

ÖZGÜN MAKALE

İki Sanat, Bir Auteur: Tayfun Pirselimoglu ve Kerr Filmi¹

Two Arts, One Auteur: Tayfun Pirselimoglu and Kerr Movie



ULAŞ IŞIKLAR*

Öz

Sanat yapıtları, felsefe gibi fikirsel öğretiler vasıtasıyla insan ve hayata ait çıkarımları somutlaştırabilir. Farklı sanatsal alanlarda eser üreten Tayfun Pirselimoglu'nun yazınsal ve görsel yapıtları da felsefeyle iç içe geçen girift bir yapı barındırır. Bu çalışma, Pirselimoglu'nun aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı *Kerr* (2021) filminin analizine odaklanmaktadır. Analizin amacı Pirselimoglu'nun edebi alanda inşa ettiği dünyayı görsel/işitsel tasarıma aktarırken sergilediği sanatsal ve auteurist yaklaşımı felsefi boyutta ortaya koymaktır. İki farklı sanat dalında aynı metni işleyen bir sanatçının felsefi bakış açısının izdüşümlerinin incelenmesiyle sanatsal ve sosyal bilimler araştırma alanlarına bir

katkı sunulmuştur. Yöntem olarak, filmin anlatsal içeriğinin Nietzsche'nin "ebedi dönüş" ve Heidegger'in "Dasein" düşünceleri temelinde yorumlanmasına dayalı niteliksel çözümleme metodu kullanılmıştır. Ayrıca, yönetmenin ayırt edici niteliklerinin irdelenmesinde auteur kuramından yararlanılmıştır. Analiz neticesinde, *Kerr*'in auteurist bakımdan Tayfun Pirselimoglu'nun özgün biçimsel niteliklerini taşıdığı, kimliksizlik ve varoluşsal sıkıntı gibi temalarıyla Heidegger'in Dasein düşüncesinin, kapalı anlatı modeliyle ise Nietzscheci ebedi dönüş öğretisinin sinemadaki izdüşümü olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tayfun Pirselimoglu Sineması, Auteur Sinema, Yeni Türk Sineması, Nietzscheci Ebedi Dönüş Düşüncesi, Heidegger'in Dasein Öğretisi

Abstract

Arts can concretize the implications of human and life through intellectual teachings such as philosophy. Tayfun Pirselimoglu, who produces works in different artistic fields, also presents an intricate structure intertwined with philosophy in his literary and visual works. This study focuses on the analysis of the film *Kerr* (2021), which Pirselimoglu adapted from his own novel of the same name. The purpose of the analysis is to reveal the artistic and auteurist approach that Pirselimoglu exhibits while transfer-

¹ Makale başvuru tarihi: 28.09.2025. Makale kabul tarihi: 14.11.2025

* Doç. Dr., İstanbul Beykent Üniversitesi, GSF, Sinema TV (İngilizce) Bölümü, ulasisiklar@beykent.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2943-047X

ring the world he constructed in the literary field to visual/auditory design, in a philosophical dimension. A contribution to the fields of artistic and social sciences research has been made by examining the reflections of the philosophical perspective of an artist who processes the same text in two different arts. As a method, a qualitative analysis method based on the interpretation of the narrative content of the film on the basis of Nietzsche's "eternal recurrence" and Heidegger's "Dasein" ideas was used. In addition, auteur theory was used to examine the distinctive qualities of the director. As a result of the analysis, it was concluded that Kerr contains the unique formal styles of Tayfun Pirselimoglu from an auteurist perspective, and is the cinematic projection of Heidegger's idea of Dasein with its themes such as identitylessness and existential distress, and the Nietzschean doctrine of eternal recurrence with its closed narrative model.

Keywords:Tayfun Pirselimoglu Cinema, Auteur Cinema, New Turkish Cinema, Nietzschean Thought of Eternal Recurrence, Heidegger's Doctrine of Dasein

Giriş

Türkiye'nin iki yüz yıldan fazla süredir yaşadığı modernleşme deneyiminin niteliği konusunda birçok fikir ve tartışma bulunur. Farklı fikir ve tartışmaların yoğunlaştığı noktalardan biri, Türk toplumunun Cumhuriyet öncesi/sonrası modernleşme hamlelerini takip eden ve seksenli yıllarla ivme

kazanıp bugüne dek deneyimlenen postmodern dönemin etkisiyle uğradığı dönüşümdür. Bu sürecin sanatsal alana yansımalarına sinema özelinde bakıldığında, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Devrimler'in içselleştirilmesi yönünde işlev gören Türk Sineması, 1950'lerdeki Sinemacılar Dönemi ile sinema sanatı doğrultusunda çalışmalara başlamıştır. Türkiye'deki toplumsal dönüşümü etkileyen ve aynı zamanda ondan etkilenen Türk Sineması, 1980 öncesinde bir yandan ticari Yeşilçam filmleri diğer yandan ise toplumsal yönü ağırlıklı kimi çalışmaları üretirken, 1980 sonrasında ülkedeki genel durumun tesiriyle duraklama sürecine girmiştir. 12 Eylül darbesinin yarattığı toplumsal karamsarlık ve içe kapanmanın yanı sıra modern ve geleneksel değerlerin bir arada deneyimlenmesiyle hissedilen değer karmaşası gibi unsurlar, bireysel düzeyde aidiyetsizlik, kimliksizlik, anlamsızlık gibi sonuçlara neden olmuştur. Yeşilçam üretim tarzının son bulduğu ve yönetmenlerin bireysel konulara yöneldiği bu dönem, 1990'ların ortalarında ortaya çıkan Yeni Türk Sineması'yla yeni bir evreye girmiştir.

Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoglu, Semih Kaplanoglu, Serdar Akar, Reha Erdem gibi yönetmenlerin yapıtlarıyla somutlaşan Yeni Türk Sineması'nın ortaya çıktığı postmodern dönemdeki toplumsal ve kültürel arka planı, Türkiye'nin modernleşme sürecinden kopuş değil zorunlu bir yönelim şeklinde değerlendiren Suner'e göre, "Yeni Türk Sineması, 1990'lar Türkiye'sinde küreselleşme dinamiklerinin

güç kazandığı toplumsal bağlam içerisinde kimlik ve aidiyet soruları etrafında oluşan açmazlara odaklanır” (2002, s. 89). Yeni Türk Sineması teriminin yanı sıra, Sanat Sineması, Bağımsız Sinema, hatta Festival Sineması gibi farklı başlıklarla adlandırılan (Bkz. Atam, 2011, s. 24) ve milat olarak genellikle Zeki Demirkubuz’un *C Blok* (1994), Yeşim Ustaoglu’nun *İz* (1994) ve Derviş Zaim’in *Tabutta Röveşata* (1996) filmlerinin alındığı bu sinema tarzında, sanatsal hedefler öne çıkar. Bu sinemaya atfedilen bağımsız sıfatı, Türk Sineması’nın içinde bulunduğu şartların bir ürünüdür. Bu filmler, ticari sinemanın dağıtım ağında yaygın olarak yer alamadığından, farklı dağıtım ve gösterim yolları gündeme gelmiştir.

Yapım koşulları ve sinemasal tarz bakımından ise Yeni Türk Sineması auteur nitelik gösterir. Sinemayı sanat olarak ele alan auteur kuramı, eserin yaratıcısı olarak sanatçıyı gündeme getirir. Belirli temaları, kendilerine özgü belirli üsluplarla anlatan Yeni Türk Sineması’na dâhil yönetmenler, sinemanın sanat yönüne ağırlık veren bir yaklaşım benimsemiştir. Birçoğunun kişisel yaşamından izler taşıyan öykülerin anlatıldığı Yeni Türk Sineması, tematik olarak bireyi öne çıkaran, yabancılaşma, kimliksizlik, aidiyetsizlik gibi izlekleri takip eden filmleri içerir. Türkiye’nin dönüşüm sürecinin; bireysel ve toplumsal düzeyde değer çatışması, yabancılaşma, kimliksizleşme gibi aidiyet ile ilgili birçok soruna yol açtığını ve bu sorunların, Yeni Türk Sineması’nın temel konularını oluşturduğunu söyleyen Suner’e göre, bu filmler, “(...) sürekli aidiyet temasına geri

dönüp, Türkiye’de aidiyet etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatır” (2006, s. 15). Bu durum, elbette, söz konusu yönetmenlerin Türkiye’nin toplumsal dönüşümüne biza-tihi tanıklık etmeleriyle yakından ilgilidir.

Sinemasının niteliklerinin yanı sıra kişisel yaşam tanıklığı bakımından ele alındığında Tayfun Pirseliimoğlu’nun Yeni Türk Sineması’nın en tipik isimlerinden biri olduğunu söylemek mümkündür. Onun filmlerinde; anlamsızlık, değersizlik, edilgenlik, aidiyetsizlik, kimliksizlik temelindeki döngüyü sürekli tekrarlayan karakterlere yer verilir. Pirseliimoğlu, yoksul ve eğitimsiz birey temsillerine odaklanır. Varoluşsal sıkıntı, çıkışsızlık, içsel boşluk gibi nitelikler, karakterlerin başat nitelikleridir. Dolayısıyla, genel olarak Pirseliimoğlu’nun tüm filmleri ve özelde *Kerr*, Türkiye’nin toplumsal ve kültürel dönüşümünün bireye yansıyan güncel sonuçlarının felsefi araştırması ile ilgilidir.

Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Metodolojik bakımdan, çalışmanın temel içeriğini oluşturan *Kerr* filminin anlatsal malzemesine dair felsefi çözümlemeler Nietzsche’nin “ebedi dönüş” ve Heidegger’in “Dasein” yaklaşımları ekseninde niteliksel analiz yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Niteliksel yöntem, “algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” (Yıldırım ve Şimşek, 1999, s. 18) olarak tanımlanabilir. Tanımda sözü edilen bütüncüllük, bu çalışma

çerçevesinde birden çok kez gerçekleştirilen izlemeler sonucu filmin anlatısıyla tekrar tekrar ilişkiye geçilmesi şeklinde vuku bulmuştur. Çünkü “Niteliksel analizde fikirler, kavramlar, temalar metnin tekrar tekrar okunmasından oluşur” (Kümbetoğlu, 2019, s. 152). Dolayısıyla niteliksel çözümleme yöntemi, film evreninin derinlemesine analizinde verimlilik taşımaktadır.

Öte yandan, Tayfun Pirselimoglu’nun yapıtları söz konusu olduğunda filmsel veya yazınsal analiz için en gerekli kavramsal dizgelerden biri felsefedir. *Kerr*’in anlatısı bağlamında düşünüldüğünde, felsefi kanonda Nietzsche’nin “ebedi dönüş” ve Heidegger’in “Dasein” görüşleri anlatıyla doğru yönde bağ kurma ve verimli yorumlamalar yapma ekseninde olanaklar sunmaktadır. Nietzsche “ebedi dönüş” görüşünü, “Her şey gider, her şey geri gelir; sonsuzca döner varlık çarkı. (...) Her an yeniden başlar varlık” (2010, s. 258) biçiminde aktarır. Nietzsche’ye göre, insan da “(...) sonrasızca yeniden gelir!” (2010, s. 262). Bu ifadesiyle Nietzsche, değerlemeler yoluyla biçimler yaratan ve hakikat olarak yüceltebileceği yapılar meydana getiren insanın, ebedi dönüş içinde aslında hiç değişmediğini vurgular. Bununla beraber, Nietzsche’nin, “sınır tanımadan, sonsuza değin her şeyin sürekli yok olup yeniden doğuşu” (2004, s. 73) şeklinde tanımladığı “ebedi dönüş” fikri, ilk bakışta imler gibi görüldüğü daimi bir ileri gidiş ve pozitif değişim demek değildir. Çoğu zaman, “Tam tersine, bir tür daimi kriz durumu” (Megill, 2008, s. 51) olarak telakki edilebilir.

Heidegger’in “Dasein” düşüncesinde ise orada varlık olarak belirli bir yer ve zamanda bulunan Dasein dünyaya öylece bırakılmış haldedir. Varoluşa bırakıldığı için de zorunlu olarak kendi ‘varlık’ını meydana getirme imkânına sahiptir. Ancak Heidegger’e göre, toplumlarda mevcut düşünme tarzları sebebiyle çoğu zaman Dasein, kendisini özgün bağlamda kavrayamaz. Dasein’in kendini kavrayışı, varoluşsal olarak dünyada olma aracılığıyla değil, yalnızca soyut akılsal süreçlerin etkinliğinde gerçekleşir. Bundan dolayı sahici olanaklarından habersiz olan Dasein, kendini toplumun kamusal yüzeyselliğine bırakır. Bunun herkesi aynı hale getirdiğini savunan Heidegger, “Böyle bir hep-beraber-olmaklık, kendi Dasein’ımı ‘başkaları’nın varlık minvali içinde tamamıyla halledip eritir” (2008, s. 133) ifadesini kullanır. Dolayısıyla, toplumsal yapıda Dasein, özgünlüğünü ve biricikliğini yitirip standart hale gelir. Bununla birlikte, Dasein’i Hiçlik ile, yani özgürlük imkânı ile karşı karşıya getirecek tek heyecan durumunun varoluşsal korku/kaygı, yani “Angst” olduğunu ileri süren Heidegger, “Korku Hiçi açığa çıkarır” (2009, s. 35) cümlesiyle, Varlık’ın tüm Var olandan ayrılan tecrübesini sadece Angst duygusunun sağladığına vurgu yapar. Sadece Angst durumu içinde, her şeyin üzerine oturduğu temelden kuşku duyar hale gelinebilir. Heidegger için, Var olanlar içinde sadece insan, bu korkuya hazır olarak kendi özüyle ilgili bir evetlemeyi başarabilir.

Filmin felsefi bağlamdaki niteliksel analizinde faydalı görünen Nietzsche ve Heidegger’in bu yakla-

şımlarının yanı sıra, Pirselimoglu'nun yönetmen olarak ayırt edici niteliklerinin irdelenmesinde auteur kuramından yararlanılmıştır. Auteur kuramına göre, bir filmin ortaya çıkışında birçok kişi ve faktör etkide bulunsa da sanatsal yönden filmin asıl yaratıcısı yönetmendir. Sanat tarihindeki 'yaratıcı kişi' olgusuna vurgu yapan auteur kuramı, "Filmi, yönetmeniyle ilişkilendirerek irdelemeye dayanır" (Kabadayı, 2013, s. 109). Edebiyatta yazar-roman arasındaki bağlantıya benzer biçimde, sinemayı da yönetmen-film bağlamında çözümleyen auteur kuramında amaç, "(...) kendi imzasını filme atan kişi olarak yönetmeni teşhis etmektir. Auteurist yaklaşım yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlanan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içinde değerlendirmekte ve açıklamaktır" (Özden, 2000, s. 108). Bu çerçevede düşünüldüğünde, Pirselimoglu'nun önce yazar olarak roman formatında yazıp ardından yönetmen olarak sinemaya aktardığı *Kerr*'in yaratıcı-yapıt ekseninde irdelenmesinin yanı sıra, filmografisinin genelinde özgün ve filmde filmde tekrar eden unsurların ortaya konmasında auteur kuramından yararlanılmıştır.

Sanatsal Çok Yönlülüğü

Bağlamında Tayfun Pirselimoglu

1959 Trabzon doğumlu Tayfun Pirselimoglu, sanatsal üretime resim alanında başlamış ve ilk amatör sergisini lise öğrencisiyken yine Trabzon'da

açmıştır (İpek ve Çağlar, 2008, s. 17). Yüksek öğrenimini ODTÜ Metalürji Mühendisliği'nde tamamlamasının ardından Viyana'da sürrealist gerçekçiliğin temsilcilerinden Wolfgang Hutter'in atölyesinde gravür ve resim eğitimi almıştır. Profesyonel manadaki ilk sergilerini Viyana'da açan sanatçı, Budapeşte, Tallinn, İstanbul ve Ankara gibi şehirlerde de sergiler düzenlemiştir.

Pirselimoglu'nun etkin olduğu diğer sanatsal alan ise edebiyattır. İlk romanı *Çöl Masalları* (1996)'nın ardından; *Kayıp Şahıslar Albümü* (2002), *Malihulya* (2003), *Şehrin Kuleleri* (2005), *Kerr* (2014), *Berber* (2016), *Çölün Öbür Tarafı* (2018), *Kadastrocu* (2021) ve *Cerrah* (2024) romanları yayımlanmıştır. *Otel Odaları* (2009) ve Harry Lime'ın *En Yeni Hayatları* ya da *Üçüncü Adam'a Övgü* (2012) isimli öykü kitaplarının yanı sıra, *Mithra ve Bildircinler*, *Boztepe* (2011) başlıklı bir anı kitabı da bulunmaktadır. Yazın alanındaki yapıtları irdelendiğinde Pirselimoglu, sanatçı olarak kendi yalnızlığını, bireyselliğini ve içsel yaratım sürecini okuyucuya hissettirmeyi amaçlar. Kitaplarında sıradan bireyi sıra dışı hikâyelerle tasvir etmesi, Viyana'da eğitim aldığı sürrealist gerçekçi ekolün sanatsal üslubundaki belirleyiciliğine işaret eder.

Sinema kariyerine senaryo yazarı olarak başlayan Tayfun Pirselimoglu, *Otel* (Yeşim Ustaoğlu, 1992) isimli kısa filmin ardından, sanat yönetmenliğini de üstlendiği *İz* (Yeşim Ustaoğlu, 1994) adlı uzun metrajlı filmin senaryosunu yazmıştır. *Yeni Bir*

Yıldız (1997) ve İngiliz Kemal (2001) adlı iki televizyon filminin senaristliğini de yapan Pirselimoglu, Güneşe Yolculuk (1999) adlı sinema filminin senaryosunu da Ustaoglu ile birlikte yazmıştır. Sinema serüvenini yönetmen olarak sürdüren Pirselimoglu'nun ilk kısa filmi, başkarakteri Ahmet Uğurlu'nun canlandığı Dayım (1999)'dır. Öyküsü Çöl Masalları romanındaki bir karaktere dayanan bu filmle yurtdışında birçok ödül kazanan Pirselimoglu, Sükût Altındır (2002) adlı ikinci kisasını İtalya'da çekmiştir. İlk uzun metrajı Hiçbir yerde (2002) sonrasında çektiği; Rıza (2007), Pus (2009), Saç (2010), Ben O Değilim (2013), Yol Kenarı (2018), Kerr (2021) ve İdea (2025) filmle-riyle tutarlı bir filmografi ortaya çıkmıştır.

Aktif olduğu sinema-dışı sanatlardaki yaratımın bireyselliğe dayandığını belirten Pirselimoglu, doğası uyarınca sinemada yönetmenin pek çok faktör, problem ve kişiyle baş etmesi zorunlu-luğuna dikkat çeker. Bununla beraber, son kertede filmin “asıl yaratıcısı” olan yönetmenin sinema-daki üretim sürecinde de aslında “tek başına” oldu-ğunu vurgular (Sümerkan, 2014, s. 29). Onun sinema pratiğine bireysel zaviyeden yaklaşan bu düşüncesi, filmin yaratımında yönetmeni öne çıkaran auteur kavramını akla getirir. Yönetmenin kendine ait bir dünya kurup hikâyesini oradan özgün bir üslupla anlatması anlamına gelen auteurist bakış açısı, Pirselimoglu'nun film yapım sürecindeki teknik tercihlerinin, görsel ve mekânsal niteliklerin yanı sıra, biçimsel, anlatsal ve tematik kararlarında da takip edilir. Bu da konuyu onun auteur niteliklerine

getirmektedir.

Auteur Bir Yönetmen Olarak

Tayfun Pirselimoglu

Tüm filmlerinin senaryosunu yazan Pirselimoglu, küçük ve tanıdık bir yapım ekibi oluşturarak film yapımının kolektif tarafını olabildiğince minimuma indirir. Öykünün içeriğini somutlaştıran görsel ve mekânsal materyalin filmde filme tekrarında da benzer bir tanıdıklık duygusu kendini gösterir. Pirselimoglu'nun kullandığı mekânlar, karakterlerin anlatsal konumlarıyla doğrudan ilişkilidir. Örneğin pek çok filminde yer alan otel, mekânsal anlam olarak evsizliği çağırıştır. Dört filminde aynı televizyonu kullanmasını da bununla bağlantılandıran Pirselimoglu, “Çünkü bu dört filmdeki karakterlerin hepsi aynı ailenin mensubu, üç aşağı beş yukarı aynı evde yaşıyorlar, aynı yemeği yiyorlar, aynı televizyonu seyrediyorlar, gerçekten fiziki olarak da aynı televizyonu seyrediyorlar” (Yücel, 2014) ifadesini kullanır. Dolayısıyla, Tayfun Pirselimoglu'nun sinemasında yinelenerek filmde filme aşinalık sağlayan görsel ve mekânsal materyal, karakterlerin içsel dünyasını ve toplumsal konumunu görünür kılmaya hizmet eder.

Tematik bağlamda irdelendiğinde Pirselimoglu filmografisinde belirgin bazı temaların öne çıktığı görülür. Onun eserlerinde, hızlı şekilde dönüşen toplumsal yapıda hayatta kalmaya çalışan bireyin içsel problemleri pesimist bir atmosferde betimlenir. Filmlerinden hareketle kötümser bir insan olduğu fikrine varılmasının yanlış olmayaca-

ğını belirten Pirselimoglu, “Dünyanın gidişatının iyi bir yolda olmadığını düşünenlerdenim. Ne ki, bunun gerektiğini de düşünüyorum. Dibi bulmadan huzura kavuşamayacağız” (Karsan, 2011) açıklamasını yapmaktadır. Pirselimoglu’nun olumsuz görüş açısının esas kaynağı ise Türkiye’nin 1980 sonrasında deneyimlediği toplumsal ve kültürel dönüşümdür. Oluşum koşulları yönünden büyük oranda bu dönüşümle bağıntılı Yeni Türk Sineması’na dahil yönetmenlerden olan ve umutsuzluğunun bahis konusu dönüşüme tanıklık etmesine dayandığını dile getiren Pirselimoglu, “Değişimi bu kadar hızlı yaşayan, ama bundan önceki koşulları da bilen tek kuşak biziz. Bu hız beni çok tedirgin ediyor ve pesimistliğim biraz da bundan kaynaklanıyor” (Cebenoyan, 2011, s. 98) ifadesini kullanmaktadır. Ona göre, 1980 ertesindeki sistemi somutlaştıran ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal bileşenleri bir arada tutan unsur medya düzenidir. Bu savını, “Televizyondaki tüm programlar algı biçimi olarak hıza endeksli. Zaten yalpalayarak kapitalist olmaya çalışan bir ülkedeyiz. O nedenle bu yayınlar da insanları hıza programlayıp hızlı tüketiciye dönüştürme gayreti içerisindeler” (Tönel, 2012) sözleriyle aktaran Pirselimoglu’na göre, başta medya düzeni olmak üzere sistemin canlılığını sağlayan aygıtlar bu durumun sosyal ve bireysel alanlardaki negatif maliyetinin fark edilmesini engeller. 12 Eylül sonrasındaki travmanın ağırlığının bu fark edilemeyiş sebebiyle halâ anlaşılamadığını iddia eden Pirseli-

moglu, “Toplumda öyle bir transformasyon oldu ki ve bu o kadar zekice ya da iyi manipüle edilmiş bir şekilde kotarıldı ki, insanlar doğru soru sormayı bile bilemez hale geldiler. (...) Bu yaşananları normal ve hakikat olarak algılamak bizi yanlış bir yöne doğru götürüyor” (Cebenoyan, 2011, s. 90) açıklamasıyla, Türkiye üzerine bir “yanlış bilinç” okuması yapmaktadır.

Dolayısıyla, kimlik, kimlik arayışı veya bir başkasının yerine geçme itkisi gibi temaların Pirselimoglu’nun anlatılarında özellikle öne çıkması şaşırtıcı değildir. Kimliğin değişimi fikrinin daima kendisini alakadar ettiğini söyleyen Pirselimoglu, bu temayı “tüm işlerinde az çok kendisini belli eden bir leitmotiv” (Ofloğlu, 2013) olarak ilan eder. Kendisiyle yaptığı röportajda Pirselimoglu’nun eserlerinde egemen olan bu temayı 12 Eylül ertesindeki sosyal bağlamla paralel değerlendiren Cüneyt Cebenoyan, zorunlu olarak tecrübe edilen dönüşümle değerlerin kaybedildiğini, toplumsal ilişkilerin kuvvetten düştüğünü ve bireysel temelde ‘Ben kimim?’ sorusunun cevaplanamadığı bir kimliksizleşme konumuna ulaşıldığını savunarak bu durumun Pirselimoglu’nun anlatılarına doğrudan yansıdığına dikkat çeker. Cebenoyan’ın, buradan hareketle, görsel/yazınsal anlatılarında lümpen karakterlere yer vermesinin, deneyimlenen aidiyetsizliğin zihinsel idraki bakımından çelişki taşıyıp taşımadığı sorusuna Pirselimoglu, “Kimliksizleşme konusu sadece entelektüel bir hal değil açıkçası. 12 Eylül’ün

yarattığı travma aslında zannettiğimizden çok daha ağır” (Cebenoyan, 2011, s. 90) karşılığını vermektedir. Bu yanıttan kalkarak yorumlandığında Pirselimioğlu’nun, Türkiye’de bireyin içsel endişelerini salt entelektüel zihinsel süreçler temelinde değil, daha sofistike toplumsal süreçleri de hesaba katarak tasvir etmeyi amaçladığı anlaşılır.

Anlatı yapısı açısından ise Pirselimioğlu’nun anlatıları döngüsel bir yapı ihtiva etmektedir. İçsel yinelenmeyi imleyen döngüsellik, onun yapıtlarında mekânsal olarak da başlanılan yere dönüşe karşılık gelir. Başladığı yere dönme eyleminin pesimizmi çağrıştırmaması gerektiğini söyleyen Pirselimioğlu, “Bu, kendi içerisinde bir tekâmülü taşıyor. Sonuna geldiğiniz noktada, oraya kadar kat ettiğiniz yol üzerinde değişiyorsunuz. Sonda bulduğumuz ‘ben’ artık siz değilsiniz” (Sümerkan, 2014, s. 28–29) açıklamasını yapmaktadır. Bu bakış açısı, hayatın bir zincir misali birbirine eklenen tekrarların bütününden meydana geldiğine ve bu tekrarların adeta evrimsel bir süreç teşkil ederek bireyi olgunlaştırdığına işaret eder. “Hiçbir şeyin değişmemiş olduğunu düşündüğümüz yere geldiğimizde, başladığımız yerde hiçbir şey değişmemiş olabilir ama biz değişmişizdir” (Cebenoyan, 2011, s. 91) sözlerini sarf eden Pirselimioğlu’nun anlatılarındaki döngüsellik, esasen herkesin ve her şeyin temelde değişerek yenilediği, tekrar da olsa belirli bir sürecin bitip belirli bir sürecin yeniden başladığı manasını taşır.

Tüm bu yönlerden hareket edilerek düşünüldüğünde, Pirselimioğlu’nun hayat görüşünün yanı

sıra görsel ve yazınsal yapıtlarında da gözlemlenen döngüsellik, kimlik arayışı, kötümserlik gibi unsurların değerlendirilme sürecinin varoluşçu felsefi bir perspektifi gerektirdiği aşıkardır. Bu bağlamda Pirselimioğlu’nun özgün sanatsal/felsefi dünyasını yorumlamak hedefiyle *Kerr* filmi bahis konusu perspektifte analiz edilmiştir.

Araftaki Ebedi Dönüşün Anlatısı: Kerr

58. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde En İyi Yönetmen ödülünü alan ve aynı yıl Türkiye’nin Oskar adayı seçilen *Kerr* (2021), Tayfun Pirselimioğlu’nun 2014 tarihli aynı adı taşıyan kendi romanından uyarladığı filmidir. Dolayısıyla Pirselimioğlu, kendi edebi dünyasından beslenerek bireysel dışavurumunu başka bir sanat düzleminde yeniden tasvir eden bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanda başkarakter Cezmi Kara, ölen babasını defnetmek için İstanbul’dan taşradaki memleketine gelmiştir. İşlemleri tamamladıktan sonra geri dönmek için tren garında bulunduğu gece bir cinayete tanık olur. Bu yüzden karakola gidip gördüklerini anlatmaya karar verir. Ancak onun bu kararı, olay örgüsünün nihayetinde varılabilecek herhangi bir çıkış imkânını tümüyle ihtimal dışı bırakır. Anlatı, Pirselimioğlu’nun tipik tercihini vurgular biçimde kapalı hale dönüşür. Boğucu karakol atmosferinde tasvir edilen kafkaesk bürokratik sevimsizlik içinde polis müdürü tarafından kimliğinin alıkonulmasıyla Kara’nın tanık olma durumu, muğlak bir şüpheli konumuna dönüşür. Böylece, Pirselimioğlu’nun

baskın temalarından olan kimliksizlik, bir kere daha tesis edilir. Karakola girerken Cezmi Kara olan şahıs, bir ‘hiç kimse’ olarak orayı terk eder.

Takip eden günlerde Kara’nın yürüyüşleri bağlamında mevzubahis taşra şehrinin mekânsal nitelikleri okuyucuya betimlenir. Şehrin meslek erbabıyla tasvir edilen garip ve kuşkulu ortam sürekli canlı tutulur. Ardından savcı, İstanbul’da birlikte çalıştığı birtakım arkadaşlarının fotoğraflarını göstererek Cezmi Kara’yı alenen örgüt üyeliği ile suçlar. Anlatının başından beri gerek Pirselimolu’nun yazar üst-sesiyle, gerekse de Kara’nın dinlediği radyo yayınlarında metin içi biçimde sıkça tekrarlanan askeri konvoylar, tanklar, şehitler, bombalamalar, çukurlardan çıkarılan kemikler vb. detayların üzerine gelen örgüt üyeliği suçlaması, Kara’yı son derece müşkül bir konuma sürükler.

Sonrasında, panayırda gösteri için sergilenen timsahın kafesinden kaçarak etraftaki insanları parçalaması veya cüce berberin öldürülüşü gibi başka bazı ölümler de vuku bulur. Bu gibi birçok acayip hadisenin gerçekleştiği ortamda Cezmi Kara, giderek çıkışsızlığın içine gömülür. Hareket ettikçe bir bataklığın insanı içine çekmesi gibi, oradan kurtulmayı her denediğinde başarısız olur. Mekâna haiz kelepçenin yanı sıra, tüm anlatı boyunca zamansal bir bariyer de kendini hissettirir. Akıp giden zamandan ziyade bir tür zaman(sızlık) veya zaman-dışılık hâkimdir. Karakterler, Cezmi Kara’nın geçmişiyile iç içe geçen donuk bir şimdide soluk alıp verirler. Zaman, hedeflenen ve istenen bir noktaya

doğru akmaktan çok, sürreel bir tekerrür halini sürekli yeniden inşa eder gibidir.

Çıkışsızlık-zamansızlık-tekerrürü besleyen tüm olaylar ve karakterlerle kurulan romanın anlatısı, Cezmi Kara’nın kurban edilmesiyle son bulur. Kurban metaforunu haklı çıkaracak şekilde romanın finali şöyledir: “(...) gözlerini açtı ve kendisine gülümseyerek bakan celladına tebessüm etti. Ruhunu tevekküle teslim etmek üzere boynunu hafifçe yana doğru eğdi. Adam bıçağı tam kulak arkasından, kendisine sunulan noktadan, yukarı doğru giden damara sapladı. Ruhsuz bedeni boş bir çuval gibi yere yuvarlandı” (Pirselimolu, 2014, s. 252-253). Kara’nın ölmeden önce tren garındaki katille birlikte bazı tünellerden geçerek törensel bir mekâna varması, en başta öldürülen adamın aslında kendisi olduğu ve tüm anlatının ölüm-sonrası bir tür kurmaca şeklinde kurulduğu olarak yorumlanabilir. Bu türden bir okuma, Kara’nın kendi öldürülüşüne tanıklık eden ama bunun farkına sürreel bir süreç sonunda varan bir karakter olduğu anlamına gelir.

Tayfun Pirselimolu’nun romanından yedi yıl sonra uyarladığı Kerr (2021) filminde ise kitaptan bazı farklılıklar göze çarpar. Edebi bir eseri görsel hale dönüştürmekle ilgili olan uyarlama pratiğine içkin olan birtakım değişiklikler yapma zorunluluğu, doğal olarak film yapımına ait tercihlerle alakalı gibi görünür. Örneğin romandaki en özgün absürtlüklerden biri olan timsah, filmde insanlara saldırıp öldüren köpeklere dönüştürülmüştür. Yine metinde sıkça bahsedilen askeri konvoylara eşlik

eden tanklar filmde hiç gözükmeyiz. Berber, kitabın aksine filmde cüce değildir.

Öte yandan romanla film arasında aşikâr paralellikler de mevcuttur. Mesela kitaptaki otoriter devlet/sistem yapısı ve birey üzerindeki etkisi filmde de oldukça kalın çizgilerle vurgulanmaktadır. Özelikle karakol, savcı sorgusu, mahkeme sahnelerinde bireyi ezen bürokrasinin boğucu yapısı, görsel ve işitsel eksende detaylı biçimde betimlenmiştir. Buna ek olarak, patlayan bombalar, radyo yayınlarından aktarılan yasadışı örgütler, toplu mezarlardan çıkarılan kemikler, sokaklarda güvenliği sağlayan İtalyan kara gömleklileri benzeri silahlı para-militer gruplar vs. gibi unsurlarla birlikte, şehir sakinlerinin Cezmi Kara'ya mütemadiyen sorduğu “memleketin ahvali hakkında ne düşünüyorsun?” sorusu, otoriter devlet/sistem alegorisinin sinemasal karşılıklarıdır. Finale doğru yönetim tarafından ilan edilen sokağa çıkma ve şehri terk etme yasağıyla birlikte, otoriter yönetimin bireyler üzerindeki baskısı doruğa ulaşır.

Yine romanda olduğu gibi, filmde de Hitchcock filmlerinin alamet-i farikası olan kendi dışındaki olayların akışına kapılıp giden pasif karakter motifi başat biçimde kullanılır. Cezmi Kara, çevresindeki hadiselerle yetkisiz bir birey olarak katılır. Diğer karakterler ve tuhaf hadiseler onu nereye yönlendirir oraya sürüklenir. Hiçbir cevap veya tatminkâr açıklama bulamaz. Neyi neden yaptığının farkında değildir. Örneğin kendisini evden çağırmaya gelen berber ona “Giyin, çıkıyoruz,” dediğinde “Nereye?”

sorusunu yöneltir. Ancak berber yanıt vermez. Yine de onun peşine takılır. Yolda da hiç konuşmazlar. Cezmi Kara, bir uydu gibi nereye gideceğini bilmeden berberi takip eder. Çevresindeki garip gelişmelerle ilgili yanıt bulamadıkça soru sormayı da bırakır. Bir çeşit kaderciliği benimseyerek, çıksızlığın tek gerçek olduğu taşra kentinde makûs sonuna doğru pasif şekilde ilerler.

Bu ilerleyiş, bilinçli biçimde muğlaklaştırılmış bir zaman mefhumu bağlamında gerçekleşir. *Kerr*'in görsel ve işitsel anlatısı, aynı mekânda (taşra kenti) ve aynı anda birden çok zamanın yaşandığı hissini vermektedir. Bu da farklı zamanlardaki benzer (hatta tıpatıp aynı) birtakım hadiselerin durmadan tekrür ettiği bir çeşit zaman-sızlık izlenimini perdeye yansıtır. Bu türden bir çıkarım ise, Pirseliçoğlu'nun yapıtlarındaki temel kalkış noktalarından biri olan Nietzsche'nin ebedi dönüş düşüncesiyle paralellik taşır. Nitekim filmin sonunda, başında olduğu gibi katil ve Cezmi Kara'nın yeniden bir araya gelişle her şeyin başladığı yere döndüğü, tekrar ettiği, yeniden ve yeniden gerçekleştiği duygusu ortaya çıkmaktadır. Buradan hareketle, *Kerr* filmindeki anlatının Nietzsche'nin ebedi dönüş öğretisi temelinde yorumlanabilecek bir yapı taşı olduğunu söylemek mümkündür. Pirseliçoğlu da yaşamın “eliptik bir daire üzerinde dönen tekrarlar bütünü” olduğuna inandığını ve dolayısıyla mecburi biçimde her şeyin sonunun başına bağlandığını vurgular. Bu tekrür halinin “Nietzsche-vari bir hikâye” oldu-

ğunun altını çizen Pirselimoglu, “Bu döngünün, dönüp dolaşıp aynı yere gelmenin, aynı şeyi tekrar tekrar yaşamanın insan hayatının çok önemli bir unsuru olduğunu” (Yücel, 2014) düşünmektedir. Buradan yola çıkarak yorumlandığında, Nietzsche’nin ebedi dönüş fikriyle paralellik içeren Pirselimoglu’nun bu görüşünün Kerr’in anlatı yapısında göze çarpan döngüsellik başat sebebini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Döngüsel bir karakter taşıyan anlatı, Pirselimoglu’nun diğer filmleriyle de benzerlik ihtiva eder. Cezmi Kara’nın perdedeki yolculuğu, dışsal görsel ve işitsel tasarımlarla estetize edilen bir döngüsellik eksenindeki içsel bir yinelenmeyi tasvir etmektedir.

Kendi üzerine kapanan bu anlatı içinde Cezmi Kara, bir tür araf durumunda nefes alıp verir. İçine fırlatıldığı ve tanımlayamadığı taşra evreninde muğlak bir zamansal konumda asılı kalmış gibidir. Adeta bir varoluşsal yokluk hissi içinde devinir. Böylesi bir varoluşsal konum ise akla Heidegger’in düşünsel dizgesinin kilit noktalarından olan Dasein kavramını getirir. Cezmi Kara, aynen Heidegger’in düşüncesinde orada-varlık olarak belirli bir yer ve zamanda bulunan Dasein gibi, taşra kasa-basına öylece bırakılmış haldedir. Bunun için de aslında kendi ‘varlık’ını meydana getirme olanağına sahiptir. Fakat Heidegger’in işaret ettiği üzere, nasıl ki toplumsal düzlemde egemen olan düşünce kalıpları nedeniyle Dasein çoğu kez özgün bağlamında kendisini kavrayamaz ise Cezmi Kara da kavra-

yamaz. Kendini toplumun sosyal yüzeyselliğinden izleyen Kara sahici varoluş fırsatlarını ıskalar. O, içine düştüğü tuhaf şehirdeki herkesle aynışmış, başkalarının varlık minvali içinde tamamıyla erimiştir. Özgünlüğünü ve biricikliğini yitirmiş, ne yapacağını, ne düşüneceğini bilmeyen hedefsiz bir standart şahsa dönüşmüştür.

Diğer taraftan, standart hale gelmiş görünen varoluşsal konumunda anlatı boyunca kafası karışan, şaşkınlaşan, garipseyen hallerinin yanı sıra, Cezmi Kara’nın başat bir duygusal durumu daha vardır: korku. Katilin işlediği cinayete tanık olduğu andan başlayarak korkusu sürekli büyü-yerek birikir. Karakol bölümleri, savcıyla konuşma, berberin öldürülmesi, panayırdaki tuhaflıklar, ölümcül başıboş köpekler hep birlikte birleşip onun korkusunu arttırır. Bu korku, bir noktadan sonra amaçsızlık ve sıkışmışlığın meydana getirdiği varoluşsal bir korkuya, Heideggerci manada Angst durumuna evrilir. Bu seviyenin ardından Kara’nın kendisi adına yapabileceği iki şey kalmıştır geriye: Varoluşsal korkusuna teslim olmak ya da Heideggerci anlamda kendini Hiç’in içine bırakarak bir tür tevekkül haliyle kendi özünü evetlemeyi başara-bilmek. Heidegger de “Kendini Hiçin içine bırakan Var olma, bütününde Var olanın ötesindedir. Var olanın ötesinde olmaya, biz, aşış adını veriyoruz” (2009, s. 38) şeklindeki ifadesiyle sahici varoluşun Hiç’in içine bırakılma anlamına geldiğine dikkat çeker. Cezmi Kara bunu, yani ikinci yolu seçer. Katil

ile tekrar ve son kez görüştüğü final sekansında yüzündeki değişmiş ifade bunu gösterir niteliktedir. Bir nevi krater çukurunu andıran devasa bir deliğe kadar suskun bir biçimde katille birlikte gider. Soru sormaz. Katil de herhangi bir şey söylemez. Sadece birbirlerine bakarlar. Ve nihayet, yeraltına sonsuzmuşçasına inen dev deliğin başında sadece katili görürüz. Cezmi Kara o zamanı ve mekânı, dolayısıyla da oradaki eritilmiş varoluşunu terk etmiştir. Bir tür evetleme, tefekkürle kaderini kabullenme olarak okunabilecek final bölümü, Kara'nın belirsiz ama özgürlük imkânı da barındıran bir konumda yitmesiyle neticelenir. Dolayısıyla, Heideggerci öğretilerdeki varoluşsal korku/kaygı, yani Angst durumunu içeren düşünce dizgesi, *Kerr* filminin sonu için gayet tutarlı yorumlama olanaklarına kapı açar.

Auteuryan devamlılık açısından değerlendirildiğinde *Kerr* filmi; sade kamera rejimi, dingin kurgu stili, minimum müzik kullanımıyla Tayfun Pirseli- moğlu'nun bir filminden diğerine takip edilebilen biçimsel tutarlılığını sürdürür. Filmde kamera hareketi nadir derecede azdır. Seyirciyi sinema sanatının oyunbaz trükleriyle “büyülemekten” hoşlanmadığını belirten Pirseli- moğlu'nun, “Yapay bir hızın, doğal olmayan bir akışın hayatımızı kapladığını düşünüyorum. Bunun kırılması gereken bir durum olduğuna inanıyorum” (Karsan, 2011) sözleriyle tutarlı şekilde, *Kerr*'in sinematografik tasarımı son derece yalındır. Filmdeki kurgu tarzı, diğer Pirseli- moğlu filmlerinde olduğu gibi filmsel zamanı gerçek zamana yakınlaştıran bir sakinlik ve yavaşlığı

benimsemiştir. Ses tasarımı da benzer üslupta kullanılmıştır. Cezmi Kara'nın bulunduğu; otel, lokanta, kahvehane, terzi dükkânı ve resmi binalarda ortama içkin doğal sesler karakterlerin uzun sessizlik anlarına eşlik eder. Kurgu masasında filme dahil edilen yapay müzikler yok denecek denli azdır ve kadraj içi diegetic sesler çok daha baskın şekilde anlatıda yer alır. Aynı anlayış, doğal ışığın büyük orandaki kullanımıyla ışık tasarımında da gözlemlenebilir. Özellikle anlatıda önemli yer tutan kırık dökük tekinsiz metruk yapıların tümündeki ışık anlayışı bu şekildedir. Pirseli- moğlu'nun, “İzleyici için rahatlatıcı neredeyse ilüzyonal olacak öğelerden; anlamsız parçalamalardan, işarete yönelik hareketlerden, müzikten, gereksiz diyaloglardan olabildiğince uzak durmanın daha doğru ve önemli olduğu” (Özdemir, 2011, s. 37) şeklindeki sözleriyle tutarlı biçimsel niteliklere sahip *Kerr* filmi, bu bakımdan Pirseli- moğlu sinemasının minimalist tarzını sürdüren bir örnektir.

Mekân tercihi olarak ise, Pirseli- moğlu'nun ezeli favori mekânlarından otel yine başat biçimde kullanılır. Yinelediği mekânlarla alakalı olarak, “Filmlerimde otel takıntım hep vardır. Berberi ve kasabı da severim, filmlerimde bu mekânları bir yerlerde göstermeyi nedense çok severim” (Tönel, 2012) diyen Pirseli- moğlu'nun bu ifadesine uygun olarak, *Kerr*'de berber karakteri de önemli bir yer tutmaktadır. Öte yandan, daha ağırlıklı rollerde Erdem Şenocak (Cezmi Kara), Jale Arıkan (Meryem), Rıza Akın (Katil), Gafur Uzuner (Protezci), Sinan Bengier (Subay), Muttalip Müjdecı (Polis) ve Tansu

Biçer (İmam) gibi oyuncularını barındıran kadro, yönetmenin önceki filmlerinden beri süregelen mesafeli oyunculuk tarzını yerine getirir.

Son tahlilde tüm boyutlarıyla ele alındığında Kerr'in, Tayfun Pirseliimoğlu'nun son dönemindeki komplike, çok boyutlu felsefi sinemasını etkin bir şekilde devam ettiren, onun imgesel, düşünsel ve sanatsal film evrenini tutarlı biçimde sürdüren bir yapıt olarak değerlendirilebileceğini söylemek olanaklıdır.

Sonuç

Farklı sanat dallarındaki üretimleriyle Türkiye'nin sanatsal ortamında kendine has bir yer edinen Tayfun Pirseliimoğlu'nun eserleri, özgün bir sanattan beklenilebileceği üzere bir yapıtından diğerine takip edilebilen biçimsel ve anlatısal nitelikler taşır. Anlatılarında; kimlik arayışının, bireysel çıkışsızlığın, kötümserliğin, umutsuzluğun ve sıkıntının bitimsiz halleri betimlenir. Karakterleri edilgen bir varoluşsal konuma saplanmış gibidir ve kurtulmak isteseler de aynı edilgenliğe yeniden ve yeniden geri dönerler. Pirseliimoğlu'nun yapıtları çözümsüzlüğün tasvir edildiği kapalı anlatı yapılarını barındırır. Türkiye'nin deneyimlediği siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal dönüşümlerin bizzat tanığı olarak sanatsal üretim yapan ve yine aynı dönüşüm koşullarında ortaya çıkan Yeni Türk Sineması'nın önemli bir temsilcisi olan Tayfun Pirseliimoğlu, edebiyat ve sinemada auteur niteliklerini yansıttıkları biçimde öz yaşamından izler taşıyan bakış açısını

umutsuz, karamsar ve sinik karakterler üzerinden aktarır. Yazınsal ve görsel anlatılarının tasarım ve atmosferleri Türkiye'deki dönüşümün ortaya çıkardığı değer karmaşasıyla paralellik gösterir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, yaşadığı kültürde bir birey ve aynı zamanda da bir sanatçı olan Pirseliimoğlu, duyumsadığı kişisel sıkıntıyı, çıkışsızlığı ve edilgenliği farklı sanatsal alanlardaki yapıtlarında işler.

Sanatçının önce roman olarak yayımlayıp birkaç yıl sonra da aynı adla sinemaya uyarladığı *Kerr*, biçim ve içerik anlamında bir Tayfun Pirseliimoğlu anlatısının tüm ayırıcı niteliklerine sahiptir. Bu manada, auterist sürekliliği devam ettiren tipik bir Pirseliimoğlu anlatısı olduğu söylenebilir. Biçimsel olarak Kafkaesk bir tekinsizliğin hüküm sürdüğü görsel atmosferde belirgin Pirseliimoğlu dokunuşları egemendir. Sade kamera rejimi, doğal ışık, sessizliklerin hâkim olduğu kadrajlar, dingin kurgu etkindir. Mizansen kurulumlarında tercih edilen mekanlar, anlatısal tonun gerektirdiği muğlaklığa katkıda bulunur. Virane binalar, ıssız sokaklar ve tuhaf dekore edilmiş dükkanlar öykünün tedirgin ediciliğini ve ana karakter Cezmi Kara'nın yalnızlığını arttırıcı yönde işlev görür. Kontrol edemediği birtakım olayların içinde savrulan Cezmi Kara, etrafındaki taşra eşrafının sürekli "söylediklerinden fazlasını biliyormuş" izlenimi veren gizemli tavırları karşısında istikametini tayin edemeyen bir konumdadır. Karakterler arasındaki bu ilişkinin yarattığı hissin sinemasal olarak yaratılıp seyirciye geçmesin-

deki en önemli unsur olan mesafeli ve dingin oyunculuk tarzıyla Kerr, bu yönüyle de önceki Pirseli-moğlu filmlerinin devamı niteliğindedir. Dolayısıyla sanatçı-sanat eseri bağlamında Kerr, farklı sanatsal formlar arasındaki geçişkenliğin özgün bir örneği olarak hem Türkiye'nin edebiyat ve sinema tari-hinde, hem de Tayfun Pirselimoglu'nun kişisel sanat serüveninde önemli bir durak olarak konumlanmak-tadır.

Tematik eksende ise *Kerr*; kimliksizlik, zaman-sızlık, varoluşsal sıkıntı, kötümserlik gibi felsefi temaların egemen olduğu kapalı ve başladığı yere dönen bir anlatı yapısı barındırır. Dolayısıyla, anlatı yapısı bakımından Nietzsche'nin "ebedi dönüş" fikrinin, varoluşsal kimlik arayışı yönünden ise Heidegger'in "Dasein" düşüncesinin edebiyat ve sinemadaki yansıması olarak değerlendirilebilecek bir yapıttır. İzleyicinin öykünün başından sonuna takip ettiği başkarakter Cezmi Kara, geldiği taşra şehrinden çıkamaz. Devamlı şekilde, kendini tekrar eden olayların vuku bulduğu kendi üzerine kapanan bir anlatı yapısı içinde devinir. Nietzsche'nin "ebedi dönüş" fikrini anıştıran bu durum eksenindeki her şey hareket ediyor gibi görünse de bir tür zaman-sızlık duygusu içinde aynı kalıyor gibidir. Bu konu-mundan dolayı tedirginliği giderek artarak korkuya dönüşen ve edilgenliğini film boyunca aşamayan Cezmi Kara'nın varoluşsal biricikliği tehlikeye düşer. Ancak finalde, başlangıçta karşılaştığı katille birlikte belirsiz bir yere vardığında bunu aşmaya yönelik ilk ve tek fırsatı doğar. Kaderini olumlayıcı bir tavra

bürünen Cezmi Kara'nın anlatısal yolculuğu muğlak bir özgürlük olanağıyla nihayetlenir. Bu zaviyeden ele alındığında, olay örgüsünün sonunda ulaşılan final bölümüyle Kerr'in başkarakterinin serüveni, Heidegger'in Dasein düşüncesinde yer alan varoluşsal kaygının neticesindeki özgürlük olanağının sinemasal temsil niteliğindeki yansıması olarak yorumlanabilir.

Kaynakça

- Atam, Z. (2011). *Yakın plan yeni Türkiye sineması*. Cadde Yayınları.
- Cebenoyan, C. (2011). Söyleşiler Türkiye sineması: Tayfun Pirselimoglu, *İçinde Sinema söyleşileri yillığı 2010* (ss. 85–111). İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve zaman* (H. K. Ökten, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Heidegger, M. (2009). *Metafizik nedir?* (Y. Örnek, Çev.). T. Felsefe Kurumu Yayınları.
- İpek, H. N. ve Çağlar, Ü. (2008). *İçimizden ustalar: Tayfun Pirselimoglu ile söyleşi*. *ODTÜ'lüler Bülteni*, (174), 15-18.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi*. Ayrıntı Yayınları.
- Karsan, K. (2011, 12 Haziran). Röportaj: Tayfun Pirselimoglu–Saç. Ekşi Sinema. <http://eksisinema.com/roportaj-tayfun-pirselimoglu-sac/>
- Kümbetoğlu, B. (2019). *Sosyolojide ve antropolojide niteliksel yöntem ve araştırma*. Bağlam Yayınları.
- Megill, A. (2008). *Aşırılığın peygamberleri* (T. Birkan, Çev.). Ayraç Yayınları.

Nietzsche, F. (2004). *Ecce homo* (E. Yıldız, Çev.). İlya Yayınları.

Nietzsche, F. (2010). *Böyle buyurdu zerdüşt* (A. T. Oflazoğlu, Çev.). Cem Yayınevi.

Ofluoğlu, M. (2013, 24 Kasım). Tayfun Pirselimoglu 'kim'in peşinde? Zete. <https://zete.com/tayfun-pirselimoglu-kimin-pesinde/>

Özdemir, E. (2011). Ana söyleşi: Pirselimoglu sinemasının ruh halleri. İçinde Kolektif (Haz.), Sekans sinema yazıları seçkisi 5 (ss. 35-40). Tan Kitabevi Yayınları.

Özden, Z. (2000). *Film eleştirisi*. Afa Yayıncılık.

Pirselimoglu, T. (2014). *Kerr*. İthaki Yayınları.

Suner, A. (2006). *Hayalet ev*. Metis Yayınları.

Suner, A. (2002). 1990'lar Türk sinemasından taşra görüntüleri: Tabutta Rövaşata'da agorafobik kent, açık alana kapatılmışlık ve dehşet. *Toplum ve Bilim Dergisi*, (94), 86-108.

Sümerkan, M. R. (2014). Tayfun Pirselimoglu'yla söyleşi. *Kıyı Dergisi*, (289), 25-30.

Tönel, A. (2012, 24 Haziran). Ben o değilim', Tayfun Pirselimoglu. *Birgün Gazetesi*. <http://www.birgun.net/haber-detay/ben-o-degilim-tayfun-pirselimoglu-638.html>

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Yücel, F. (2014, 25 Eylül). Tayfun Pirselimoglu'yla 'ben o değilim' üzerine. *Altyazı Dergisi*. <http://www.altyazi.net/soylesiler/tayfun-pirselimogluyla-ben-o-degilim-uzerine/>