabaya geldiği ilk gece kapı tarafından çağrılır. Odasındayken dışarıdaki kapının çarpan sesini duyarak sesin geldiği odaya gidip baktığında aslında odada bulunan adamın yüzünü göremediği için kendisinin başka bir boyut halindeki halini seçememiştir.

Filmde yaşatılan bu ayrıntı aslında seyirciye, Kerem'in gizemli bir atmosferin içinde yer aldığını vurgulamaktır. Çağrıcı olan kadın ise Kerem'i hep başka boyutlar içine sürükleyerek yeniden doğumunu vesile olmaktadır. Başka bir ifadeyle söyleyecek olursak *kapı* Kerem'in ölümünü haber veren bir roldeyken kadın Kerem'i öldürerek ona yeniden doğum sağlayan role bürünmektedir.

Filmin diğer rüya deneyimi yaşatan sahnelerinden biri, Kerem ve Esra'nın arasındaki imkansız aşkı anlatan sahnede meydana gelir. Agah Bey genç ve güzel karısını Kerem'den oldukça kıskanmaktadır. Bu nedenle uşağına Kerem'i darp ederek trene bindirip kasabadan uzaklaşması için ikna etmesini emreder. Kerem'in içinde bulunduğu tren hareket ettiğinde Esra'nın da aynı tren de olduğu anlaşılır. Esra'nın Kerem'in bulunduğu vagona gelmesiyle birlikte aralarında duygu ve sitem yüklü bir tartışma gerçekleşir. Bunun üzerine trenin acil frenini çekerek treni terk eden Esra kasabaya geri döner. Kerem ise yine Esra'nın büyüüne kapılır ve her şeyi göze alarak Esra'nın peşinden kasabaya doğru yol alır. Aralarında geçen bu tartışmanın gecesi kasaba da bir panayır düzenlenmektedir. Kasabanın en varlıklı insanı olan Agah Bey ve karısı Esra ile birlikte panayırı en ön sıradan izlemektedir. Panayır için kasabaya gelen kör müzik icracılarının çaldığı sufi müzik filmin atmosferini derin bir huşu içinde bırakır. Tam bu esnada Kerem panayır alanına gelir. Gözleriyle Esra'yı aramaktadır. Esra'nın da onun geldiğini fark ettiği an, ikisinin arasındaki bakışma aşklarını sonsuzluğa ulaştırır. Bu etkiyi yaratan hem ikisinin yakın planda görülen yüz planları hem de altta çalan müziğin atmosferi güçlendirmesi sayesinde olur. Yönetmen bunu özellikle onlardan ayrı olarak, ruhani müziğin en doruk noktaya çıktığı anda, kamerayı yüz plana yerleştirdiği kör kadının yüksek sesle söylediği şarkıyı merkeze almasıyla başarır. Bu etki o kadar güçlü hissedilmektedir ki seyirci de onlarla beraber sonsuzluğun içinde bulur kendini. Bu bağlamda Yvette Biro, bir film normal akışı içinde seyrederken anlamı daha da derinleştirip diyaloglara yer vermeden sahnenin ortasına konulacak bir yüzün diyaloglardan daha çok anlam ifade edebileceğini söyler. Ona göre dile gelmeyen anlatan insan yüzü bir yoğunlaşma meydana getirerek zamanı ve uzamı uzatır. “Yüz,

yoğunluğun ve mahremiyetin mucizesine ve fiziksel yakınlığın duygusallığına ek olarak, perdeye psikolojik özdeşleşmenin yeni bir aracını sunarak büyümlü bir atmosferin açığa çıkmasına neden olur” (Biro, 2011: 126). Böylelikle filmin rüya sahnesi yaratılır ve yakın planın da etkisiyle birlikte seyirci kutsal bir kavrayış duygusunu tatmış olur. Ancak burada yakın plana ek olarak söylenebilir ki, yönetmen bu sahnenin etkisini hem müziğin ritmindeki mistisizmin gücünden hem de şarkıyı söyleyen kör kadının maneviyatının derinliğinden kaynaklı, bu kadar başarılı bir şekilde aktarmıştır. Hatta bu sahnenin bitimiyle beraber müziğin gücü ve kadının tonalitesinin yüksekliği artar ve tam o anda ekrana iki saniyelik yanan bir ampülün patladığı anı gösteren plan kadrja girer. Bu metafor Kerem ile Esra’nın aşkının sonsuzluğunu temsil eder. Kerem’in defalarca Esra’nın peşinden giderek cismani boyutta ölmesine rağmen her seferinde geri dönebiliyor oluşu Esra’ya karşı olan aşkının ölümden bile güçlü olduğunu göstermektedir. Çünkü Kerem hangi bedende/kişilikte geri dönerse dönsün mutlaka bir şekilde Esra’ya doğru çekilir ve her seferinde Esra’ya yeniden aşık olur. Kırac bunu şu şekilde ifade eder;

“Akrebin Yolculuğu’nun Kerem’i, inatla kaderinin üstüne gider, Oidipus vari kendi sonunu hazırlar. Bu tarihin “tekerrürü”dür. Kerem’in sonu, kendisini kasabaya getiren saat tamircisinin sonuyla aynıdır. Ve filmin finali Kerem’in, kendi öldürölüşünü anlatmasıyla sonuçlanır. Bir yandan her şey tekerrürden ibaretken, bir yandan “Zaman” onarılamaz derecede kirlenmiştir. Hayat devam eder, kahramanımız yaşamın kötü gidişini saat onararak gidereceğini sanır, halbuki bu ölümünü hızlandırması anlamına gelir ve bu aynı zamanda Araf’ta kalma durumudur., başka bir deyişle, kahramanımız kadınlı buluşacak, öldürölüp yeniden yolculuğuna devam edecek ve Araf’tan yine aynı macerayla atılacaktır” (Kırac, 2008:112).

Kırac’ında belirttiği gibi Esra Kerem’le son birlikteliğinin ardından (aslında Kerem’in kasaba da işi bitmiştir saat onarılmış ve kasabadan ayrılmak üzere son kez geldiği ilk gün ki gibi kasabanın lokantasında yemek yemektedir) onu yine defalarca öldürdüğü ormana çağırır. Kerem arzusunun verdiği hazla Esra’yı filmin başında olduğu gibi takip etmeye başlar ormana vardığı anda Esra’yı bir anlığına göremez. Ancak kafasını çevirip kendisi gibi kırmızı atkılı adamı gördüğünde bu adamın kendisi olduğunu anlar. Kerem’in bütün yaşanılanları idrak etmesiyle

beraber Esra, elindeki tüfekte karşısında dikilir. Kerem’in ağzından son kez “Esra, Esra benim Kerem” demesiyle Esra Kerem’e iki el ateş eder. Ve Kerem yine aynı şekilde aynı yerde ölür. Esra’nın Kerem’i neden öldürdüğü de burada ortaya çıkar. Çocukluk aşkı Kerem’in bu kasabadan ayrılmasını hiç istememektedir. Kerem’den olan kızı Deniz de yedi yaşındayken burada ölmüş hem onun mezarı hem de Kerem’in sayısı bilinmeyen cenazeleri kasabanın gölünde bir sırra dönüşmüştür. Böylelikle seyirci, Kerem’in bir döngünün içinde tekrarlanarak hep aynı yazgıyı yaşamakta olduğunu filmin sonunda anlamış olur.



SONUÇ

Bir filmin rüyayı temsil edebilmesi için rüyanın iç mantığını yapısal, biçimsel ve estetik olarak benimsemesi gerekmektedir. Bu çalışma sonucunda, rüyanın iç mantığının benimsenebilmesi için zaman ve mekan kavramlarının rüyalardaki gibi merkezsiz ve süreksiz bir şekilde ele alınmasının yanı sıra filmde geçerli olan anlatının yapısında manevi bir yön olması gerektiği kanısına varılmıştır. Bu bağlamda filmin ele aldığı konuyu içerisindeki mekan, zaman, karakter, atmosfer, tematik yapı, fikir ya da salt olay örgüsü bağlamında ruhileştirmesi gerektiği ileri sürülmüştür. Veyahut tam tersi bir şekilde soyut bir tema ele alınacaksa bu temanın ruhani yönünü kaybetmeden cismanileştirilmesi gerektiği belirtilmiştir. Çünkü ancak böylelikle bir filmin rüya olma becerisine ulaşabileceği görülmüştür.

Auteur bir yönetmen olan Ömer Kavur, Türk sinemasında bunu başarabilen nadir yönetmenlerden biri olmaktadır. Hatta sinemada rüya temsilleri üzerine yapmış olduğumuz bu araştırmadan da anlaşılacağı üzere Türk sinemasında rüya mantığını filmlerine sıklıkla işleyerek bir rüya dili oluşturabilen tek yönetmen olduğu söylenebilmektedir. Bu çalışma doğrultusunda Kavur'un seyirciye rüya deneyimi yaşatan dört filmi incelenmiş ve bu bağlamda yönetmenin rüya dilini, sinematografik olarak kullandığı mekanları üsluplaştırarak, mekan üzerinden karakterlerini yaratarak, zamana tasavvufi bir perspektiften yaklaşarak ve kolektif bilinçdışında var olan öğelerden ve arketiplerden yararlanarak oluşturduğu görülmüştür. Böylelikle yönetmen filmlerinde tasarladığı sahneleri tamamen gerçek öğeler kullanarak oluşturmuş olmasına rağmen gerçeküstü bir atmosfer yaratmayı başarabilmiş ve seyircisini rüya evreninin içine çekebilmiştir.

Kavur'un sinemasında rüya dilinin incelendiği dört filme (*Anayurt Oteli*, *Gece Yolculuğu*, *Akrebin Yolculuğu*, *Gizli Yüz*) karşılaştırmalı bir analiz bağlamında odaklanıldığında, filmleri arasında birçok benzerlikler görüldüğü gibi farklılıkların da mevcut olduğu söylenebilmektedir. Kavur'un en sık kullandığı temalardan biri olan ve aynı zamanda arketipsel bir öğe olan "arayış" teması ile başlayacak olursak;

Anayurt Otel'inde Zebercet'in arayışının "varoluşunun" arayışı üzerine kurulu olduğu görülür. Zebercet karakteri üzerinden ilerleyen film, seyirciyi Zebercet'in karmaşık iç dünyasıyla baş başa bırakırken seyircinin karakterin psikolojisinde derinleşerek katman katman aşağıya inmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla burada ele alınan Zebercet'in kişisel olarak yaşadığı travmalar üzerinden nasıl bir yabancılaşmanın içinde olduğu ve bu bağlamda kendi sonunu nasıl hazırladığıdır. Nitekim Kavur, Zebercet karakterinin nevrotik davranışları aracılığıyla filmde oluşan zaman kırılmaları sayesinde, rüyalara özgü gizemli bir atmosfer yaratarak seyirciyi gerçeklik ve gerçekdışılık arasında bırakmakta ve böylelikle bir rüya deneyimi yaşamasına vesile olmaktadır.

Anayurt Otel filminin incelemesinde görülmüştür ki Zebercet için yeniden var olmanın tek yolu bedensel olarak ölmekten geçmektedir. Öte yandan *Gece Yolculuğu*'ndaki Ali karakteri Zebercet'le benzer bir şekilde varoluşsal problemler yaşadığı için toplumdan yabancılaşsada Ali için bedenlenmeden yeniden doğmanın mümkün olduğu görülmektedir. Nihayetinde filmin sonunda Ali, hayalindeki senaryoyu tamamlayarak umut ışığını yakmaktadır. Burada her iki filmde de değinilmesi gereken nokta; 80'li yılların Türkiye'sinde yaşanan siyasal durumların Zebercet ve Ali'nin ruhsal yapılarında bozukluklar meydana getirdiğinden travmalı kişilikler olduklarıdır. Dolayısıyla ikisinin de yabancılaşmasının altında toplumsal yapıda meydana gelen dönüşümler söz konusudur. Ali, kardeşinin haksız yere öldürülmesini sindiremediğinden iyice içine kapanmış ve dışarıyla olan ilişkisini minimuma indirmiştir. Aynı zamanda yaşadığı varoluşsal problemler, içinde bulunduğu topluma ayak uyduramamasından ileri gelmektedir. İsteddiği gibi özgürce üretim yapamayan Ali kendini ifade edebileceği filmler çekmek yerine nitelsiz filmler çekerek kime/kimlere hizmet ettiğini sorgulamaktadır. Dolayısıyla Ali'nin arayış yolculuğu kendi kimliğini arayışıyla ilgilidir. Ali kim olmak istediğini, ne şekilde nasıl bir üretim yapmak istediğini sorgulayarak sonunda kendi (ruhsal) dönüşümüne izin vermekte ve bambaşka biri olarak yeniden doğmaktadır. Böylelikle yönetmen *Gece Yolculuğu*'nda döngüsel bir zaman kullanarak ve Ali karakterini bu

zaman doğrultusunda içsel bir yolculuğa çıkararak, hayal ile gerçek arasındaki o ince çizgiyi yok etmekte ve seyirciye yeniden doğum arketipi bağlamında bir rüya deneyimi yaşatmaktadır.

Gece Yolculuğu'nda somut olarak başlayan arayış soyut bir arayışa dönüşürken *Anayurt Otel*i'nde arayış teması direkt olarak Zebercet'in kendini arayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. *Gizli Yüz*'e bakıldığında ise arayışın bir olaya bağlı olarak başlamadığı, filmin asıl temasının arayışın kendisi olduğu görülmektedir. Tıpkı sufi öğretilerde olduğu gibi arayışın ve yolcuğun dönüştürücü gücüne vurgu yapan film, fotoğrafçının, aşık olduğu kadın aracılığıyla çıktığı yolda mutlak aşka varışını anlatır. Dolayısıyla burada *Anayurt Otel*i ve *Gece Yolculuğu*'ndaki bireysel merkezli bir arayışın aksine, arayış teması karşımıza arketipsel bir motif olarak çıkmaktadır. Nitekim yönetmen seyirciye rüya deneyimini bu şekilde yaşatmaktadır; Kavur, fotoğrafçının hakikat arayışını tasavvufi bir temele dayandırarak, beşeri aşktan ilahi aşka giden süreci zamansızlık ve mekansızlık doğrultusunda ele almaktadır. Dolayısıyla buradaki arayış, yalnızca fotoğrafçıyı değil tüm insanlığı ilgilendirmektedir. Fotoğrafçıya benzer bir şekilde *Akreb*in *Yolculuğu*'nda Kerem'in arayışı da hakikat üzerine kuruludur ancak Kerem üç farklı zaman halkasını "şimdi"nin içinde yaşadığından ötürü bir belirsizliğin ortasında kalarak hakikat arayışına girmektedir. Dolayısıyla Kerem'in arayışı zamanın ve zamansal boyutların varlığı veya yokluğu ile ilgili bir durumdur. Bu arayış doğrultusunda Kerem kendisini sürekli tekrarlanan bir döngü içinde bulmaktadır. Seyircinin yaşadığı rüya deneyimi ise bu sonu gelmeyen döngüsellüğün aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Bahsi geçen dört filmde de her karakter kendi arayışına bir kadının aracılığıyla başlamaktadır. Zebercet, gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadının gelişiyle kaybettiği varoluşunu aramaya başlarken, Ali telefon kulübesindeki kadının onu cesaretlendirmesiyle içsel bir yolculuğa çıkmaktadır. Fotoğrafçı, kadının (Zuhal Olcay) arayışına dahil olduğu süreçte beşeri aşk üzerinden mutlak aşkın arayışına geçmekte ve Kerem ise Esra'nın onu çağırmasıyla birlikte boyutlar arası yolculuk yaparak hakikatin arayışı içine girmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere

Kavur'un filmlerinde erkek karakterin yolculuğunu başlatan her zaman gizemli bir kadın karakteri olmaktadır. Bu durum Kavur'un rüya dilinin getirilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ele alınan bu dört film zaman teması bağlamında değerlendirildiğinde, her birinde zamanın çizgiselliğinin kırıldığı gözlemlenir. Örneğin, *Anayurt Otel*i'ndeki mahkeme sahnesi ve *Gece Yolculuğu*'ndaki telefon kulübesi sahnesi, seyirciyi büyüğü içine alarak zamanın akışını sekteye uğratmakta ve zamanda sapma, duraksama ve değişme gibi durumların gerçekleşmesine sebep olmaktadır. *Anayurt Otel*i'ndeki ve *Gizli Yüz*'deki yenilemeler de tıpkı aynı şekilde zamanın akışına müdahale ederek algılanış biçimini değiştirmektedir. *Akreb*in *Yolculuğu* ve *Gizli Yüz* filmlerinde geçmişin tekrar tekrar yaşanması aracılığıyla geçmiş ve şimdiki zamanın iç içe geçtiği görülmektedir. Bunun yanı sıra filmlerin çoğunda döngüsel zaman kullanımı söz konusudur. *Gece Yolculuğu* ve *Gizli Yüz* filmleri bittiklerinde başladığı yere geri döndüklerinden kendi içlerinde bir döngüsellğe sahiptirler. Zaman nedir? sorusu üzerine kurulu olan *Akreb*in *Yolculuğu* ise kendi etrafında dolanıp durmakta ama bir türlü kendini yakalayamamaktadır. Bunların dışında döngüsel zaman filmlerin içinde sembolik olarak da temsil edilmektedir; Örneğin, *Gece Yolculuğu*'nda dolunay kullanımıyla temsil edilen döngüsel zaman *Akreb*in *Yolculuğu*'nda Kerem'in masaya nohutlardan spiral şekli yapması, filmdeki bir sokağın adının "tekerrür" olması ve dialogların başka karakterler tarafından tekrar edilmesi aracılığıyla temsil edilmektedir. *Gizli Yüz*'de ise aynı olayların aradan aylar geçmesine rağmen farklı mekanlarda yeniden gerçekleşmesi aracılığıyla döngüsel zamanın temsili gerçekleşir.

Kavur'un filmlerindeki saat simgesi yönetmenin ele aldığı zaman temasını güçlendiren bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanın varlığını veya yokluğunu temsil eden saat simgesi ilk olarak *Gece Yolculuğu*'nda kasabadaki öğretmenin duvar saatini tamir etmesi aracılığıyla görülür. Daha sonrasında ise *Gizli Yüz* ve *Akreb*in *Yolculuğu*'nda kasabanın merkezindeki ihtişamlı saat kuleleri, hayatını saatlere adanmış saat tamircileri ve saatlerini yüreklerine yakın tutarak hikayelerini anlatan

insanlar aracılığıyla ön plana çıkar. Buradan da anlaşılacağı üzere Kavur'un seyirciye rüya deneyimi yaşatırken zaman temasını kendine has bir dokunuşla ele aldığı ve bu bağlamda "saati" "saat"i simgesel olarak filmlerinin içerisine yerleştirmeyi göz ardı etmediği görülmektedir.

Son olarak toparlamak gerekirse, ele alınan dört filmde de karakterlerin ruhsal yolculuklarının "zamanın ötesinde", bir çeşit rüya evreninde gerçekleştiği görülmüştür. Karakterlerin stilize edilmiş mistik kasabalarda bulunuyor olmalarının zamansızlığı doğuran en önemli etkenlerden biri olduğu gözlemlenmiştir. Kavur'un filmlerinde kullandığı mekanları üsluplaştırması sayesinde zaman ve mekan algısı değişime uğramakta ve her ne kadar bu mekanlar coğrafi olarak gerçek yerler olsalar da gerçeküstü bir izlenim (üsluplaştırma sayesinde) yarattıklarından seyircinin rüya deneyimi yaşamasına katkıda bulunmaktadır. *Anayurt Oteli* filmiyle rüya dilini keşfeden Kavur, *Gece Yolculuğu* ile birlikte rüya dilini tasavvufi bir temele oturtturarak karakterlerin maneviyat arayışını ön planda tutmakta ve böylelikle rüya deneyiminin kişiye yaşattığı "aşkınlaşma hali"ni seyircisine deneyimletebilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ADANIR, Oğuz (2012). *Sinema da Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.

AKERSON, Erkman, Fatma (2015). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.

ANADOL, Cemal (1901). *Ansiklopedik Rüya Yorumları Sözlüğü*. İstanbul: Türkmen Kitabevi.

AYVAZOĞLU, Beşir (1982). *Aşk Estetiği*. Ankara: Birlik Yayınları.

BACHELARD, Gaston (2017). *Mekanın Poetikası*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

BARNARD, Alan (2016). *Simgesel Düşüncenin Doğuşu*. (Çev. Mehmet Doğan). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

BALAZS, Béla (2013). *Görünen İnsan Ya da Sinema Kültürü*. (Çev. Oya Kasap). İstanbul: Say Yayınları.

BIRO, Yvette (2011). *Sinemada Zaman*. (Çev. Anıl Ceren Altunkanat). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin (2011). (Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Yayınları.

BOTZ- BORNSTEIN, Thorsten (2011). *Filmler ve Rüyalar*. (Çev: Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.

BRESLIN, Jones (2013). *Tevrat, Zebur ve İncil'e göre Allah'tan Gelen Rüyaları Anlamak*. İstanbul: Yaşam Kilisesi Yayınları.

BULKELEY, Kelly (2008). *Dreaming in the World's Religions*. New York: New York University Press.

BUNUEL, Luis (2000). *Son Nefesim*, (Çev. İlkay Kurdak). İstanbul: Afa Sinema Yayınları.

BÜKER, Seçil (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

CAMPBELL, Joseph (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

CAMPBELL, Joseph (2015a). *İlkel Mitoloji, Tanrının Maskeleri I*. (Çev. Kudret Emiroğlu). İstanbul: Isık Yayınevi.

CAMPBELL, Joseph (2015b). *Batı Mitolojisi, Tanrının Maskeleri III*. (Çev. Kudret Emiroğlu). İstanbul: Isık Yayınevi.

CAMPBELL, Joseph ve MOYERS Bill (2018). *Mitolojinin Gücü*. (Çev. Zeynep Yaman). İstanbul: Kapital Medya.

COUPAL, Marie (2007). *Rüyalar ve Sembolleri*. (Çev. Volkan Yalçıntoklu). İstanbul: EOS Yayınları.

DANUSIA, Stok (2011). *Kieslowski Kieslowski'yi Analatıyor*. (Çev. Aslı Kutay Yoviç). İstanbul: Agora Yayınları.

DELEUZE, Gilles (1986). *Cinema 1: The Movement Image*. (Trans. Hugh Tomlinsom, Robert Galeta). Minneapolis: University of Minnesota Press.

DELEUZE, Gilles (1989). *Cinema 2: The Time Image*. (Trans. Hugh Tomlinsom, Robert Galeta). Minneapolis: University of Minnesota Press.

DORSAY, Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

EAGLETON, Terry (2011) *Edebiyat Kuramı*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ECEVİT, Yıldız (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ESEN, Şükran Kuyucak (2015). *Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

ERUS, Çetin Zeynep (2005). *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar*. İstanbul: Es Yayınları.

ERSÜMER, O. Ayşen (2013) *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

ELIADE, Mircea (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Çev. Ümit Altuğ). Ankara: İmge Kitabevi.

ELIADE, Mircea (1999) *Şamanizm: İlkel Esrime Teknikleri*. (Çev. İsmet Birkan). İstanbul: İmge Yayınları.

ELIADE, Mircea (2009). *Dinler Tarihine Giriş*. (Çev. Lale Arslan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ELIADE, Mircea (2015). *Doğuş ve Yeniden Doğuş*. (Çev. Fuat Aydın). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

ELIADE, Mircea (2017). *Mitler, Rüyalar ve Gizemler*. (Çev. Cem Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

FARAGO, France (2006). *Sanat*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

FRAMPTON, Daniel (2013). *Filmozofi*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.

FRANKL E, Victor (2009). *İnsanın Anlam Arayışı*. (Çev. Selçuk Budak). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

FRAZER, G, James (2004). *Altındal I*. (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınları.

FREUD, Sigmund (1978). *Rüyalar ve Yanılgılar*, (Çev: Ali Seden). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları.

FREUD, Sigmund (1998a). *Rüyaların Yorumu 1*. (Çev. Selçuk Budak). Ankara: Öteki Yayınları.

FREUD, Sigmund (1998b). *Rüyaların Yorumu 2*. (Çev. Selçuk Budak). Ankara: Öteki Yayınları.

FREUD, Sigmund (2000). *Metapsikoloji*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

FREUD, Sigmund (2016). *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri*. (Çev. Selçuk Budak). İstanbul: Öteki Yayınları.

FREUD, Sigmund (2018a). *Cinsellik Üzerine*. (Çev. Selçuk Budak). İstanbul: Öteki Yayınları.

FREUD, Sigmund (2018b). *Psikanalize Giriş Dersleri*. (Çev. Selçuk Budak). İstanbul: Öteki Yayınları.

FROMM, Erich (1998). *Anaerkil Toplum ve Kadın Hakları* (Çev. Acar Doğangün). İstanbul: Arıtan Yayınevi

FROMM, Erich (2005). *Kendini Savunan İnsan* (Çev. Devrim Doğan Yüzer). İzmir: İlya Yayınevi.

FROMM, Erich (2014). *Rüyalar, Masallar, Mitler* (Çev: Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten). İstanbul: Say Yayınları.

FROMM, Erich (2016). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri* (Çev. Şükrü Alpagut). İstanbul: Say Yayınları.

GEZGİN, İsmail (2014) *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayınları.

GLEICK, James (2018) *Zaman Yolculuğu*. (Çev. Aylin Onacak). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

GÜLŞEN, Enver (2011a). *Hakikatin Sineması*. İstanbul: Külliyyat Yayınları.

GÜLŞEN, Enver (2011b). *Sinemanın Hakikati*. İstanbul: Külliyyat Yayınları.

GOODY, Jack (2017). *Mit, Ritüel ve Söz*. (Çev. Damla Sezgi). İstanbul: Küre Yayınları.

HARARI, Yuval Noah (2015). *Sapiens*. (Çev. Ertuğrul Genç). İstanbul: Kolektif Kitap.

HOCKLEY, Luke (2004). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*. (Çev. Simten Gündeş). İstanbul: Es Yayınları.

HOPPAL, Mihaly (2016). *Şamanlar ve Semboller*. (Çev. Fatih Sel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

INDICK, William (2011). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji*. (Çev. Ertan Yılmaz, Yeliz Karaarslan). İstanbul: Agora Kitaplığı.

JENKS, Chris (2007). *Altkültür Toplumsalın Parçalanışı*. (Çev. Nihal Demirkol). Ayrıntı Yayınlar: İstanbul.

JUNG, Carl Gustav (2001). *İnsan Ruhuna Yöneliş*. (Çev: Engin Büyükinal). İstanbul: Say Yayınları.

JUNG, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji*. (Çev. Ender Gürol). İstanbul, Payel Yayınevi.

JUNG, Carl Gustav (2015a). *Dört Arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.

JUNG, Carl Gustav (2015b). *Rüyalar*. (Çev. Aylin Kayapalı). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

KIRAÇ, Rıza (2008). *Film İcabı*. Ankara: De Ki Yayınevi.

KOLKER, P. Robert (2009). *Film, Biçim ve Kültür*. (Çev. Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.

KOLKER, P. Robert (2010) *Değişen Bakış*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark (2015). *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*. (Çev. Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: İthaki Yayınları.

LIPPARD, Lucy R (1971). *Surrealists on Art*. New Jersey: Prentice Hall Inc.

MALINOWSKI, Bronislaw (1992). *Vahşilerin Cinsel Yaşamı*. (Çev. Saadet Özkal). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

MAUSS, Marcel (2005) *Sosyoloji ve Antropoloji*. (Çev. Özcan Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

McGINN, Colin (2005). *The Power of Movies: How Screen and Mind Interact*. New York: Pantheon.

METZ, Christian (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemler*. (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

MORIN, Edgar (2014). *Yitik Paradigma*. (Çev.Devrim Çetinkasap). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

MONTANGERO, Jacques (2016). *Rüyanın Psikolojisi*. (Çev. İsmail Yergüz). İstanbul: Say Yayınları.

ODELL Colin ve LE BLANC Michelle (2012). *David Lynch*. (Çev. Eser Ulun). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

ÖZGÜ, Halis (1994). *Psikoloji Dünyasının Üç Büyükleri: Freud, Adler, Jung*. İstanbul: Kıbele Yayınları.

ÖZGÜÇ, Agah (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

PASSERON, René (1982). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev.Sezer Tansuğ). İstanbul: Remzi Kitabevi.

PRINCE, Stephen (2013). *Savaşçının Kamerası Akira Kurosawa Sineması*. (Çev. Ahmet Ergenç). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

QUINODOZ, J. Michel (2016) *Freud'u Okumak*. (Çev. Bahar Kolbay, Özge Soysal). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

RANDALL, L, William (2014). *Bizi "Biz" Yapan Hikayeler; Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*. (Çev. Şen Süer Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

RINPOCHE, Tenzin Wangal (2002). *Tibet'in Uyku ve Rüya Yogası*. (Çev. Sezer soner). İstanbul: Dharma Yayınları.

SABBADINI, Andrea (2016). *Hareketli İmgeler Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar*. (Çev. Özge Yüksel). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

SCHIMMEL, Annemarie (2005). *Halifenin Rüyaları*. (Çev. Tuba Erkmen). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

SAMUELS, T. Charles (1992). *Antoniaoni, Truffaut, Fellini, Bergman Sinemasını Anlatıyor*. (Çev. Kadir Yerci). İstanbul: Düzlem Yayıncılık.

SCOGNAMILLO, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

SARTRE, J. Paul (2010). *Varoluşçuluk*. (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.

SELÇUK, Aslı (2002). *Çağın Tanığı Sinema*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

SÜTCÜ, Özcan Yılmaz (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

TARKOVSKY, Andrey (2007). *Mühürlenmiş Zaman*. (Çev. Füsun Ant), İstanbul: Agora Kitaplığı.

TATÇI Mustafa ve ÇELTİK Halil (1995). *Türk Edebiyatında Tasavvufi Rüya Tabirnameleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.

TECİMER, Ömer (2005). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayıncılık.

TERBAŞ, Özden (2016). *Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

TURA, M. Saffet (2016). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Yayıncılık.

TODOROV, Tzvetan (2004). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. (Çev. Nedret Öztokat). İstanbul: Metis Yayınları.

TOPTAŞ, Hasan Ali (2009). *Gölgesizler*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ULUDAĞ, Süleyman (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

WATSON, Peter (2015). *Fikirler Tarihi: Ateşten Freud'a*. (Çev. Kemal Atalay, Nurettin Elhüseyni, Kaya Genç, Barış Pala, Bahar Tırnakçı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

WEST, David (2013). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (Çev. Ahmet Cevizci). İstanbul: Paradigma Yayınları.

VOGLER, Christopher (2014). *Yazarın Yolculuğu Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları*. (Çev. Kenan Şahin). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

YALSIUZUÇANLAR, Sadık, ŞASA, Ayşe, KABİL, İhsan (1997). *Düş, Gerçeklik ve Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık.

YALSIUZUÇANLAR, Sadık (2014). *Rüya Sineması*. İstanbul: Palto Yayınevi.

YÜCESOY, Sevdâ (2001). *Uykudaki Bilgelik Rüyalar*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.

Kitap İçi Bölüm

BAKIR, Burak (2013). “Psikanalitik Film Kuramı” *Sinema (Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar) Kuramları 2*, ss.131-139 (ed. Zeynep Özarslan). İstanbul: Su Yayınları.

ÇİÇEKOĞLU, Feride (2002). Sfumato. İ. D. Aytaç (hızl.). *Yönetmen: Ömer Kavur* içinde, ss. 76-77. Ankara: Ankara Sinema Derneği.

DEMİR, Yalçın (1994a). “Filmde Zaman ve Mekan Üzerine”, *Filmde Zaman ve Mekan*, Turkuaz Yayınları, Bilimsel Araştırma Dizini, No: 94-2, Eskişehir.

DEMİR, Yalçın (1994b). “Film Niçin Zaman ve Mekan Sanatıdır?”, *Filmde Zaman ve Mekan*, Turkuaz Yayınları, Bilimsel Araştırma Dizini, No: 94-2, Eskişehir.

DORSAY, Atilla (2002). Ömer Kavur’un Gizemli Dünyası. İ. D. Aytaç (hızl.). *Yönetmen: Ömer Kavur* içinde, ss. 9-12. Ankara: Ankara Sinema Derneği.

ESEN, Şükran Kuyucak (2013). “Sinemada Auteur Kuramı”, *Sinema Kuramları 2*, ss. 33-46 (ed. Zeynep Özarslan) İstanbul: Su Yayınevi.

EVREN, Burçak (2002). Gizem ve Düğüm: Ömer Kavur.. İ. D. Aytaç (hızl.). *Yönetmen: Ömer Kavur* içinde, ss. 78-85. Ankara: Ankara Sinema Derneği.

FRANZ, M. L. Von (2009). “Bireyleşme Süreci”, *İnsan ve Sembolleri*, ss. 158-230 (Çev. Ali Nahit Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

GÜRMEN, Pınar Tınaz (2015). “*Sinema Aşkı Anlatır*”, *Sinema Neyi Anlatır*, (ed. Ayşen Oluk Ersümer), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ss 259-271.

İLERİ, Selim (2002). Kırık Bir Aşk Hikayesi. İ. D. Aytaç (hızl.). *Yönetmen: Ömer Kavur* içinde, ss. 54-56. Ankara: Ankara Sinema Derneği.

JUNG, Carl Gustav (2009). “Bilinçdışına Giriş”, *İnsan ve Sembolleri*, ss. 18-104 (Çev. Ali Nihat Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us Yayınevi.

KIRIÇ, Rıza (2002). Bir Zamandan Bir Zamana: Ömer Kavur Sineması. İ. D. Aytaç (hızl.). *Yönetmen: Ömer Kavur* içinde, ss. 65-75. Ankara: Ankara Sinema Derneği.

KOPER, Macit (2002). Ömer Kavur’un Yolculuğu. İ. D. Aytaç (hızl.). *Yönetmen: Ömer Kavur* içinde, ss. 111-114. Ankara: Ankara Sinema Derneği.

PİRHASAN, Barış (2002). Ömer Kavur’la. İ. D. Aytaç (hızl.). *Yönetmen: Ömer Kavur* içinde, ss. 88-93. Ankara: Ankara Sinema Derneği.

ÖZCAN, Nazan (2002). Ömer Kavur'un Yolculuğu. İ. D. Aytaç (hızl.). *Yönetmen: Ömer Kavur* içinde, ss. 13-38. Ankara: Ankara Sinema Derneği.

ÖZGÜÇ, Agah (2002). Hem İddialı Hem iddiasız, İçer Dönük Bir Yönetmen: Ömer Kavur. İ. D. Aytaç (hızl.). *Yönetmen: Ömer Kavur* içinde, ss. 48-53. Ankara: Ankara Sinema Derneği.

TAN, Pervin (2002). “Orhan Pamuk’la Gizli Yüz Üzerine”, *Yönetmen: Ömer Kavur*, ss. 45-48 (ed. İren Dicle Ataç) Ankara: Ankara Sinema Derneği.

TERBAŞ, Özden (2013). *Filmler ve Bilinçdışı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

TUNALI, Dilek (2015). “Sinema Kültürü Anlatır”, *Sinema Neyi Anlatır*, ss. 81-109 (ed. Ayşen Oluk Ersümer). İstanbul: Hayal Perest Yayınları.

ÜNAL, Yörükhan (2015). “Sinema Rüyaları Anlatır”, *Sinema Neyi Anlatır*, ss 273-287. (ed. Ayşen Oluk Ersümer). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

WEINER, Don (1994). “Aşkın İşlev Psikoterapi: Bir Sufi Perspektifi”, *Jung Psikolojisi ve Tasavvuf*, ss. 153-163 (çev. Kemal Yazıcı ve Ramazan Kutlu). İstanbul: İnsan Yayınları.

Dergiler ve Makaleler:

ARMES, Roy (2004). “Resnais ve Zaman”, *SineMasal*, Çev. Zeynep Özen, Sayı: 10, ss. 47-51.

ATAM, Zahit (2004). “Temel Meselem Ölümle Hesaplaşmaktır”, Ömer Kavur’la Görüşme, *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, Sayı 14(Sonbahar/Kış 2003-2004), İstanbul.

BENJAMIN, Walter (2009). “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 50-86.

BERGSON, Henri (1997). “Zaman ve Özgür İstenç”, *Cogito Dergisi*, Sayı 11, ss. 9-15.

CAN Aytekin ve UĞURLU Fatih (2010). “Gölgesizler Filmi ve Edebiyat Sinema İlişkisi Üzerine”, *Selçuk İletişim*, Cilt 6, Sayı 3, ss 76-84.

ÇOMAK, Nebahat Akgün (1997). “Gizli Yüz’ün İzinde Akrebin Yolculuğu”, 25. Kare, ss. 3-7 İstanbul: Alan Yayıncılık.

GÜRMEN, Pınar Tınaz (2001). “Ömer Kavur’dan Sinema Dersleri”, *Sinema Dergisi*, Sayı 9, Eylül 2001, ss. 80-88.

ERDEM, Reha (1991). “A ay”, 25. Kare, Sayı 17, ss. 28-30.

GÜLŞEN, Enver (2012). “Hayal ve Sinema”, *Edebiyat ve Düşünce Dergisi*, Yıl 9, Sayı 33-34, Eylül Aralık 2012, ss. 120-128.

GÜNGÖR, Arif Can (2014). “Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması”, *International Journal of Social Science*, No: 30, p. 79-100.

KALE, Özlem (2018). “İki Sanat Dilinin Etkileşimi ve Gölgesizler”, *International Journal of Social Science*, No: 66, p, 163-170.

KAYADOR Vakur ve ESEN, Halim (2009). “Ömer Kavur Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı 24, ss. 100-115.

LAWSON, John Howard (1994). “Zaman ve Mekan”, *Filmde Zaman ve Mekan*, Turkuaz Yayınları, Bilimsel Araştırma Dizini, No: 94-2, Eskişehir.

METZ, Christian (1976). “Fiction Film and its Spectator: A Metaphysical Study”, *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 8, No. 1, pp. 75-105.

ORMANLI, Okan (2011). “*Başlangıç Filminde Psikanalitik Öğeler ve Rüya olgusu*” Yedi DEÜ GSF Dergisi, Sayı 6, 2011, ss.55-62.

SÖNMEZ Hüseyin ve AKSOY Faruk (1989). “Ömer Kavur: Eleştiri Kurumu, Türk Sineması’nın Gerisinde Kalmıştır”, *Ve Sinema*, Sayı 8, Temmuz 1989, ss. 44-57.

TUNALI, Dilek (2014). “*Hareketli Durağanlık İzlenimi Bir Zamanlar Anadolu’da*” Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 11, Kış 2014, ss.39-51.

Sözlükler ve Ansiklopediler:

American Herittage Dictionary of the English Language, 5. Basım, 1985: 1432. America.

ÇELEBİ, İlyas (2008). *Rüya*. TDV İslam Ansiklopedisi, XXXV (35. cilt) , 306-309, İstanbul: TDV Yayınları.

ÇETİN, Abdurrahman (1995). *Ezan*. TDV İslam Ansiklopedisi, 12. cilt, 36-38, İstanbul: TDV Yayınları.

ÖNGÖREN, Reşat (2011). *Tasavvuf*. TDV İslam Ansiklopedisi, 40. cilt, 119-126, İstanbul: TDV Yayınları.

TUĞLACI, Pars (1972). *Okyanus Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Pars Yayınları.

Basılmamış Kaynaklar:

AKINCILAR, Belgin (1987). *Ömer Kavur Sineması*, dan. Alim Şerif Onaran, Sosyal Bilim Enstitüsü, Marmara Üniversitesi, Türkiye.

DİNVAR, Gülseren (2017). *Krzysztof Kieslowski Sineması’nın Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi*, dan. Zuhal Çetin Özkan, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye.

KURT, Halim (2019). *Ömer Kavur Sinemasının Edebi Kökenleri*, dan. Şükran Kuyucak Esen, Sinema Bilim Dalı, Marmara Üniversitesi, Türkiye.

ELİÜ, Ülkü, TÜRKDOĞAN GÖKCAN, Melike (2012), “*Eski Bir Hikayenin Yeniden Doğuşu: Kara Kitap’taki İzlek Ve İmgelemin Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi*”, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 7/1 Winter 2012, ss.1013-1025.

İnternet Kaynakları:

(https://dictionary.cambridge.org/dictionary/turkish/dream_2?q=dreaming). E.T. 02.04.2019

Bertolucci, Bernardo (1997). *Psychoanalysis: The Eleventh Muse*, Bernardo Bertolucci in conversation with Andrea Sabbadini, (https://psychoanalysis.org.uk/sites/default/files/documents/pages/additional_lens_bernardob_andreas.pdf). E.T. 09.09.2019.

(<https://sozluk.gov.tr/>). E.T.12.04.2019.

ÇOBAN, Barış. Lacan Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçaltında Bir Seyyah (www.academia.edu/608782) . E.T 15.08.2019.

Film Listesi:

ANTONIONI, Michelangelo. (1961). *Gece* (La Notte). İtalya-Fransa Ortak Yapım.

ANTONIONI, Michelangelo. (1962). *Batan Güneş* (L’Eclisse). İtalya-Fransa Ortak Yapım.

ANTONIONI, Michelangelo. (1966). *Cinayeti Gördüm* (Blow up). İngiltere-İtalya Ortak Yapım.

BERGMAN, Ingmar. (1957). *Yedinci Mühür* (Det Sjunde Inseglet). İsveç.

BERGMAN, Ingmar. (1963). *Sessizlik* (Tystnaden). İsveç.

BERGMAN, Ingmar. (1966). *Persona*. ABD-İsveç Ortak Yapım.

- BURTON, TİM. (2010). *Alice Harikalar Diyarında* (Alice in Wonderland). ABD.
- BUNUEL, Luis. (1928). *Bir Endülüs Köpeği* (Un Chien Andalou). Fransa.
- BUNUEL, Luis. (1961). *Viridiana*. Meksika-İspanya Ortak Yapım.
- ERDEM, Reha. (1988) *A Ay*. Türkiye.
- ERKSAN, Metin. (1965). *Sevmek Zamanı*. Türkiye.
- FELLINI, Federico. (1960). *Tatlı Hayat* (La Dolce Vita). İtalya.
- FELLINI, Federico. (1963). *Sekiz Buçuk* (8½).İtalya.
- FELLINI, Federico. (1973). *Amarcord*. İtalya-Fransa Ortak Yapım.
- FORBES, Bryan. (1969). *Chaillot'lu Deli* (La Folle de Chaillot). Fransa.
- GRILLET, Alain Robbe. (1968). *Yalan Söyleyen Adam* (L'Homme Qui Ment). Fransa.
- HITCHCOCK, Alfred. (1960). *Sapık* (Psycho). ABD.
- GONDRY, Michel. (2004). *Sil Baştan* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind). Fransa-ABD Ortak Yapım.
- GONDRY, Michel. (2005). *Rüya Bilmecesi* (La Science des Rêves). Fransa.
- KAVUR, Ömer. (1974). *Yatık Emine*. Türkiye.
- KAVUR, Ömer. (1979). *Yusuf İle Kenan*. Türkiye.
- KAVUR, Ömer. (1981). *Ah Güzel İstanbul*. Türkiye.
- KAVUR, Ömer. (1981). *Kırık Bir Aşk Hikayesi*. Türkiye.
- KAVUR, Ömer. (1982). *Göl*. Türkiye.
- KAVUR, Ömer. (1985). *Körebe*. Türkiye.
- KAVUR, Ömer. (1985). *Amansız Yol*. Türkiye.
- KAVUR, Ömer. (1986). *Anayurt Oteli*. Türkiye.
- KAVUR, Ömer. (1987). *Gece Yolculuğu*. Türkiye.
- KAVUR, Ömer. (1991). *Gizli Yüz*. Türkiye.
- KAVUR, Ömer. (1997). *Akrebın Yolculuğu*. Türkiye.
- KAVUR, Ömer. (2000). *Melekler Evi*. Türkiye.
- KAVUR, Ömer. (2003). *Karşılaşma*. Türkiye.
- KIRAÇ, Rıza. (2002). *Ömer Kavur'la Yola Çıkmak*. İstanbul: B Grubu Yapım.

- Ki-DUK, Kim. (2003). *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... ve İlkbahar* (Bom Yeoreum Gaeul Gyeoul Geurigo Bom). Güney Kore.
- Ki-DUK, Kim. (2004). *Boş Ev* (Bin Jip). Güney Kore-Japonya Ortak Yapım.
- KIESLOWSKI, Krzysztof. (1987). *Kör Talih* (Przypadek). Polonya.
- KIESLOWSKI, Krzysztof. (1991). *Veronique'in İkili Yaşamı* (La Double vie de Véronique). Polonya-Fransa Ortak Yapım.
- KIESLOWSKI, Krzysztof. (1993). *Mavi* (Bleu). Polonya- Fransa Ortak Yapım.
- KİYARÜSTAMİ, Abbas. (1997). *Kirazın Tadı* (Ta'm e Guilass). İran- Fransa Ortak Yapım.
- KİYARÜSTAMİ, Abbas. (2008). *Aslı Gibidir* (Copie Conforme). İran-Belçika-İtalya-Fransa Ortak Yapım.
- KUROSAWA, Akira. (1950). *Raşomon* (Rashomon). Japonya.
- KUROSAWA, Akira. (1961). *Yojimbo*. Japonya.
- KUROSAWA, Akira. (1985). *Kral Lear* (Ran). Japonya-Fransa Ortak Yapım.
- KUROSAWA, Akira. (1990). *Düşler* (Yume). Japonya-ABD Ortak Yapım.
- LYNCH, David. (2001). *Muholland Çıkmazı* (Muholland Drive). ABD- Fransa Ortak Yapım.
- LYNCH, David. (2006). *İndland Empire*. ABD.
- NOLAN, Christopher. (2010). *Başlangıç* (Inception). ABD.
- RESNAIS, Alain. (1961). *Geçen Yıl Marienbad'da* (Last Year at Marienbad). İtalya-Fransa Ortak Yapım.
- TARKOVSKY, Andrei. (1979). *İz Sürücü* (Stalker). Rusya.
- ÜNAL, Ümit. (2008). *Gölgesizler*. Türkiye.
- VISCONTI, Luchino. (1957). *Beyaz Geceler* (Le Notti Bianche). İtalya.
- VISCONTI, Luchino. (1960). *Düşman Kardeşler* (Rocco e i Suoi). İtalya.
- VISCONTI, Luchino. (1963). *Leopar*. İtalya-Fransa Ortak Yapım.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Hazal Orhan

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 1989

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Maastricht Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Medya Kültürü Bölümü, Yüksek Lisans, Maastricht, Hollanda, 2012-2013

New York Film Akademi, Film Yapımı Atölyesi, New York, Amerika, 2012

New York Film Akademi, Fotoğrafçılık Atölyesi, New York, Amerika, 2012

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim ve Tasarım Bölümü, Lisans, 2006-2011

Çakabey Koleji, İzmir, 1995-2006

İş Tecrübesi:

Statü Reklam Ajansı, Yaratıcı Departman, Stajyer, 2009

Show TV, Program Departmanı, Stajyer, 2010

Paraphrasing Babel, Video Art Sergisi, Organizasyon Görevlisi, 2012