

ÖLÜ BEDENİN POLİTİKASI: “*BİR ZAMANLAR ANADOLU’DA*”DA ABJECT KARŞILAŞMALAR¹

Sibel KABA²

Öz

Bu çalışma, ölü beden varlığının belirgin bir unsur olarak yer aldığı *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmindeki cesedin işlevini incelemektedir. Filmde bir grup erkek, bir cinayet soruşturması için Anadolu bozkırlarında gece boyunca süren bir ceset arayışına çıkarlar. Cesedin varlığı, kimliğin, yasanın ve düzenin kırılabilirliği ile ilişkili olarak suçun, yasanın, iyinin ve kötünün yeniden değerlendirilmesine imkân sağlar. Böylece hem sosyo-kültürel ve hem de bireysel olarak ölü beden ve ölüm hakkındaki duyguların yapılanması üzerine yeniden düşünülebilir. Buna paralel olarak çalışmada, cesedin işlevi ve anlamıyla bağlantılı bir biçimde Julia Kristeva’nın *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*’de (2004: 17) “bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız eden; sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen arada, muğlak, karışık” olarak kavramsallaştırdığı *abject* kavramı takip edilmektedir. Kristeva’nın *abject* kavramsallaştırması aracılığıyla *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminin, ölümün bulaştığı cismani bir dünyada suç ve kötülüğü özneyi istikrarsızlaştıran ahlaki olarak ikircikli bir yere yerleştirme ve sembolik düzenin kırılabilirliğine dikkati çekme potansiyelini keşfedilmeye çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Bir Zamanlar Anadolu’da*, Julia Kristeva, abject, ceset, suç.

¹Geliş Tarihi: 05.10.2018 Kabul Tarihi: 27.12.2018

²Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi, İletişim Fakültesi, e-posta: skaba@trabzon.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1606-1011

THE POLITICS OF THE DEAD BODY: ABJECT ENCOUNTERS IN “ONCE UPON A TIME IN ANATOLIA”

Abstract

This study researches the functions of a dead body in *Once Upon a Time in Anatolia* in which the presence of a dead body is a prominent element. In the film, throughout a night and day, a group of men set out in search of a corpse in the Anatolian steppes for a murder investigation. The presence of a corpse gives an opportunity for the reviewing of crime, law, good and evil with respect to the fragility of identity, law and order. In this way, it can be considered a construction of feelings about death and a dead body both on a socio-cultural and an individual basis. Concordantly, as to the function and the meaning of the corpse, the study follows Julia Kristeva's concept of *abject* conceptualized in her work *Powers of Horror* (1982: 4) as something which ‘disturbs identity, system and order and does not respect borders, positions and rules as in-between, the ambiguous, the composite’. By means of Kristeva's conceptualization of the *abject*, it is tried to find out the potential of *Once upon a time in Anatolia* to put crime and evil in a moral ambivalent place that destabilizes subject in a corporeal world that death is infected and to draw attention to the fragility of the symbolic order.

Keywords: *Once Upon a Time in Anatolia*, Julia Kristeva, abject, corpse, crime.

GİRİŞ

Anadolu Bozkırında gece boyu süren bir cinayet soruşturması... Cinayet zanlıları olan iki erkek kardeş, komiser, savcı, doktor ve jandarmadan oluşan bir grup erkek, Kırıkkale'nin Keskin ilçesi yakınlarında bir gece boyunca maktulün cesedini ararlar. Cinayet zanlılarından Kenan (Fırat Tanış), cinayetin ardından maktul Yaşar'ın (Erol Erarslan) cesedinin tepede bir yerde olduğunu fakat gömdüğü yeri tam olarak hatırlamadığını söyler. Tek hatırladığı bozkırın ortasında bir tepe ve top gibi bir ağaçtır. Film boyunca cinayet mahalinde, seyircinin tüm dikkati maktulün ölmüş bedeninin bulunup, gömüldüğü yerden çıkarılmasına doğru çevrilirken, suç ve şiddet sahnelerizaman zamangünlük konuşmalar ve eylemlerle yer değiştirir. Bununla birlikte film, bir cinayet soruşturmasının çözülmesi için gömülü cesedin bulunması etrafında dönen basit bir yörüngede inşa edilmez. Kenan'ın neden Yaşar'ı öldürmüş olduğunu her ne kadar uzun süre boyunca öğrenemesek de, daha en başında bu cinayet eylemini gerçekleştiren suçlu bellidir, ancak namevcut olan şey cesettir. Bu anlamda filmde aranan, “suçun nedeni ve faili değil, nesnesidir” (Arslan, 2012: 197). Bu ceset vasıtasıyla film, taşra bürokratları ve onların yasayla, devletle ve bürokrasiyle olan toplumsal ve etik ilişkilerine odaklanırken, kötülük, suç, ahlak gibi evrensel temaları keşfeder. Arslan'ın da vurguladığı gibi film, “silindikçe oluşan (bozkır-)labirenti, sinemanın, ama aynı zamanda toplumsal makinenin ve bürokrasinin temel bir yokluk etrafında adeta bir otomat gibi işlediğini maharetle” anlatmaktadır (2012: 194).

Cannes Film Festivali'nde *Jüri Büyük Ödülü*'nü alan Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu*'da (*Once Upon a Time in Anatolia, 2011*) filmi uluslararası festivallerde elde ettiği önemli başarılarla eleştirmenler tarafından övgüyle karşılanmıştır. Film, “insanlık hakkında bir alegori” olarak niteleyen Ottone(2017: 18), filmdeki bürokratların olaylara yaklaşımı ve cesedin bulunmasının hemen ardından parçalara ayıran otopsi incelemesiyle taşra bürokrasisinin politikalarını yeniden düşünmemiz için bizi teşvik ettiğini söyler. Öte yandan yönetmen Ceylan'ın da belirttiği gibi, filmdeki öncelikli mesele Anadolu'yu iyi anlatmak değil; insanı anlamaya çalışmaktır. Ceylan'ın sözleriyle; “Benim meselem daha çok insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı birazcık olsun kendime göre anlamaya ya da anlamlandırmaya çalışmak” (Ceylan, 2011: 131). Dolayısıyla filmde toprağın kazılmasıyla ortaya çıkan sadece ceset değil, aynı zamanda karakterler arasındaki güç mücadelesi, herkesin kendi derinliklerindeki gizler, kendi içinde gömülü olan bilmecelelerdir. Fakat bununla birlikte film boyunca tanık olunan, muammanın çözülmesi değil,

muammanın nasıl kurulduğudur (Arslan, 2012: 211). Pekiöyleyse bu muamma içinde *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde, peşine düşülen, bakışı sınırlara çeviren ve sistemin aksamasına neden olan cesedin ne gibi bir işlevi vardır? Posel ve Gupta (2009), cesetle olan ilişkiyi ve cesetlerin denetiminin, her daim eş zamanlı bir şekilde yaşamın toplumsal üretimiyle ilgili olduğunu vurgularlar. Yazarlara göre bu, kışkırtıcı bir biçimde bize musallat olmaya devam eden cesedin, “insanlığımız ve hayvanlığımızın, kutsal ve dünyevi, insani ve öbür dünya, tiksinti ve erotik, egemenlik ve güç türünden sorgulamaları devam ettiren temel ikilemidir” (Posel ve Gupta, 2009: 308). Artık ölü olan bu beden, toplum için doğal bir mecazdır; “onun şekil verilebilirliğini, anlam ile yoğunlaşmasını ve kendimiz ve en nihayetinde insanlığımız, ölüm ve yaşam üzerine değişen bir pencere olarak işlev görme kabiliyetini” ileri sürer (Posel ve Gupta, 2009: 308). Bu perspektiften cesedi, filmin ortaya attığı meseleleri tartışmak için verimli bir zemin olarak ele alırken, cesedin filmdeki işlevi ve anlamına ilişkin metodolojik bir yaklaşım olarak Julia Kristeva’nın *abject* kavramı önemli kapılar açar. *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (2004) kitabında Julia Kristeva, beden tarafından dışarı atılan ve onun derinin üst yüzeyini rahatsız eden *abject* kavramını ağırlıklı olarak cismani terimlerle tasvir eder. Kristeva bu şemadacesedi, *abject*’in en üst alanı olarak konumlandırır; çünkü ceset, “beden ve zihnin bütünlüğüne, içerisi ve dışarıları arasındaki sınırın kontrolüne verilen tüm anlamın çöktüğü” yerdir (Muller, 2006). Kristeva’nın sözleriyle; “O, yaşama bulaşan ölümdür. *Abject*. Tıpkı ayıramadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atıldır. Hayali tekinsizlik ve gerçek tehdit bizi çağırır ve bizi yutmayı başarır” (1982: 4). Buradan hareketle, *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde anlatının merkezine yerleştirilen cesedi ahlak, yasa, suç bağlamında *abject* ile ilişkisi içinde değerlendirdiğimizde, ne türden anlamlarla karşı karşıya kalırız?

1. *Abject*’in Görünümleri

Bu soruyu akılda tutarak, öncelikle *abject* olarak tartışılan şeyin Kristeva ile bağlantılı bir şekilde genel hatlarını çizmeye çalışırsak; psikolojik bir süreç olarak *abjection*³ ve psişik bir kategori olarak *abject*⁴ kavramları, Julia Kristeva tarafından ayrıntılı olarak incelenmiş olan

³Kelime anlamıyla *abjection* (*abjektleştirme*), bir şeyi dışarıya itme, onu dışarı atma anlamına gelir (Ahmed, 2015: 121).

⁴ Julia Kristeva’nın *Korkunun Güçleri*’nde merkeze aldığı *abjection* kavramı, Georges Bataille’in *Lanetli Pay*’ının yanısıra Jean Paul Sartre’in *Bulanık*’sından esinlenmiştir ve kitabın basıldığı 1982 yılından bu yana, terimin tarihi, tanımı, uygulanabilirlik alanları, olumlayıcı kullanımları üstüne tartışmalar vardır (Elsaesser, 2018: 134). Diğer taraftan Kristeva bu çalışmada, birçok feminist eleştiriye de yön verecek olan *abject* kavramını kadın bedeni ile ilişkilendirir. Bu perspektif de oldukça önemli olmakla birlikte, bu makalenin kapsamı dışında bırakılmıştır.

spesifik psikanalitik kavramlardır. Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*'de (2004) *abject* kavramını, içinde anlamın çöktüğü ve kimliğin yerleşik sistemlerinin dışında bulunan bir mevcudiyet olarak tanımlar. *Abject*, kavrayamadığımız ya da tahammül edemediğimiz, defettiğimiz şeylerdir; çünkü bunlar insanın kimliğini tehdit eder ve anlamı parçalar (Kristeva, 2004: 14-15). İnsanın kimliğine yönelen bu tehdit dışarıdan ya da içeriden gelebilir, bununla birlikte bir şeyi bu kadar tehditkâr yapan şey, onun zaten hâlihazırda içeride bulunmasıdır (Ahmed, 2015: 112). Kristeva, bedeninin içerisinin, içerisi ve dışarıları arasındaki sınırın çöküşünü telafi etmek için açığa çıktığını söyler. “Sanki kırılmalı bir muhafaza olanağı” der Kristeva, “kişinin “öz ve temiz benliği”nin bütünlüğünü artık güvence altına alamaz, fakat sıyrılmış ya da saydam, görünmez ya da gergin, içerdiklerinin dışarı atılması karşısında çökmüş gibidir” (1982: 53). Bir diğer deyişle *abject*, içerisi ve dışarıları arasındaki sınırların kırılmasını açığa çıkarır, çünkü *abject*’i anda hem içsel ve hem de dışsal olanı bünyesinde barındırır. Arya (2014: 40) sınırı, bireyin bedeni ya da kimliği gibi belirli ve somut birşeye ya da bir kuruluş, kurum ya da topluma gönderme yapabilen bir yapının ya da sistemin ana hatlarını belirleyen bir şey olarak tarif eder. *Abjektleştirme*, sisteme boyun eğdirebilen sürekli bir tehdit olarak kalır. Fakat her ne kadar bunun farkında olursa da, yasalar ve sınırlamalar, çeşitli yöntemler ve yaptırımları kullanarak, sınırları korumak ve *abject*’leştirme için her daim yürürlükte (Arya, 2014: 40-41).

Abject, öznelğin belirleyicisidir, çünkü Kristeva *abject*’in “Ötekiindeki “ben”i desteklemek için” ortaya çıktığını iddia eder (2004: 29). Kristeva’ya göre *abject*, kişinin bireysel arkeolojisinin ya da gömülü bilincinin bir parçası, “bütünüyle oluşturulmuş özneyi kısmen kurulu öznen, insanı insan olmayandan ayırma mekanizması”dır (Mazierska&Rascaroli, 2006: 182). Bir diğer deyişle *abject*, özne ve nesne, ya da kendilik ve öteki arasındaki ayrımın kaybolduğundan kaynaklanan, anlamdaki bir bozukluk tehdidi tarafından ortaya çıkarılan korkuya insanın verdiği tepkidir (Catani, 2013: 126).

Öte yandan Kristeva *abject*’i, toplumların sahip olduğu dinsel, ahlaki ve ideolojik kodlarla ilişkilendirir. *Abject*, bu kodların diğer yüzüdür ve bu kodlar *abject*’in arındırılması ve bastırılması için hizmet ederler. Fakat Kristeva’ya göre, “bu kodların bastırıldığının geri dönüşü bizim “kıyametimizi” oluşturur” (2004: 291). Böylece *abject*’in serbest bıraktığı şeyin, mantıksal sistemlerin reddetme ya da gizlemeye çalıştıkları içsel belirsizlik ve kesinsizlik olduğunu söyleyen Mansfield’in da belirttiği gibi (2006: 109);

Aslında, düzenin sistemlerinin ilk ve temel amacı, belirsizlik ve çelişkileri bastırmak, hakikatin tekilliğini ve yasanın kesinliğini iddia etmek, genelde de ayırım, tamamlanmamışlık, karışım ve çelişkinin tekinsizliğinin karşısına düzenin kaçınılmazlığını koymaktır. Bizim bireysel bıkkınlık ve

utancımızın tekbenci oyununun ardında, bir hukuk, bir tanrı, bir yanıt ve bir ulus talep eden umutsuz politikaların eşlik ettiği bedensel yaşam akmaktadır.

Bedenlerin iğrenme nesnelere dönüşme şekillerinden ve iğrenmenin iktidar ilişkilerindeki öneminden söz eden Sara Ahmed, sınırın yerine geçen “mide bulandıran” nesnelere, kişiyi “kendisi olmayan” her şeyden koruduğunu söyler. Ahmed’e(2015: 112)göre “abjektleştirme” “olmayan”ın güvensizliğine bağlıdır; iğrenme tepkisi aracılığıyla “olmayan”ı güvence altına almak ister”.

Diğer yandan Kristeva, yasaklamanın devreye girdiği saflık ve murdarlık arasındaki kutsal ve kırılğan karşıtlık bağlamındaki ritüelin yanısıra, tipik olarak ahlaki bir sapmayla gündelik yaşam içindeki *abject* görünümlere dikkati çeker. Bu, dinsel bağlamdaki kutsal ile beraber ortaya çıkan *abjection*’dır(Lechte, 2010). Bununla paralel bir biçimde Kristeva, bir çeşit tabu ya da saflığı bozan bir şey olarak *abjectin*, “abjecti arındırmak” için mevcut bir mekanizmaya sahip olan din aracılığıyla nasıl da normal yaşamdan dışlandığını tartışır. Tanrı’nın ölümünün ilanı ile bir değer kaybı içine düşen modern toplumlarda ise din, artık *abjecti* arındırma potansiyelinden giderek uzaklaşmıştır. Catani’nin de belirttiği gibi, “Belirgin ahlaki çerçevelerin yokluğunda *abject*, artık insan öznesinden uzak tutulamaz, fakat insan deneyiminin sınırdaki alanlarında etkin hale gelerek, kendi öznelliğimizin en kırılğan alanlarında bizi yakalayarak, insanlık durumumuzun çirkin hakikatlerinin maskesini düşürerek yaşamlarımızın içine gizlice sızar” (2013: 126). Böylece *abjectin* söz konusu olduğu yerde, dışarının ya da içerinin en derinlerinden gelen, tahammül ve tahayyül edilebilir olanın ötesinde olduğundan reddedilen bir tehdit karşısında bireyin en şiddetli, en karanlık isyanlarından biri gün yüzüne çıkar (Kristeva, 2004: 13). Gizli kapaklı işlenen suçlar, içten içe beslediğimiz nefret duygusu, ihanet gibi kötülüğün karanlık ve habis dışavurumları *abjection*’ın görünümüdür ve bunlar karşısında verdiğimiz tepkiler ile çok benzer bir tepki, bir cesetle karşılaştığımız zaman hissettiğimiz iğrenme ve huzursuzluktur (Catani, 2013: 126). Bir diğer deyişle, insan varlığının geçiciliğinin bir hatırlatıcısı olan bir cesedi seyretmek, tabu meselelerle yüzleştirilmekle ilgilidir, bakış daima yıkıcı, huzur bozucu bir bakıştır. Kristeva’ya göre ceset, korkunun canlı bir varlığın aniden etkisiz, cansız bir nesne haline geldiği gerçeğinden kaynaklandığı bir *abjekleştirmeyeridir*. Elsaesser’in deyişiyle, “bir insan cesedi gördüğümüzde karşılaştığımız şey, açık bir biçimde gerçekleşen sadece kendi kaçınılmaz ölümümüz değildir; onun radikal nesnelığı, onun bir özne olma imkanı konusunda bizi kuşkulandırır” (2018: 266). Yine de, bununla birlikte Catani (2013), sadece cesedin değil, dışkı, açık bir yara, atık gibi fiziksel çürümenin diğer tezahürlerinin de “yaşamak için bizim

kendi yaşamlarımızdan normal bir şekilde dışladığımız şeyin hatırlatıcıları” olduklarından, aynı tepkiye yol açabileceklerinin altını çizer. Catani’ye göre, *abject*’in kimliğimizi istikrarsızlaştırmasının en önemli sebebi budur. Böylece, *kendi başına* sadece fiziksel çürümenin *abject* olmadığını vurgulayan Catani, *abject*’in daha ziyade “çürüme olarak kimliğin istikrarsızlaştırmasını ve aynı dehşeti bizim içimizde kışkırtan ahlaken çelişik duyguları taşıyan deneyimler” olduğunu söyler (Catani, 2013: 126). Mansfield ise Kristeva’ya referansla *abjectin*, ne tam olarak bedensel kirlenmenin hissedilmesi ne de süreç içinde istikrarsız öznelikle ilgili olmadığını dikkati çekerek, onun daha ziyade “tehlikede olan tüm düzen, anlam, hakikat ve hukuk sistemlerinin istikrarsızlaşması” olduğunu söyler (2006: 108). Bir diğer deyişle, bu fiziksel deneyimleri güçlü birer korku kaynağı yapan şey, tahrik ettikleri şiddetli bedensel tepkiler değil, daha ziyade *abjectin* asıl anlamı olan “soyut bir karşılıklı kirlilik, kesinsizlik ve belirsizlik süreci” olmalarıdır (Mansfield, 2006: 108).

Bir ceset görmek, bedensel bir özdeşleşme sürecini tetikler. Paradoksal bir biçimde, bu ötekilik imgesinde aynı zamanda bir özne, kendimizin tedirgin edici bir yansımasını görürüz. Bir cesetle karşı karşıya kalanlar, insanlık durumunun geçiciliğini deneyimlerler: “ben-olmayanın tehdit ettiği ben; dışı tarafından tehdit edilen toplum; ölümün tehdit ettiği yaşam” (Kristeva, 2004: 102). Mazierska ve Rascaroli’nin de belirttiği gibi, *abject* bir şiddettir ya dışardan ya da içeriden geliyor görünen düşünülemez, katlanılmaz bir tehdite karşı mevcudiyetin muğlak bir ayaklanmasıdır. Aynı anda hem tiksindirici ve hem de çekici olan bu tehdit, tanımlanabilir bir nesneden gelmez fakat o hala, benliğe karşı koyan ve onu tehdit eden ‘bir şey’dir (2006: 182).

Diğer yandan, psişik süreçlerle ilişkili olmasının yanısıra *abject*, Kristeva’nın edebiyat eleştirisinde de önemli bir yer tutar. Kristeva, çoğu edebi yaratımın, öteki ya da *abject* olarak addedilen şeyin arındırılması ve bir çeşit katarsis olduğunu tartışır. Kristeva’ya referansla McAfee (2004), kişinin benlik duygusunun sabit ve sarsılmaz olmadığını altını çizer. Özneliğin sınırlarını tanımlamak anlamında *abject*, inşa edilmiş olan şeyi çözümlenme tehdidiyle özneliğe musallat olur. Bu tehdit karşısında özne, kendi sınırlarını alttan alta oyan şeye karşı tetikte kalmak, ‘kendini’ sınırsız tutmak zorundadır. Kimi edebi eserler işte tam da bu tetikte olmanın aracı olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte bu edebi ürünler sıklıkla, insanlığın karanlık tarafını, yabancıları ‘kirli ve günahkar’ bulan, ya bilinmedik ya da çoğunlukla tekinsiz bir biçimde fazlaca tanıdık olan her şeyi sürgün etmek isteyen tarafı gösterir (McAfee, 2004: 57). Öyleyse başta sorduğumuz soruya geri dönersek, dünyevi ve fani

olarak insan bedeninin ifşası açısından Kristeva’nın *abject* kavramıyla birlikte düşündüğümüzde, *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmindeki ceset ve suç bize ne söyleyebilir?

2. Ceset ve Anlamın Çöküşü: *Abject*’le Karşılaşma

“Yağmur yağıyor, yağsın. Yüzyıllardır yağıyor ne fark eder?
Fakat bundan sadece 100 yıl sonra bile [...] yani şairin
dediği gibi gene yıllar geçecek ve geride benden bir iz
kalmayacak, yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak”
Doktor Cemal, *Bir Zamanlar Anadolu’da* (Ceylan, 2011)

Bir Zamanlar Anadolu’da’nın Doktor Cemal’i filmin başında söyler bu sözleri. Kimse sonsuza kadar yaşamamaktadır ve bundan yüzyıl sonra insandan geriye bir iz bile kalmamaktadır. İnsanlığın ortak yazgısıdır bu. Filmaslında yanıltıcı bir biçimde basit bir olay örgüsü etrafında döner. Bununla beraber, insanlığın ortak yazgısına, insanoğlunun faniliğine yakılan bu ağıt, geçmişin şimdide bir hayalet gibi belirivermesiyle giderek karmaşıklaşır. Geçmişin hayali izleri gizlice içeri sızarken, söz konusu olan şey sadece, “geçmişin hayaletleri tarafından ele geçirilen şimdi değildir: bunun yerine, şimdinin edimsel doğasının kendisi hayalet gibidir” (Ochonicky, 2018). Böylece film, vahşi duygularla işlenmiş bir cinayetin ardındaki gizemi gün yüzüne çıkarmaktan ziyade, ölüm ve yaşam, iyi ve kötü arasındagiderek belirsizleşen sınır çizgilerinde ve insanın derinliklerinde gezinen varoluşsal bir gizeme dönüşür. Bir yanıla bu gizemin ardında, yönetmen Nuri Bilge Ceylan’ın filmleriyle ilgili olarak verdiği bir röportajda da belirttiği gibi, “insan doğasının karanlık yanını”anlama çabası yatar (Calhoun, 2018). İnsanın bu karanlık, tekinsiz yanının ve insan ilişkilerinin bünyesine sızan şiddetin *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde nasıl tezahür ettiğini tartışmak için Julia Kristeva’nın *abject* kavramı faydalı bir alan açar. Yukarıda da belirtildiği gibi, Kristeva’ya göre *abject*, onayladığımız ve reddettiğimiz, bildiğimiz ve bilmediğimiz şey arasında eşikteki bir alanı işgal eder ve aslında bizim ayırımsamamızın dış yüzeyinde konumlanır. Benzer biçimde, çok katmanlı anlatı yapısıyla *Bir Zamanlar Anadolu’da*, ıssız ve soğuk bir gecede Anadolu’nun uçsuz bucaksız tepeliklerinde, kör bir adaletin yükseldiği eşikteki alanlarda dolanır. Filmde karakterlerin türlü hallerini, derinliklerinde saklı olanları ortaya döken her karşılaşma, hem karakterleri hem de seyirciyi anlamın sınırlarına iterken, seyrettiğimiz bu bir grup erkek arasında cereyan eden ilişkiler, rahatsız edici bir biçimde bizim kendimizde aşına olduğumuz şeyler olarak sanki birer suç ortağymışız gibi beliriverir. Şükrü Argın’ın filmle

ilgili sözleriyle söylersek: “Ceset arayışı esnasında ayaklarına çamur bulaşan sadece komiser; otopsi esnasında yüzüne kan sıçrayan sadece doktor değildir [...] Film boyunca yüzümüzde beliren gülümseme, son sahnede doktorun yüzüne bulaşan kandan hiç de daha masum, daha temiz, daha kolay temizlenir bir leke değildir” (2011: 19).

Filmde uzunca bir süre Kenan’ın, arkadaşı Yaşar’ı neden öldürdüğü, bu cinayeti hangi duygularla yaşadığı dillendirilmez. Aslında hem filmin senaristlerinden hem de oyuncularından Ercan Kesal’ın da filmle ilgili olarak ifade ettiği gibi, kimse cinayetin derdinde değildir; hikâyenin gücü tam da budur, yoksa olayın, anlatılan meselenin entrikası, çetrefilliliği, tuhaflığı değil. Gerçekte herkes kendi içindeki cinayetin, herkes kendi içindeki meselenin peşine düşmüştür (RadioRunonAir, 2018). Dolayısıyla suçun ve olaylar arasındaki ilişkinin nedensel ve tartışmasız olduğu makul bir olay örgüsü içinde cesedi çerçevelemenin imkânsızlığı, filmdeki *object* nitelikleri açığa vurur.

Bir Zamanlar Anadolu’da, Yaşar’ın loş ışıklar altındaki küçük dükkânının buğulu penceresinin camınayakın çekimle başlar. Kamera cama giderek daha çok yaklaştıkça, odak değişir ve camın ardındaki hayaletimsi figürler bir içki masası etrafında oturmuş sohbet eden Kenan, Yaşar ve Ramazan’la yer değiştirir. Masada konuşulanlar net olarak duyulmaz ve sokaktan geçen araçların sesleri arasında dükkânın camının dışına atılmış seyircinin röntgenci bakışı, Yaşar’ın cama yaklaşarak filmde ilk ve son kez göreceğimiz canlı bakışını dışarıya çevirmesiyle kesintiye uğrar.⁵ Ardından Yaşar pencereyi, içerisi ve dışarıyı arasındaki sınırı aşarak dükkânın önünde bekleyen köpeğe yemek vermek için dışarıya çıkar ve ekranın kenarından giren kamyonla beraber görüntü tekrar kesintiye uğrar.

Bozkırın ortasında, gün bitmek üzereken uzakta beliren araçların ışıklarıyla beraber artık ceset arayışı başlamıştır. Araçlar durur ve zanlıyla beraber herkes aşağıya iner. Engin düzlükte yapayalnız bir ağaç ve tek başına akan bir çeşme... Ama burası orası değildir, ceset başka bir yerdedir. Suç mahalinde saatler sürecektir olan bu arayış devam ederken, işlenmiş bir cinayetin dehşetinden bir anda günlük konuşmalar ve eylemlere geçilir; Kenan uyuklarken, Komiser Naci kendi geçmişinden bir hikâyeyi anlatır, ardından melodili bir ıslık sesi duyulur. Komiser Naci’nin hikâyesine konu olan, ‘öyle bildiğimiz sulu mulu değil, taş gibi, bıçakla

⁵Filmin bu sahnesiyle ilgili olarak Arslan, bakış düzeyinde içerisi-dışarıyı ayırımı kurulurken, ses düzeyinde süreklilik olduğuna dikkati çeker ve ‘sesin her şeyden arta kalan, özerk ama kısmi bir tür fazlalık’ olarak bu statüsünün, ‘insanın egosunun kısıtlamalarıyla kökten biçimde uyumsuz, sonluluk, sınırlılık, kesinti nedir tanımayan dürtü boyutuyla ilişkili’ olduğunu söyler. Benzer bir süreklilik otopsi odasının penceresinden dışarıya bakan doktorun olduğu son sahnede de karşımıza çıkacaktır. (2012: 198-199).

kesilen’, komiserin peynirle farkını anlayacak kadar iyi bildiğimanda yoğurdudur. Polis memuru İzzet (Murat Kılıç), manda yoğurdunun kokusundan tiksintiyle bahsederken, Komiser Nacibiraz da altındakini ezercesine azarladığı İzzet’in manda yoğurdunun kokusundan duyduğu tiksintiyi, yoğurdun ‘hakiki’ sini bilmiyor olmasına bağlar. Sara Ahmed, neyin “tadının kötü” olduğu sorusunun aşinalık ve yabancılıkla ilgili olduğunu söyler. İğrenme ise, yalnızca bünyemize katmaktan korktuğumuz, iğrenç olarak hissedilen kötü nesnelere hakkında değil, aynı zamanda bu nesnelere doğal olarak var olduğunu farz ettiğimiz “kötülük” vasfının yüklenmesidir. Bununla birlikte Ahmed, iğrenmenin basit bir “içgüdüsel his” olmadığını söyler ve iğrenmeyle *abject* arasında bağ kurar. Kristeva’ya referansla Ahmed, abjektleştirilmede nesneye dönüştürülen şeyin sınır olduğunu ifade eder. İğrenme, sınır nesnelere meydana getirmektedir (Ahmed, 2015: 107-109). Benzer bir iğrenme, *abject* anlamında çürümeden duyulan tiksinti, saatler süren ceset arayışının ardından dinlenme amacıyla köy muhtarının (Ercan Kesal) evine yapılan ziyaret esnasında, savcı ve muhtar arasında geçen diyalogda belirgin hale gelir. Muhtar, yemek yedikleri esnada köyün önemli bir ihtiyacı olarak gördüğü gasilhaneli morg projesinden bahseder. Şayet bu projenin üstesinden gelebilirlerse köye büyük bir ‘eser’ kazandırmış olacaklardır. Yazın ölümlerini ne yapacaklarını şaşırıyorlardır, çünkü cesetler kokuyordur.

Diğer yandan, yol boyu giderken her bir karakterin hayatında çekilen acılar, ruhlarında açılan gedikler, gerçek ve mecazi yaralar duyumsanır. Sara Ahmed, acı duyumsamasının hem görsel hem de anlatsal olarak “yara” biçiminde temsil edilmesinin rastlantı olmadığını söyler (2015: 42). Ahmed’e göre yara, “başka bir varlığın (hayali bile olsa) beden üzerinde etkili olduğu yerin izi işlevi gösterir ki, bu etki olumsuzlamanın şiddeti olarak hissedilir ya da görülür” (2015: 42). “Acı duyumsamaları” demektir Ahmed, “benden cisimleşmiş varlığım *kulak vermeme* talep ettiği için, dünyanın yüzeylerinde belirli bir biçimde var olmaya başlarım” (2015: 42). Öyle ki savcı Nusret’in geçmiş yaraları, çektiği derin ıstırap yüzünde zaman zaman belirginleşen yaralarda somutlaşmış gibidir. Doktor ve savcı arasında geçen bir diyalogda, savcı birkaç yıl önce eşinden boşanmış olan doktorun çocuk sahibi olmamasına hak vererek, çocuk sahibi olmanın sorumluluğunu almak istemeyecek kadar acımasız olan dünyadan bahseder. Savcı kendilerinden biraz ötede maktulün cesedinin yerini tespit etmeye çalışan komiser ve Kenan’ı işaret ederek; “Yani öyle bir zamanda yaşıyoruz ki, al işte, bu ne ki! Daha neler neler. Bazen öyle ölümlerle karşılaşıyorum ki meslekte, yani nedenini anlamak için savcı değil de müneccim olmak lazımmiş diyorum. Neresinden bakarsan bak, hiçbir akla, hiçbir mantığa sığdıramıyorsun” der (Ceylan, 2011). Savcı Nusret’in korkusunun nedeni

insanın acımasızlığı karşısında kapıldığı dehşettir kuşkusuz. Fakat gerçekte korktuğu şey, ufak tefek, her ailede olabilecek türden sorunlar olarak önemsizleştirdiği bir ihanet sebebiyle intiharına sebep olduğu karısının savcı Nusret'te bıraktığı vicdani yüküdür.

Yollar katedilmiş, sanki hiçbir yerin, koca bir boşluğun ortasına gömülmüş gibi, saatler süren arayıştan sonra ceset bulunmuştur. Dönüş yolunda Komiser Naci ise bir tanıdığının sözlerine atıfla kendince cinayetin çözümlemesini yapar. O eski tanıdığı senelerdir hep haklı çıkmıştır: “O derdi ki nerede bir karışıklık görürsen kadına bakacaksın. Muhakkak bir kadın meselesi arayacaksın” (Ceylan, 2011). Hep kendi dışına atılan kötülük, bu kez kadına atfedilmiştir. Tıpkı Kristeva'nın da dikkati çektiği gibi kadınlar, edilgen nesnelere olarak konumlandırılmalarına rağmen, hilekâr, entrikacı ve uğursuz güçler olarak görülürler ve onlara sahip olanlar kendilerini bu güçlerden korumak zorundadır (Kristeva, 2004: 101). Bu anlamdaki kendini 'kadının kötücül gücü'nden korumayı başaramayan Kenan'ı en sonunda cesedin yerini itiraf etmeye götüren de masum güzelliğiyle karanlığın içinde beliriveren muhtarın kızı Cemile (Cansu Demirci) olmuştur. Cinsellik ve ölüm, şiddet ve masumiyet arasında gelişigüzel bir geçişle birlikte, film boyunca sürdürdüğü mesafeli ve suskun tavrı gözyaşıyla bozan Kenan, cesedi sakladığı yeri sonunda itiraf eder.

Bir Zamanlar Anadolu'da'da topraktan çıkarılan cesedin burnundan sızarak yüzünde kuruyan kan lekesi dışında, kanlar içinde bir beden yoktur belki ama yine dedomuz bağıyla bağlanmış cesedin görünüşünde tiksindirici ya da katlanılmaz bir şeyler vardır. Filmin başında buğulu pencerenin ardından bir an için seyirciyle eşdeğer bir bakışa sahip olmuş olan Yaşar'ın şimdi bir ceset, bir yokluk olması sebebiyle onun körleşmiş, saydam gözü seyircide bir ürküntüye yol açar. Ceset hem diğer karakterlerin hem de seyircinin 'temiz ve düzgün' bedeninin sınırlarını tehdit eder (Kristeva, 2004: 146). Ceset bir yokluktur, yine de mevcut ve huzur bozucu bir yokluk olarak görünür kalır. Bu, gözlerimizden önce hala orada olan, fakat oluş ya da varlıktan yoksun cesedin büyüleyiciliğidir (Message, 2004: 127). Kristeva'nın ifadesiyle ceset, “Tanrı olmaksızın ve bilimin dışında görülen, *abjection*ın son noktasıdır” (1982: 4). Kristeva cesedi, dehşeti canlı varlığın birdenbire etkisiz, cansız bir nesne haline gelmesi gerçeğinden kaynaklanan bir *abjection* yeri olarak konumlandırmıştır. Kenan bir cinayetin, yaşayan bir bedeni bir cesede, Kristeva'nın dediği gibi *abject*ın son noktasına dönüştürmüş olmanın suçlusudur. Aynı zamanda *abject* olan cesedin, ritüel aracılığıyla arındırılmasını bozan da Kenan'dır. Bu anlamda çarpıcı bir biçimde *abject*ın görünüşlerinden birisi, ölümü ve yaşamı anlamlı kılacak geleneksel bir defin olmadığı ve Yaşar'ın cesedinin domuz bağıyla bağlanarak olağandışı bir biçimde gömülmüş olmasıyla

karşımıza çıkar. Abjektleştirilenin neden olduğu korkunun somut örneği olarak ne insan ne de insan olmayan bir mevcudiyet olan cesedin muğlak durumu ve çürümesi, uygun cenaze ritüelleri yapılarak, yaşayan öznelere olarak bizlerin onun ihanetinden kaçmamız gerektiği anlamını taşıyor (Arya, 2014: 61). Bir başka deyişle ceset, *abject*’tir ve ritüel aracılığıyla arındırılmalıdır (Lechte, 2010). Komiser Naci, doktor ve diğerleri ürkmüş bakışlarla sanki metrelerce yüksekten aşağıda derin bir uçuruma bakar gibi topraktan çıkan bu nesneye bakarlar. Cesetle bu karşılaşma anında bu insanlar, bomboş, ıssız ve sadece köpeğin havlama sesinin karıştığı bozkırın ortasında sanki kaybolup giderler. Sessizliği bozan ise domuz bağıyla bağlanmış olan ceset karşısındaki dehşetini gizleyemeyen ve “son derece performatif bir “iyilik” histerisi” geçiren (Arslan, 2012: 195) Komiser Naci olur (Ceylan, 2011);

Şuraya bak ya! Bu nasıl bağlama şekli ya! İnsanlık mı bu savcım ya! Bu insanlık değil ya! Oğlum öldürdünüz böyle, niye bağladınız peki lan! Ölüye de mi saygınız yok? Ya, ölüye saygı diye bir şey olur. Sen... ne Allahsız bir adamsın sen ya!... Bu hal nedir ya? Niye bağlıyorsun sen adamı? İnsan değil misin sen? İnsan değil misin oğlum? Allahsız mısın sen?... Bunlara zerre insaniyet göstermeyeceksin! Bunların hak ettiği muamele, (cesedi göstererek) aha bunu bağlamış ya, aynısı işte! Aynısı...

John Lechte, *Crime, Abjection, Transgression and the Image*’da (2010), yasanın gizli yüzünün iki yönden kötü olduğuna dikkati çeker: “bir taraftan yasa, varolmak ve mevcut olmak, onu desteklemek için şiddete başvurur, diğer taraftan, bu gerçeği gizli tutmak için çalışır [...] Böylece şiddet, abjektleştirilenin aynı zamanda yasanın kökeninde olduğunu ima eder” (Lechte, 2010: 61). Lechte burada Nietzsche’nin *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*’de habis (*bad*) ve kötü (*evil*) arasında yaptığı ayrıma da gönderme yapar. Habis olan (*bad*), şiddete sebep olabilir ve genellikle olmuştur da (örneğin, Hristiyanlık öncesi Roma) fakat bu, açık seçik bir çeşit hayvani şiddeti gerçekleştiren kişinin karakterinden doğan şiddettir. Buna karşın kötülük (*evil*), gizli kapaklıdır, ikiyüzlüdür, bulanıktır. Öyleyse *abject* olan, kötülüktür (*evil*), çünkü o, olduğu şey her neyse kendini gösteremez (Lechte, 2010: 61). Filmde kamusal erdemini savunucusu ve Yasa’nın temsilcisi olan savcı Nusret de tıpkı Kenan’ın son derece basit bir gerekçeyle, arabaya sığdırabilmek için domuz bağıyla bağladığı gibi, arabasının arkasına sığdırılması için cesedin bükülmesine izin verecektir. Dolayısıyla burada yasanın şiddeti, gizli kapaklı bir biçimde *abject* olarak karşımıza çıkar. Ancak hem devletin pozitif yasası hem de ahlak yasası anlamında suç ve kötülük açık bir biçimde Kenan’a iliştilerinden, ‘ölüye saygısız olmayan’ da, ‘insan olmayan’ da Kenan gibi görünür.

Bir Zamanlar Anadolu’da bize, Kristeva’ya referansla söylersek öznenin korkunun, dehşetin, insan olmayanın cazibesini ve çürümeyi deneyimlediği nesneyi gösterir. Öte yandan

ceset ve nesne arasındaki birliktelik, problemlili bir birliktelik olabilir: cesedi *abject* olarak kursak, öyleyse cinayetin maktülü Yaşar, tam olarak bir nesne değildir. Kristeva, kendimizi bir nesneden koruyabilirken, *abject*de böyle bir şeyin söz konusu olmadığını söyler; “şu an benden tamamen ayrı ve tiksiniç bir şey olarak yakama yapışan bir yabansılık, aniden yoğun bir şekilde belirir. Ben değil. Şu da değil. Ama hiçbir şey de değil. Bir şey olarak tanımlayamadığım bir “bir şey”” (2004: 15). Kristeva’ya göre, cesetle bu karşılaşma bir taraftan beni yok edip, tüm anlamların çökmesine sebep olurken, aynı zamanda benim kendi öznelliğimin koruyucusu haline de gelir (1982: 18). “Anlamsız olmayan ve beni çökerten anlam-olmayanın ağırlığı” der Kristeva, “Varolmayışın ve sanrının, farkına vardığımda beni hiçleştirecek bir gerçekliğin sınırında. İğrenç ve iğrenme orada benim korkuluklarımdır. Kültürüme doğru atılan ilk adımlardır” (2004: 15). Toplumsal ilişkilerin içine sızan iktidar yapıları kaçınılmaz bir şekilde şiddet üzerine temellendiğinden, özünde kanunsuz ve sorumsuzdurlar. Bu iktidar yapıları, daha örgütlü otoriteleri yansıtmalarına rağmen, kuralların reddi yoluyla eşikte olan ve *abject* olarak kendilerini konumlandırır. Bu inkâr, Kristeva’nın *abject*in işaretlerinden biri olarak tanımladığı şeydir. *Abjection* kaynakları, uygunsuz ve kirlidirler, tıpkı cesette olduğu gibi; ama yine de Kristeva’nın da altını çizdiği gibi, *abject*’esebep olan şey, “kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir” (2004: 17). Muğlak ve arada olan *abject*, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermez. Kristeva *abject*ve suç arasındaki ilişkiyi ise şöyle kurar: “Her suç, yasanın dayanıksızlığına işaret ettiğinden iğrençtir, ama önceden tasarlanan suç, sinsi cinayet, ikiyüzlü intikam, yasanın dayanıksızlığını çok daha iyi teşhir ettiklerinden daha da iğrençtirler” (2004: 17). Bir diğer deyişle *abject*, yasanın tarafındaymış gibi görünüp öyle olmayan suçta, aldatıcı, kasıtlı ve sinsicce olan fakat tam zıttıymış, dürüstlük timsaliymiş gibi görünen suçta ortaya çıkar (Lechte, 2010: 54-55)⁶. Böylece Kristeva, özellikle bir takım karanlık dürtüler ve ürkütücü deneyimler karşısında, yasanın kırılmasını ve buna bağlı olarak çağdaş kültürde ‘baba’nın patriarkal işlevini açığa çıkararak bir düzen ihlali ve bir tür *abjection* olarak suç deneyimine işaret eder. Bu açıdan *Bir Zamanlar Anadolu*’da, Arslan’ın da belirttiği gibi, “ilk düzeyde Yasa’nın kutsal yerinin boş olduğunu ima ederken, ikinci düzeyde bu kutsal yerin gündelik hayat tarafından sürekli ihlal edildiğini göstermektedir” (Arslan, 2012: 197). Bir başka deyişle Kristeva’nın dinsel, din-üstü ve ahlaki kurumların temsil ettiği, zorlayıcı ve baskıcı olarak işaret ettiği simgeseli, burada ikame edecek mutlak, bütünlüklü ve güven verici bir başka Yasa yoktur, fakat bir yasa taklidi yapılıır. Kristeva, bedensel atığı, simgesel düzenin

⁶ Bu bakımdan, *abjection* bilim ve saflık adına çocukları öldüren Nazi suçuyla örneklendirilir (Lechte, 2010: 54-55).

kırılganlığı için bir metafor olarak tanımlar. Simgesel alana karşı koyan şey kirliliktir. Ceset, yaşam ve ölüm arasındaki nihai sınırdaki temel bir kırılmaya sebep olması bakımından *abjection*’ı tetikler: ‘O, yaşama bulaşan ölümdür’.

Filmde Kenan’ın Yaşar’ı öldürmesinin ardındaki gerçek, bir sırrın, bir ihanetin aniden açığa çıkıvermiş olmasıdır. Yaşar’ın eşi Gülnaz (Nihan Okutucu) ve Kenan gizlice birlikte olmuştur. Yaşar ve Gülnaz’ın tek çocukları olan Adem (Fatih Ereli) ise bu gizli ilişkinin, bu ‘ihanet’in sonucunda doğmuştur. İhanet türünden bir suç gizliden gizliye, sanki karanlıkta işlenir ve kişiyi savunmasız yakalayarak, onun kırılganlığını açığa çıkarır. Kimliği istikrarsızlaştıran da, *abjectin* bu tehditkâröngörülemezliğidir (Catani, 2013: 127). Kenan ve Gülnaz’ın ihanet biçiminde karşımıza çıkan ve Yaşar’ın öldürülmesiyle sonuçlanan suç eylemi, el altından, korkakça ve aleladedir. Bu türden suçların failleri, yasaya itaatsizliklerini göstermekte gururludurlar. Ceset bulunup, gömüldüğü yerden çıkarıldığında Ramazan’ın ağlayıp sızlanmasına karşılık olarak bakışlarındaki vahşi bir şiddetle ona susmasını söyleyen ya da Komiser Naci’nin cesedin bir an önce bulunması için gösterdiği baskı ve şiddete karşı suskunluğunu bozmayan Kenan’ın tavrıtüründen, ‘adamı ezen’ bir gururdur bu. Komiser Naci de bu gurur altında ezildiğini dillendirir bir yerde: “Ne tipler gördüm ya!” der Komiser Naci, “İnsan mı hayvan mı anlayamazsın. Bir de bu Kenan gibileri vardır. Bunlar değişiktirler bunlar nasıl diyeyim ben... öyle gururla, o şeysiyle adamı... ezer ya bir yerde” (Ceylan, 2011). Cesedin peşine düşen herkes, kendince kötülük karşısında tavr almaktadır, bununla beraber Kenan ve Gülnaz tarafından ihlal edilmiş sadakat ve elbette savcı Nusret’in eşine ihaneti, sınırlara işaret eden ahlaki ikilemler bu tavrı daha da karmaşılaştırır.

Ceset bulunup kasabaya geri dönüldüğünde Doktor Cemal hastanedeki odasına giderek masasına oturur ve bilgisayarını açar. Doktorun kendi geçmişine ait olan fotoğrafların yakın çekimleri çerçevede beliriverir. Ardından doktor bakışlarını doğrudan kameraya doğru çevirir. Kamera doktorun sabit bakışları üzerinde takılıp kalır ve peşisıra doktor aynaya yansıyan kendigörüntüsüne bakar. Doktor Cemal, otopsi odasında Yaşar’ın cesediyle ilgili otopsi raporunu yazdırırken, asistanı Şakir (Kubilay Tunçer), Yaşar’ın ciğerlerindeki toprağı fark eder ve onun diri diri gömülmüş olabileceğinden şüphelenir. Doktorla bu şüphesini paylaştıktan sonra, uzun bir duraklamanın ardından doktor rapora maktulün soluk borusunda ya da boyun yumuşak dokusunda ‘herhangi bir anormalliğe’ rastlanmadığını yazdırır. Yanağındaki kan lekesiyle doktor pencereye doğru yönelir ve dışarda Yaşar’ın karısı Gülnaz (Nihan Okutucu) ve oğlu Adem’in okula giden yamaçtan aşağıya doğru inişlerini izler. Doktorun yüzüne kan sıçrar ve ardından Şakir; “Hocam, siz biraz geri çıkın isterseniz, size de

bulaşmasın!” der. Böylece film sona yaklaşırken, Yaşar’ın otopsi masasına uzanmış ölü bedeninde, “morgun gün ışığı altında yatan bu zorlayıcı, çığ, arsız şeyde, artık hiçbir şeyle eşleşmeyen ve bu yüzden artık hiçbir anlama gelmeyen şeyde” (Kristeva, 1982: 4) sınırları silinen bir dünyanın parçalanıp yıkılışı gün yüzüne çıkar.

3. Sonuç

“Bir zamanlar Anadolu’da dersin... Ücra bir yerde görev yaparken, işte böyle böyle bir gece yaşamıştık dersin... Anlatırsın yani ne bileyim, masal gibi...”

Arap Ali, *Bir Zamanlar Anadolu’da* (Ceylan, 2011).

Bir Zamanlar Anadolu’da, suçun ve suçlunun belli gibi görüldüğü bir cinayet soruşturması için bir grup erkeğin Anadolu’nun bozkırlarında bir cesedin peşine düştüğü bir ‘masal’ı anlatan, dolayısıyla görünüşte çok az şeyin olduğu bir filmidir. Bununla beraber filmle ilgili etkileyici olan şey, dramatik yapısında çeşitli meselelerin nasıl devreye sokulduğudur. Aslında suçun kendisi, anlatı içinde merkezden ziyade çevreselleşen bir şeydir. Kristeva *abject*’i, onayladığımız ve reddettiğimiz, bildiğimiz ve anlamı dışlayan şey arasındaki eşikteki bir yeri işgal eden, kendi bilinçlenmemizin dış yüzeyinde konumlandırır. Öyleyse *abject*’i insan ve insan olmayan, iyi ve kötü gibi sınırları geçen ya da geçmek için tehdit eden, sınırlarla ilgili bir şey olarak düşünebiliriz. *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde *abject*, sadece cesedin taşıdığı anlamda değil, aynı zamanda estetik biçimlenişte de anlatının bütününe yayılır. İmgenin pürüzlü yüzeyi üzerinde beliren *abjectleşme* içine düşme ve topyekün sınır çöküşünü ifade etme yolu olarak *abject* burada, bir tür rahatsız etme, musallat olma, rüya ve aynı zamanda travma biçimine dönüşür. Film, insan ve insan olmayan, masumiyet ve suç, yaşam ve ölüm arasındaki sınırları yeniden değerlendirmek için bir temel olarak toprağın, çürümenin, kokan cesedin ince bir mizansenini kullanır. Bu geriye hem karakterler hem de izleyicinin deneyiminde *abject*’in her yerde birden bulunmasına işaret eden bir huzursuzluk bırakır.

Kaynakça

- Ahmed, S. (2015). *Duyguların Kültürel Politikası*. (Çev: S. Komut). Say Yayınları, İstanbul.
- Abrams, S. (2012). Why 'Once Upon a Time in Anatolia' is the ultimate stake-out movie. <https://www.politico.com/states/new-york/city-hall/story/2012/01/why-once-upon-a-time-in-anatolia-is-the-ultimate-stake-out-movie-067223/> (Erişim tarihi: 09.10.2018).

- Argın, Ş. (2011). Bir zamanlar Anadolu'da: Asimetrik şikayet toplumu. *Birikim*, 272, 18-25.
- Arslan, U.T. (2012). Bozkırdaki labirent: Manzaradan lekeye. (Edi. U.T. Arslan), *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* içinde(ss. 193-219). Metis Yayınları.
- Arya, R. (2014). *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. Springer.
- Calhoun, D. "Nuri Bilge Ceylan Interview". <https://www.timeout.com/london/film/nuri-bilge-ceylan-interview/>(Erişim tarihi: 14.10.2018).
- Catani, D. (2013). *Evil: A History in Modern French Literature and Thought*. A&C Black.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen)(2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da*. Zeyno Film.
- Ceylan, N. B. (2011). Meselem İnsan Denen Muammayı ve Onun Bağlı Olduğu Daha da Büyük Muammayı Anlamlandırmaya Çalışmak.(An Interview with Nuri Bilge Ceylan). Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı.
- Elsaesser, T. (2018). *European Cinema and Continental Philosophy: Film as Thought Experiment*. Bloomsbury Publishing USA.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror* (Vol. 98). University Presses of California, Columbia and Princeton.
- Kristeva, J.& Tural, N. (2004). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. Ayrıntı Yayınları.
- Lechte, J. (2010). Crime, Abjection, Transgression, and the Image. Nicol, B., McNulty, E., & Pulham, P. (ed.). *Crime Culture: Figuring Criminality in Fiction and Film* içinde, 51-70. Bloomsbury Publishing.
- McAfee, N. (2004). *Julia Kristeva*. Routledge.
- Mansfield, N. (2006). *Öznellik: Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları*. (Çev:H. Çetinkaya&R. Durmaz). Ara-lık Yayınları.
- Mazierska, E., & Rascaroli, L. (2006). *Crossing New Europe: Postmodern Travel and The European Road Movie*. Wallflower Press.
- Message, K.R. (2004). Watching Over the Wounded Eyes of Georges Bataille and Andres Serrano. E. Klaver (Ed.). *Images of the Corpse: From the Renaissance to cyberspace* içinde. 113-133. Popular Press.
- Muller, V. (2006). "Abjectd' Art," *M/C Journal*, 9(5). <http://journal.media-culture.org.au/0610/04-muller.php/> (Erişim tarihi: 27 Ekim 2018).
- Ochonicky, A. (2018). The Spectral Present: Landscapes of Absence in *Once Upon a Time in Anatolia* and *The Headless Woman*. <http://www.screeningthepast.com/2018/02/the->

spectral-present-landscapes-of-absence-in-once-upon-a-time-in-anatolia-and-the-headless-woman/(Erişim tarihi: 15.09.2018).

Ottone, G. (2017). *New Cinema in Turkey: Filmmakers and Identities Between Urban and Rural Space*. Cambridge Scholars Publishing.

Posel, D., & Gupta, P. (2009). The life of the corpse: framing reflections and questions. *African Studies*, 68(3), 299-309.

RadioRunonAir. (2018). Bana Bir Film Anlat (Bir Zamanlar Anadolu'da – Nuri Bilge Ceylan) [Video dosyası]. <https://www.youtube.com/watch?v=N3THHz-4bYI>.(Erişim tarihi: 26.10.2018).

White, R. (2011). Nuri Bilge Ceylan: An Introduction and Interview. *FILM QUART*, 65(2), 64-72.