

İşe Yarar Bir Şey Filminin Kadın Karakterlerine Ve Ölüm Olgusuna Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Anamorfotik Bakış

Bercesto Gülçin Özdemir*

Özet

*Sinema, kadın karakterlerin temsil stratejilerini farklı biçimlerde izleyiciye sunmaktadır. Feminist film kuramlarının tartışmaya açtığı konu başlıklarından biri, kadın karakterlerin temsil mekanizmasıdır. Ana akım sinemada kadın karakterler ataerkil bakış açısına hizmet eder biçimde izleyiciye sunulurken, ana akım dışı filmlerde kadın karakterler, erkek egemen bakışın söylemlerinin kırılmasına izin veren anlatı stratejileriyle sunulmaktadır. Pelin Esmer'in İşe Yarar Bir Şey (2017) filmi ana akım dışı bir film anlatısı olmakla birlikte, ana akım sinemanın stereotipleşmiş kadın karakterleri dışında farklı kadın karakterleri izleyici önüne çıkarmaktadır. İki kadın karakterin hayata bakışı ve hayatı deneyimleme biçimleri ana akım sinema söylemlerini sorgulatacak bir şekilde sunulmuştur. Bu bağlamda, feminist film kuramcısı Teresa de Lauretis'in *Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory* (1985) adlı makalesi temelinde kadın karakterlerin film anlatısında, kamusal alanda ve özel alanda hayata karşı duruşları ve temsil ettikleri karakter özellikleriyle ölüm olgusuna yaklaşımları tartışılacaktır. Öykünün odak merkeze aldığı ölüm olgusunun sunumu ise, Slavoj Žižek'in Jacques Lacan'ı temel alarak yorumladığı anaformoz kavramıyla tartışmaya açılmaktadır. Çalışmada, hem kadın karakterlerin anlatıdaki sunumu, hem ölüm olgusunun karakterler tarafından anlamlandırılması konuları anamorfotik bakış kavramı ile sorgulanmaktadır. Bu bağlamda çalışmada, kadın karakterlerle, ölüm arasındaki ilişkinin felsefi bir yaklaşımla sorgulanması, karakterlerin temsil stratejileri üzerine düşünmeyi çoklu perspektiflerden olanaklı kılmayı amaçlamaktadır.*

Anahtar Kelimeler: Kadın karakter, feminist film kuramı, anamorfotik, temsil.

ORCID ID : 0000-0002-3742-2739
E-mail : glcnzdmr.777@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.493317

Geliş Tarihi - *Received*: 20.12.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.04.2019

An Anamorphic Look at The Female Characters of The Movie 'İşe Yarar Bir Şey' and The Phenomenon of Death Within the Scope of Feminist Film Theory

Berceste Gülçin Özdemir*

Abstract

Cinema presents the representation strategies of female characters in a different way to spectators. One of the titles that feminist film theories bring into question is the representation mechanism of female characters. While female characters are presented in mainstream cinema in such a way that they serve the patriarchal view, whereas, in the films outside the mainstream, female characters are presented with such narrative strategies that these strategies allow the breaking of the discourses of the patriarchal view. While Pelin Esmer's film *İşe Yarar Bir Şey* is a film narrative outside the mainstream, it presents different female characters apart from the stereotyped female characters of the mainstream cinema. The attitudes of the two female characters to life and the way they experience life are presented in such a way that they make people question the discourses of the mainstream cinema. In this context, the attitudes of female characters towards life in the film narrative, public and private spaces, the character traits they represent and their approach to the phenomenon of death will be discussed based on the article of the feminist film theorist Teresa de Lauretis entitled *Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory* (1985). The presentation of the death phenomenon that the story takes to the focus center is opened up for discussion with the concept of anamorphosis, which Slavoj Žižek interpreted based on Jacques Lacan. In this study, both the presentation of female characters in the narrative and the making sense of the death phenomenon by the characters are questioned with the concept of anamorphic view. In this context, the study aims to question the relationship between female characters and death with a philosophical approach and to enable the thinking of the representation strategies of characters from multiple perspectives.

Keywords: Female character, feminist film theory, anamorphosis, representation.

ORCID ID : 0000-0002-3742-2739
E-mail : glcnzdmr.777@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.493317

Recieved - *Geliş Tarihi*: 20.12.2018
Accepted - *Kabul Tarihi*: 25.04.2019

Giriş

Ölüm Üzerine *Deneysel Bir Dialekt*
Ölümdür Ölümlülüğü Düşündüren
Ölüm, en büyük kabuldür hayatta,
Ölüme saygı duruşu olmaz insanda,
Kaçar, korkar, sığınır insanoğlu ölümden,
Kaçtığı yerden arkasına bile bakamaz insanoğlu,
Ölüm, en büyük manifestodur hayatın rengine karşı,
Ölüme gidene ağlanır da,
Ya ölümden gelene,
Ölüm, en zor karanlıktır, aşkın hallerine karşı,
Kabullenmek de,
Kabullenmemek de,
Yok gibi davranmak da faniliktendir,
Ölüm, hayattan korkmayanların giyeceği kefendir,
Ölüm, bir emirdir *sonsuzluktan gelen* (Özdemir, 2018)

Bu çalışma, felsefi bir düşünce izleğinin sorgulamalarıyla oluşturulmuştur. İşe Yarar Bir şey filmindeki kadın karakterlerin hayatın içinde var oluşlarındaki temsil mekanizması ve ölüm olgusunun temsili izleyicinin dünyaya bakışında başka başka evrenlerin seyrini açma olanağına erişirmektedir. Klasik anlatı yapısının stereotipleşmiş kadın karakterlerinden farklı kadın karakterleri sunan film, ölüm olgusuna da korkutucu bir olgu olarak bakılmamasını sağlamaktadır. Kadın karakterlerin temsilindeki anlatı stratejisi ve anlatının odak merkeze aldığı ölüm konusu anlatının incelenmesini olabildiğince geniş perspektiflerden bakmayı gerektirmiştir. Film anlatısı, izleme sürecini sorgulamalar sürecine çevirmekte ve izleme deneyimi sonrasında da başka dünyaların kapılarının aralanmasına izin vermektedir. Başka dünyalar izleyiciye, yaşamın gizemine dair, değerliliğine dair, umuda dair, ümitsizliğe dair, ölüme dair, etik olana dair bir çok konunun tekrar düşünülmesinin önünü açmaktadır. Bu minvalde makalede, kadın karakterlerin temsil stratejisi Teresa de Lauretis'in *Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory* (1985) makalesi çerçevesinde incelenecek ve kadın karakterlerin feminist film kuramı bağlamında "kadın gibi kadınlıklarının" var oluşlarının, nasıl sunulduğu üzerine sorgulamalara olanak verecektir. Ölümü bekleyen Yavuz karakterinin ise, ölüm olgusuna karşı yaklaşımı toplumsal düzen kodlarından ayrıksı bir şekilde anlamlandırılabilir algılara açıktır. Lacanyen bakış açısından hareketle incelenecek anamorfotik bakış, feminist film kuramları açısından erkek egemen bakışa yönelik soru işaretlerinin ortaya çıkmasını mümkün kıldığı için çalışmada yer almıştır. Bu bağlamda, hem kadın karakterlerin temsili, hem de ölüm olgusu anamorfotik bakış açısıyla incelenerek, anlatının düşündükleri çoklu okumalara olanak verecek şekilde tartışılacaktır.

Tüm bu sorgulamalar çerçevesinde çalışmaya Vivian Sobchack ve Merleau-Ponty'nin

film izleme deneyimi üzerine düşünceleriyle başlamak anlamlı olacaktır. Sobchack, film izleme deneyimini iki bedeninin faaliyeti olarak açıklamaktadır. Biri izleyicinin bedenidir, diğeri ise, izleyicinin kendi dünya algısına sahip filmin bedenidir. Ponty ise, diğer bedenlerin "belli bir geliştirme sürecinin...belirli bir dünya görüşünün tiyatrosu" haline geldiğinden bahsetmektedir. Sobchack, Ponty'nin düşüncelerini yorumlar ve şöyle der: "Filmin görünür görsel davranışının doğasına görsel olarak bağlanma deneyimi daha iyi nasıl açıklanır!". Sobchack, izleyicinin filmi kendi canlı bedeni içinde algıladığını ifade etmektedir. Askıya alınan bu süreçte düşünme değil, bedenin olduğu vurgulanmaktadır (Aktaran Frampton, 2013: 247). İşe Yarar Bir Şey, hem tahayyüllere açılan bir pencere gibi, hem de yaşama dair soyut görünenin ardındaki görünmezliği gösteren bir araç gibi izleyiciyi koltuğuna mıhlar ve düşünme süreçlerinin evrelerini aşama aşama açmaya başlar. Bu süreç izleyici olarak bizlere, sinemanın düşündürdüğü felsefi izleklerin kapısından bakmamızda yardımcı olur. Serdar Öztürk, sinemanın ürettiği felsefeyi şöyle açıklar: "Sinema hem hayatın içinde yer alan hem de hayatta taşan unsurları yakalama anlamında verili hayatların dışına çıkan, iki dünya arasında çatallanmalar yaratan, iki dünya arasında gidip gelerek yeni oluşlar yaratan bir felsefe üretmektedir." (Öztürk, 2018: 25). Esmer, son filmiyle auteurlüğünü pekiştirdiği gibi, kamusal alanın güçlü kadın karakterlerinin var oluşuna göz kırpar ve ölümün genel geçerliğini hatırlatarak, herkes için her an olağandır ölüm, der. Öztürk'ün de belirttiği gibi, hem hayatın içinde yer alan hem de hayattan taşan unsurları yakalayabilmenin ardından giden izleyici, İşe Yarar Bir Şey'in sunduğu olguları tekrar tekrar anlamlandırmaktadır.

Teresa de Lauretis'in Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory (1985) Makalesiyle Feminist Film Kuramı Bağlamında Kadın Karakterlere Bakış

Teresa de Lauretis, Laura Mulvey'in feminist film kültürü için iki düzenlemenin önemli olarak belirttiğini aktarmaktadır. Kadınların sinematik temsillerinin içeriğinin değiştirilmesi ve temsilin dilinin farklılaştırılması gereklidir ki bu da avangard geleneklerden referans alınarak gerçekleştirilebilir bir hareket olarak görülmektedir (de Lauretis, 2000: 318). B. Ruby Rich ise Mulvey'in ve Claire Johnston'ın düşüncelerini paylaşarak kadınların ekranda görünür olmadığının altını çizmektedir. Kadınların bulunuşunun eksikliğinin anlaşılmasının nasıl bir yapı formülasyonu ile anlaşılabilir olmasını sorgulayan Rich kadın izleyicinin de kendisini filmde neyle, nasıl özdeşleştirebileceği de sorularına eklemektedir De Lauretis de Rich'in düşünceleri bağlamında ataerkil hegemonya altında bulunan özdeşleşme konusunu Jean Laplanche ve Jean-Bertrand Pontalis'in cümlesiyle anlamlandırmaya çalışmaktadır: "Eğer özdeşleşme sadece diğerleri arasında fiziksel bir mekanizma değil, ancak kendini işleme sokarsa insan nesnesi aracılığıyla oluşturulandır." (de Lauretis, 2000: 319).

Lea Melandri ise, kadının tarihe girişinde somutluğunu ve tekliğini kaybettiğini belirtmektedir. Kadının ekonomik bir makine olarak insan türünü tekrar ürettiğini ve "anne" olduğunu söyleyen Melandri, paradan daha evrensel bir eşitlikte olan kadının, patriarkal ideolojide daha önce hiç keşfedilmediği kadar soyut olarak keşfedildiğinden bahsetmektedir. Melandri'nin söylemleri üzerine kadın filmleri ve kadın yönetmenler üzerine düşüncelerini de söyleyen Lauretis, kadın filmleriyle ilgili sorularını peş peşe sıralamaktadır. "Resmi, stilistik veya tematik işaretlerin kadınların kameranın arkasındaki bulunuşuna dair neyi işaret ettiklerini" sorar ve kadınsı veya kadına dair olan estetiğinin, kadınların sinemasının spesifik dilinin ciddi biçimde değiştirilmesi gerekliliğini de savunmaktadır (de Lauretis, 2000: 320).

Chantal Akerman'ın filmlerinin izleyiciyi kadın olarak vurguladığını söyleyen de

Lauretis, Akerman'ın kendi filmleri hakkında, filmlerinin ne söylediği değil, ne gösterdiği ve nasıl gösterdiği konularını önemli gördüğünü ve bu nedenle filmlerini feminist olarak nitelediğini aktarmaktadır (de Lauretis, 2000: 321). Okuyucunun anlamlandırma sürecini pekiştirmeye çalışan de Lauretis edebi eserleri örnekleyerek açıklamalarına devam eder. De Lauretis, Christa Wolf'ün *Bölünmüş Cennet*'ini örnekleyerek ve Virginia Woolf'ün *Kendine Ait Bir Oda*'sını örnek göstererek filmlerde kadın karakterlere dair bölünmüş anlamlandırmayı açıklamak için kullanmaktadır. Kadının iç dünyasındaki uzaklığın duygusu, çelişkisi, mekanın sessizliği, kültürel ve ideolojik temsillerin reddedilmeden ve imha edilmeden yana getirilmesi gibi durumların bu iki eserde görülebileceğini belirten de Lauretis, kadın sanatçıların bu bölünmüşlüğe dair bilgilere haiz olduğunu vurgulayarak eserlerinde bunu ifade etmeye çalıştıklarını söylemektedir. Kadınların nesneleştirilmesine karşın, kolektif fantazilerin serbest bırakılması gerekliliğini de öne süren de Lauretis, kadınların sinemasının arzusunun işlevi aracılığıyla şekillendirilebileceğini dile getirmektedir (de Lauretis, 2000: 323-324). Ana akım sinema uyuşmaları arzuyu erkek egemen bakışın hizmetini sunarken, kadın izleyicinin bakışını düşünmemektedir. Peki kadın izleyicilerin arzularının görülebileceği anlatılar nasıl oluşturulacaktır, sorusu bu bağlamda gün yüzüne çıkmaktadır.

Birkaç teorisyenin *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism* (1984) kitabında açıkladıkları düşüncelerinin başlığını Adrienne Rich'in "Re-vision"ından (geriye dönüp bakma, canlı gözlerle görebilme) ödünç aldıklarını belirten de Lauretis, Rich'in düşüncelerini de bu bağlamda hatırlamaktadır. Rich'e göre, farklılığı farklı biçimde görmek, kadınların imajlarına dair "görselin kendi ekseninin" görsel ve duymayla ilgili organizasyonlarında "imajda" nasıl üretilerek ortaya çıktığına dair sorgulamasını aktarmaktadır. De Lauretis'e göre radikal değişiklikler yapılabilmesi için "cinsel farklılıkların" sınırlandırılarak spesifikleştirilmemesini, kadınların erkeklerden, kadınsının erkeksiden veya kadının erkekten farkının da ortaya koyulması gerektiğini ifade etmektedir (de Lauretis, 2000: 325). Toplumsal cinsiyete dair kodların da yapıbozuma uğratabileceğinin ihtimallerini sunan de Lauretis, toplumsal düzen tarafından içselleştirilmeye çalışılan kadına ve erkeğe dair göstergelerin dönüştürülebileceğini de bu bağlamda hatırlatmaktadır.

Kadın izleyicinin nasıl gördüğü, neyle özdeşleştiği, nerede/nasıl/hangi film türlerinde kadınsı arzuların temsil edildiği sorularını soran de Lauretis, kadın izleyicinin özdeşleşme konusunu derinlemesine düşünmenin önünü açmaktadır. Akerman'ın *Jeanne Dielman 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) ve Lizzie Borden'ın *Born in Flames*'indeki (1983) kadın temsilleri hakkında düşüncelerini açıklayan de Lauretis'in bu filmlerle ilgili düşünceleri kadın karakterlerin film anlatılarındaki temsil mekanizmalarına dair çoklu soruları ortaya çıkarmaya yaramaktadır. Bahsedilen filmlerde toplumsal cinsiyet-spesifitesindeki kadınların dilinin bölünümü açısından, resmi kültürdeki ayırım açısından, yeni imajların yaratımı açısından, "özel faktör"ün tüm çalışmaların çekirdeğindeki (domestik, endüstriyel, sanatsal, eleştirel, politik) bilinçliliği açısından, öznelliği, anlamı ve deneyimi, sosyal özne olarak kadınsılığı bu konularla açıkça meydana çıkarıldığı belirtilmektedir (de Lauretis, 2000: 332- 333). De Lauretis'in makalesinin kısaca özetlendiği bu bölüm, çalışmada incelenen film anlatısında kadın karakterlerin hayatta var oluşlarına dair temsil mekanizmasının sinema felsefesi temelinde feminist bir perspektiften nasıl anlamlandırıldığına tahayyüllerini beslemektedir.

Anamorfotik Bakış

Anamorfotik bakışı açıklamadan önce anamorfoz kavramının anlamlandırılması

önem taşımaktadır. Anamorfoz, resme bakan kişiye sunulan görselin belli bir bakış açısıyla algılanmasını gerektirir. Erken rönesans döneminde perspektif (oblique) ve ayna (catoptric) olarak iki çeşide sahip olan anamorfoz metodu, resimlerin anlaşılmasının alışık olmayan bir bakış açısıyla gerçekleşmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Deforme edilmiş imgeye alışık olmadık bir açıdan bakılması anamorfozun özünü açıklamaktadır (<https://www.anamorphosis.com/what-is.html>). Kavramı daha da içselleştirmek adına kübistlerin imgeye yaklaşımı ile anamorfotik tekniği kullananların imgeye yaklaşımları örneklendirilebilir. Kübistler, resimdeki imgelerini oluştururken onları bilinen formlarından daha farklı biçimlerde kendi yaklaşımlarına göre geometrik şekilleri kullanarak resmederler. Anamorfotik teknikle resim yapanlar ise, varolan imgeye farklı açılardan nasıl bakılacağını da göstermeye çalışmaktadırlar. Çalışmada anamorfotik bakışı sorgulatan Hans Holbein'in *Sefirler* (1533) tablosu, İngiltere'deki *The National Gallery*'de sergilenmektedir. Galerinin, tabloyu detaylı şekilde açıkladığı sitede, resme belli bir noktadan bakıldığında çarpıtılmış imgenin görülebileceği anlaşılmaktadır (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>).

Görmek ile bakmak arasındaki farkın anlaşılması, sadece imgenin farklı biçimde tekrar yapılmış resmini anlamakta gizli değil, o imgeye hangi açıdan, nasıl bakılması gerektiği konusunu da içermektedir. Bu bağlamda anamorfotik bakış, resme nasıl bakılması gerektiğini, resme bakan kişiye hatırlatmaktadır, denilebilir. Anamorfotik bakış, sadece imgelere farklı perspektiflerden bakmak değil, bakabilmenin de nasıl gerçekleştiğini anlayabilmeyi içinde barındırmaktadır. Bakışın nasıl gerçekleştiği konusu (birçok özne ve nesne ile bağlantılı olarak), psikanalitik okumalarda da önemli bir başlığı oluştururken, neye, nasıl, hangi açılardan bakılacağı konularını sorgulamaya açmaktadır.

Bakış, Lacan'a göre, "Kendi içinde, Lacan cebirinin, öznenin içine düştüğü objekt a'sını barındırabilir; skopik alana özelliğini veren ve kendine özgü doyumunu ortaya çıkaran şey, yapısal nedenlerden ötürü, öznenin düşüşünün burada hep görünmez kalması, çünkü sifira indirgenmiş olmasıdır." der (Lacan, 2017: 85). Lacan'ın psikanalitik bağlamda bakış kavramını anlamlandırdıktan sonra bakışın felsefi bağlamda yorumlanması konusu da bir o kadar önem kazanmaktadır. Maurice Merleau-Ponty'den referans veren Lacan, Ponty'nin gösterdiği yolla, bakışın önceden hep var olduğunu bir şekilde ortaya koymaya çalıştığımızı, ancak tek bir noktadan görebildiğimizi, ama varoluşumuzda bize her taraftan bakıldığını hatırlatmaktadır (Lacan, 2017: 81). Lacan'ın dikkat çektiği noktada bakmayla, görmenin arasındaki farkı algılayabilmek ve baktığımız kavramların, nesnelere, varlıkların algılanma sürecinde bu sürecin nasıl bir çizgide gittiğini bilmek önemli hale gelmektedir. Keza, her şeyi görebilir insanoğlu, ancak bakmak ve bakmayı bilmek hayatı da anlayabilmenin en önemli anahtarlarından birini oluşturmaktadır. Lacan'ın bakma ve görmeye ilgili analizine dair düşüncesi konuyu daha derinlemesine tartışmaya açmaktadır: "Daha ilk bakışta, göz ve bakış diyalektiğinde bir çakışma olmayıp temelde bir aldanma olduğunu görürüz. Aşta bakışı talep ettiğimde temelde tatmin etmeyen ve hep eksik olan şudur: Hiçbir zaman seni gördüğüm yerden bakmıyorsun bana.". Buna karşılık, "baktığım hiçbir zaman görmek istediğim değildir." (Lacan, 2017: 111).

Ana akım sinema uylaşmaları, erkek egemen bakışın tahakkümüne hizmet etmektedir. Dolayısıyla, bakılan her şey erkeğin bakışının hazzına yönelik izleyiciye sunulmaktadır. Laura Mulvey, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda (1975) Hollywood sineması'nda erkek

izleyici bakışına yönelik oluşturulmuş bu bakışları voyoristik ve skopofilik bakışlar olarak nitelendirmektedir. Mulvey, kadın izleyicinin konumunu açıklamaya çalışırken, Lacan'ın tartışmalara neden olan ayna evresi kavramıyla, sinemayı ilişkilendirmeye çalışmıştır. Lacan, bir çocuğun kendi imgesini aynada tanıdığı anın, egonun kuruluşu için ne kadar önemli olduğunu vurgularken, Mulvey' de ayna ile perde arasında ilinti kurmaktadır. Sinema, geçici ego yitimine izin verir ve egoyu güçlendirecek büyüleme yapılarına sahiptir, der (Mulvey, 2012: 3). Ancak, bu süreç izleyici açısından her zaman olumlu bir büyülenme yapılanması arz etmemektedir. Çünkü, erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen kadın, hadım edilme kompleksini sezdirdiğinden endişe uyandırmaktadır. Bu endişenin giderilmesi için, suçlu nesne ya değersizleştirilir, cezalandırılır ya da kurtarılır; diğer bir yol da, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olması için fetişe dönüştürülmesi durumlarıdır.

Röntgenci ve dikizci olan bu bakışlar bakmayı sever, bakarken de haz almak en önemli kilit noktalarından birini oluşturmaktadır. Lacan, dünyanın mutlak anlamda dikizci olduğunu, ancak teşhirci olmadığını söylemekte ve insanlara bakmaya kışkırtmadığını ifade etmektedir. Kışkırtmaya başlarsa, yabancılık hissinin ortaya çıkacağını bu bağlamda vurgulamaktadır (Lacan, 2017: 83). Bu minvalde, sinema perdesinde baktığımız karakterlere bakarken kolektif hafızadan gelen öğrenilegelmişliklerle bakma hissimiz ilk önce insanın bakma eyleminde kullandığı bir reflektir denebilir, ancak bakışımızın karakterlere ve olay örgüsüne doğru derinlemesine gelişmesi ise bireysel deneyimlerimizin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır denilebilir. Anamorfotik bakış, bakışın farklı şekillerde olabileceği ihtimallerini gösteren ve açıklayan bir bakış olarak okunabilmektedir. Anamorfoz kavramını açıklamaya çalışan Lacan, Jurgis Baltrusaitis'in kitabı Anamorfozlar'ın (Anamorphoses, 1984) bu kavramını anlamlandırmada önemli rol oynayacağını belirtmektedir. Konuşmasında eline düz bir kağıt alan Lacan, kağıdın üzerinde bir portre olduğunu hayal edin diyerek kavramı açıklamaya başlar.

"...Görüyorsunuz şansımıza kara tahtada eğik duruyor. Kağıdımdaki resmin her bir noktasını, bir dizi ideal ip ya da çizgiyle, eğik yüzeye aktardığımı düşünün, ortaya çıkacak şeyi kolayca hayal edebilirsiniz- perspektif çizgileri diyebileceğimiz çizgiler uyarınca genişlemiş ve deforme olmuş bir figür elde edeceksiniz. Bu yapımda faydalanılan resmi, yani benim kendime görme alanıma yerleştirilmiş resmi kaldırarak olursam, yerimde kalarak baktığımda edineceğim izlenim hemen hemen aynı olur, hiç değilse resmin anahatlarını tanırım- en iyi ihtimalle de tıpatıp aynı izlenimi edinirim." (Lacan, 2017: 93).

Hans Holbein'in *Sefirler* (1533) tablosunu daha sonra konuştuğu ortamda dolaştırmaya başlayan Lacan, tablo üzerinde bu bakışın nasıl ortaya çıkabildiğini somut anlamda da anlatmaya çalışmaktadır. Görme alanında imge biçiminde ortaya çıkan her şeyin, anamorfozun oluşmasına imkan verdiğiinden bahseden Lacan, "Bir yüzeye bağlı olan imgenin geometral nokta adını vereceğimiz belli bir noktayla ilişkisine indirgenebilir. Bu yöntemle iki düz çizgi kendine düşen rolü oynayıp ışığın izlediği yol olur-belirlenen her şey imge adını hak eder diyebiliriz." diyerek kavramı somutlaştırarak anlatmak istemiştir (Lacan, 2017: 94). Bu açıklamayı yaptıktan sonra tabloya anamorfotik bakılmasını isteyen Lacan, tabloda ne görüldüğünü açıklar ve iki gösterişli kişinin ilk sırada önünde, yamuk şekilde havada duran tuhaf nesnenin aslında kurukafa olduğunu, Baltrusaitis'in nesneyi mürekkepbalığı kemiğine benzettiğini, kendisinin ise, Dali'nin bir zamanlar pis ve sefil yaşlı bir kadının başı üstüne

yerleştirdiği koca bir ekmeği veya yumuşak saatlerin olduğu tablodaki fallik bir anlam ifade eden uçan nesneyi tablodaki nesneye benzettiğini öne sürmektedir. Öznenin oluşturduğu ve geometral optik arayışının sürdüğü bir devirde Holbein, Lacan'a göre öznenin hiçlenmiş halini bireyler açısından görünür kılmaktadır. Psikanalitik bağlamda anamorfotik bakışı detaylandıran Lacan'ın "iğdiş edilmenin işareti eksi f' 'nin imgede cisme bürünmesi olan bir biçimle hiçlenen bu şey, arzuların temel dürtüler çerçevesindeki bütün örgütlenmesini bir merkez toplar." demektedir (Lacan, 2017: 96-97). Pascal Bonitzer ise, Baltrusaitis'in Holbein'in Sefirler tablosu için söylediklerini aktarır: "Her şey o kadar yoğun biçimde gerçektir ki gerçekliği aşar ve gerçekdışına ulaşır. Rakamlar ve harfler, haritaların deseni, kumaşların dokusu son derece okunaklıdır. Her şey şaşılacak biçimde varlık sahibi ve esrarengiz biçimde hakikidir. Her konturun, her pırıltının, her gölgenin doğruluğu maddi imkanların ötesindedir. Resim bütünüyle bir göz aldatmaca olarak tasarlanmıştır. Anamorfot ve göz aldatmaca aynı ilkeler dizisinde bir araya gelirler; sahte ölçü ve hileli gerçeklik. Holbein bu iki farklı veriyi kompozisyonunda yan yana getirirken, aralarındaki yakınlığı sezmiştir şüphesiz." (Bonitzer, 2017: 172). John Berger, *Görme Biçimleri* (1972) adlı eserinde, bu tablodaki kurukafa simgesini, ölümün simgesi olarak ressam tarafından çizildiğini hatırlatmaktadır. Ortaçağda, kafatasının ölümün varlığını anımsatan bir imge olarak kullanılmasına dikkat çeken Berger, bu imgenin fizikötesi anlamını da vurgulamaktadır. Fizikötesi simgelerin resim yönteminde kullanılan katılık ve cansızlık nedeniyle inandırıcı ve doğal etkiye sahip olmadıkları da Berger'in yorumları arasındadır (Berger, 2007: 91). İnsanın ölümlülüğünün hatırlatıcısı olan bu kurukafa imgesi, fani dünyanın sonluluğuna dair bir işaret olmaktadır.

Anamorfotik bakış, film anlatısında sunulan ölüm olgusunun algılanmasında insan oğluna doğduğu andan itibaren öğretilen söylemlerin nasıl ters yüz edilebileceğinin düşünsel ip uçlarını sunabilmektedir. De Lauretis'in kadınların sinematik temsillerinin içeriğini sorguladığı gibi, anamorfotik bakış da filmin okunmasında ve incelenmesinde izleyicinin hiç bakmadığı perspektiflerden kadın karakterleri ve ölümü sorgulamasını olanaklı kılacaktır.

Filmin Konusu

Film anlatısı, tren istasyonunda büyük bir saatin altında fotoğraf çektiren, yeni evlenecek bir çiftin görüntüsüyle başlar. Evli çiftin fotoğraf çerçevesini tutan genç kız hemşire karakterindeki Canan'dır. Canan babasıyla istasyonda beklerken genç bir kadın yanlarına oturur. Canan'ın babası ise genç kadından Canan'a göz kulak olmasını rica eder, adın da memnuniyetle bunu kabul eder ve yolculuklarına başlarlar. Tren yolculuğu boyunca birbirine eşlik edecek olan bu iki kadının öyküsü bir ana öyküde kesişecektir. Canan, kendi ölümü isteyen genç bir adamın ölümünü gerçekleştirmek üzere yolculuk yaparken, bu öyküyü öğrenen şair karakteri Leyla da ona eşlik etmekte ve öyküye ortak olmaktadır.

Leyla, hayatı şiirlerle ve hikayelerle algılayan ve kendi kafasında hikayeler yazan şairane bir karakterdir. 25. Yıl mezuniyet yemeği için gittiği İzmir treninde, karşısına çıkan her şey onun dünyasına yeni deneyimler katmaktadır. Trenin durduğu ilk istasyonda duvara graffiti çizen bir çocuğu gören Leyla, çocuğa tebessümle bakar ve genç çocuğun bir karga çizdiğini görür. Tren kalkmadan önce tanıştığı Canan'la tuvalette karşılaşan Leyla, Canan tuvaletten çıktıktan sonra tuvalete girdiğinde tuvalette bir karga çizimi görür ve kendisi de çizimin altına rujuyla kırmızı bir çizgi atar. Karga, filmin başlangıcından izleyiciye gösterilen bir nesne olarak, izleyicinin de anlamlandırılması istenilen bir kavram haline gelmektedir. Canan ve Leyla yemekli vagonunda birlikte oturup sohbet etmeye başlarlar ve birbirini tanımaya

çalışırlar. Canan iş görüşmesi için İzmir'e gittiğini söyler, Leyla ise 25. yıl mezuniyet yemeği için orada bulunacağını belirtir. Yemekli vagonda yanlarına oturmak isteyen iki kadın da onların sohbetine ortak olur. Şarkıcı ve dansöz olduklarını söyleyen kadınlar, bir süre Leyla ve Canan ile sohbet eder. Leyla bir süre masadan kalkar ve masaya geri geldiğinde Canan'ın kadınlara anlattığı hikayeyi orta kısmından yakalasa da hikayeyi ilgi çekici bulur ve Canan'a hikayeyle ilgili sorular sormaya başlar. Hikaye, boyundan aşağısı felç olan genç bir adamın, ölmek istemesiyle ilgilidir. Ölümünü yakın bir doktor arkadaşından isteyen adamın bu isteği gerçekleşmemiştir, çünkü arkadaşı onu öldürememiştir. Tren gece vakti bir istasyonda durur, Canan'ın trenden indiğini gören Leyla, Canan'ın trenden inişine şaşırır, tren hareket ettiğinde Canan'ı tekrar trende ağlarken gören Leyla, Canan'ın bu hikayede yer alan biri olduğunu ona söyler. Anlatı boyunca durulan her durak, birbirinden değişik algılamaların ve sorgulamaların durağı haline gelmektedir. Canan, hikayeyi tüm gerçekliğiyle Leyla'ya anlatır. Bu dialoğtan sonra yolculuk Leyla için farklılaşmıştır. Kafasındaki hikayeyle, sorularla ve ölmek isteyen karakterle konuşmalara başlayan Leyla, hayalinde düşündüğü karakterin resmini de not defterine çizer. Yolculuk artık, kafasında var olan hikayeyle birlikte, ölüme, yaşama ve var oluşa dair sorularla geçen bir yolculuğa dönüşmüştür. Leyla ve sadece bir tren yolculuğuna değil aynı zamanda kendi içsel yolculuklarına da doğru da yol almaktadırlar. Bu içsel yolculukta; ölüm, yaşam, suç, suçlu, varoluş, an ve hayatın coğrafyasına dair karakterleri ve izleyiciyi gezintiye çıkarır yönetmen. Leyla'nın şair yönüyle anlatıda şiir kullanılması ise, anlatının şiirselliğini ön plana çıkararak tüm bu sorgulamaların daha derinlikli yapılmasını mümkün kılmıştır.



Görsel 1: İşe Yarar Bir Şey Filminden Sahne

Canan, sevdiğin bir insanı nasıl öldürürsün diye sorgularken, doktorun ona verdiği bu görevi yerine getirecek kişi olmanın endişesiyle yolculuğuna kaygıyla devam eder ve Leyla da onun kaygılarına cevap vermeye çalışır, onu sakinleştiren, olgun ve kendinden emin bir kadın karakter olarak hikayeyi okumaya devam eder. Düşünceleriyle yolculuğuna devam eden Leyla, şiir yazarken kargayı da şiirin içine katar:

“ Karga o istasyonda fazla durmadı,
orası tehlikeliydi,

orası tehlikelerle doluydu,
orası tehditlerle doluydu,
huzursuz oldu,
tedirgin oldu,
tedirgin oldu,
karga o istasyonda fazla durmadı,
orası tehditlerle doluydu,
tedirgin oldu,
kırmızı renkli eski vagonu terk etti,
solgun, kırmızı renkli eski vagonu terk etti,
ve bir daha asla oraya geri dönmedi.”

Karganın bir tehlikenin habercisi olduğu hissi izleyiciye aktarılırken, karga tedirgin ediciliğın ve tehlikenin işareti haline gelmektedir. Trenin durduğu başka bir istasyonda yine karga grafitisini çizen genç çocuk, tekrar karga grafitisini çizer ve Leyla yine bu ana tanık olur. Trenin arızalanıp ara verdiği bir istasyona kasabanın bir kahvehanesine gidip çay içen iki Canan ve Leyla’dan başka iki kadın karakter de kahvehanede görülmektedir. Kamusal alanın en öne çıkan mekanlarından kahvehanede oturan çoğunluğu yine erkeklerin oluşturduğu görülmektedir. Bu duraktan sonra Leyla, Canan’a bir teklifte bulunur. Canan ile birlikte gelmek istediğini söyleyen Leyla’ya, Canan sert bir şekilde tepki verir ve onun böyle bir ana tanıklık etmesinin alakasız olduğunu belirterek sinirlenir. Leyla ise fazla ısrar etmeden, konuyu kapatır ancak kafası bu hikayede takılı kalır. Anlatı boyunca yol ilerledikçe ve odak merkezde yer alan ölüm kavramına dair öykü izleyiciye sunulduktan sonra, olay örgüsünün nereye bağlanacağı ya da olay örgüsünün nasıl kapanacağı hissi izleyici tarafından sorgulanmaya açık bırakılmıştır. Anlatının kapanışında katharsis duygusuna erişeceği düşünülen izleyiciyi nelerin beklediği sorusunun yanı sıra Yavuz karakterinin nasıl bir karakter olduğu konusu da ilgi çekici hale getirilmiştir.

Tren İzmir’e indiğinde taksikle gidecekleri yere varmak isteyen iki kadın karakter aynı taksiye biner, Canan takside, Leyla’dan bir ricada bulunur. Apartmana kadar ona eşlik etmesini ister, Leyla da bunu kabul eder ve taksiden birlikte inerler. Ancak, adamın oturduğu evin zilini Leyla çalar, eve girince Canan’a haber verir. Ölmek isteyen adamla ilk kez karşı karşıya gelen Leyla olmuştur. Yavuz, Leyla’yı ilk kez gördüğü an, onu adeta tanıyormuşçasına ona tebessümle bakar, Leyla ise bunu fark etmez. Canan’a camdan bakan Leyla, onun korkup kaçacağını düşünür ve telefonla onu arayıp eve çağırır. Eve gelen Canan, Yavuz ile merhabalaşırken gözlerini kaçırarak, tedirgin ve mahcup bir ifadeyle selamlaşır ve üç karakter arasında bira dialog başlar.

Dialogları esnasında bir karganın balkona konduğunu, evin tavanına yansıyan gölgesinden anlarlar ve kargaya dair konuşurlar. Film anlatısının başlangıcından itibaren zaman zaman izleyiciye sunulan karga, ölümün metaforu olarak okunabilir. Enis Batur, *Karganâme* (2018) adlı eserinde “içine ne koyabiliyorsak odur karga.” demiştir (Batur, 2018: 9). Batur, karganın Dîvan şiirinde sık sık kara haber taşıyıcı olarak yerini bulduğunun da altını

çizmektedir (Batur, 2018: 16). Yavuz evin tavanındaki karganın gölgesini görünce "Allah Allah nasıl oldu da geldi bu buraya?!" diyerek şaşkınlığını ifade eder ve "Karga bir yerde bir tehlike gördüğü zaman oraya asla gelmezmiş" diyerek cümlesine devam eder. Leyla'nın da kafasında okuduğu bir yazısında karganın tehlikeye dair bir çağrışımı gösterdiği nitelendiği gibi, ölümü isteyen bir kişinin balkonuna bir anda konuşu da adeta çağrışımın birbirini tamamlaması görevini görmekte ve izleyiciye sunulan metafor Leyla'nın dış sesindeki kargaya dair okuduğu yazısında da niteliğini ortaya koymaktadır.

Yavuz, Leyla'yı tanıdığını ve onun bir şiirini daha hatırladığını söyler. Canan ise bu duruma şaşırır ve Leyla'ya avukat değil miydin diye sorduğunda, Leyla o işi geçim derdinden dolayı yaptığını söyler ve işe yarar bir şey yapmak için avukatlık yaptığını dile getirir. Yavuz lafa karışarak "Şiir yazmak yeterince işe yarar bir şey değil mi?" diyerek Leyla'nın cevabını sorgular. Kitaplardan sohbet etmeye başlayan Yavuz ve Leyla arasında edebiyata dair uzun ve akıcı bir dialog geçerken, Julio Cortazar'ın bir kitabından bahseden Leyla, oradaki *Bir Sarı Çiçek* hikayesini hatırlar. Yavuz, "dünyadaki tek ölümlü adamın hikayesi" ne dair bir kitap olduğunu söyler ve evde o kitabın bulunduğunu belirtir. Leyla, kitabı Canan'a anlatmaya başlarken, Yavuz'un gözlerine profilden yakın plan yapılarak, havda süzülen bir kuşa bakışa verilir, Yavuz, o anda belki bir daha bakamayacağı anları aklından geçirmektedir ve Leyla kitabı bularak Yavuz'a kitaptan altını çizmiş olduğu yeri okumaya başlar: "İlk ölümlü olmanın kıvancı iliklerime işlemiştir sanki, ömrümün günden güne, şaraptan şaraba eriyip gideceğini, sonunda şu ya da bu yerde, şu ya da bu zamanda biteceğini, gerçekten öleceğimi, bir Luc'un (Luc, ölen çocuğun adı, der Leyla) çarka girip de şaşıl bir yaşamı yinelemeyeceğini bilmek..."



Görsel 2: İşe Yarar Bir Şey Filminden Sahne

Leyla ile Yavuz'un aralarında geçen entelektüel dialoga yabancı kalan Canan, bir yandan Yavuz'u yavaş yavaş öldürecek olan iğneyi hazırlarken, Leyla ve Canan hikayeye ilgili düşüncelerini paylaşırlar. Canan, insanların ölümsüz olabilmek için neler yaptığından dem vururken, Leyla, kitaptaki karakterin ölürse bir daha sarı çiçeği göremeyeceğini bilmesinin ona üzüntü verdiğinden bahseder, her iki karakter de Yavuz'u ölümden vazgeçirmek için adeta ağız birliği etmişçesine ölümü istemenin anlamsızlığına dair konuşurlar. Dialoglar esnasında Canan iğnenin hazırlığını tamamlamıştır. Leyla da kitapları karıştırırken Yavuz'un bir şiir kitabını bulur ve onun da aslında bir şair olduğunu o anda görür, Yavuz, Leyla'ya kitabı

alabileceğini söylerken, Leyla, Yavuz'a şaşkınlık ve tebessümle bakar. Leyla Yavuz'a ertesi gün tekrar eve gelme teklifinde bulunur. Yavuz kısa bir süre bu teklifi düşünürken "Bugün yetmedi, yarın da işe yarar bir şey yapmak istiyorsunuz yani öyle mi?" diyerek Leyla'ya kinayeli bir şekilde soru yöneltir. Yavuz o gün için, ölümünü bir gün daha ertelemeyi kabul etmiştir. O günün gecesi lise arkadaşlarıyla buluşan Leyla, arkadaşları arasında saygıyla karşılaşır. Kadınlar, Leyla'nın genç, oyuncu sevgilisi hakkında dedikodu yaparlarken, Leyla'nın şehirli bir kadın olduğunun altını çizerek, Bir erkek arkadaşı ise, Leyla'nın kitabını yanına getirmiştir ve Leyla'nın şiirlerle hayatın anlamını çizdiğini söyleyerek, Leyla'dan bir şiir okumak ister, şiir; yolculuk, ölüm, yalnızlık, hayata dair dizelerle doludur:

" Bir kitabın sayfaları,
Baktım rüzgarsın sen,
Baktım çamaşır ipini zorluyorsun,
Hepimizin derdi güzel yaşlanmak sevgilim,
Baktım bir kitabın sayfalarını çeviriyorsun,
Ayağına terlik giy,
Bildiğimiz şeylerin taşında yalın ayak geziyorsun,
Biz satranç oyuncusuyuz sevgilim,
Üzerimizde kara bir leke,
Biz satranç oyuncusuyuz,
İnanmıyoruz ceketlerin düğmelerine,
İnanmıyoruz takvimleri savurarak gelen geleceğe,
İşte yitirdik bütün taşlarımızı,
Darmadağınık oyun tahtası,
Bir tek şahımızı duruyor sevgilim,
O da evli, iki çocuk babası,
Kelimeler önümüze çıkıyor sevgilim,
Uykumuzu bölüyor buradan çocukluğumuza kadar,
Buradan çocukluğumuza kadar bir telaş,
İçi boş kuşları kovalıyoruz ve bir sebep arıyoruz,
Herkes küsmek için,
Hemen o cumartesi buluyoruz,
Hemen o pazar,
Yaşamak çukur yerlere doluyor diyorlar,

Bu yüzden yıkıntıya dönüşse de yaşıyormuş insan,
Ama hep yıkıldığımız yeter sevgilim,
Biraz da kekik toplayalım,
Kıymetini bilmediğimiz şeyler var,
Yaşamak bir at gibi huysuzlanıyor kapımızda sevgilim,
Geçen günlere üzüldük,
Tamam yola düşelim,
Düşünelim, başka günlerin duvarı daha sağlam,
Düşünelim, başka günlerin sokağı daha neşeli,
Başka evlerin kadınları ve erkekleri tam bir kahraman,
Tül perdeler uçururken başka evlerin pencerelerinde,
Bizi bir kitabın sayfaları arasında kurutuyor zaman,
Ama baktım sen rüzgarsın sevgilim,
Kitapları bir başından, bir sonunda okuyorsun,
Baş ucumda bir bardak su,
Beni baş ucumda bir bardak su gibi alıyorsun''

Şiir okunurken öznel kamerayla Leyla'nın otel odasına gidişi gösterilir, sahildeki insanların görüntüleri ve bu görüntülerle Yavuz'un evine geçiş yapılırken, Leyla'nın şiiri Yavuz'a okuduğu anlaşılır. Yavuz, aynaya bakmak ister ve nasıl gideceklerinin detayını sorar. Filmin kapanışında, Leyla ve Canan sahilde yürürken görülür, Leyla arkasını dönüp bir kere daha Yavuz'un baktığı cama doğru bakar. Canan, iğneyi yapmış mıdır, Leyla buna şahit olmuş mudur, gibi sorgulamaların kuvvetli olduğu sorgulamalarla filmin kapanışı gerçekleştirilir.

Kadın Karakterlere ve Ölüm Olgusuna Anamorfotik Bakış

"Ancak varsayalım ki halkın çıkarını korumak artık elimde değil, varsayalım ki külfet olmaya başladım; diyelim ki varlığım bir insanı halk için çok daha yararlı şeyler yapmaktan alıkoyuyor. Bu gibi durumlarda, hayatımdan vazgeçmem yalnızca masum değil aynı zamanda övgüye layık bir eylemdir." (Hume, 2017: 15)

Feminist film kuramlarının iddia ettiği gibi ve Teresa de Lauretis'in makalesinde vurguladığı gibi filmde sunulan iki kadın karakterin hayata karşı duruşları klasik anlatı sinemasının uyuşumlarını ters yüz edecek bir temsil stratejisine sahiptir. Ölüm olgusu da keza toplumsal düzen içinde kolektif belleklerde yer etmiş kodların aksine farklı bir bakış açısının temsiliyle izleyicinin bu kavrama bakışını başka perspektiflerle bakmaya olanak tanyacak biçimde temsil edilmiştir denilebilir. Bu bağlamda, kadın karakterlerin ve ölüm olgusunun temsiline kolektif belleğimize kazınmış göstergelerden, öğrenilegelmiş kodlardan, hayatın öğretilerinin oluşturmuş olduğu inşadan farklı bakmayı olanaklı kılacak bir bakış açısıyla film anlatısındaki karakterlere ve ölüm kavramına bakılabilir, bu bakış açısı da anamorfotik bakışla gerçekleştirilebilir. Film anlatısının şiirsel anlatı dili de, anlatıda sunulan tüm kavramların

derinlikli bir bakışla anlamlandırılmasının önünü açmaktadır.

De Lauretis, sinematik temsillerinin içeriğinin değiştirilmesi ve temsilin dilinin farklılaştırılmasının kadın karakterlerin sunumunda gerekli olduğunu belirtmiştir. Film anlatısındaki Canan ve Leyla karakteri kamusal alanda var olmaya çalışan, tek başlarına yaşamlarına dair kararlar alabilen karakterlerdir. Canan hemşirelik okusa da, spikerlik eğitimi alarak oyuncu olmak istediğini söylerken, babasının ve erkek arkadaşının itirazlarına rağmen hayallerini gerçekleştireceğini söyleyen bir kadındır. Leyla, avukatlık yaparken, diğer taraftan da kitaplar yazan bir şair olarak istediklerini yazı aracılığıyla insanlarla paylaşabilen bir kadındır. Klasik anlatı sinemanın stereotipleşmiş kadın karakterlerine karşın, bu iki kadın karakter toplumsal düzenin kurallarına göre yaşamayı kendilerine mecbur kılmamışlardır. Hayat onlar için kendileri nasıl istiyorsa öyle yaşanmalı perspektifiyle örtüşmektedir. De Lauretis, kadının iç dünyasındaki uzaklığın duygusu, çelişkisi, mekanın sessizliği, kültürel ve ideolojik temsillerin reddedilmeden ve imha edilmeden yan yana getirilmesi gibi durumlarının bazı edebi metinlerde gerçekleştiğini ve kadın sanatçıların ise, bu bölünmüşlüğe dair bilgilere haiz olduğundan bahsetmektedir. Leyla ve Canan, bu bağlamda sadece kamusal alanda yer almaya çalışmalarıyla değil, kendi iç dünyalarındaki sorgulamalarıyla da hayata karşı bir duruş sergilemekte ve yönetmen de karakterlerin iç dünyasını izleyiciye sunarken derinlikli bir sunum gerçekleştirmektedir. Tren yolculuğu boyunca Canan'ın ölümü nasıl gerçekleştireceğini düşünmesi, zaman zaman bundan vazgeçisi, Leyla'nın odak merkezdeki ölüm hikayesini duyduktan sonra kafasında tahayyül ettikleri ve sorgulamaları kadın karakterlerin iç dünyasını izleyiciye sunarken birçok kavramın da aynı zamanda düşünülmesini sağlamaktadır.

Tren, kapalı bir mekanda saatlerce ovaları, dağları, çayırları, evleri izleyerek gittiğiniz bir araçtır. Film anlatısında tren, iki karakterin birbirlerini daha iyi tanımaya çalıştığı bir mekan olmakla birlikte sorgulamaların da yapıldığı bir film anlatısı mekanıdır. Tren raylarının sesiyle gidilen saatlerce yolculuk süreci aslında kişilerin kafalarındaki sessizliği de ortaya çıkaran bir araç görevi görmektedir. Yolcuların konuşmaları, trenin istasyonda durmadan önce çıkardığı ses, yol almaya başladığında çıkan ses bir süre sonra yolculara çok aşına geldiği için kafalarındaki sessizliği de bölmemektedir. Tren, mekanın sessizliğini yansıtırken, karakterlerin de kendi iç dünyalarındaki sessizliklerinin sesinin çıkmasına olanak tanımaktadır. De Lauretis'in dediği gibi kültürel ve ideolojik temsiller reddedilmeden yan yana getirilmesi ve kadın sanatçıların da bu bölünmüşlüklere dair bilgilere haiz olduğu düşüncesi yeniden gözden geçirilebilir. Film de, de Lauretis'in düşüncelerine paralel şekilde, kadın karakterlerin iç dünyalarına dair söylemleriyle sunumunda, mekanların sessizliği ile karakterlerin iç dünyasındaki uzaklığın duygusunu da gösterebilmektedir.

Rich'e göre, farklılığı farklı biçimde görmek, kadınların imajlarına dair "görselin kendi ekseninin" görsel ve duymayla ilgili organizasyonlarında "imajda" nasıl üretilerek ortaya çıktığına dair sorgulaması da bu bağlamda tekrar düşünölmeye açılmalıdır. Keza, Leyla ve Canan karakterleri Türk Sineması'nın alışık olmadığı kadın stereotiplerinden farklı kadın karakter stereotipleri olarak izleyicinin kadın karakterleri tekrar düşünmesini ortaya çıkarmaktadır. Bir kişinin ölümünü gerçekleştirmek kadar o ölüme şahit olmayı istemek de ciddi bir cesaret gerektirir. Bu minvalde, Canan, yolculuğun bitişine dek zaman zaman yapamayacağını düşünse dahi bu yolculuğa karar verip çıkması dahi önemle üzerinde durulması gereken bir meseledir. Kişinin ölümünü gerçekleştikten sonra da bu deneyimle yaşayacak olan sadece kendisidir. Leyla sadece onun yanında var olarak ona cesaret veren

olmaktadır. Anlatı, sadece odak merkeze aldığı öyküyle değil, karakterlerin de olay örgüsüyle birlikte geçirdikleri duygusal dalgalanmaları da izleyiciye sunmada farklılığı farklı biçimde sunabilmenin örneğini sergilemektedir. Pelin Esmer ile gerçekleştirdiğim bilimsel bir görüşmede kendisi de, karakterlerin kadın ya da erkek olmasından daha çok insana dair özelliklerine istinaden onlara yaklaştığını dile getirmektedir. Anlatıda yemekli vagonda dört kadın karakterin birbiriyle gerçekleştirdiği dialogun, ancak dört kadınla gerçekleşebilir olmasının altını çizen yönetmen, “bunlar da kadınlara dair hoş, güzel detaylar” diyerek bu mizansende, kadınların temsilindeki detaylara dair önemin ne kadar önemli olduğunu söylemektedir (Özdemir, 2019). Esmer’in kadın karakterleri sunumundaki bakış açısı ve söylemlerinde dile getirdiği düşünceleriyle, de Lauretis’in önemle vurguladığı kadınların sinematik temsillerinin içeriğinin değiştirilmesi ve temsil dilinin farklılaştırılması konularına dair çözüm stratejisinin pratiğe dökülmüş halini göstermektedir.

Peki Lacan ölümü nasıl düşünür? Lacan ölümü, imge, dil ve gerçekle üçlü bağlantı içerisinde düşünmektedir. İdeal imge, mutlak efendinin imgesidir ve ölümün imgesiyle karşılaşır ve yaşamın ufku olarak ölüm kaygısı köleye hakim olandır. Dolayısıyla, imgesel ben, hem ölümü temsil etmekte, hem de ona sebep olup, hem de özneyi ondan korumaktadır. Lacan’a göre ölüm, korkunç bir parçalanma deneyimidir. Birey, kendisinin kurgusal imgesiyle karşılaşır ve bu imgede kendisinin yok olması sonucunda yaşadığı kayıptan sonra inkar edilmektedir. Risk ve gelecek yok olma yazgısından ziyade, paradoksal bağlamda, yabancılaşmada, varlık boyutunu açan bir şey olarak elde edilmektedir: varolmak, zaten ölmüş olmaktır, buna karşılık, ölmek varolmaktır. Ölüm, öznenin varlığının gösterenlere karışma şekli olarak açıklanmaktadır. Gösterenin, onun göstereceği ölçüde onun gerçek özneye dönüşmesine imkan vermektedir. Dolayısıyla aptal varoluştan öznenin gerçek varlığına doğru bir geçiş gerçekleşmektedir. Böylece hayatın bir gösterenine dönüşmektedir, özne gösterende ölür, bu özneyi yaşar kılan olandır. Lacan, diğer taraftan hayatın bize verdikleri bizi ölümü düşünmekten alıkoymaz, ama hayatın bize verdikleri aynı zamanda ölümlüdür, der. Lacan, ölüm düşüncesinin, onu üretenin yaşayan olmasından kaynaklı mahkum dilmiş bir düşünce olarak ortaya çıktığını belirtmektedir. Lacan’ın cümlesi ölümün içinde var olan gerçeği tekrar gözler önüne sermektedir: “Ölüm gerçektir. Gerçek¹ imkansızlıktır; eksiksizliğin kökten yokluğu, Şey, gösterendeki delik, Kadındır.” der. Bu bağlamda ölümle ilgili düşünceleri açıklarken ölüme daha da büyük bir değer atfeden Lacan, “ölüme giden yol, mutlak zevk² (jouissance) olarak adlandırılırdan başka bir hiçbir şey değildir.” diyerek, ölümü mutlak zevke yol alan bir yolculuk olarak gördüğünü vurgulamaktadır. Lacan, ölümü ikiye ayırmakta; ilkinden, hayatın getirdiği ölüm olarak bahsetmekte, ikincisinden ise, hayatı getiren ölüm olarak bahsetmektedir. İlki, bireyleri, yanılısama, illüzyon ve imgeselliğin diyalektiği tarafında bırakırken, ikinci ölüm, insanın “varlığın sınırlarında yer almak için orada hiçleşmeye can attığı yer” olarak açıklanmakta ve arzuyu bitirmenin/sona erdirmenin imkansızlığının da bu ölümle gerçekleştiği öne sürülmektedir. Bu nedenle Lacan ölümün, ölümün ötesinde arzulanabileceğini ve arzunun da bu yolla ölümsüzleştirilebileceğini söylemektedir (Kütahneci, 2009: 465-478). Kirsten Hyldgaard, Lacan’a göre ölüm itkisini değerlendirirken,

1 Gerçek: Gerçek, simgeselleştirmeye kesin olarak direnenidir. “Simgeselleştirmenin dışında varlığını sürdüren alandır” der. Gerçeği dış dünyayla karıştırmamak gerekir. Lacan, Gerçeği “her şeyi duyabildiğimiz gürültü ve gerçeklik ilkesinin dış dünya adı altında orada oluşturduğu şeyi gürlmesiyle su altında bırakmaya hazır” olarak takdim eder (Clero, 2011: 55)

2 Zevk (jouissance): Lacan’ın VII. Seminer’de Şey’e ulaşmak için haz ilkesinin sabitlediği sınırları aşma süreğen arzusuna ve öylelikle de bir zevk fazlası elde etmeye verdiği ölüm itkisi adında kapsar. O halde zevk, “ölüme giden yoldur” diyerek kavramı özetlemektedir (Clero, 2011: 168)

ölüm itkisinin imgesel bir ölme isteği, intihar düşüncesi değil, daha çok simgesel bir yineleme olduğundan bahsetmektedir. Ölüm itkisi yineleme olduğu için, kişinin kendini koruma ve haz ilkesinin taleplerinin ve sınırlarını önemsememesinin nedeni olarak açıklanmaktadır (Hyldgaard, 2009: 615). Zizek'e göre, Lacanyen açıdan ölümü yorumladığımızda, korkutucu nesne, rastlantıyla, Öteki'deki (simgesel düzendeki)³ deliği doldurma işlevi görmeye başlayan gündelik bir nesnedir (Zizek, 2008: 195). Bu bağlamda film anlatısının odak merkezinde yer alan ölüm kavramı olay örgüsünün başlangıcında karakterler arasındaki dialogta korkutucu bir nesne işlevi görmektedir. Çünkü, ölmek isteyen kişiyi de öldürme görevi üstlenmiş biri vardır ve yaşayan bir insanın bu istekte bulunması ölümü korkutucu kılmaktadır. Öteki'deki deliği doldurma işlevinin gerçekleştirilmesi, ölecek olan Yavuz'un ölümü istemesiyle paralel düşünülebilir. Yavuz, ölümü isteyerek simgesel düzendeki deliği doldurma eğilimi göstermektedir. Simgesel düzen, babanın yasası ise, babanın yasası bu istekle kırılmaktadır. Çünkü toplumsal düzende intihar, kabul gören bir işlem değildir ve sistemin karşısında konumlanmaktadır. Bu nedenle, ölümü isteyen birey, ölüm isteğiyle (korkutucu nesne) ötekideki deliği doldurmaktadır.

Lacan'ın düşünceleriyle Eugenio Borgna'nın ölümüne dair bazı düşünceleri paralellik içermektedir. Bu bağlamda, insanların korkuyla yaklaştığı ölüm kavramına her iki kuramcının yaklaşımıyla anamorfotik olarak yaklaşılabilmektedir. Keza Slavoj Zizek de, Lacan'ın anamorfoz kavramına getirdiği yorumu tekrar ele alırken, Elçiler tablosu üzerinden yaptığı değerlendirmede, resmin alt tarafında bulunan şekilsiz, yayılmış bir lekenin, tabloya bakan kişinin, tablonun sergilendiği odanın eşliğinden, resme yanal olarak baktığında lekenin kafatası hatlarını kazandığını açıklayarak Lacan'ın fallik göstereninin bu şekilde "gösterileni olmayan" "gösteren" olarak tanımlandığını belirtmektedir. Çünkü Zizek'e göre, resmin fallik unsuru, onun doğallığını bozan, bütün bileşenlerini şaibeli kılan anlamsız bir lekedir, ancak, hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, her şeyin yorumlanması gerekmektedir, keza her şeyin ilave bir anlama sahip olduğu Zizek tarafından varsayılmaktadır (Zizek, 2008: 125). Ölüm kavramına da, toplumsal düzenin kuralları içinde öğretilen yargılardan ve kodlardan farklı biçimde bakılabildiğinde, görünenin ardında farklı gerçekliklerin veya hakikatlerin çıkabileceği ihtimali yer almaktadır. Zizek'in de belirttiği gibi, her şey ilave bir anlama sahip olabileceği gibi, hayatın doğal gidişatını bozan, akışını değiştiren ölümüne de yanal bakarak neler sunduğuna dair farklı yaklaşımlar eklenebilir. Yavuz karakterinin ölümü isteşiindeki ısrar, bir bireyin ölümü nasıl kabullendiğinin altını çizmekle birlikte, insanların ölümüne bakışından daha farklı şekilde bakabildiğini de göstermektedir. Keza, hayat Yavuz'a anamorfotik açıdan ölümüne bakabilmeyi olanaklı hale getirmiştir. Ancak, bu bağlamda Yavuz'un hayattan ayrılmak istemesinin sorgulaması da yapılması gerekmektedir. Borgna, ölümüne dair bakış açımıza anamorfotik bakışla bakmamızı sağlayarak, aslında ölümün, yaşamın içinden geçen bir gerçeklik olduğunu vurgular ve ondan korkmamamız gerektiğini bir tarafından söyler. Ölüm, insanlar için korkutucu ve tüyler ürpertici bir kavramdır. Ölüm sözcüğünü duyduğumuzda bile, yaşamın fani anları içerisinde bir gün öleceğimizi hatırlar ve irkiliriz. Çünkü, bilmediğimiz bir şeydir ölüm. Ölüncü ne olacağımıza dair fikrimiz yoktur, ölüncü nerede olacağımıza dair fikrimiz yoktur, ölüm sonsuzluğa mı açılır yoksa aslında sonu olan bir perde midir? Zevklerden, mutluluklardan, aşklardan, sevinçten, güzelliklerden

3 Simgesel Düzen: Simgesel, Gerçek'in etkisine sahiptir ve bir yandan sistematik ve yapısal niteliği nedeniyle, diğer yandan da kesinlikle kendi ritmine ve kendi karşılıklarına göre zapt etmeyi ve ölçülerine uydurmaya çalıştığı Gerçek karşısındaki bağımsızlığı nedeniyle öyle sanılır. Simgesel'in özneye göre dışsal olmasının etkisi, Simgesel'in radikal olarak Öteki'ye bağlanması sonucunda elde edilir (Clero, 2011: 118)

ayrılacağımızı bildiğimiz gerçekliği ölümün gerçekliğidir. İnsanlar belki de kendilerine haz veren bu gerçekliklerden ya da gerçek gibi görünen haz sağlayıcılardan ayrılmak istemezler. Ancak, belki de ölüm bu hazların daha büyüğü ve sonsuzunu sunacaktır sonsuzluk ışığında. Tüm bu sorgulamalar ve düşünme süreçlerine yol açan sorular eşliğinde Borgna'nın hayat ve ölüme dair, yaşam ve ölmeye dair düşünceleri ölümün başka bir perspektiften okunmasını mümkün kılmaktadır. Borgna'ya göre, Cesare Pavese'nin 1946 yılında günlüğünde bulunan cümlelerin onun neden intihar ettiğine dair fikirler verebilecek cümleleri yer almaktadır:

"Bu da bitti. Dağlar, Torino, Roma. Dört kadın yaktın, bir kitap bastın, güzel şiirler yazdın, pek çok akımı özetleyen yeni bir biçim keşfettin. Mutlu musun? Evet, mutlusun. Kuşvetlisin, parlak bir zekan var, işin gücün var. Yalnızsın. Bu sene iki kez intiharın kenarından geçtin. Herkes sana hayran, herkes seni tebrik ediyor, herkes senin etrafında dört dönüyor. Peki o halde? Hiçbir zaman savaşmadın, hatırla bunu. Hiçbir zaman savaşmayacaksın. Birileri için bir değer var mı?" (Borgna, 2015: 198).

Borgna, Pavese'nin intiharına dair çıkarımlarda bulunurken, bu intiharı nasıl değerlendirmek gerek diye sorar ve intiharın soyut tarafına dair alanı tekrar düşündürmeye yönelir:

"O halde bu intiharı nasıl değerlendirmek gerek? Radikal bir özgürlük yoksunluğu, her halükarda dönüşemeyecek bir kader olarak mı; yoksa, her şeye rağmen, özgürlük yoksunluğunun ve özgürlük mevcudiyetinin, kaderin ve ortamın ikilemli ve iflah olmaz bir bunalımla karşı karşıya kaldığı varoluşsal bir durumun ifadesi olarak mı?" (Borgna, 2015: 210).

Diğer taraftan ölüme geçişi Georges Bernanos'un düşünceleriyle ele alan Borgna, Lacan'ın "diğer taraftan hayatın bize verdikleri bizi ölümü düşünmekten alıkoyar, ama hayatın bize verdikleri aynı zamanda ölümlüdür." düşüncesini hatırlatmaktadır.

Borgna ölüm ve aşama dair şu cümleleri kağıda döker:

"Ölmek, henüz yaşıyor olmaktır. Kaygı ve umutsuzluk, yitmişlik hissi ve yalnızlıkla aşınmış bir yaşamaksa da, gene de yaşamaktır. Yalnız ölüdür: Georges Bernanos'un yüce ve kehanet kokan sözüdür bu. Ölüm, hakkında ancak hayatın yadsınması olduğu söylenebilecek bir bilinmezdir; ölmek ise, yaşamdan ölüme geçiştir. Ölmekte olunan saat, yaşanan saat değildir. Yaşamakta, her saati bir başka saat, her anı bir başka an izler; oysa ölmek söz konusuysen her saat son saat olabilir: Bir başka saat, bir başka an gelmeyebilir. Ölürken, geleceğin içine doğru olası her aşkınlık batarken, saatin kız kardeşleri kalmaz artık." (Borgna, 2018: 166).

Borgna'nın düşünceleri paralelinde ölüme anamorfotik açıdan bakılırsa, ölüm, karnavelesk bir rüya olarak okunabilir. Borgna, Albert Camus'nun insanın kendisini öldürmesiyle ilgili düşüncesinden referans verir: "İnsanın kendini öldürmesi, bir anlamda ve tıpkı melodramda olduğu gibi, itiraf etmek demektir: Kişinin, hayatın kendisini aştığını ya da hayatı anlamadığını itiraf etmesidir." (Borgna, 2015: 188). Camus'dan yapılan bu alıntıda da hayatı anlayamayan insanların, başka anlamlandırmalarda hayatı bulan insanların seçimine dair bir düşüncelyi göstermektedir. Belki de bu insanlar hayatı anlayamazlarken, anamorfotik bakışlarında hayata dair ciddi bir aşkınlığa erişmenin gücüne de sahip olabilenlerdir, denilebilir. Keza Lacan, "ölüme giden yol, mutlak zevk (jouissance) olarak adlandırılardan başka bir hiçbir şey değildir derken, mutlak zevke sahip olabilmenin ölümden geçmek olduğunu düşünenlere ciddi bir söylemde bulunmaktadır. Yavuz, sadece hayatı detaylı ve derinlemesine anlamlandıran bir karakter değil, aynı zamanda Leyla ile gerçekleştirdiği

dialoglardan da anlaşıldığı kadarıyla ince bir espri zekasına sahip, zeki ve ironi yapabilen cesur bir karakterdir de. Ölüm, onun için hayata katlanamamaktan ziyade, artık hayatı derinlemesine ele alamadığı için belki de istediği bir seçim olarak düşünülebilir. Lacan'ın dediği gibi, ölüme giden yolda da mutlak zevk'e (jouissance) ulaşacak olan odur. Ölüm isteğini isteyen kişinin erkek karakter oluşu ve bu ölüme yardımcı olacak kişi ile buna tanıklık edecek kişinin de bir kadın karakter oluşu Lacanyen bağlamda yorumlandığında erkek karakterin, kadın karakter tarafından iğdiş edilmesi olarak da okunabilir. Ana akım film uyuşumlarında kadın karakterler kötü karakter olarak sunulduklarında cezalandırılan olurken, bu filmde kadın karakterler, erkek karakteri ölüme yollayanlar olarak film anlatısı boyunca ne cezalandırılan, ne de fetiş nesnesine dönüştürülenler olmuşlardır. Bu durum da yönetmenin kadın karakterleri temsilinde de Lauretis'in önemle üzerinde durduğu alternatif kadın karakter temsillerinin nasıl gerçekleştirileceği tartışmasını hatırlatmaktadır. De Lauretis, kadın karakterlerini temsil ederken anamorfotik bakışla bu karakterlere bakılmasının böylelikle yolunu açmaktadır. Erkek karakterin ölümünün kadın karakter tarafından gerçekleştirilmesi, erkek karakterin, hayatı sonlanacak kişi olarak mutlak zevk'e (jouissance) ulaşacağını ve Şey'e ulaşmak için haz ilkesinin sabitlediği sınırları aşma süreğen arzusunun erişen olacağını da imlemektedir.

Lacan ölüm çeşitlerini açıklarken ikinci sırada nitelediği ölümü, insanın "varlığın sınırlarında yer almak için orada hiçleşmeye can attığı yer" olarak açıklanmakta ve arzuyu bitirmenin/ sona erdirmenin imkansızlığının da bu ölümle gerçekleştiğini ifade etmektedir. Bu nedenle Lacan ölümün, ölümün ötesinde arzulanabileceğini ve arzusunun da bu yolla ölümsüzleştirilebileceğini söylemektedir. Julie Kristeva ise, "kendini hedef alan yakınma, ötekini hedef alan bir yakınmadır. Ve kendini öldürmek, bir başkasının katlinin trajik bir maskelenişidir." der (Aktaran İnanır ve Karakol, 2017: 74). Kristeva'nın düşüncelerini bağlamında Yavuz, onu öldürecek kadın karakterin katlinin trajik maskelenişini görünür kılmaktadır.

Ölümü istemek, hayatın anlamlandırılmamasında yatabileceği gibi, hayatın bireye karşı kırıcı davranabilmesinde de yatabilmektedir. Yavuz'un hayatında yaşadığı deneyimde de ikinci ihtimal gerçekleşmiştir. Trafik kazası sonucu boynundan sonrası felç olan Yavuz, camdan bakarak izlediği hayattan zevk alamamakta, kitaplarıyla ve camda gördüğü kişilerin hayatı çerçevesinde ancak hayatı deneyimleyebilmektedir. Kitapları da ona okuyan, bakıcısıdır. Kitabın yaprağını bile tutamamaktadır, camdan geçenler, onun için o günlük sahnelenen tiyatro oyunu gibidir. Yaşadığı deneyim ve acı onu psikolojik bir çıkmaza sürüklediği için ölmek onun bir seçimi olmuştur. Borgna, mutsuzluk halinde, duygusal deneyimlerin yaşanmaz olduğundan, içimizde ve dışımızda olup bitenlerin bizi alakadar etmez gibi olduğundan bahsederken, mutsuzluk dünyasında ve depresyonda dünyasında, intihardan kaçışın olmadığı altını çizmektedir (Borgna, 2018: 94). Mutsuz dünyasında yalnızdır bir taraftan Yavuz ve yalnızlık başka acıları da beraberinde getirebilen bir olgudur. Borgna, yalnızlığın çeşitlerine değinirken, kaderin dayattığı yalnızlığın, hastalıktan ve yoksunluktan kaynaklanan yalnızlığın, farklı ve kapsamı değişken insani bir durum olan yalnızlığa dair en can yakıcı ve acımasız bir ifadesi olduğunu düşünmektedir (Borgna, 2018: 112). Yavuz da kendi kaderi içinde yaşamış olduğu yalnızlığında, çektiği acı neticesinde gelmiş olduğu noktada ölümü seçmektedir. Çünkü, hayata karşı umutsuzdur. Peki umutsuz olmak ölümü seçişi neden gerektirir? Søren Kierkegaard'a göre "ölüm, hastalıkları sona erdirir, ama kendi içinde bir son değildir." Kierkegaard açısından, umutsuzluk "ölümcül hastalıktır", çelişkili işkencedir ve ben'in hastalığıdır. "Sonsuza değin ölmek, ölmemekle birlikte ölmek, ölümü

ölmek demektir bu. Çünkü ölmek, her şeyin bitmesi anlamına gelir; ama ölümü ölmek, ölümünü yaşamak demektir; ve bunu tek bir an yaşamak, onu sonsuza kadar yaşamak demektir.” Kierkegaard’ın umutsuzluk ve ölüm arasındaki ilişkinin açıklamasıdır (Kierkegaard, 2017: 26). Ölüm, her şeyin sonu olmadığı gibi, umutsuzluk ölüme dair bir hastalık olarak, kendi içinde daha kasvetli ve eziyetlidir. Kendini öldürme gücüne sahip olamayan Yavuz, belki de kendi kendini öldüremediği için bu kadar çok ister ölümü. Kierkegaard kendini öldürmek ve umutsuzluğa dair şöyle devam eder: “ ...Kendini öldürmenin umutsuzluk olduğu bilinciyle, yani gerçek intihar fikriyle kendimizi öldürdüğümüz zaman, kendini öldürmenin umutsuzluk olduğunu gerçekten bilmeden kendimizi öldürdüğümüz zamana göre daha fazla umutsuzdur; aksine yanlış bir intihar fikriyle kendimizi öldürdüğümüz zaman bu daha az şiddetli bir umutsuzluktur.” (Kierkegaard, 2017: 58). Yavuz’un umutsuzluğu, Kierkegaard’ın anlattığı dehlizlerdeki umutsuzluğa denk düşmektedir. Bedeninde acı hissetmeyen Yavuz’un acısı derinlerde, kalbinde yatmaktadır ki belki de acıların en büyüğüdür bu acı. Bir bakıma hayattan da tecrit edilen olmuştur. Yattığı köşesinden hayata sadece bakabilen genç ve kafası çalışan bir insan olarak bu tecrite de kendi iç dünyasında dayanmamaktadır. Borgna, yalnızlık ile tecritin birbirinden farklı kavramlar olduğunu savunarak, aralarındaki ince nüansı açıklamaya çalışmaktadır. Borgna’ya göre yalnızlık, başkasıyla olan ilişkiyle tanımlanırken, insanların ve nesnelerin dünyasına açık olurken ve hatta başkalarıyla ilişki içinde olma arzusunu, özlemine taşırken; tecrit, insanın kendi içine kapanma, dünyadan ve dünyadaki aşkınlıktan elini ayağını çelme hali olan olumsuz yalnızlık olarak açıklanmaktadır (Borgna, 2018: 23). Beden acısında, fiziksel acıda dünyayla tüm bağlantıların koptuğunu ve insanın kendi içine döndüğünden bahseden Borgna, bedenin ve ruhun içine daldığı bir şeyin içinde yani insanın kendi içinde esir kaldığını öne sürmektedir (Borgna, 2018: 63). Beden acısını ve ruh acısını, yalnızlıkla ilişkilendiren Borgna, her iki acının da yalnızlığı beraberinde sürüklediğini ve yalnızlığı artırmakla ilintili olduğundan bahsetmektedir. Yalnızlığın kökenini anlamakta Ryszard Kapuściński’nin acı ve ıstıraba dair düşünceleri Borgna açısından oldukça dikkat çekici bulunmuş ve somut bir dille bu soyut kavramlar ifade edildiği için Kapuściński’nin düşüncelerini alıntılarla istemiştir:

“Acı ve ıstırap. Acı fiziksel dünyaya, ıstırap ise psişik dünyaya aittir. Birbirinden ayrı ama birbiriyle bağlantılı ve etkileşim içinde olan iki alandır bunlar. Acı belli bir noktada yer alabilir (baş ağrısı, karın ağrısı), oysa ıstırap bütün varlığımıza zulmeder, bizi yıpratır, zayıflatır, çoğu zaman da değerimizden düşürür. Acı doğal bir rahatsızlık şeklinde yaşadığımız şeydir, kabul edilir, nettir: Bir testere parmağımızı kesecek olursa, elimizin ağrması doğaldır ve bunda herhangi bir tuhaflik görmeyiz. Acı mazur görülür. Ancak ıstırap için bu geçerli değildir. ıstırap bize haksızlık, talihsizlik, hak edilmemiş bir ceza gibi gelir: Ona olan ilk tepkimiz isyandır, başkaldırıdır. ıstırap bizi incitir, hatta değerimizden düşürür.” (Borgna, 2018: 48).

Borgna, Kapuściński’nin düşünceleri üzerine fiziksel acı ile psişik acıyı karşılaştırır ve psişik acının, depresyon ve kaygıyla ortaya çıktığından bahsederken, herkes tarafından terk edilmiş olmak ya da terk edilmiş hissetmekle psişik acının belirlediğini ifade etmektedir (Borgna, 2018: 49).

Peki ya Leyla ve Canan’ın iç dünyalarında yaşadıkları çelişkiler ve bir ölüme tanıklık etme istekleri nasıl açıklanabilir? Borgna intihara tanıklık eden kişilerin durumunu da sorgulamaktadır. Bireyler intihar talebinde bulduklarında, depresyondaysalar ve bu depresyon dinip iyileşirse, bazı hastalıklara dair acıları varsa ve bu acılar dinerse, içsel

çatışmaları varsa ve bu içsel çatışmalara dair kökenler netlik kazanırsa, yaşamın sona erdirilmesindeki talebin özgür ve serbest oluşunun yanında bu talepteki anlamları kabul etmeye dair intihara tanıklık eden kişilerin insani olarak ezici ve korkunç bir görevi onların beklediğini belirtmektedir (Borgna, 2015: 228). Canan bu görevi gerçekleştirecek kişi olarak zaten olay örgüsünün başından beri kaygılı, endişeli, korkak ve tedirginlik içinde bulunmaktadır. Leyla ise yaşının verdiği deneyimle, hem de yaşamı Canan'dan daha olgun ve entelektüel anlamlandırmanın deneyimiyle gerçekleşecek olaya Canan'dan daha sakin yaklaşmaktadır. Leyla'nın şair kişiliği onun olayı anlamlandırmasında daha gerçeküstü ve tahayyül ekseninde düşünmesine olanak vermektedir. Lacan'a göre de şiir psikanalizi ilgilendiren bir sanattır, çünkü Lacan şiiri, dünyayla yeni bir simgesel ilişki biçimini üstlenen öznenin yaratımı olarak görmektedir. "Şiir, gösteren aracılığıyla onu deneyimleyen özneyi bizimkisinden başka bir dünyaya sokar." der. Şiirsel yazım yardımıyla, analitik yorumlama (interprétation)⁴ olabilecek olan şeyin seviyesine erişebilir olma, Lacan açısından oldukça önemlidir ve analitik pratiğin, şiir sanatıyla aynı olduğunu söyleyecek kadar iddiasını ileri götürmektedir (Castanet, 2017: 120). Leyla'nın şairliğinin, şiirle ilişkisinin, ölüme yaklaşımının, ölmek isteyen bir kişiye yaklaşımı konusu Borgna'nın şiirle, psikiyatri ve felsefeyle, şiirsel yaratıcılık arasında kurduğu ilişkiyle de paralel bir duruş sergilemektedir. Şiirle, psikiyatri arasındaki ilişkiye değinen Borgna, şiirlerde, içsellik, özneliğin, yaratıcı imgelemin uçsuz bucaksız alanlarının harekete geçtiğini ve yalnızlığın böylece kavranıldığını söyleyerek, gizli saklı kalmış dağ eteklerinden yalnızlığın gün ışığına çıkarıldığını belirtmektedir (Borgna, 2018: 135). Felsefi düşünceyle, şiirsel yaratıcılık arasındaki ilişkide ise, baş döndürücü karmaşıklık bulunduğunu belirten Borgna, özgün hermeneutik yönleri açısından okunması ve incelenmesi gereken bir ilişkinin varlığına dikkat çekmektedir (Borgna, 2018: 136). Heidegger'in düşünmek ve şiir arasında bulunan ilişkiyi dair söylediği düşünceleri Borgna açısından önem taşımaktadır ve bu bağlamda Heidegger'in bu düşüncelerini paylaşmıştır:

"Düşünmek ile şiir yaratmanın ortak kökeni o kadar yakın görünmektedir ki, bazı düşünürler kendi düşüncelerini şiirsel öğeyle ifade ederler ve bazı şairler, sadece, düşünürlerin özgün düşünme şekillerine yakın olduklarından dolayı şairdirler. Batı felsefesinin son filozofu, Friedrich Nietzsche, Böyle Buyurdu Zerdüşt'teki (1891) şaire istinaden seve seve filozof-şair olarak adlandırılmaktadır." (Borgna, 2018: 136).

Heidegger'e ve Borgna'ya göre şiirle, felsefenin yakın bir ilişkisi olmakla birlikte, şairlerin filozofik yönlerinin bulunduğu açıklaması bütünleşmektedir. Søren Aabye Kierkegaard, *Aforizmalar* kitabına "Şair ne demektir?" sorusuyla başlar ve şöyle devam eder: " Bedbaht bir insan, kalbinde derin kederler saklar, ama dudaklar öyle biçimlenmiştir ki, aralarından dökülen iç çekişler ve feryatlar, kulağa hoş bir müzik gibi gelir. Onun kaderi de, Falaris öküzünün içinde, kor ateşte işkence edilen bedbahtlarınkine benzer, feryatları zalimin kulağına, ona dehşet verecek şekilde ulaşmaz, tatlı bir müzik sesi gibi gelir. Ve insanlar şairin etrafına üşüşürler ve şöyle derler: hadi yine şarkı söylesene; demek istedikleri şudur, keşke yen, acılar ruhuna zulmetse, keşke dudakların yine önceki gibi biçimlense; zira feryatlar bizi sadece huzursuz etse de, müzik mest ediyor..." (Kierkegaard, 2017: 12). Leyla, anlatının odak merkezindeki öyküyü duyduktan sonra kafasında canlandırdığı hayallerle ve yazdıklarıyla ölümün felsefesini yaparken, ölüme göz kırpan Yavuz'un da ruhunda şiirsel bir gezintiye

4 Yorumlama (interprétation):Yorum her türlü anlama açık değildir. O artık herhangi bir yorum değildir. O göstergesel bir yorumdur ve kaçırılmamalıdır" [SXI, 279]. Ama yorumu daha fazla öz yapacak olan şey" anlam olmayandan yapılmış, non-sensical, indirgenemez öğeler ortaya çıkarmaktır (Clero, 2011: 160).

çıkılmaktadır. Adeta filozofların yürürken düşündükleri anlar gibi, yolculuk Leyla'nın başka mekanları, alanları görmesiyle zihninde farklı dünyaların seslerine kulak vermesiyle yazma edimini gerçekleştirmesi gibidir. Leyla'nın bu şekilde temsil edilişi, de Lauretis'in belirttiği gibi, kadının iç dünyalarının sunumunun önemliliği hatırlatır ve "kendine ait bir oda"nın varlığını da daha görünür kılmaktadır. Bu nedenle film anlatısının kadın karakterleri Leyla ve Canan, klasik anlatı yapısının alışlageldik kadın stereotiplerini tersyüz ederek alışılmış bu stereotiplere tekrar anamorfotik bakışı da etkin hale getirmektedir. Bu bakışla ana akım anlatılarda var olan kodların inşa edilişi, farklı perspektiften bir okumayla sarsılma olanaklılığını da mümkün kılmaktadır. Leyla ve Canan, voyoristik ve skopofilik bakışlara maruz kalmanın ötesine geçmekte, onlar da anamorfotik bakış ihtimalini pekiştirmektedir, ancak bu bağlamda en önemli nokta, fallosentrik bakışın anamorfotik bakışın içine sızamaması konusudur. Keza, yönetmen kadın karakterleri temsil stratejisinde, onların öznelliğini güçlendiren ve kadınların kadın olarak var oluşuna tekabül eden söylemler içerisinde sunmaktadır. Bu temsil mekanizması, skopofilik ve voyoristik bakışlara ket vurarak, alternatif bakışların geliştirilmesini öncelemektedir.

Sonuç

Kadın izleyicinin nasıl gördüğü, neyle özdeşleştiği, nerede/nasıl/hangi film türlerinde kadını arzuların temsil edildiği sorularını soran de Lauretis, kadın izleyicinin özdeşleşme konusunu derinlemesine düşünmenin önünü açmaktadır. Kadın izleyici, Leyla ve Canan ile özdeşleşme yaşarken, sadece karakterlerin hayata karşı duruşlarına dair ve cesaretlerine dair bir özdeşleşme yaşamamakta, yaşamın derin sorgulamalarına eşlik eden meselelerinden biri, ölüm olgusuyla da sorgulamasına film anlatısı boyunca devam etmektedir.

Borgna, V. E. Von Gebattel'den yaptığı alıntıyla, depresyondayken zaten hayatın sonunda olunduğunu; içsel olarak ölmüş olma deneyiminin gölgesinin vurduğu anlatılmaz bir boşluğun çölünde olunduğunu yinelemektedir. Ölümü beklemenin, yaşamı beklemek olduğunu, yeni yaşam biçimini beklemek olduğunu ve ölümün, mümkün bir ölüm olduğunu vurgulamaktadır (Borgna, 2018: 179). Ölüm kavramı sadece hayatı değil hayata dair yaşana anları da sorgulamakta ve izleyicinin zaman kavramını tekrar düşünmesini sağlamaktadır. Ölümün sonluluğu ve sonsuzluğu üzerine yazılan yazılar, izleyicinin de ölüme dair düşüncelerini dehlizlerde gezinen denizaltılar gibi gün yüzüne çıkarmaktadır. Ölüncü sonsuzluğa mı erişecektir insan? Ya da bir son mudur ölümle deneyimlenen zaman? gibi sorular, zamanın da ölümlülüğüne veya ölümsüzlüğüne dairdir. Ölümün sonluluğu ya da sonsuzluğu dair sorulardan soruları yüzyıllar önce Aurelius Augustinus sorgulamıştır. Augustinus, İtiraf'larda (MCMLV) zamanın ruhun bir gerilmesi olduğunu söyler ve zamanın nasıl ölçüleceğine dair sorular sorar. Bir şiirin uzunluğunu hesaplarken mısralara, heceler göre ölçüm yapıldığını ancak bu ölçüm yapılırken dahi zamanın tam ölçümünün yapılmadığını belirtmektedir. Bu konuyla ilgili art arda sorular soran Augustinus, zamana dair derinlemesine düşünülmesini sağlar: "...Zamanı ölçtüğümü biliyorum. Ama henüz var olmayan gelecek zamanı ölçmüyorum, şimdiki zamanı da ölçmüyorum, çünkü büyüklüğü yok, geçmiş zamanı da ölçmüyorum çünkü artık yoktur. Öyleyse ne ölçüyorum? Daha önce de belirttiğim gibi geçmiş zamanı değil de geçmekte olan zamanı mı ölçüyorum?" (Augustinus, 2016: 263).

Borgna, intiharın sırrının bir çok soruyu da gün yüzüne çıkardığını belirterek, insanın neden intiharı isteyebileceğine dair şu soruları art arda sıralamaktadır: "Her nevi umudun reddinden dolayı mı, yoksa hayatı kesintiye uğratarak, ona yeniden anlam verecek bir şeylerin

arayışıyla mı intihar edilir? Bir hastalığın-baskılayıcı koşullarında mı intihar edilir? Yaşama külfetinin ve iflah olmaz acıların yutucu ateşinden umutsuzca kurulan kaçma planından dolayı mı intihar edilir?" (Borgna, 2018: 183). Esmer, tüm bu sorgulamaları ve daha fazlasını film anlatısıyla izleyiciye düşündürmektedir.

Esmer'le bilimsel bir görüşmede gerçekleştirdiğim dialog sırasında kendisi filmi neden yaptığına ilişkin söylediği cümlede, anlatının anlamlandırılmasına dair kodlara nereden bakabileceğimiz konusunu daha açık hale getirmektedir. Esmer, "Eğer ki biri gelse bana, gel beni öldür dese ben ne yaparım, şair bir kadına bunu söylese o kişi, o şair kadın ne yapar, ben bunu görmek istedim." diyerek film anlatısında kendisine çıkış noktası veren fikri paylaşmaktadır (Özdemir, 2019). Peki ölümü seçen bir erkeğe, yardımcı olmaya çalışan kadın karakter, feminist film kuramları çerçevesinde fallosentrizme yardım eden mi olacaktır, yoksa yardım etmeyen bir karakter olarak mı düşünülecektir, sorusu bu bağlamda sorgulanabilir. Yavuz'un boyundan aşağısının felç oluşu onun fallosentrik merkezli iktidarına da set çekmektedir. Cinselliğini yaşayamayan ve sembolik anlamda iktidarını kaybeden Yavuz'un kadın karakterler tarafından ölüme gönderilmesi feminist film kuramları bağlamında düşünüldüğünde eril düzene verilen bir ceza mıdır? Keza, Yavuz, hayat tarafından iğdiş edilmiş bir karakter olarak kendisi de bilinçli olmadan eril bir iktidar arayışında olabileceği ihtimali düşünülebilir. Bu bağlamda, kadın karakterlerin onu ölüme göndermeyişi aslında eril düzenin işleyişine vurulacak bir ket konumuna gelmektedir. Çünkü, bu konumda kadın karakterler dolaylı olarak eril amaca hizmet eden karakterler olarak okunamamaktadırlar. Radikal kadın karakterlerin daha fazla sunulduğu filmler, toplumsal düzen içinde kadınların hayata dair var oluşlarındaki istenci ve güçlülüğü arttırmaktadır (Özdemir, 2019: 244). Bu nedenle, kadın karakterlerin iç dünyalarının, kamusal alandaki görünürlükleriyle birlikte sunumunun feminist film pratiği açısından taşıdığı önem, vurgulanması gereken bir ayrıntıdır.

Kadın karakterlerin temsil stratejisinde klasik anlatı sinemasının stereotipleşmiş kadın karakterlerine alternatif bir model oluşturabilecek Leyla karakteri bu bağlamda, hem ölüm kavramına yaklaşımıyla, hem de kadın karakter temsiliyle feminist film kuramlarının tartışarak çözüm stratejilerinde önerdiği kadın karakter örneklerinden birini oluşturmaktadır. Esmer, Leyla'nın kadınlığının getirdiği avantajları da ekleyerek, onu Yavuz'un evine götürebildiğini belirtir. Leyla'ya dair "Küçük genç kadını hafif bir anaçlıkla kollama içgüdü, merak duygusu ki merak kadınlara mübâh görülen bir şey değil, çünkü ne kadar merak edersen o kadar belaya girersin, onun ilişki kurma durumu, mesela dört kadını o masaya oturttuk o sohbetleri etmeleri...yani ben Leyla'nın kadın olmasından kadınlığından gelebilecek rahatlatıcı, kolaylaştırıcı özelliklerini de alarak Leyla olsa ne yapardı, sorusuna geldim." diyerek (Özdemir, 2019). Leyla karakterini tasarlarken de temsil mekanizmasında aslında kadın yönetmen olarak kadınlığa dair bakış açısının varlığını da ortaya koymaktadır. Peki şair kadın ölüme dair neler düşünür'ü biraz daha detaylı biçimde ele alırsak, ölümün ötesine dair sorgulamalarla da baş başa kalabiliriz. Giacomo Leopardi'nin düşünceleri sorgulamalarımızı derinleştirmek bağlamında yol gösterici olabilecektir. Leopardi'nin *Hisseli Kıssalar* (1824) kitabında, *Bir Fizikçi ile Bir Metafizikçinin Konuşması* adlı bölümde, yaşamın sırrına ve ölüme dair geliştirdikleri dialoglarında Metafizikçi'nin yaşam ve ölüme dair düşünceleriyle bölüm biter. Metafizikçi düşüncelerini şöyle dile getirir:

"... Ve insanlara en büyük yararı sağlarsın: İnsanların yaşamı, ne kadar büyük heyecanlarla sarsılır, acı ve rahatsızlık olmaksızın ne kadar meşgul edilirse, o kadar mutlu demeyeceğim,

am az mutsuz olmuştur her zaman. Buna karşılık, aylıklık ve sıkıntıyla dolu olursa -bu da boş olursa demek gibi bir şeydir- Pyrrhon'un 'Yaşamla ölüm arasında fark yoktur' sözüne hak verdirir. Ve ben buna inansaydım, sana yemin ederim ki ölüm gerçekten de korkuturdu beni. Ama, son olarak, yaşam yaşam olmalıdır, yani gerçek yaşam olmalıdır; yoksa ölüm çok, ama çok daha değerlidir." (Leopardi, 2015: 105).

Leopardi'nin düşüncelerinden hareketle, yaşam içi dolu yaşandığı takdirde yaşamaya değerdir, ancak yaşam, anlamlı ve dolu yaşanmadığı takdirde ölüm daha değerli hale gelebilmektedir, denilebilir. Leopardi de ölüm olgusuna anamorfotik bakmakta ve ölümün, içi boş bir yaşamdan daha değerli olabileceğini düşünmektedir. Toplumsal düzende kabul gören, yaşamın değerli oluşu inanışına karşılık ve insan hakları hukuku bağlamında da dünya üzerinde geçerli yaşam hakkı görüşüne karşılık, belirtilen bu düşünceler ölümü yüceleştirmekte ve ölümün bir seçim olabileceği ihtimalini göstermektedir. Keza David Hume "Tutkularımız tarafından yeğlenen tüm öğretilerden şüphe edilmeli. Ve bu öğretiyi doğuran umutlar ve korkular çok açıktır." der (Hume, 2017: 32). Bize öğretilen tüm öğretilere şüphe ile bakarsak, ölümün korkutuculuğuna dair de şüpheli bir yaklaşımla yaklaşabiliriz. Ölüm bir seçim olmalı mıdır yoksa beklenen ölüm içselleştirilerek korkmadan gelen bir şey mi olmalıdır? Film, izleyiciyi ölüme dair sorgulatırken, başka hayatların içinde var olan umutsuzluk içinde ölümün bir istem olabileceğini de göstermektedir. Kadın karakterlerin, ölmeyi isteyen erkek karaktere karşı davranışlarındaki naiflik ve onu ölümden vazgeçirmeye yöneltebilen düşünceler klasik anlatı yapısının kadın karakterlerini yapıbozuma uğratmaktadır. Pelin Esmer Sineması, kadın karakterlerin deneyimlerini bu filmle daha da öteye taşıyarak şairane bir anlatımın görünürlüğünü pekiştirmektedir. Yönetmenin kadın karakterleri temsil stratejisi ve ölüme dair sunduğu sorgulamalar bu öğelere anaformotik bakmanın ihtimallerini güçlendirmektedir. Çünkü, skopofilik ve voyoristik bakışların kodlarını kırabilmek ve odak merkeze alınan konunun derinliği bağlamında izleyiciye başka evrenlerin kapısını açabilmek film anlatısına anamorfotik bakabilmenin de olanaklılığını sunmaktadır. İzleyici, *İşe Yarar Bir Şey* anlatısının izleme deneyimi sonrası sadece filmde sunulan öğelere ve karakterlere kafasını hafif yana eğerek bakmayacak, hayata bakarken de özel bir bakışla bakabilmenin ihtimallerini göz önünde bulunduracaktır. Yamuk bakmak, belki de hayatta bakıp göremediklerimizi gösteren olacaktır.

Kaynakça

Augustinus, Aurelius, (2016). *İtiraflar*, (2. Baskı), Dominik Pamir (Çev.), İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Batur, Enis, (2018). *Karganâme*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Berger, John, (2007). *Görme Biçimleri*, Yurdanur Salman (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Bonitzer, Pascal, (2017). *Kör Alan ve Dekadağlar*, İzzet Yaşar (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Borden, L. (Yapımcı) & Borden, L. (Yönetmen) (1983). *Born in Flames* (Sinema Filmi). Amerika: The Jerome Foundation, C.A.P.S., Young Filmmakers Ltd.

Borgna, Eugenio, (2015). *Bekleyiş ve Umut*, Meryem Mine Çilingiroğlu (Çev.), İstanbul:

Yapı Kredi Yayınları.

Borgna, Eugenio, (2018). *Ruhun Yalnızlığı*, Meryem Mine Çilingiroğlu (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Castanet, Herve, (2017). *Lacan'ı Anlamak*, Batuhan Arslan (Çev.), İstanbul: Encore Yayınları.

Cavagnac, G., Dahan, A., de Kermadec, L., Jénart, C., Paul, E., Vecchiali, P., (Yapımcı) & Akerman, C. (Yönetmen) (1975). *Jeanne Dielman 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Sinema Filmi). Fransa: Paradise Films, Unité Trois.

Clero, Jean Pierre, (2011). *Lacan Sözlüğü*, Özge Soysal (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

De Lauretis, Teresa, (2000). "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory", Robert Stam, Toby Miller (Ed.), *Film and Theory an Anthology*, Oxford: Blackwell Publishing, s. 317-336.

Esmer, P. & Kalvo, M. (Yapımcı) & Esmer, P. (Yönetmen) (2017). *İşe Yarar Bir Şey* (Sinema Filmi). Türkiye.

Frampton, Daniel, (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*, Cem Soydemir (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Hume, David, (2017). *İntihar ve Ruhun Ölümsüzlüğü Üzerine*, Burcu Denizci (Çev.), İstanbul: Sub Yayınları.

Hyldgaard, Kirsten, (2009). "Ölümlle İlgili Yapacak Bir Şey: Sergio Leone'nin Bir Zamanlar Batıda Eserine Özel Bir Atıfla Freud ve Lacan'da Travma, Yineleme ve Ölüm İtkisi". Yeşim Keskin (Ed.), Yüksel Tarım, Sibel Kibar (Çev.), *Monokl Lacan Seçkisi*, İstanbul: Monokol Yayınları, , s. 611-622.

İnanır, Emine & Karakol, Gülnihal, (2017). "Anton P. Çehov'un Öykülerinde Melankoli'nin Yeri", Bengü Cennet (Ed.), *Navisalvia Sina Kabağaç Anma Toplantısı: Melankoli*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 69-78.

Kierkegaard, A., Søren, (2017). *Aforizmalar*, Nur Beier (Çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kierkegaard, A., Søren, (2017). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, M. Mukadder Yakupoğlu (Çev.), Ankara: Doğru- Batı Yayınları.

Kütahnci, Meltem, (2009). "Lacan ve Ölüm", Yeşim Keskin (Ed.), *Monokl Lacan Seçkisi*, İstanbul: Monokol Yayınları, s. 465-478.

Lacan, Jacques, (2017). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*, Nilüfer Güngörmüş Erdem (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Leopardi, Giacomo, (2015). *Hisseli Kıssalar*, Kemal Atakay (Çev.), İstanbul: Everest Yayınları.

Özdemir, Berceste, Gülçin, (2018). *Ölümdür Ölümlülüğü Düşündüren*, makale için

yazılmış şiir.

Özdemir, Berceste, Gülçin, (2019). Türk Sineması'nın Kadın Yönetmenleri Konuşuyor: Standartlaştırılmış Açık-Uçlu Görüşme Yöntemiyle Kadın Yönetmenlerle Görüşmeler başlıklı kitap görüşmesinde yer alan ses kaydından alıntılanmıştır.

Özdemir, Berceste, Gülçin, (2019). *Türk Sineması'nın Kadın Yönetmenleri Konuşuyor: Standartlaştırılmış Açık-Uçlu Görüşme Yöntemiyle Kadın Yönetmenlerle Görüşmeler*. İstanbul: Der Yayınları.

Öztürk, Serdar, (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film- Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Zizek, Slavoj, (2008). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültüreden Jacques Lacan'a Giriş*, Tuncay Birkan (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Elektronik Kaynak

<https://www.anamorphosis.com/what-is.html>. Erişim Tarihi: 27.04.2019.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>. Erişim Tarihi: 27.04.2019.

Mulvey, Laura (2012) "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", <http://www.filmmor.org/default.asp?sayfa=65>. Erişim Tarihi: 05.04.2012.