

Sarmaşık Filmi: ‘İssız Ada’, ‘Tereddüt Anı’ ve ‘Kaçış Çizgileri’ Açısından Bir Değerlendirme*

Sarmasik Movie: An Evaluation in Terms of, ‘Line of Flight’, ‘Desert Islands’, ‘Moment of Hesitation’

Filiz Erdoğan Tuğran, Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-Posta: elven.lotr@gmail.com

Anahtar Kelimeler:

Türk Sineması,
Fantastik Sinema,
Gilles Deleuze,
İssız Ada,
Kaçış Çizgileri.

Öz

Bu makalenin amacı, Türk Sinemasında fantastik türe farklı yaklaşımlar getirmektir. Bu doğrultuda, fantastiğin nasıl tanımlandığını netleştirmek ve bu tanımlama iddiasını geliştirmek amacıyla iki terimden yararlanılmıştır. Bunlardan ilki Tzvetan Todorov’un Fantastik (1999) adlı kitabında öne sürülmüş olan “tereddüt anı, ikincisi ise, Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin kavramsallaştırmaya ait olan “ıssız ada” kavramıdır. Makalede öncelikle Gilles Deleuze’ün sinema üzerine yazmış olduğu Hareket-İmge ve Zaman-İmge kavramları kısaca incelenecek ve fantastik anlatının, zaman imge sineması ile ilişkilendirilme ihtimali üzerine düşünülecektir. Daha sonra fantastik anlatının özelliklerine değinilerek ‘tereddüt anı’, ‘ıssız ada’, ‘kaçış çizgileri’ gibi kavramlar üzerinden Tolga Karaçelik’in 2015 yılında yönetmiş olduğu Sarmaşık filmi incelenmeye çalışılacaktır. Makale Sarmaşık (2015) filminin ‘tereddüt anı’, ‘ıssız ada’, ‘kaçış çizgileri’ gibi kavramlar bağlamında incelendiğinden türe bir örnek teşkil ettiği sonucuna ulaşmaya çalışacaktır.

Keywords:

Turkish Cinema,
Fantastic Cinema,
Gilles Deleuze,
Desert Islands,
Line of Flight.

Abstract

The aim of this article is to bring different approaches to the fantasy genre in Turkish Cinema. In this direction, I have used two terms to clarify how I describe fantasy and to improve my claims. First concept is “moment of hesitation” proposed in Tzvetan Todorov’s book Fantastic (1999) and the second concept is “desert island” which is conceptualized by Gilles Deleuze and Felix Guattari. Initially, the beginning of the cinema and the formation process of the genres will be briefly mentioned. The theses of Gilles Deleuze on cinema will be examined and the fantasy narrative will be considered in relation to time image cinema. Later on, by referring to the characteristics of the fantasy narrative, we will try to examine the Sarmaşık movie, which Tolga Karaçelik had directed in 2015 through concepts such as ‘hesitation moment’, ‘desert island’, ‘flight of lines’. The article will attempt to conclude that Sarmaşık (2015) is an example of the genre since it is examined in terms of concepts such as ‘hesitation moment’, ‘desert island’, ‘flight of lines’

*Makale yazarın 29.06.2016 tarihinde sunduğu ‘Türk Sineması’nda Fantastik: Deleuzeyen Bir Yaklaşım’ başlıklı Doktora tezinden hazırlanmıştır.

Giriş

Sinemanın ilk icrasından bugüne kadar geçen süre zarfında sinemanın tanımı aynı kalmış ancak sinemanın dünyada olan biteni olduğu gibi yansıtması mı, yoksa hikaye mi anlatması gerektiği sorusuna verilen cevaplar hep farklılık içermiştir. Lumière Kardeşler sinemayı tüm dünyaya tanıtırken, sinemanın olanları yansıtma etkisinden esinlenmişler ve sinemanın gerçekleri göstermesi, bilinen dünyada yaşanan olayları sunması gerekliliğini filmleriyle aktarmışlardır. Sanatın olanı yansıtma özelliği bu ilk filmlerde ön plandadır ve insanlara gündelik hayattan haberler sunmaktadır. Ancak daha ilk yıllarında sinemanın neyi yansıtması gerektiği konusunda ayrışmalar olduğu gözlenmektedir. Lumière Kardeşler'in filmlerini gündelik yaşamda olan olayları yeniden yansıtan bir şekilde çekerken, Méliès, sinemanın teatral yönünü ortaya çıkarır. "Lumière'lerin büyük ölçüde 'gerçek' olayları filme aldığı ve Méliès'nin olayları sahnelediğini göz önünde bulunduran film kuramcıları yıllarca belgesel film ile öykülü film yapıcılığının ilk örnekleri olarak Lumiere ve Méliès'in filmlerini gösterdiler" (Nowell-Smith, 2008: 36). Méliès, sinemanın hikâye anlatma imkânının ve sinemanın büyüleme özelliğinin farkına vardı. Ancak büyüleme eylemi hiçbir zaman salt büyülemekten ibaret olmadı, "sinema ister düş, kurmaca, fantazm ürünü, ister belge ya da gerçeğin yansımaları olsun her halükârda tarihsel bir anlama da sahiptir" (Kaya, 2011: 201). Dolayısıyla oluşturulan fantastik dokular dahi bir şekilde gerçekliği içinde taşıdı ancak gerçeklik algısına göre göreceli bir hal almaktaydı. Méliès ve Lumière Kardeşler'in aralarındaki fark sinemanın tarihi boyunca pek çok türün oluşmasına sebep olacaktı.

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

Sinemanın icadından hemen sonra sinemacılar Lumière Kardeşler ve Méliès'in sinemaya yaklaşımlarından etkilenirler. Bu durum sinemanın türlere ayrılma serüveninde yaşanan ilk kırılmayı imleyecektir. Sinema, tüm dünyaya yayılırken, sinemacılar yeni denemeler ve farklı bakış açılarıyla sinema filmleri üretirler. İlk dönem söz konusu olduğunda türler oldukça genel kavramlar altında sıralanır ancak sinema tarihinde kat edilen yol bağlamında farklar belirginleşecek, çizgiler artacaktır. Türk Sineması'nda da tıpkı Dünya Sineması'nda olduğu gibi türler arası ince çizgiler vardır ve zaman zaman o çizgiler belirsizleşmeye başlar. Özellikle masalsı, destansı, bilim-kurgu ve mitolojik arka planı olan hikâyeleri anlatan filmler fantastik türün altında incelenir, Giovanni Scognamillo ve Metin Demirhan'ın kitabı bunun için önemli bir örnektir. Giovanni Scognamillo ve Metin Demirhan'ın birlikte yazmış olduğu önemli ve ansiklopedik nitelik taşıyan eser *Fantastik Türk Sineması* adlı kitapta türe dayalı yüzlerce örnek bulmak mümkündür. Bu noktada makalede bu kitaptan beslenildiğinin belirtilmesinde yarar vardır. Ancak bu makalede ifade edilen fantastik türe örnek olarak gösterilen filmlerin çoğunun fantastik tür içinde incelenmemesi gerektiğini iddia etmektedir. Öncelikli olarak kitapta incelenen pek çok film türsel olarak bilimkurgu türüne örnek teşkil etmektedir. Scognamillo ve Demirhan'ın bu önemli eserinde-iki tür arasındaki hassas ayrım noktalarına değinilmemiştir. İkinci

önemli mesele ise çizgi roman uyarlaması olan pek çok filmin fantastik tür altında incelenmesidir. Bu kitaptan devam edecek olursak 'Drakula İstanbul'da' gibi pek çok drakula ve vampir filminin de tür olarak Gotik ve Korku sineması altında değil de Fantastik sinema başlığı altında bahsedilmesidir. Bu yoğun çaba harcanarak hazırlanmış oldukça kapsamlı eser yalnız Todorov açısından değil pek çok fantastik tür kuramcısı açısından doğruluğu tartışma götürülen bilgiler içermektedir. Fantastik sinemanın dört ayrı çeşidi olduğu belirtilen kitapta bunlar; doğaötesi, gerçeküstü, fantastik ve düşsel olan olarak sıralanır. Dolayısıyla kitapta türe verilen Türk Sineması örneklerinden neredeyse tamamına yakınının masallardan, destanlardan, mitolojik ve gotik hikâyelerden, dini kıssalardan uyarlanan filmler olduğu görülmektedir. Öte yandan *Fantastik Filmler – Uzakdoğu'dan Güney Amerika'ya* kitabında Pete Tombs bu ayrımın Dünya Sineması kapsamında da sıkıntılarını sunar. Pete Tombs'un 2009 yılında basılan bu kitabında tıpkı Scognamillo ve Dermihan'da olduğu gibi fantastik türe dair net olmayan tanımlar bulunur. Örnekler gotik ve mitolojik filmleri kapsar, ucuza çekilen (b-tipi) neredeyse tüm bilim-kurgu türüne ait filmleri de fantastik başlığı altında sunar. Kitapta, Türk Sineması kısmı için ayrılan yerde ise Çetin İnanç'ın kült filmi *Dünyayı Kurtaran Adam* (1982) filminden başlanarak, Tarkan ve Klink filmlerine kadar pek çok film fantastik tür başlığının altında sunulur. Bu noktada Pete Tombs'un, kitabın bir yerinde Scognamillo'ya teşekkür etmesi gözden kaçırılmamalıdır. Kitabı yazarken Türkiye'de fantastik tür söz konusu olduğunda bir duayen gibi görülen Scognamillo'dan yardım alması tesadüfi değildir ancak hem tür gerektiği incelikle açıklanamamış, hem de Türk Sineması'ndan verilen örnekler Scognamillo ve Demirhan'ın kitabındaki filmlerin bir tekrarı olarak sunulmuştur. Oysa sadece kelime anlamıyla bile fantastik oldukça farklı kökenlere sahip olduğundan bahsedilen hiçbir film grubu bu anlamın sınırları ya da sınırsızlıkları içinde kalamıyor. Deleuze ve Guattari için ise fantastik kelimesinin anlamına bakıldığında, bu kelime imgelem ya da hayal edebilme gücüyle birlikte anılıyor.

Deleuze ve Guattari'de Fantastik Anlatı

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

Kelimenin tanımları pek çok dil ve pek çok kültür göz önüne alındığında oldukça fazladır. Ancak "Sıfat phantastikon (imgelemi ilgilendiren) yerini, ad olan ve 'temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği' anlamına gelen *phantastike*'ye (anıştırma: *techne*) bırakmıştır (Aristoteles)" (Steinmetz, 2006: 8). Bu tanım Deleuzeyen terminoloji

açısından oldukça önemlidir. Deleuze ve Guattari hemen her eserinde ve düşüncesinde imgelemin öneminden bahseder. *Anti-Ödipüs* (2012) adlı kitaplarını psikanalizde bir eksiklik olarak nitelendirilen arzu kavramından da hareketle yazarlar. Psikanalitik düşünceye göre bir yokluk olarak nitelenen arzu ödipal üçgene kapatılmıştır. Arzu sadece bir nesneye doğru akışı olan sebepsiz bir eksikliğin izlerini taşıyacaktır. Bir muayenehane kapısından girecek olan tüm insanlar ödipalleştirilirler, arzulama makinelerini kapının dışında bırakmaları gerekir, dolayısıyla akımlar sekteye uğrar (Deleuze, Guattari, 1997: 87). Deleuze ve Guattari bu duruma katlanamaz, bilinçdışının bile arzu tarafından üretildiğini, arzunun asla kapatılmaması gerektiğini ve belirli bir nesneden bağımsız olması gerektiğini dile getirirler. Onlara göre arzu ‘bağlantı’ kurucudur, sürekli bağlantılar kurarak akımlar oluşturur. “arzu devrimcidir, çünkü her zaman daha fazla bağlantıyı talep etmektedir. Psikanaliz ise tüm bağlantıları, tüm düzenlemeleri kesmektedir, bunda çok kabiliyetlidir, arzudan da politikadan da nefret eder” (Deleuze: 2009: 87). Oysa arzu gereklidir ve kapatılmamalıdır. Arzu ben ile bir başkası arasında oluşturulmuş bir akımı da sağlayabilmelidir. Zaten başkaları olmadan arzu dahi olmayacaktır, ihtiyaç duyulacak bir nesnenin yokluğu, arzunun da yok olmasına sebep olacaktır. Deleuze, nesnenin görülmeyen kısımlarının her zaman başkaları tarafından görülebildiğinden bahseder. Bir başkasının görebilir olması ihtimali, Deleuze’ü o başkasından gözündeki görülebilen şeyleri arzulamaya itmekte, nesnelere arzulandığı olmasının başkalarının var olması sebebiyle olduğunu dile getirmektedir (Deleuze, 2015: 336-337). Dolayısıyla başkalarının oluşuyla arzu nesnelere üretebilen kişi, başkalarının ne görebildiğini önce tahmin ederek arzulayan, o görüşe kavuştuktan sonra da tahmini ile karşılaştığı nesneyi kıyaslayabilen insan hayal edebilen, fantazmlar oluşturabilen insandır.

Deleuze, *Anlamın Mantığı* (2015) kitabında oldukça ayrıntılı bir şekilde fantazm kavramını inceler. Onu sıklıkla Freudyen düşüncedeki cinsellik göndermeli, Ödipus Kompleksi temelli çözümlenmeden kurtarmaya çalışır. Deleuze, tüm düşünsel çerçevesini yaratıcı edimin gerçekleşmesi üzerinden kuracak, içinde bulunulan düzenden yaratıcı bir hayata kaçışın yollarını önerecektir. İnsan yaşamında arzu yaratıcı edimin temelinde bulunmaktadır. “Arzu durmaksızın kesintisiz akımları ve doğası gereği parçalı ve parçalanmış olan kısmi nesnelere (objet partiel) birbirine ekler. Arzu akışı sağlar, akar ve keser” (Deleuze, 2012: 18). Bu akımlar ve kesimler Deleuze’ün arzulama makinelerinin oluşumunda önemlidir. “Bir arzulayan makine öncelikle bir eşleşme ya da bir ‘akım-kesim’ sistemiyle tanımlanır; bu eşleşmenin ya da ‘akım-kesim’ sisteminin terimleri eşleşme içinde belirlenen birer ‘kısmi nesne’dir: bu açıdan arzulayan makine zaten makinelerden oluşmuştur, sonsuza kadar” (Zourabichvili, 2011: 27). Dolayısıyla Deleuze ve Guattari’nin *Anti-Ödipüs* (2012) kitaplarında sürekli belirttikleri gibi “arzu makinedir” (Deleuze, Guattari, 2014: 425). Guattari’nin söylemlerinden destek alarak yola çıkılan *kaçış çizgileri* hemen her kavramı ile bağlantılı olarak düşünülür. Fantazm da bu gerçeklikten başka bir gerçekliğe, başka gerçekliklere gidişi, başka gerçekliklerin varoluş imkanını imler, yaşayan kişi ve anlatılan kişi için iki veya daha çok gerçeklik de oldukça somuttur. Tek fark şudur ki, bir gerçekliğin genel geçer kuralları, diğer gerçeklikte işe yaramaz. Deleuze, bir oluştan başka bir oluşa doğru hareket eden akımlardan, asıl önemli olanın iki oluş arasında yaşananlarda görüldüğünü ileri sürer. “Oluş, yoğun eşikleri temsiliyet çizgilerine dâhil ettiği ölçüde, sınırları kaçış çizgilerine dönüştürür” (Goodchild, 2005:

269). Arada olan, gerçeklikle, alternatif gerçeklik arasında çekilen bir kaçış çizgisidir, özgürlüğe gidişin, bilinen düzenlerden kurtularak açık fikirle, sonsuz arzularla, imgelerle, yaratıcılığa uzanan yolun eşiğidir.

Deleuze, fantastik anlatılara *Anlamın Mantığı*'nda (2015) değinmektedir. Deleuze, anlam yüzeylerinin oluşumlarını incelediği kitabında sıklıkla Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* (2006) eserinden hareketle örnekler sunar. Carroll'un hikayesinin hayalle kesiştiği anı "tavşan cebinden bir saat çıkarıp, ona bakıp acele edince Alice daha önce böyle bir şey görmediğini anladı ve ayaklarının üstünde doğruldu" (Carroll, 2006: 17) cümlesinden imlenmektedir. Deleuze ve Guattari *Anlamın Mantığı*'nda (2015) Alice'in yaşadığı bir fantaziyle alakalı olduğunu söyledikleri bu hikâyeden hareketle fantasmın üç temel özelliği bulunduğunu ileri sürerler. Bunlardan ilki şöyledir: "Fantazm bir etkileme ya da etkilenmeyi değil, etkileme ve etkilenmenin neticesini, yani saf bir olayı temsil eder" (Deleuze, 2015: 233). Örneğin Alice'in, Beyaz Tavşan'ı gördüğü andan itibaren yaşadığı fantasmın bir etkileme değil, bir etkilenmenin neticesinde olduğunu ve bu etkilenişin neticesinin saf bir olay olarak belirlediğini ileri sürerler. Bu özelliklerden ikincisi ise "benle ilişkili olarak durumu ya da daha doğrusu benin fantazm içindeki durumudur... fantazm 'öznenin sahnedeki mevcudiyetine eşlik eden bir özneleşme yokluğuyla nitelenebilir'; özne ile nesne arasındaki tüm dağılımlar yıkılmış durumdadır..." (Deleuze, 2015: 235). Dolayısıyla Alice, Harikalar Diyarı'na adım attığı andan itibaren kendiliğinin ayırdını unutmaya başlar. Daha önce de belirtildiği gibi ismini neredeyse yitirecektir, onu uyaran kraliçe özellikle *Aynanın İçinden* eserinde Alice'e "ismini unutma yoksa labirenti geçen bile buradan asla kurtulamazsın" diyerek onu dikkat etmeye zorlar. Üçüncü ve son özelliği ise, "Fantazma özgü gelişimin bir dilbilgisel dönüşümler oyunuyla ifade edilmesi bir rastlantı değildir" (Deleuze, 2015: 237). Deleuze, kitap boyunca sıklıkla dilin, "dilbilgisel dönüşümler yoluyla yeni bir yüzey, söyleyeni belirsiz bir gerçeklik yarattığını dile getirir" (Deleuze, 2015: 237). Yine Alice'in hikâyesinden yola çıkmak gerekirse, Alice, Harikalar Diyarı'ndaki yolculuğu sırasında sık sık söyleyeni belirsiz fısıltılar duyacak, ağzını açtığı anda çıkan sözlerin kendisine ait olmadığı hissine kapılacak, deforme edilmiş, yeniden üretilmiş kelimeleri dillendirecektir.

Deleuze ve Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (2014) adlı kitabında fantastik kavramının üzerinde duracaktır. Kafkaesk bir dünyanın kapısını araladığımda okur sıklıkla oluşların akış halinde olduğu yüzeylere denk gelir. Gregor Samsa'nın böcek oluşuna şahit olan okur, Samsa'nın böcek-oluşa direnmediği andan itibaren dilsel olarak sıkıntı yaşadığını hisseder. Kafka, bu durumu Gregor Samsa'nın ağzından çıkan tıslamalar, deforme olmuş sözcükler şeklinde okura yansıtır. Bu deformasyon yalnız dilbilgisel değildir, Gregor Samsa bir böcek gibi hissetmeye başladığı anda, zihinsel olarak da böcekleşmeye başlar, çürük yemekleri sever, tavanda dolaşmaktan tuhaf bir zevk duymaya başlar. Samsa, kendi özne olma halinden genel bir böcek-oluşa doğru ilerleyecek ve kim olduğunun ayırdını yitirecektir. Bu ayırdını yitirme, arada bir yerlerde olma ve anlayamama durumunu fantastik kavramı ve fantastik türün de en belirgin özelliği olarak görmek mümkündür. Fantastik, yalnızca imgelerle yüzeyler oluşturmak yoluyla insanlara sirayet etmez, yeni oluşlara kapı açar, "onu üreten özne ne yapı ne fantazmadır, bunların arasında bir yerdedir" (Deleuze, Guattari, 2015: 26).

Fantastik kavramıyla ya da fantastik türle özellikle edebiyat ve sinemada sıkça karşılaşılmaktadır. Ancak farklı kelime anlamları ve Tzvetan Todorov'un türe yapmış olduğu tanımlamalar dışında kavramsal olarak "fantastik" hakkında bilgiye ulaşabilmek oldukça zordur. Bu durum fantastik edebiyatın uzun zaman boyunca yok sayılması ve fantastik türdeki eserlerin edebi değerinin olmadığı düşünülmesi varsayımıyla yakından alakalıdır. Ancak bugün bilinmektedir ki aslında insanlığın şahit olduğu ilk kurgu eserleri ya da anlatılar fantastiktir. Ya da Todorov'un sınıflandırmasına bakılacak olursa bu kurgular "olağanüstü fantastik" ve "saf olağanüstü" alt türleri arasında gidip gelmektedir (Todorov, 2004: 50). İnsanlık tarihi kadar eski olduğu bilinen mitolojik olarak sınıflandırılan ya da dini temelinin bulunup bulunmadığı net olarak bilinmeyen pek çok hikâye ya da öykü aslında fantastik anlatının çatısı altına sokulur. "Todorov'un fantastik tanımı da hikâyenin doğasına dair şüpheleri ayakta tutmak için bizim bildiğimiz dünyada başlar" (Furby, Hines, 2014: 46). Fantastikte asıl olan, anlatının hayal mi, gerçek mi olduğuna karar verilemeyen bu tereddüt ânıdır. Bu varsayım fantastiği temellendirmeden ziyade sorgulama zeminine oturtur. Fantastik anlatıya Tül Akbal Süalp de bu anlamda yaklaşır ve fantastik anlatıyı "bir diğerinin fantezi, ifade ediş ve öyküleniş dünyasına girmek, kendininkini unutmak..." (Süalp, 2004: 15) olarak tanımlar. Bu noktada "bir diğerinin fantezi, ifade ediş ve öyküleniş dünyasına girmek" eylemi kişinin kendisinininkinden başka bir anlam dünyasına sirayet etmesi anlamında okunabilir.

Sinemaya gelinecek olursa, Méliès'in büyüleri sinema kavramından hareketle, sinemanın, anlattığı hikâyelerle insanları büyüleme özelliğinden yola çıkılır ancak fantastik sinema bu büyüleme eylemiyle ilgilenmez. Fantastik öykü ya da fantastik türe dâhil edilen bir film, kahramanını ve alımlayıcıyı büyüemez aksine onlara sürekli olarak büyüleniyor muyum, yoksa büyülenmiyor muyum sorusunu sordurarak onların her şeyden şüphe etmesine sebep olur. Fantastik anlatı kendini, kendi düş gücüyle oluşturduğu evrenden anlatır, kendi kurallarını kendi koyan özerk bir yapı arz ettiği de ileri sürülebilir. Todorov ise tüm bu tanımlara ek olarak, her fantastik anlatı türünde ortak olduğunu düşündüğü bir kavramı, kararsızlığı imler: "Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır" (Todorov, 2004: 31). Anlatıya şahit olan okuyucu ya da seyirci, anlatının öznesinin bu olay karşısında yaşadığı kararsızlığı paylaşacak, hızla olayların içine dâhil olacak ve özne ile eşzamanlı olarak doğüstü olay karşısında bocalayacaktır. Fantastik tür bu bocalamaya karşılık gelir ancak bilinen kanının aksine fantastik, tanımı gereği ne bilinen dünyanın, ne de düşlerin alanına aittir: "Fantastik kavramı böylece gerçek ve düşsel olana göre tanımlanır" (Todorov, 2004: 31). Todorov'a göre saf fantastik anlatıda hem okuyucu hem de anlatının ana karakteri yaşanan olaylar karşısında şaşkına dönecek ve içinde buldukları hikâyenin ne kadarının düş, ne kadarının gerçek olduğunu kavrayamayacak aşamaya gelecektir. Aynı durum sinema filmlerinde ana karakter ve izleyici arasında yaşanacak, fantastik türe ait filmlerde hem karakter hem de izleyici tereddüt içerisinde sunulacaktır. Bu noktada Deleuze'un sinema tezlerinden bahsetmek, hareket-imge ve zaman-imge sinemasının fantastik anlatıya olanak sağlama imkânı üzerine tartışılacaktır.

Deleuze ve Sinema Tezleri

Gilles Deleuze sinema ve sinemanın içinde taşıdığı imkânlar üzerine, *Sinema: Hareket İmge* ve *Sinema: Zaman İmge* isimlerinde iki sinema tezi ortaya atmıştır. Deleuze'ün sinema tezlerinin ilki, Bergson'dan ödünç aldığı ve yorumlayarak geliştirdiği "hareket imge"dir. Bergson, süre kavramına çok değer vermektedir. Ona göre "süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimi bir ilerlemesidir, ölçülebilirliği olmadığı gibi, atıfta bulunduğu zaman dilimi, geçmiş, şimdi ya da gelecekle alakalı değildir" (Bergson, 1941: 16). *Madde ve Bellek* (2015) kitabında zaman üzerinde dört tez sunan Bergson birinci tezinde "her hareket, bir kımlıtsızlıktan diğerine geçiş olarak, kesinlikle bölünmezdir" diyerek hareketin parçalanamayacağını, parçalanabilecek yegane şeyin kat edilen mesafe olduğunu dile getirir (s: 138). Mekânsal zaman, mekâna bağlı ölçülebilir ve başı sonu belli olan bir zamandır. Deleuze'e göre Bergson'un birinci tezi şöyle yorumlanır: "hareket, katedilen mekânla karıştırılmamalıdır. Katedilen mekân geçmiştir, hareket şimdidir, katetmenin edimidir. Katedilen mekân bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olacaktır" (Deleuze, 2014: 11). Bergson'un sinemayı eleştirmesinde en etkili olan tezinin bu olduğu bilinmektedir. Sinemanın, hareketi saniyede yirmi dört kare olarak pozlaması, dolayısıyla hareketi bölmesi, bir saniye süren bir hareketin doğasını yirmi dört kere bozmuş olması sinemadaki hareketin mekânsal olduğu ve zamansal hareketle karıştırılmayacağı yönünde bir bulgudur ve Bergson bu ikisinin birbirinden ayrılması gerektiğini düşünür.

Ancak süre söz konusu olduğunda bir başlangıç veya sonuçtan söz etmek mümkün değildir, süre daha çok akışın kendisindedir, geçmiş, şimdi ve gelecekte her an'ı içinde taşır ancak ne geçmiş, ne şimdi, ne de geleceğe aittir. Bergson'a göre; "süre, yahut oluşun mevcudiyeti, öldürülmüş olan hürriyeti diriltmiştir; esasen hürriyet ile süre birbirinin aynıdır" (Bergson, 1941: X). Dolayısıyla sahte bir süre kavramı, sahte bir özgürlüktür, ya da hareketin bölünmesiyle elde edilen bu sözde süre, hareketin özgürlüğünün, dolayısıyla Bergson'un süreyle neredeyse eş anlamlı olarak kullandığı hürriyetin, boyunduruk altına alınmasıdır. Bergson gerçek zamanın bilinç halleri olduğunu betimlerken, bilincin de keyfiyetlerden oluşan bir *çokluk* olduğunu vurgular. Bu da yine daha önce söylediği şeylere paralel olarak bilincin ve anın imlediği zamanın niceliksel olarak ölçülemeyeceğini belirtir. Bilinç, tıpkı zaman için de söylendiği gibi geçmiş, gelecek ve şimdiyi içinde barındırırken sadece ileriye doğru hareket eder. Şuur geçmişi kendine katarak yeniyi ve bilinmeze doğru bir yolculuk yapmakta ve bu yolculuk sadece gidişi mümkün kılmaktadır. Çünkü geçmiş katlanarak büyümekte ve bu ilerleyişte geri dönüş yolculuğunun önünü tıkamaktadır. Yine geçmişte yaşananların insanın her anını takip ettiği düşüncesi ve bugünün geçmiş, şimdi ve gelecekte oluştuğu fikri ile hareket edildiğinde, geçmiş kişinin ruh durumuna etki eder ancak geçmişi içinde barındıran ruh durumu geleceği tayin edici bir harekette bulunmaz. Geçmişin etkilerini de üzerinde barındıran ruh geleceği kendi istediğine göre değiştirip belirler, kendi neden sonuç bağlamını kendi yaratmaktadır. Dolayısıyla Bergson'un "temel ben" adını verdiği canlı imaj deterministik bir çizgide hareket etmez, kendi kararlarını, pek çok şeyden etkilense dahi yine kendi hür iradesiyle verir (Bergson, 1941: XVII). Bergson geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçmiş bir halde olduğunu pek çok kitabında sıklıkla belirtmekten kaçınmaz ve bu iç içe geçme halini süre kavramıyla betimlemeye çalışır. *Madde ve*

Bellek (2015) kitabında zamanın akış halinde olduğundan bahseder ve “Şimdiki an benim için nedir?” diye sorar. “Şimdiki an benim için nedir? Zamanın özü, onun akıp gidiyor olmasıdır; zaten akmış olan zaman geçmiştir ve zamanın aktığı ânı şimdiki zaman olarak adlandırırız” (Bergson, 2015: 103). Bu geri dönüşsüz akış durmaksızın devam ederken bu durum içinde bulunulan ‘şimdi’nin sınırlarını zedeler ve ‘şimdi’nin tam olarak ne zaman olduğunun algılanmasında belirsizlik yaşanır. Bergson, ‘Madde ve Bellek’te “konuştuğum an daha konuşurken benden uzaklaşmıştır” diye belirtirken tüm bunların anlamını “şimdiki zamanımın bedenim hakkındaki bilinçten ibaret olduğu” (Bergson, 2015: 104) şeklinde yorumlar. Bu bilinç ve bilinçten kaynaklı hareket sayesinde şimdiki zamanı geçmiş ve gelecekte net bir şekilde ayırabileceğimizi söyler. Ancak bu ayrım tamamen kişinin kendi bilinci ile farkına varabileceği bir ayrımdır.

Mekânsal bir zamanın bölünebilirliği düşüncesi hakkında konuşulabilirken Bergson’un anlattığı şekilde mekânsız kavranabilen bu zamanın bölünmesi tartışılmaz. Bergson’a göre “eski felsefe ve ilmin anladığı ‘zaman’, bircinsten olan ölçülür bir mekândan ibarettir. Hâlbuki *somut zaman, şuurumuzun bir oluşu ve yaratıcı bir tekâmüldür*” (Bergson, 1941: 15). Bu kavram Deleuze’un Bergson’dan aldığı ve kendi kavramsallaştırmasını yaparken fazlaca etkilendiği bir kavramdır. Aslında Bergson’dan hareketle Deleuze, sinemanın felsefe yapma imkânından bahseder ve Bergson’dan yola çıkarak oluşturduğu hareket-imağ ve zaman-imağ kavramlarını tekrar ele alarak sinemayı bu kavramlarla açıklamaya çalışır. Deleuze, Bergson’dan hareket eder ancak sinemanın imkânlarını ve gücünü de ortaya çıkarmakta kararlıdır. Deleuze, sinemanın özgürleştirici gücünü ön plana çıkarır ve onu modernitenin parçalayıcılığından, teknolojinin mekanikleştiriciliğinden ayırarak şunları söyler;

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

“*Hareket imge*” bize dolaylı bir zaman imgesi verir: hareket eden cismin hareketi sırasında kameranın kendisi de hareket ediyorsa, bu durumda kamera hareket eden başka bir cismin karşısında başka bir hareket yaratıyordu; artık hareketi tek bir zaman çizgisi üzerindeki noktalar sentezi olarak düşünemeyiz. Bizatihi hareketi bütün çeşitliliğiyle tekil bakış açılarının oluşturulma noktası olarak görürüz. “Deleuze’e göre hareket-imge sineması özellikle filmsel anlatımı yönetmek için Hollywood sinemasında baskın yöntem olarak kullanılır” (Flaxman, 2000: 174). Deleuze, Bergson’un bu hareket-imge sinemasının sahte bir süreyi yansıttığı düşüncesini ve onun görüşlerini *Madde ve Bellek* kitabından alıntılıyarak *Sinema I: Hareket İmge* (2014) kitabında kendi düşüncesiyle birleştirerek açıklar:

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

Bu üç düşünceyle birlikte Deleuze, hareket imge ve zaman imge sineması anlatılarının gövdesini oluşturur. Bergson’un bahsettiği sinemanın hareket imge sineması

olduğunu belirtir. Çok daha karmaşık olan zaman imgede ise zamanın dolaysız, saf bir imgesine ulaşırız.

“Zaman, sanal olandan edimsel-olana, tüm olası yaratılardan ve eğilimlerden edimselleşmiş olaylara geçişliliği sağlayan farklılık veya oluş gücü olarak düşünülür. Deleuze için bu, deneyimlenen zamanın ikiye bölünmesi anlamına gelir. Bir yanda geçmiş veya kişisel olmayan sanal anı diğer yanda da yaşanmış zamanın edimsel çizgileri vardır” (Colebrook, 2009: 52).

Deleuze, *Cinema 2: Time-Image* (1997) kitabında, ilk dönem sinema yapıtlarında görülen hareket-imajlardan farklı olarak özellikle 1940’lı yıllardan sonra sinemanın zamansal bir örüntü oluşturabilme gücünden bahseder. Zaman-imge sinemasıyla birlikte artık sinema izlenebilen bir yapıt olmanın dışında, okunabilen bir yapıt olarak da kendini yapılandırır. Sinema yavaş yavaş bir dil haline gelmiş, görüntüler ve onların oluşturduğu anlamlar yüzeyler halinde ekranda birikmeye başlamıştır. İyi bir izleyici hemen her yüzeyin farkına varabilirken, yönetmen de oluşturduğu imaj-dil aracılığıyla izleyiciye görüntülerden bağımsız detaylar anlatır (Deleuze, 1997: 22).

Deleuze ve Guattari düşüncelerinden bahsederken yola çıktıkları ana düşünce genellikle makine düşüncesidir (Deleuze, Guattari: 2014). Onlar her işleyişte bir dişli, her harekette bir çark görürler. Bazen makinelerin sadece üretmek için sebepsiz yere ürettiklerini söylerler, bazen de insansız çalışamayan makinelerin bir uzvu olarak insan hakkında düşünürler. Sinema ise onlar için insan ve makinenin işbirliği ile üretilen bir sanattır. Deleuze, sinemanın gözden bağımsız olarak bir makinenin, insana dair imgeleri işleyerek bir yapıt olmasından söz eder ve bunun imgeyi özgürleştirdiğini söyler. Aslında hem imgenin özgürleşmesinden hem de imgenin yersizyurtsuzlaştırılmasından bahseder. İnsanlar, zaman imge sinemasında farklı bir sinematografik evrenden ya da mekândan ziyade farklı bir zamansallığa adım atarlar. “Zaman eşzamanlı bir şekilde şimdikiyi geçmişe çevirir ve geçmişin kendisini sunar. Ancak iki imkânlı zaman imge vardır, birinin ayakları geçmişte diğerinkinki şimdidedir” (Deleuze, 1997: 98). Zaman imge sineması insanların zamana yönelik algısı ile oynar, onları daha önce fark etmedikleri bir zaman akışına davet eder. “Zaman-imgelerinin temel malzemesi olduğu içkinlik yüzeyinde, olağan zaman ve uzam algısı yok olduğundan, sınırsız olasılıkların var olduğu bir açıklık ortaya çıkar” (Taburoğlu, 2014: 298 – Akt. Aytaç, Demirtaş, 2014). Sinemada imgeler tarafından büyülenen seyirciler, zaman imgenin akışlarına kapılarak algılarını özgür bırakabilirler. “Deleuze sinemanın insanlara verilen imajları sadece görmesi değil okuması gerektiği konusunda da ısrarcıdır” (Maratti, 2008: 21). Zaman imge sinemasıyla birlikte imgelerin sadece bakışla algılanmadığını aynı zamanda imgelerin okunaklılığı olduğunu belirtirler. “İki ayrı zaman imge sineması mümkündür, biri tamamıyla geçmişi yer alırken diğeri şimdiki zamanla bağlantılıdır” (Deleuze, 1997: 98). Dolayısıyla Bergson’un geçmiş gelecek ve şimdiki içinde aynı anda barındıran süre kavramı, Deleuze’un zaman imge sinemasını tanımlamak için kullandığı en önemli kavramdır. Yine Bergson’dan hareketle Deleuze, *Cinema 2: Time-Image* kitabında, zaman-imge’lerin içinde bulunan düşünce-imge, dil-imge gibi ayrıntılardan bahsedecek ve zaman imge sinemasının birbirinin üstüne örülmüş onlarca anlam yüzeyinden oluştuğunu dile getirecektir.

Zaman imge sineması kopuşlar, kırılmalar ve parçalar yaratır. Tüm bu yaratımlar, insanların farklı şekilde, insani, yekpare zaman algısından bağımsız olarak düşünmesine

imkân tanır ve seyirci zaman imge sinemasının oluşturmuş olduğu kaçış çizgilerinden hareketle kendilerini oluş blokları¹na açabilirler. İnsanlar bilimin ve kapitalizmin onlara dayattığı tik takları içinde barından zaman algısından kurtulmayı başardığı zaman özgürleşecektir. İnsanlara dayatılan ilerlemeci çizgisel zaman hattının kopuş noktaları, farklı imgelerin önünü açacaktır. Colebrook'a göre “sanat ve felsefe zamansızdır, çünkü büsbütün yeni zaman çizgileri veya ‘kaçış çizgileri’ yaratma gücüne sahiptirler” (2009: 91).

Zaman imge sineması da zamanın sabit olarak bilinen kodlarla ortaya çıkmadığı gibi izleyicileri saf bir sürenin içinde imgeler aracılığıyla düşünmeye iter, farklı düşünüş biçimleri ve farklı kaçış çizgileri üretir. Ancak zaman imge sineması, hareket imge sinemasının artık olmadığı bir imgeler akışı değildir. “Hareket imgesi sineması ortadan kaybolmaz, ama şimdi tek bir boyutta, büyümeyi durduramayan görüntünün ilk boyutunda var olur. Uzamın boyutlarından bahsetmiyoruz, çünkü görüntü düz, derinliksiz olabilir ve bu gerçek sayesinde, uzamın ötesine geçen tüm boyutları veya güçleri bir araya getirir” (Deleuze, 1997: 22). Zaman imge sineması birden fazla uzamın aynı anda aktarılması imkanını sunar. Dolayısıyla saf bir zaman, aynı anda geçmiş, gelecek ve şimdinin tüm imkânlarını içinde taşıyan bir süreyi yansıtır. Bu imkan sinemaya imgelerle düşünme yetisinden başka bir şey daha sunar, imgeler yaratma. Zaman imge sinemasında, hareket imge sinemasından farklı olarak üç ayrı ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki hareket imge sadece doğrudan olmayan bir zaman ve duyu-motor göstergeleri ile ilişkiliyken, zaman imge sineması hareketi de kapsayan saf ve doğrudan bir zamanla bağlantılıdır. İkincisinde, göz aynı zamanda görülemeyen şeyleri görebilen bir işlevi üstlenirken, görüntünün görsel unsurları gibi ses iç ilişkilere girer, bu da görüntünün tamamının görünmeden daha az okunması gerektiği anlamına gelir. Görüntüler görünür olduğu kadar okunabilir hale gelmiştir. Son olarak, zaman-imge sinemasında artık kamera sabit değildir, eskiden hareketli kameralar bile aslında karakteri izleyerek sabit görüntüler sunmaktadır. Şimdi Alfred Hitchcock’un da deyişiyle kameranın kendisi bir bilince sahip hale gelir, imgeler üretir, onlara farklı anlamlar yükleyebilir (Deleuze, 1997: 23).

Dolayısıyla zaman imge sineması hem izleyicisinin hem de karakterlerinin sınırlarını ortadan kaldırır, imgelerle oluşturduğu kaygan uzam ve belirsiz zaman algısı ile kodlardan bağımsız olarak düşünmeye imkân tanır. “Eğer filmde izleyici tarafından bir imaj karşısında o imajla ilgili olmayan hisler uyanıyorsa, bu durum Deleuze’un zaman-imge sineması kapsamında anlaşılabilir” (Ashton, 2006: 201-202). Zaman imge sineması, bir imgenin farklı hislere sebep olmasını tarif eder ve bunun nedenlerini açıklamaya çalışır. ‘Zaman imge sineması’ filmsel tür olarak fantastik sinemanın var olması için tereddütü sağlayacak gerekli hareketli zemini ortaya çıkarır. Todorov’un da belirlemiş olduğu gibi ‘kararsızlık anı’ söz konusu olduğunda fantastik her türlü anlatıda bu kaygan zemine, belirsiz zaman ve çok boyutlu uzamlara ihtiyaç vardır. Bu türden bir ihtiyacın giderilmesi kapsamında arzular serbest kalacak, her türlü kodlardan kurtulan arzulanımlar daha önce hiç şahit olunmamış şeyleri hayal edebilme ve yaratabilme ya da imgelemlerle sunabilme gücüne sahip olacaktır. Deleuze, *Cinema: Time-Image* (1997)

¹ Oluş Blokları: Deleuze hayvan oluş kavramının yanı sıra sık sık oluş bloklarından bahseder, aslında oluş blokları hayvan-oluş, bitki-oluş, kadın-oluş gibi pek çok oluşu aynı anda içinde barındırmaktadır. Deleuze kavramsallaştırmasında oluş-bloklarını farklı öznelliklere imkân tanıdığını ileri sürer ve bu farklı öznellikler kişinin özgür düşünmesi için etkili olacaktır.

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

Durumlar aşırı olabilir ya da tam tersine, günlük banallığe sahip olabilir, ya da her ikisi birden aynı andadır: yıkılma eğiliminde olan ya da en azından konumunu kaybetme eğiliminde olan eski sinemanın aksiyon görüntüsünü oluşturan duyu-motor şemasıdır. Ve duyu-motor bağlantısının gevşetilmesi sayesinde, ekranın yüzeyine kadar yükselen 'saf halde bir zaman parçası' zamanı gelmiştir. Zaman, hareketten türetilmeyi bırakır, kendi içinde görünür ve yanlış hareketlere yol açar (Deleuze, 1997: 11).

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

arasındaki duvarlar yıkılmış gibiydi ve sinema böylelikle felsefenin alanına sıçramış oldu (Deleuze, 1997). Deleuze'e göre sinema birden fazla felsefi metnin üst üste binmiş hali olarak açılabilir ancak bu üst üstelik asla hiyerarşik bir yapılanma değildi.

Issız Ada

Deleuze ve Guattari, *Issız Ada ve Diğer Metinler* (2009) kitabında "Issız Ada" metaforundan bahsederler. İki tür ada olduğunu söylerler, bunlardan biri bir kıta parçasından kopmuş adadır, aslında anakaraya aittir ancak bazı afetler ya da doğal etkenler sonucu anakaradan ayrılmıştır. Bu tür adalar da çoğu zaman ıssız ada kategorisine sokulsa da bu tür adalar Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırırken bahsettikleri Issız Ada'ya örnek bir ada olarak gösterilemez. Metaforun asıl kurulduğu adalar ise anakaradan bağımsız adalardır ve bu tür adalar adeta yeni bir dünya gibidir. Issız Ada'nın ıssızlığı asla insansızlığından kaynaklanmamaktadır, ıssız ada insanlar üzerinde yaşarken de ıssız olabilmektedir, yeter ki üzerinde yaşayan insanların yaratıcılıkları sürebilsin. Deleuze bu duruma en yakın olan kişinin genellikle ıssız adaya düşen kazazede olduğunu belirtse de, kazazedenin bu yaratıcı biçime, hayal gücünü harekete çevirebilecek ivmeye şimdiye kadar kavuşamadığını da sözlerine ekler.

Issız Ada; kalabalıklar içinde dahi ıssız kalabilendir, bu ıssızlık onun tenhaliğine değil, ayrılmışlığına, her türlü kaçısa tanıdığı imkâna atıfta bulunularak söylenir. "Issız adadan hareketle oluşan şeyin, yaratma değil yeniden-yaratma, bir başlangıç değil yeniden-başlangıç, olduğu doğrudur. Ada kökendir ama ikinci köken" (Deleuze, 2009: 23). Bu minvalde Deleuze ve Guattari, Issız Ada ve kazazede kavramlarını "Robinson Crusoe" adlı romana gönderme yaparak açıklamaya çalışırlar. Bu romanda, romanın asıl kahramanı olan Robinson Crusoe'un büyük bir kaza yaptıktan sonra kendisini ıssız bir adada bulması ve ardından yaşadığı olaylar anlatılmaktadır. Deleuze ve Guattari Issız Ada ve özgürleştirici ihtimalinden bahsederken anlattıklarının Robinson Crusoe'nin yaşadığı gibi bir durum olmadığını üstüne basa basa belirtirler. Robinson'un adaya ayak bastığı ilk andan itibaren, anakarada sahip olduğu tüm yaşam düzenini sürdürmeye devam ettiğini dolayısıyla Issız Ada'nın özgürleştiriciliğinden, dünyadan kopmuşluğundan çok dünyevi bir hali olduğu, dünya ile eşmekânlı ve eşzamanlı bir hale geldiğini dile getirmektedirler. Deleuze ve Guattari bu durumu; adaya ayak bastığın anda kendinle birlikte oraya ne getirirsen orada onu yaşayacağını savunarak anlatırlar. Dünyanın tamamını (kölelik düzeni de dâhil) o adaya taşıdıysan, orası dünyanın aynısıdır (Deleuze, 2009). Ancak adaya düştüğün andan itibaren, daha önceki kalıplaşmış düzeninle bağlarını kopardıysan ve tamamen adanın imkânlarıyla ve üretken bir yaratıcılıkla hareket ediyorsan, o zaman "Issız Ada" seni özgürleştirebilecek kaçış imkânlarını sunar. Yine de bu özgürlük, insan tam olarak kendi bağlarından asla kopamayacağı için biraz eksik kalacak bir özgürlüktür ama önemli olan tek şey üretken yaratıcılık sürdürdüğü müddetçe özgürleştirme imkânının Issız Ada'da mevcut olduğudur.

Deleuze ve Guattari'nin "ıssız ada" metaforunu bilsin veya bilmesin pek çok fantastik hikâyenin buna benzer metaforlarla başlıyor olmasının bir tesadüf olmadığı düşünülmektedir. Kimi zaman "ıssız ada" gidilen bir yer olur, ne ıssızdır ne adadır ancak

tıpkı bu metafordaki gibi yaratıcı eylemin önünü açan bir yerdir. Kimi zaman ise ana karakterin geldiği yerdir ıssız ada, yaratıcılığın sürekli akış halinde olduğu, yaşamın kaynağı olduğu geri dönülemez bir geçmiş. Böyle durumlarda ise ana karakter yaratıcılığını adadan ya da bu bilinmeyen yerden taşıyarak bilinen ya da bilindik yasalarla işleyen dünya ve evrenlere getirir, böylelikle ana karakter geldiği yerleri ıssızlaştıracak potansiyeli deyim yerindeyse cebinde taşımaktadır.

Makale kapsamında Tolga Karaçelik'in 2015 yılında yönetmiş olduğu 'Sarmaşık' filmi fantastik türe dâhil edilecek, film Deuze ve Guattari'nin 'ıssız ada', 'kaçış çizgileri' ve Todorov'un 'kararsızlık anı' kavramlarıyla incelenmeye çalışılacaktır.

Sarmaşık

Tolga Karaçelik'in ikinci uzun metraj filmi olan 'Sarmaşık' oyuncu seçimi, senaryosu ve oluşturduğu atmosferle ilgi çekici bir görsellik sunmaktadır. Filmin ilk bölümünde bir yük gemisinin eleman alma ve yola çıkma süreci anlatılır. Bu anlatım süreci esnasında gemi mürettebatına üç yeni eleman eklenir ve gemideki hiyerarşik düzenin nasıl işlediği gözler önüne serilir. Filmin ikinci bölümü ise yeni mürettebatlarla birlikte geminin hareket sürecini ve gemide yaşananları konu edilir. Filmin üçüncü ve son bölümünde ise karaya yanaşmadan hemen evvel geminin sahiplerinin iflas ettiği bilgisinin alınması üzerine geminin olduğu yere demir atması ve mürettebattan gerekli sayıda kişinin gemide belirsiz bir süre zarfında kalması ve gemiyi çalışır tutması süreci anlatılır. Filmin ilk iki bölümüyle olay örgüsü geleneksel olarak çizgisel bir şekilde akarken üçüncü bölümün gelmesiyle birlikte açık denize demirleyen gemide kalan mürettebatın yaşadıklarıyla birlikte olay örgüsünde kırılmalar meydana geldiği görülür.

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

Bu kısa hikâyelerden sonra film, gemideki yetkili çalışanların yeni mürettebat alımına odaklanır. Gemidekilere ek olarak alınan bu üç yeni eleman tüm çalışanların dikkatini çeker. Gemide geleneksel bir hiyerarşik düzen işlemektedir. Özellikle yemekhane sahnelerinde bu düzene şahit olmak mümkündür. Mühendisler bir masada, işçiler bir masada, Beybaba adı verilen geminin birinci kaptanı farklı bir masada hatta zaman zaman odasında yemek yerken ya da rakı içerken gösterilir. Bu düzen bir müddet sessiz sedasız devam eder ancak yeni çalışanlardan Cenk'in sık sık ona verilen işleri yapmadığı ve onunla birlikte işe alınan diğer arkadaşı Alper'le birlikte madde kullandıkları görülür. Diğer kıdemli çalışanların bazıları onların bu halini fark etmiş ancak yine de kimseye söylememiştir çünkü gemi

bir şekilde işlerliğini korumaktadır. Daha ilk sahnelerden bile gemide yolunda gitmeyen bazı şeyler olduğu hissedilir ancak bir müddet sonra bu huzursuz atmosferin sebebinin geminin sahiplerinin mürettebata maaşlarını yatırmamaları olduğu anlaşılır. Mürettebat uzun zamandır maaşını alamamıştır ve Beybaba'ya duydukları korkuyla karışık güven duygusu sebebiyle bu konuyu isyankâr olmaktan ziyade sükûnetle dile getirirler.

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

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

Aradan bir müddet zaman geçer ve nihayet gemide çekilen sahnelerden birinde geminin güvertesinden kara görünmeye başlar. Bu duruma hem mürettebat hem de izleyici sevinir çünkü gemi yükünü teslim edecek, mürettebat ödemelerini alacak ve ailelerine kavuşacaktır. Ancak o sabah Beybaba oldukça sinirlidir ve durmaksızın telefonda konuşmaktadır. Bu konuşmalardan öğrenildiği kadarıyla geminin sahipleri olan zengin armatörler batmış ve devlet gemiye el koymuştur. Armatörler tüm borçları kapatana kadar ya da gemideki yükler icra borçlarını ödeyene kadar gemi açık denizde demirlemiş durumda kalacaktır. Geminin bu durumda ne kadar kalacağı belirsizdir dolayısıyla gemiyi çalışır

durumda tutabilmek için birkaç gönüllü mürettebatın da gemide kalması gerekmektedir. Tüm bu konuşmaların ardından Beybaba geminin mürettebatıyla konuşarak durumu izah eder. Gemideki bazı çalışanların kalması gerektiğini dile getirir ancak onlara net bir şekilde geminin uzun ve belirsiz bir süre boyunca bu şekilde kalabileceği ihtimalini anlatır. Gemideki çalışan elemanlardan çoğu çaresizce gemiden ayrılır ve evlerine gider.



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

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

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

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



Resim 3: Sarmaşık Filmi, Cenk Karakteri ve Hayali Salyangozlar

Cenk ve Alper keyif verici maddeler kullandıkça geçmişlerine dair detayları birbirlerine anlatırlar bu sırada kullandıkları maddeler azalmaya başladıkça Cenk, İsmail'i onlara revirin anahtarını vermesi için tehdit etmeye başlar. İsmail anahtarı vermeye yanaşmaz, bunun karşısında Cenk de çalışmayı reddetmektedir. Yaşanan olayların sonrasında İsmail, Beybaba'yla görüşmeyi sürdürür ancak bir müddet sonra Beybaba'yla kıdemli çalışanların arası da açılmaya başlar. Bu belirsiz bekleyiş herkesi olduğu gibi Beybaba'yı da kötü etkiler ve o da kararlarını verirken sık sık mantık çerçevesinin dışına çıkmaya başlar. Geminin demirlediği andan itibaren gidişatı geri dönülemez biçimde değiştiren iki ayrı olay bulunmaktadır. Bunlardan ilki Kürt adlı hiç konuşmayan, sesi bile duyulmayan ve yeni işe başlayan karakterin gemiden ansızın kaybolması, diğeri ise Cenk'in mutfakta sağa sola bakınırken geminin, gemi demirlediği zaman gemiden ayrılan aşçısının sakladığı sucuğu bulması ve bu sucuğu pişirerek Beybaba'ya yemesi için göndermesi olacaktır. Kürt, gemide hiç konuşmaz, Cenk ve Alper'in hiçbir eylemine katılmaz ve herhangi bir yerde bir kavga alevlendiğinde ise iri cüssesiyle kavgayı ayırma amaçlı müdahalesi dışında işini yapmaktan başka herhangi bir eylemde bulunurken görülmez. En son bir gece Cenk'le konuşurken Nadir tarafından görülen Kürt bu geceden sonra tüm gemi aranmasına rağmen bulunamaz. Bu travma yani Kürt'ün ortadan

kaybolması durumu tüm gemi mürettebatını etkiler ve olaydan sonra çalışanların bazıları Kürt'ün gemide olduğuna dair kabuslar görürler. Bu kâbuslar oldukça gerçekçidir, zaten bu sebeple hem izleyici hem de karakterler bir tereddüt ve kararsızlık süreciyle boğuşmaya başlarlar. Yaşananların ne kadarı gerçek ne kadarı hayal sorusu akılları kurcalar. Sinemada ve gerçek hayatta klişeler karşısında neler olacağını, neden sonuç ilişkisinin nasıl kurulacağını gayet iyi bilen izleyici, filmdeki bu tereddüt anında tıpkı karakterler gibi bocalar, genellikle kişinin hayat tecrübelerine, dünya görüşüne göre bir evren oluşturan duyu-motor mekanizması işlemez hale gelir. Deleuze bu durumu *Cinema II: Time-Image* (1997) kitabında klişelerle hareket eden duyu-motor mekanizmasının zaman-imge sinemasında kırılmasıyla açıklar:

Fakat eğer duysal-motor şemalarımız sıkışır ya da kırılırsa, o zaman farklı bir görüntü ortaya çıkabilir: saf bir optik-ses görüntü, metafor içermeyen bütün bir görüntü, kendi içinde, kelimenin tam anlamıyla, radikal ya da gerekçelendirilmemiş karakterinde, artık daha iyi ya da daha kötüsü için gerekçelendirilmesi gerekmeyen korku ya da güzelliği aşan bir şeyi ortaya çıkarır (Deleuze, 1997: 20).

Kâbuslarda geminin koridorlarında yürüyen Kürt geride ıslak ayak izlerini bırakır. Bu ıslak izler gemideki diğer mürettebatın göreceği şekilde açık ve nettir. Aynı kâbus farklı kişiler tarafından da görülmeye başlandığında kararsızlık artar. Filmdeki bu imgeler bir neden-sonuç bağıyla gerekçelendirilemez. Daha önce var olan bir karakter filmde artık bulunmamakta, sadece kabuslarda var olmakta ancak kabuslarda bıraktığı ıslak izler, karakterler uyanırken de görülebilmektedir. Film gerçekçi bir anlatımdan tekinsiz bir anlatıma doğru ilerlemeye başlar, paylaşılan halüsinasyon fantastik bir anlatının örüntülerini içermektedir.

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



Resim 4: Sarmaşık Filmi, Gemideki Kavgalar ve Şiddet

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



Resim 5: Sarmaşık Filmi, Gemide Büyüyen Sarmaşık

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

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

Senaryonun ördüğü ağ filmin sonunda iyice karmaşık bir hal alır, yönetmenin yarattığı denizin ortasındaki klostrifobik atmosfer de bu hale destek vererek filmin sonucunu belirsiz kılar. Daha en başından belli olan hiyerarşik düzenin ortaya koyduğu anlaşmazlıklar filmin sonuna doğru artan iletişimsizlikle iyiden iyiye içinden çıkmaz bir hal alır.

Filmdeki en pervasız karakter olarak görülen Cenk bile sık sık bu iletişimsizliği kırmak ister ancak bir türlü dilediği gibi tüm mürettebata hitap edebilecek bir ortam bulamaz. Herkesin derdinin aynı olduğu, yüzmenin yasaklandığı bu gemide herkesin rütbesi farklı olduğu için kimse birbirini anlayamaz. Hikaye tıpkı Babil Kulesi² yıkıldıktan sonra ortaya çıkan bir kaos ortamı gibidir. Aynı dili konuşurken çok rahat olan insanlar, tanrıyla rekabete girerler ve tanrı onları cezalandırarak ortak dillerini ellerinden alır. Bu ortak dil yitimi Babil'e ve inşa ettikleri o muntazam kuleye yıkım getirir ve türlü felaketlerin önünü açar. Filmde tam olarak anlatılmaz istenen konuşacak çok şeyi olan bir dilsizlik durumudur. Her söylenen cümle bir başkasının kulağında bir başka şekilde çınlar, dolayısıyla aslında gemi için büyük bir sorunları olduğu gözlenmeyen bu insanlar bir araya gelmeyi bir türlü başaramaz. Sürekli yaşanan Dramamine³ ihtiyacı ise sorunların çözülmesini daha da zorlaştırır. Tıpkı '*Alice Harikalar Diyarında*'da olduğu gibi dilsel bir anlaşmazlık tüm olay örgüsünün bütününe sirayet eder. Alice, ne zaman ağzını açacak olsa iletişim kurduğu kişiden beklediği cevapları alamaz ya da konuşmak istediği konu hakkında konuşamaz. Ağzından çıkan sözcükler karşıdaki kişinin ağzından çıkan sözcüklerle karmaşık, çapraşık bir hal alarak uzar gider. Cenk de ağzını her açtığında, işler bir şekilde ters gider ve aslında yapmayı umduğu konuşmayı filmin sonuna dek bir şekilde yapmayı başaramaz. Öte yandan tıpkı Alice'in ağzından çıkanları kontrol edememesi gibi, Cenk de kendi dili üzerindeki egemenliğini madde kullanımını sebebiyle yitirmeye başlar.

İletişimsizlik, mürettebatın giderek daha zor şartlar altında yaşamasına sebep olur. Fiziksel mekân olarak geminin sınırlarıyla kısıtlanan mürettebat, zamansal olarak yaşanan genişlikle baş edemez. Bu sınırsız gibi görünen açık uçlu zaman kavramı onların zamanı kullanamamasına sebep olur. Dolayısıyla izleyici de zaman algısını yitirmeye başlar, filmin ilk başında gösterilen sarmaşıkla kaplı mezar, sanki bütün mürettebatın başına uğursuz bir şeyler geldiğini ve filmsel zamanın çizgisel akmadığını müjdeler.

Filmi en başından hareketle iki ayrı bölüme iki ayrı anlam yüzeyine ayırmak gerekir, ilk yüzeyde gemi hareket halindedir ve düzen sürmektedir, ikinci yüzey ise geminin ana karadan bağının kesilmesi ve işlevsiz hale gelmesiyle oluşur. Gemi anakaradan bağının kesilmesiyle birlikte bir ıssızlık havasına bürünür. 'İssiz ada', bu anlam yüzeyini yorumlamak adına önemli ipuçları verir. İssiz adanın, anakaradan kopmuş

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

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

ve anakaradan bağımsız iki türü olduğunu belirten Deleuze'ün kavramsallaştırması üzerinden bakıldığından film boyunca aslında anakaradan kopmuş ve anakaraya geri dönememiş bu gemi mürettebat için ıssız ada ortamı yaratmaktadır. Ancak mürettebat yeni bir düzensizliğe, organların olmadığı, organizmaya karşıtlık içeren bir işleyişe adım atamaz. Robinson Crusoe'nin Cuma'yı kölesi yaparak ıssız adada gündelik hayatındaki düzeni koruması gibi, Beybaba da geminin normal işleyiş düzenini devam ettirir. Fevri hareketleriyle dikkat çekse de aslında filmde gerçek hayattaki düzenden farklı hareket etmek isteyen, organizmaya isyan eden tek karakter Cenk'tir ancak o da işleyişi değiştirmek adına hiçbir çaba harcamaz, aksine bu imkan onun kendi içine döner, olan bitene kendini kapatır bunun sonucunda gemi, tüm mürettebat için çıkılmaz bir labirente dönüşür.

Filmin ilk başından itibaren geminin içindeki düzen oldukça nizamidir. Ancak gemideki mürettebat için filmde çizilen kaçış çizgisi geminin demirlemek zorunda kalması ve altı kişilik bir mürettebatın geminin başında bekleme durumuyla çizilir. Bu andan itibaren bilinen zamandan ve bildikleri mekândan kaçma şansları olan, bambaşka bir uzamda yatay olarak düzenlenme ihtimalleri bulunan mürettebat, gerekli köksap yapılanmanın ortamının şartlarına erişemedikleri için aynı dikey düzen içinde tıpkı gemi gibi demirlerler, çakılı kalırlar. Oysa o andan itibaren anakaradan bağımsız olma halini yaratıcı bir üretkenliğe çevirebileler, içinde buldukları düzenden, yaşadıkları bu ıssızlık haliyle kaçmayı başarabilseler film hiçbir zaman anakaraya olan bağımlılıkla, karakterlerin ufka attığı öfkeli ve çaresiz bakışlarla sona ermezdi.

2015 yılında çekilmiş olan film içinde bulunan dönemin iletişimsizliğine ve sebepsiz düşmanlıklarına sürekli göndermede bulunur. Kürt sorununu gemideki dilsiz Kürt göndermesiyle gündeme getirirken, Cenk karakteri ise sürekli isyan eden, kaçan, haklıyken haksız konuma düşen, zihni sürekli bulanık gündelik vatandaşın yansıması gibidir. İsmail, kendi çıkarlarına ters düşse dahi hâkim güçlerin yanında olan ve bedelini ağır ödeyen kişiyi yansıtır. Nadir de tıpkı Kürt karakterinin olduğu gibi bir azınlığa gönderme yapar. Romen olduğu, filmdeki alt metinlere dikkatli bakıldığında görülür. Beybaba ise gemideki hâkim gücün ta kendisidir. Her bir karakter farklı bir düzen ya da düzensizlik geliştirmeleri halinde gemide geçen belirsiz zamanlarını ufak sıkıntılarla halledebileceklerken, bunu başaramadıkları için gemideki yaşam onlar için zindana döner. Bu noktada Deleuzeyen terminolojide 'ıssız ada' olarak geçen kavramı, karaya ulaşamayan bir gemi ile yansıtan filmdeki karakterler, onlara çizilen bu kaçış çizgisinden kaçarak uzaklaşamazlar ve aynı dertlerle, aynı düzen içinde boğuşmaya demirleyen gemide devam ederler. İçinde buldukları durumu görmeleri için anakaraya bakmaları yeterli olabilecekken, tam anakaranın karşısına demirleyen bir gemide dahi büyük resmi görmeyi başaramazlar. Gerçekçi bir anlatımla başlayan film özellikle gemi demirledikten sonra farklı anlatım yolları izlemeye başlar. Zamanın ölçülemez olması, Kürt karakterinin ortadan kaybolması ancak geceleri koridorları ıslatarak yürümesi ve birden fazla mürettebat tarafından görülmesi, geminin içinde her yere uzanmaya başlayan sarmaşık imgesi hem izleyicilerin hem de bunlara şahit olan karakterlerin kafasını karıştırmaya başlar. Bu kafa karışıklığının neden olduğu tereddüt, yani bu olanlar gerçekten yaşanıyor mu yoksa karakterler hayal mi görüyor sorunsalı filmin Todorov'un fantastik anlatının başat özelliği olarak merkeze koyduğu 'tereddüt anı'na gönderme olarak düşünülmektedir.

Sonuç

Makale, Deleuze ve Guattari'nin 'ıssız ada' başlığından yola çıkarak *Sarmaşık* (2015) filmini incelemeye çalışır. Film, bir yük gemisi ve onun mürettebatı hakkında yaşanan bir hikayeyi izleyicilere sunmaktadır. Oldukça sıradan başlayan bu hikaye, yeni mürettebatın gemiye gelmesi, eski ve yeni mürettebat hakkında izleyicilere bilgi verilmesi ve geminin kaptanı olan Beybaba karakterinin ortaya çıkması şeklinde ilerler. Ancak gemide bir sorun vardır, sorunun ne olduğu ortaya çıktığı an geminin açık denizde demirlemek zorunda kaldığı ana denk gelir. Gemiden belli başlı çalışanlar evlerine yollanmıştır ancak bundan sonra izlenecek karakterler filmin hikayesinin örülmesine büyük katkı sağlayacak olanlardır. Geminin açık denizde demirlemesi anı, akla Deleuze ve Guattari'nin 'ıssız ada' tanımını getirmektedir. Ana karadan bağımsız olma hali, bir çok olasılığı ve yaratıcılığı beraberinde getirir. Anakaradan bağımsızca devam eden gemi hayatında hem mürettebat, hem de izleyici zamansal ve mekânsal farkındalığını yitirmeye başlar. Gemi demirledikten sonra kaç gün, kaç saat geçmiştir, gemi nasıl mekânsal imkanları içinde barındırır, bilinmemeye başlar. Deleuze, *İssız Ada ve Diğer Metinler* (2009) kitabında ıssız adanın ıssızlığının insanlar tarafından bozulamayacağını söyler, "insanlar yeterince, yani tümüyle ayrı, yeterince, yani tümüyle yaratıcı oldukları sürece, ada hala ıssızdır" (2009: 19) diyerek adanın temelde ıssızlığını oraya insan gelmesiyle kaybettiğini ancak aslında tam olarak da kaybetmediğini dile getirir. Gemi demirlediği anda tam olarak ıssız değildir ancak yine de bilinen yüzeylerden yeterince yahut tümüyle ayrı ve yaratıcı olduğu müddetçe ıssız olma ihtimaline sahiptir. Ancak ne mürettebat, ne de geminin kaptanı ana karadan bağlantısı kopan bu geminin yeterince ayrı ve yaratıcı olmasına izin vermezler. Beybaba emir komuta zincirini devam ettirirken, mürettebat da yönetimden şikayetçi, isyancı tavrını sürdürür. Sıklıkla *Robinson Crusoe*'dan (2015) örnek veren Deleuze, onun kazazede olma halinden ve ıssız adaya düştükten sonra karşısına çıkan potansiyellerden bahseder (Deleuze, 2009: 21-22). Ancak, kazazede bu imkanların hiç birinden etkilenmez. Anakaradaki kapitalist düzeninin aynısını adada sürdürmeye devam eder ve üretmek ve yaratmak adına yaptığı en ufak bir eylem bile bulunmaz, adadaki yamyamlardan Cuma'yı kendine köle olarak üzerine eğitir. Deleuze; 'aklı başında her okur onun (Cuma) sonunda Robinson'u yediğini görmek ister' (2009: 22) diyerek hikayeye belki trajik ancak adanın ıssızlığını devam ettirebilecek bir son üretmeye çalışır ancak hikayenin sonu böyle olmayacaktır. Ada artık ıssız değildir çünkü Robinson kendi kurulu düzenini, dinini, uygar olduğunu düşündüğü her düşüncesini adada sürdürmeye devam eder ve olasılıkları düzeni uğruna boşa harcar. Durum Beybaba ve gemi mürettebatı için de bundan farklı değildir. Bir gemi çıpasıyla çizilen kaçış çizgisi, mürettebatın her şeye yeniden başlaması için onların farklı özellikleri, farklı üretkenlik süreçlerini deneyimlemesine vesile olamamıştır. Ancak filmin karakterleri ve izleyiciler bu çıpa sayesinde gerçeklikten uzaklaşabilmiş, bir kaçış çizgisi, bir tavşan deliği sayesinde başka bir anlam yüzeyine doğru hareket etmeyi başarmıştır. Bu hareket her iki yöne aynı anda olmuştur hem hayale hem de gerçek olana doğru uzayan bir salınım gerçekleşmiştir. İzleyici, oluşturulan bu farklı zaman imgeleri sayesinde duyu-motor mekanizmalarına tanıdık gelmeyen farklı anlam yüzeylerine şahit olmuş, karakterle özdeşlik kurarken dahi temkinli olmayı becerememiştir. Belki mürettebat gemideki pek çok olasılığı fark edememiştir ancak hem mürettebat, hem de izleyici bilinen dünyanın kurallarının askıya alındığı bir anlatıda bir müddet var olmayı sürdürebilmiştir.

Makale sinemada fantastik türü Todorov'un fantastik kavramına yaklaşımından hareketle ve Deleuze ve Guattari'nin fantasm kavramıyla tanımlamaya çalışmıştır. Bu doğrultuda 'tereddüt an'ları, 'kaçış çizgileri' ve 'ıssız ada' kavramları üzerinden bir fantastik sinema tanımı oluşturmaya çalışmıştır. Bu noktada *Sarmaşık* filminin, tüm bu tanımlar ve özellikler dâhilinde incelendiğinde fantastik türe doğrudan bir örnek olduğu düşünülmüştür ancak sinemada türsel ayırım, üzerinde ciddi tartışmaların sürdüğü bir meseledir. Dolayısıyla türsel ayrımlara çekilen çizgiler her zaman başka çizgilerle kesişmenin imkânını taşıyacağından, fantastik türe dair tanımlar özelinde verilen tüm bilgilerin yine de büyük farklar oluşturmayacağı, olsa olsa diğer türlerle arasına muğlak çizgiler çekebileceği düşünülmektedir. Ancak muğlak çizgiler, her zaman farklı olasılıklara geçişin imkanını taşıdığından fantastik tür belirlenirken, geçerli bir tanım olarak görülmektedir.

Kaynaklar

Ashton, Dyrk, (2006) *Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effects*, PHD Thesis, Ohio: Bowling Green State University.

Bergson, Henri, (1941) *Yaratıcı Tekâmül*, (Çev. M. Ş. Tunç). Ankara: M.E.B.

Bergson, Henri, (2015) *Madde ve Bellek*, (Çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. Ankara.

Carroll, Lewis (2006) *The Complete Illustrated Works Of Lewis Carol: Alice Adventures in Wonderland-Through The Looking Glass*, London: Oktopus Publishing Group.

Colebrook, Claire, (2009) *Gilles Deleuze*, (Çev. C. Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Daniel, Defoe, (2015) *Robinson Crusoe*, (Çev. A. Göktürk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Deleuze, Gilles, (2015) *Anlamın Mantığı*, (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, Gilles, (1997) *Cinema 2: The Time-Image*, USA: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles (2009) *İssız Ada ve Diğer Metinler*, (Çev. F. Taylan, H. Yücefer). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Deleuze, Gilles, (2014) *Sinema I: Hareket-İmge*, (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (2014) *Anti-Ödipus*, (Çev. F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (2015) *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Dedalus Kitap.

Goodchild, Philip, (2005) *Arzu Politikasına Giriş*, (Çev. R. G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Guattari, Felix, (2014) *Kaçış Çizgileri*, (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Flaxman, Gregory, (2000) *The Brain is the Screen – Deleuze and The Philosophy of Cinema*, London: University of Minesota Press.

Kafka, Franz, (2010) *Dönüşüm*, (Çev. A. Cemal). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Kasaba, Reşat (Edt.) *Türkiye Tarihi 1839-2010*, (Çev. Z. Bilgin) İstanbul: Kitap Yayınevi, Cilt 4, t.y.

Kaya, Sumru Y. (2011) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Sinema ve Gerçek, (Edt. D. Bayraktar). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Maratti, Paola, (2008) *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, Baltimore, Maryland: The Hopkins University Press.

Monaco, James, (2010) *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Nowell-Smith, Geoffrey (Edt.) (2008) *Dünya Sinema Tarihi*, (Çev. A. Fehmi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Süalp, Tül Akbal, (2004) *Zaman Mekân Kuram ve Sinema*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Steinmetz, Jean-Luc, (2006) *Fantastik Edebiyat*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Todorov, Tzvetan, (1999) *Fantastik*, (Çev. N. Öztokat) İstanbul: Metis Yayınları.

Zourabichvili, François, (2011) *Deleuze Sözlüğü*, (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Say Yayınları.