



**KÖPRÜDEKİ ADAMLAR: YENİ TÜRKİYE
SİNEMASINDA DUMRULLUK VE TRAJİK DURUM
MEN ON THE BRIDGE: THE CRAZY DUMRUL
COMPLEX AND TRAGICAL CONDITION IN THE
CINEMA OF NEW TURKEY**

Tolga YALUR¹

ÖZ

Bu çalışma, Türkiye sinemasından bir dizi popüler film ve metni referans alarak, özelde sinemaya ve Türklüğe hâkim bir psişik durumu, post-yapısalcı fenomenoloji çerçevesinde incelemektedir. Deli Dumrul mitindeki *köprü* bekçisi Dumrul'un Azrail'le karşılaşmasını, "Yasa" kavramı üzerinden ele alarak, yasa nazarında erkek öznenin vicdanına ve "hakikat"e erişimine ket vurulduğunu ve bu nedenle maneviyattan mahrum kaldığını söylemektedir. Öyle ki, İslam öncesi sadece dünyevi mevcudiyet söz konusu iken, İslam'la beraber öte dünya mevcudiyeti sorunsalı da baş göstermiştir. Bu, "trajik durum" şeklinde kavramlaştırılmaktadır. Trajik durumun, Türkiye sineması için eleştirmenlerce yakını olarak dile getirilen "maneviyat eksikliği"ni açıklayan bir kavram olduğu, film ve metinler merceğe alınarak öne sürülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Köprü/Geçit-sellik, Yasa, Dumrulluk, Trajik durum.

ABSTRACT

This study takes a number of popular films from the New Cinema of Turkey as references to investigate a dominant

¹ Öğretim Görevlisi, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Film Çalışmaları Programı.

* Makale Geliş Tarihi: 19.01.2016
Makale Kabul Tarihi: 05.05.2016

psychosocial condition in Turkishness. Based on the myth of Crazy Dumrul that represents the transition from Turkish-Paganism to Turkish-Islam where Dumrul faces the angel of death, this study looks through a subject's conscience in the eye of the "Law", which in Dumrul's case restrains access to "truth" while he is trapped between two worlds: Earth and the hereafter, material and spiritual. This is conceptualized as a tragic condition, as the dominant psychosocial condition over male subjectivity in the recent cinema of Turkey.

Keywords: Bridge/Passage, Truth, Law, Dumrul Complex, Tragic condition.

GİRİŞ: TARKOVSKY OLMAK YA DA OLAMAMAK

2015 yılının başlarında Fatih Özgüven'in Türkiye sinemasına dair yazdığı yazısının başlığında soruyordu: "Neden Tarko Olunamıyor?"² Özgüven, aynı sene sinemalarda gösterilen *Neden Tarkovsky Olamıyorum?* (Murat Düzgünoğlu, 2014) adlı filme istinaden, "Tarkovski sinemasının astarını oluşturanın, ara sıra dinle buluşsa da, ondan çok öte bir şey olan 'manevilik' hissidir. 'İlke'lerden çok, asıl ıskalanan budur," diyordu. Özgüven, piyasaya çıkmakla kendi samimi filmini çekmek ikilemine düşen, Nuri Bilge Ceylan sonrası Türkiyeli yönetmenlerin temel varoluş sorunsalıyla geçen hayatlardan ve filmlerdeki erkek karakterlerin, "açsındır, biraz daha yemek ye" ve "al şu parayı, baban görmesin" diyen annelerle çevrilmiş halde olmalarından yakınıyordu. "Dinden öte manevilik" hissi geldiğinde, yani yönetmenler de, insanlar da *Tarko* usulü bir ruha kavuştuğunda anneler de, babalar da, filmler de bir kimliğe kavuşacaktı Özgüven'in dediğine göre.

"Neden Tarkovski Olamıyorum?" sorusu, belli ki bir mahrumiyeti de beraberinde getiriyor: Yönetmenlerin nesi eksik de Tarkovsky olamıyorlar? Parasal sorunu bir şekilde çözebiliyorlar ama akılları ve ruhları mı yetmiyor? Esasen Tarkovsky olamama, bir başkası olamama, din ve maneviyat eksikliği, Türkiye sinemasının oldum olası başına musallat bir ayrık Batı/Doğu sorunsalının bir başka biçimi gibi: Niye hem Batılı hem Doğulu olunamıyor? Niye bir Batılı yönetmen addedilen Tarkovsky kadar Doğu'ya, maneviyata, anneye ve hakikate yaklaşamıyor? Bu iki soru, Tarkovsky'nin son kırk yıldır dünya sinemasında bıraktığı etki kadar, onu kucaklayan Türkiyeli yönetmenlerde de, filmlerde ve metinlerde ve bunlara dair Özgüven'inki gibi eleştirilerde de belirginleşiyor.

² Özgüven, Fatih. Neden Tarko Olunamıyor? Radikal, 5 Şubat 2015
<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fatih-ozguven/neden-tarko-olunamiyor-1286519/>

Fakat bu Tarkovsky olamamanın değil, Türk-oluşun bir gediği: “Orta Doğuya sürüklenme”, “Arap etkisi”, “ekonomi ve kriz”, “gericilik”, “cahilleşme ve yobazlaşma”, “geri kafalı dinciler”, çoğu zaman bir başkası olamamanın, modern/ulusal bir “ilerici Türk” özne olamamanın nedeni olarak karşımıza hep çıkardı. Bu defa da en temel maneviyat ve din eksikliğini telafi edecek, bir başka yetkin Türklük idealini vaat edebilecek, dine ve maneviyata atfedilmiş ifadeler şeklinde çıkıyor. Esasen her biri, Doğu’lu olmak kadar Batı’lı olmakta, dini olmak kadar ulus olmaktadır bir mahrumiyeti, her haliyle eksik Türklüğü vurgulayan ifadeler.

Bu çalışmada filmler ve metinlere olduğu kadar Türkiyeli olmaya dair ortaya atılan yukarıdaki sorulara Batı/Doğu yönlerine bakarak değil, klişe bir Türkiye benzetmesi olan “köprü”yü Türklük varoluşuyla kavramlaştırarak cevap aranacak. Tarko’yu sevmeye, Tarko olma çabası, Türkiye Sineması’nın bu köprü yazgısını kabullenme gayretinin bir başka habercisi olabilir diye düşünüyorum. 1960’larda Milli Sinema’dan 80’lerde *Anayurt Otel’i*’ne, *Eşkya*’lı ve Nuri Bilge Ceylan’lı 90’lardan *Recep İvedik*’li 2000’lere, bu kültürel durumu yaşama şeklinin bir başka örneği.

Bu bağlamda çalışmanın temel kuramsal çerçevesini, post-yapısalcı fenomenoloji (Jacques Derrida ve Saffet Murat Tura) oluşturmaktadır. Psikanalitik ideoloji kuramının kapsayan bu yaklaşım, ikilikler üzerine kurulan ve sürekli bir eksiği bulunarak ötelenen, temsili imkânsız bir psikososyal varoluşu; Türklüğü, dini (İslam’ı) ve maneviyatı bir çerçeve içine almamıza, farazi bir Batı/Doğu ayrımında Türkiye için kullanılan köprü eğretisini bu defa Türklük bağlamında anlamlandırmamıza imkân sağlar. Post-yapısalcı fenomenoloji, filmleri sadece bir yapı-beden gibi değil, aynı zamanda birer psişe (ruh) metinleri addederek gerçekleştirir eleştirisini. Yeni Türkiye’nin sinemasına yol alırken, bu eleştiri sadece filmlere değil, edebiyata ve mitolojiye de uğramakta.

Film-metinlerde kullanılan dilin, simgelerin ve ruhun malzemesi, bunu okuyan kimse tarafından anlamlandırılır. Nesnelere psişede nasıl oluştuğu, fenomenolojinin temel bağlamlarından biri. Manen/ruhen/psişik açıdan tahayyül edilen düşüncelerin, diğer bir deyişle içeriğin, daha iyi anlamlandırılması için film-metinlerin bunları yansıtan birer beden gibi düşünülmesi gerekir. Film-metin, anlamın bedenleşmelerinden ve maddeleşmelerinden biridir. Film-metindeki nesnelere, eseri oluşturan kimseler kadar seyredenlerin psişelerinde ve psişelerindeki gibi biçimlenir. Post-yapısalcı fenomenoloji yaklaşımı, anlamlandırdığı kadar anlam ayrımına giderek, ilişkilendirerek, bölerek ve anlamın yek ve bir döneme hâkim olmaktansa değişen ve evrim geçiren bir oluş hali olduğunu söyleyerek metne bakar (Husserl 2003: 82-83). Post-yapısalcı fenomenoloji, “öz”ü kabukla örtülmüş bir çekirdek

gibi görmez; mevcudiyetin tamamlanmadığını ve öznenin sürekli değiştiğini, kimliğin nihai ve sabit bir durağı olan tamlık durumu olmadığını söyler. Mevcudiyet, tamamlanmayan ve yek bir özü olmayan, *geçit-sel* bir süreçtir (Derrida, 1982).

Psikanalitik ideoloji kuramı da, post-yapısalcı fenomenoloji çerçeve için elzem. Louis Althusser ve Judith Butler bize öznenin ideolojinin öznesi olduğunu, yazılı veya sözlü yasanın özneyi çağırdığını ve özneye ayna tuttuğunu, kim olduğunu söylediğini dile getirirler (Althusser, 1968; Butler, 1995). Ideolojiler, özneye doğru/yanlışın, iyi/kötünün, günah/sevabın, dünyevi/uhrevinin neler olduğunu söyler, suçu ve ödülü tanımlar ve vicdana yerleşerek özneyi anlamlı kılarlar. Dolayısıyla bu çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan post-yapısalcı fenomenoloji, film-metinlerin kendilerini de, bu metinlerde geçen kimseleri de birer özne gibi incelememizi sağlamakta. Her şeyden önce mevcudiyeti, temsil edilen fenomeni ve psişeyi anlamaya yarayan bir yaklaşım. Dikkat edilmesi gereken şeylerden biri, öznenin *kendisi* değil, nasıl temsil edildiği; ideolojilerin özneye nasıl ayna tuttuğu ve özneyi nasıl bir vicdan muhasebesine (doğru/yanlış, dünyevi/uhrevi, iyi/kötü) yerleştirme gayretinde olduğu.

1. DUMRUL KOMPLEKSI

Jacques Derrida, seyahat denemeleri ve mektuplar kitabı *La Contre-allée*'de (*Counterpath*) köprü, gemi ve geçitlerden söz eder (Derrida, Malobou, 2004: 290-91). Cezayir'den Marsilya'ya *Le Liberté* adlı bir gemiyle yolculuk eden Derrida, bu gemiye yıllar sonra tekrar binerek Amerika'dan Fransa'ya gittiğini söyler ve yine Amerika'ya gittiğinde köprüyü bu defa bir *geçit* addeder: “Oluşun bir mevcudiyet olduğuna karar vermede,” der Derrida, “metafizik, göstergesi sadece bir geçit gibi görür.” (Derrida, 1982: 71; 82). İki mevcudiyet anı arasındaki bir geçit bağlamı olan gösterge (dil ve temsil alanındaki tüm simgeler), yalnızca “bir mevcudiyetin bir diğerine olan geçit-sel” olmasıyla iş görür; köprü, buradan açılır (1982: 71). Derrida'nın bu Hegelci metafizik muhasebesinde, maddi dünyadaki aracı bir terim olan gösterge, manevi (psişik, tinsel) dünyadaki bir başka aracı terim olan suya benzer. Derrida, göstergesi suya benzetir; su ile köprüyü boşluğu telafi eden benzer olgular gibi düşünür. Aracı terimi olan geçit-sellik ise, hem boşluk hem de boşluğu telafi etmeyi deneyen köprüyü; boşluğun *azaltılamazlığı*mı, yani boşluğa köprü olmanın imkânsızlığını ima eder.

İşin ilginç yanı, Derrida, *Counterpath*'in basımından iki yıl önce, 1997 Mayıs'ında İstanbul'u ziyaretinden de bahseder kitapta. İstanbul'a olan *geçişinin* bir *şifre* gibi olmasına dair bir mektup yazar (2004: 19). Bu geçişse, sınırları geçmekle ilgili: İki tam mevcudiyet anı arasındaki köprüye bir başka geçit-sellik

atfında bulunur. Yazım filozofunun İstanbul'a yönelik ilk düşündüğü şey, elbette "asri zamanlar'ın ölçsüz, sağduyulu, ancak zalim bir özgürlükçüsü" olan Atatürk'ün emriyle Arap harflerinden Latin harflerine (kelimeleri değiştirmeden) yapılan *geçiş* (2004: 11). Derrida, Arap harflerinin bir *kayıp nesne* olduğunu düşünür. Şehrin mimarisine, cephelerine ve birçok tabeladaki göstergelere bakınca, bu harf devriminden dehşete düşer. Fakat Arap harflerinin kaybindan bahsederken, kendi de bir Şarkiyatçılık emaresi sergilemeden edemez: "Fransız harflerini kaybetsek nasıl olurdu, düşünsenize?" diye bir soru atar ortaya. Hâlbuki günümüz Fransızlarından bahseder, Fransa'nın ve belki dünyanın tek yazım filozofu Derrida. Dili ve harfleri belki dünyada en tutkulu şekilde kullanan Fransız 1990'lı yıllarından retroaktif şekilde 1920'ler Türkiye'si insanlarına bakmak ve günümüz Fransızlarının Fransız dil ve yazımı ile o dönemin toplumunu karşılaştırmak, bir aşırılık olur diye düşünüyorum. Arap alfabesine ve okuma-yazmaya hâkim olmayan ve sembolik düzende harfleri sadece dükkân tabelalarında görse de baktığını anlamlandırmadan oldukça mahrum kalmış, okuma-yazmanın sadece dini kurumlar ve sanatlarında geçerli olduğu yani toplumun çok kısıtlı bir kesimine hitap ettiği dönemde, insanların dil ve simge mahrumiyetini telafi etmek için Arap harfleri ile Latin harfleri birbirlerinden ne kadar daha başarılı olabilirlerdi ki? Elbette Arap harfleri çok zorlanacaktı.

Köprü, Türkiye için sık sık kullanılan bir klişe-terim. Esasen bu çalışmanın bir açıklayıcı değişkeni olma nedeni bu. Derrida'nın İstanbul için yaptığı *geçit* benzetmesi, bu köprü istiaresine atıfta bulunabilmek için bu nedenle önemli. Ancak, burada Türkiye için Batı/Doğu mevcudiyetlerinin arasındaki boşluğu dolduran su veya köprüdür önermesinde bulunmayacağım. "Doğu/Batı" ayrımı o kadar abartıldı ki, kimse bu suyun içinden çıkamıyor. Esasen bu ayrımın üretildiği bir tarih ve düşünce/yazım kültürü var sadece. Bunu benimseyenler bir yana, buna cevap sunmaya çalışanlar da meseleyi kördüğümüne çevirdiler diye düşünüyorum. Dolayısıyla, Doğu ve Batı'yı iki ayrı mevcudiyet gibi görmektense, ya da "bir de Doğu'dan dinleyelim", "bir Şark masalı sunalım" demektense, bu ayrımın zaten hiç var olmadığı toplumsal ve ruhsal sulardaki amorf yansımaları bakmayı öneriyorum. Derrida'nın köprü düşüncesi bir de bu nedenle elzem. Zira analogideki su da köprü de farklı değil; boşluğun deneyimini, mevcudiyeti, yani oluş halini anlamamız için bir bağlam sunuyor.

Trajik Durum

Esasen köprü, ne Arap/Latin harflerine geçişin, ne Doğu/Batı muhayyilesinin, ne de modernleşmenin bir ürünü. Çünkü köprü benzetmesi, Türkiye'nin popüler geçit-sel suretinin ne ilki ne de sonuncusu. Türk-İslâm mitolojisinin ilk örneklerinden Deli Dumrul'da da rastlarız bu köprüye. Dede

Korkut'un hikâyesinin neredeyse tamamı, kurumuş bir çayın üzerinden geçen köprünün başındaki, adının tam anlamıyla "başı dumanlı"³, sırtı dik ve maneviyattan "mahrum" kalmış bekçi Dumrul etrafında, Türk-pagan bilincinin İslam'la karşılaşması sırasında çektiği kahrı anlatıyordu. Deli Dumrul'un bu psikopatolojisinden yola çıkan Bilgin Saydam, *Deli Dumrul'un Bilinci* (1997) adlı kitabında Türk-Paganizmden Türk-İslâm'a geçişi incelemiş, Jungcu-psikanalitik çerçevede miti ele alarak, anaç/doğal ve babaç/tinsel ikiliğiyle yaklaşmış ve hikâyedeki köprüyü, bu iki yakanın arasına yerleştirmişti. Bu ikilikte kanbağına dayalı ve (Türkiye'de de hâlâ önemli olan) güçlü bir ana-oğul bağının olduğu eski Türklükten, annenin eşliğe atfedildiği İslam'a geçişte anne-oğul ilişkisine yasa koyucu olarak müdahil bir figür olmuştu.⁴ Tarkovsky olamayan yönetmenler gibi, Dumrul'un neden manevileşemediği sorunsalı için de Saffet Murat Tura devam etmekte: Bilgin Saydam'ın baba ve İslâm üzerinden sorduğu soruyu "dünyevilik" ve "uhrevilik" karşıtlığıyla anlayabileceğimizi; uhreviliğin dinsel bir "öte dünya"dan ziyade, dünyeviliğin ötesi şeklinde düşünebileceğimizi söyler Tura (2008: 88).

Dünyeviliğin karşısına uhrevinin gelişi sırasında anacın ehlileştirilmesi ve babacın yüceltilmesi, elbette ilk bakışta Freud'un Oedipus Kompleksi'ni çağrıştırır. Ancak Oedipus kompleksi, çocuğun, babası ve annesine olan eril arzusu arasında dünyevi ikilemini anlatır. Yunan mitolojisinde geçen ve karşı cinsten ebeveynlerine âşık olan Oedipus ve Elektra kahramanların, ebeveynlerine sahip olmak için kendi cinsiyetlerindeki ebeveynlerini öldürdükleri durumdur bu. Dumrul mitinde, bencilce davranarak oğullarına can vermedikleri için Azrail iki ebeveyni de cezalandırarak öldürür. Dumrul'un kompleksi, hakikatin analıktan Tanrı'ya geçişi ve "karılık"ın annelikten çok "kocalık"ı tamamlayacak; "oğlum için canımı veririm"den önce, "kocam için canımı veririm" türünde bir gösteren şeklinde yasa tarafından asimile edilmesidir. Lacancı psikanalizin hakikatin ve nihai iktidarın ilkin analığa, sonra da babaya geçtiğini, fakat Büyük Öteki denilen tanrısallığın namevcut bir mevcudiyet olduğunu, yani en nihayetinde dünyevi olduğunu yinelemek gerekir. Dumrul'un nihayetinde yasına ve kılıcına boyun eğdiği Tanrı mitte Dumrul kadar dünyevi, babayığit ve kendine karşı çıkanı ezen bir tirandır. Dumrul'un bir ikizi, *doppelgänger*'i gibidir. Kılıcına boyun eğseler de ne Dumrul ne de boyu, O'nun hakikatini anlamazlar.

³ Karakurt, Deniz. "Türk söylence sözlüğü, açıklamalı ansiklopedik mitoloji sözlüğü." *Baskı, E-kitap, Türkiye* (2011), s. 111.

⁴ Fatih Özgüven'in başta getirdiği, "açsındır, biraz daha yemek ye" ve "al şu parayı, baban görmesin" tipi anne-oğul ilişkisi eleştirisine, İslam öncesi pagan Türklüğündeki bu anaçlık, en azından Türkler için bir cevap sunuyordur sanırım.

Hikâyede Azrail'in (yani İslam'ın) temsil ettiği "Arap kılıcı" öncesinde pagan ve şaman Türklerin doğaötesi güçlerle, dünyevi meseleleri halletmek için ilişkilendiklerini, İslam'la beraber uhrevileşme sürecinin başladığını, ancak, Dumrul'un manevi, yani içsel ve vicdani bir nedenden çok, ölüm korkusuyla İslamlaştığı için sürecin "eksik" kaldığını gösterir bu mit. Nihayetinde Dumrul'u Azrail'e meydan okumaya yönlendiren de, bir cengâverin ölümü. Tura'nın ifadesiyle, tinselliğin vicdanla ve Türklüğün Dumrul'la anlatıldığı bu söylemde insan yavrusu, hem dünyevi hem uhrevi bir "sürelî mevcudiyet"tir (2008: 90).

"Mevcudiyetin anlamsızlığını yaşamak kadar hiçbir şey sarsamaz insanı. Her iki yanıt da bilgiğe götürebilse de, materyalistçe mevcudiyet deneyimi kararlılığı çok daha çileci görünümlü... Mevcudiyeti materyalistçe yaşama tarzı köktencilikte yine de tutunacak bir dal varsa eğer, o da mevcudiyeti en acı yüzüyle görüyor ve bu acıya tahammül ediyor olmaktır. Bu acı ruhu terbiye eder: Bilgelik anlamak ve boyun eğmektir. Zaten mevcudiyeti anlamak boyun eğmektir. Başka bir deyişle keyfinden değil, çaresizlikten olgunlaşır insan." (2008: 92)

Mevcudiyetle olan münasebetiyle, ölüm endişesiyle vicdan mekanizması işler ve "doğru" olanı seçmek durumundadır insan, zira hakikatten yoksundur. Tura, Dumrul'un da içine düştüğü ve maneviyattan mahrum kaldığı bu paradoksa "trajik" (dolayısıyla vicdani) der (2008: 93). İslam da trajikleşmeksizin, çileye çare olduğu sürece vicdanidir. "Hakikat"ten mahrum olan kişiye, *kula* doğruyu gösterdiği sürece idealist ve ideolojiktir. Ancak bu, trajik'in materyalist veya tinsel olduğu anlamına gelmez. Tura, trajik'i, bu ikisi arasındaki boşlukta konumlandırır.

Trajik ruhu, Melanie Klein'in paranoid ve depresif durumların arasına yerleştirir Saffet Murat Tura (2008: 94). Klein'a göre bir mevcudiyet, her an hâlihazırda olan bir takım fiziksel olgu ve işlevin kümelenmesidir (içgüdüler, endişeler, düşünceler, hisler, savunmalar, fanteziler, nesne ilişkileri vs.); "bir kimsenin içinden geçtiği değil, her zaman mevcut olan" bir şeydir (Klein, 1935: 116). Depresifin öncülü olan paranoid durumun temel özellikleri parçalanma, projeksiyon, özdeşim, idealleştirme, iktidar, inkâr ve zulümdür. Depresif durumda ise Klein, içe-atma, kararsızlık, suçluluk gibi süreçlerden bahseder. Endişeler, düşünceler, hisler, savunmalar, fanteziler ve nesne ilişkileri üzerine kurulan paranoid ve depresif durumlar, ego yitimi ve tamlığı, zayıflığı ve sebatı arasındaki farklılıklara işaret eder. Kişinin kendi içgüdülerini ve hisleriyle, özellikle de endişe ve vicdanla başa çıkma şekli, fiziksel konumunu belirler. Misal kişi bir cinayet işlemiş, zina veya hırsızlık yapmışsa, depresif ve pişman olur. Ancak İslami cihat için cinayet işleyecek ve hırsızlık yapacaksa, iyi ile kötü arasındaki ayrım için sırtını dine yasladığı için, başlangıçta paranoid olur, sonrasında içi rahattır. Trajik olanın sivrildiği yer, cihat için bir öldüreceği adamın o sırada

suratına tükürmesiyle öldürmekten vaz geçen Hz. Ali'nin durumudur: adamın yaptığına öfkelendiği için, Allah adına mı yoksa kendisi için mi onu öldüreceğine karar veremeyen Hz. Ali'nin, hakikati göremediği ve vicdanı ile yüzleştiği ve “hakikatten mahrum olmasını telafi etmeye çalıştığı” durumudur (Tura, 2008: 93-4).⁵ Ancak Dumrul'un hikâyesinde trajik bir hakikat ya da doğru istenci yoktur. Azrail'in “Arap kılıcı” tarafından doğranmaktan, yani ölmekten korktuğu için vicdanı engellenir Dumrul'un. Dünyevi olanda kalır, uhreviye adım atamaz. Köprüdeki, geçiş halindeki, iki mevcudiyet arasında vicdanı ile baş başa kalmış olan, trajik ruhtur.

2. BİR TRAJİK DURUM UZAMI OLARAK YENİ TÜRKİYE SİNEMASI

Trajik durumun, pagan Türklüğünün İslâm'la sentezini müjdelediği tezini geliştirmeyeceğim. Burada daha önemli olanı, tinselle materyalist arasında ilk bakışta bulanık görünen bir ortak payda olan “hakikat”ten mahrum kalmak ve bunun vicdanla olan ilişkisi. Bazen kişisel trajik durumun ve kişisel farsın, ancak her zaman kişisel mahrumiyetin uzamı olan sinemayı, “sinemamız”dan örnekleri referans olarak kullanacağım. Köprü'nün üzerindeyken yani Türkiye'nin toplumsal sularında yürürken kendimizi psişik (ruhsal) denizin içinde bulduğumuz, materyalist ile tinsel, doğu ile batının, Türklük ile İslâm'ın sürekli birbirine dönüştüğü, muhayyel bir *trajik durum uzamı* gibi düşünebilir mi Türkiye sineması?

Esasen buna benzer bir soruyu Yeşilçam ve Kemalizm için soran Umut Tümay Arslan, Zeki Müren'in, işlemediği bir cinayetten dolayı yasadan kaçan, sesini yitirmiş bir sanatçıyı oynadığı *Kırık Plak* (Osman Fahri Seden, 1959) filminde, ulusal kimlik kurgusu ve ideal İstanbul aksanına, taşranın “ucube” kitle kültürü ile yüksek sanat müziği gibi kaşıtıklar üzerinden yasa nazarındaki vicdan muhasebesi ve suçluluk hissine bakmıştı: “Kanun ile piyanonun, kenar mahalle ile konağın, geçmişte kalmış bir hatırayla, Türk sanat müziği dolayısıyla bütünleştikleri bu evrende, Zeki'nin sesi ve imgesi, bu hatıraya bugün yaşanan zamanın içinde yer açarak geçmiş ile geleceğin, modern ile milli'nin uzlaştırılmasını sağlar” (2010: 43-44).

Ulusal kimlik ideali ve aile istiaresi ve modernleşme sürecinde bu kimliğin nasıl “Batı” taklidiyle ve “Batılı” performansıyla gerçekleştirildiği, Türkiye sinemasının toplumsal mekânında nasıl belirginleştiği, hem Nurdan Gürbilek ve

⁵ Tura burada trajedinin temel metinlerinden Aristo'nun *Poetika*'sındaki, seyircide acıma ve arınma duyumu oluşturan tragedyaı referans almıyor ve Batı'nın tragedya üzerine kurulduğunu öne sürmüyor; dinsel düşünce ile materyalist düşüncenin ortak paydası olan bu hakikat mahrumiyetiyle ilgileniyor.

Arslan hem Bülent Somay ve birçokları tarafından deşifre edildi.⁶ Dolayısıyla ulusal kimliğe, taklide ve performansa dair yazılanları yinelemekten kaçınıyorum. Ancak eklemek istediğim şey, ulusal kimlik, yani Türklüğün yasayla (ulusal idealle) olan ilişkisinde vicdanın yerini öncelikle Dumrul'un vicdanıyla karşılaştırmak, yani İslam'ı da başat gösterenlerden biri olarak bu kimliğin matrisine almak. Başka deyişle köprüdeki adamlara; materyalist/tinsel ikiliğiyle kesitlenen Doğu/Batı ile Pagan-Türk/İslâm arasındaki köprülerde yürüyen bu trajik (anti)kahramanların, bu yaşayan ölülerin Türk erkeklerine dair ne söyleyebileceğini düşünmek.

Kırık Plak, ulusal bütünlük muhayyilesini gerçekçi kılan vaatlerin ardında koşan bir film. Onca hıçkırığa ve çaresizliğe rağmen kahkahaya, saadete ve kanunun zaferine, esas suçlunun yasa nazarında ortaya çıkacağına olan inancın filmiydi. “Modern ve milli”nin uzlaşımını sağlayan Zeki, ne olduğunu bilmediğimiz bir suça alet olduğu ve bundan dolayı vicdan azabı çektiği için bütünlük vaadi ötelenecek, üstüne ses telleri asitle yanacak ve bir de işlemediği cinayetten dolayı Anadolu'nun dizginsiz gürûhuna karışacak, bir ibiş olup kendisiyle alay edilecek ve yüksek Türk kültürü ruhu ile taşranın garabeti arasındaki karşıtlıkla yüceltilirken, adıyla ve nüfusuyla ve sesiyle taşıdığı ulvî “Zeki Müren” kimliği yittiği için bir ölü gibi Anadolu'nun tekinsizliğine savrulacak, ancak bütün bu süreç içinde ‘kanunun kılıcı’, bu defa Kemalizm’in Azrail’i olan bir komiser tarafından izlenecekti...⁷

Dumrul ile Zeki, mahrumiyetin, acının, ölüme doğru olmanın içinde her zaman doğruyu, fazileti ve iyiyi bulmak isteyen ve “hakikat”e ulaşarak bir tür zafer kazanma bağlamında hayal kırıklıkları yaşayan, toplumsal tipler. Ancak Dumrul ile Zeki'nin arasındaki fark, Zeki'nin vicdanen aklanması ve kanun nazarında hem sesine/sevdiğine kavuşması hem de hakikati *ispatlaması*. Taşra ile şehir, Anadolu ile Batı, terbiyeli ile taşkın, eli yüzü düzgün ile yabancı arasındaki hududun öte yanına Zeki'yi kanunun taşınması, “doğru” bir öznelik konumunda sabitlemesi, esasen onu çocukluğa hapsolan bir haletiruhiyede tutması.⁸

⁶ Bkz. Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. Metis Yayınları, 1992; Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türk*. Metis, 2001; Arslan, Umut Tümay. *Bu kâbuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. Metis Yayınları, 2005; Arslan, Umut Tümay. *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. Metis Yayınları, 2010; Somay, Bülent. *The Psychopolitics of the Oriental Father: Between Omnipotence and Emasculation*, Palgrave: 2014.

⁷ *Yasa ile Kanun*, bu çalışmada aynı kavramlara işaret edilerek kullanılmaktadır.

⁸ Çocukluk için ulusalcı aile metaforundan burada bahsetmek gerekiyor sanırım. *Aile*'nin ulusal modernleşme tasarımı, 1950'ye kadar ders kitaplarındaki temsiline bakan Selda Şerifsoy'un ifadesiyle, ev kadınlığı ve analık anayurda, aile babalığı devlete, çocukluk ise halka atfedilir (Şerifsoy, 2000: 185). Gürbilek ise 60'lar ve 70'lerdeki filmlerde popüler çocuk imgelerine, Sezercik ve Yumurcak'lara bakarak çocukluğun ulvileştirilmesinden, faziletli çocuklardaki mazlumluktan ve ulusal tamlık vaadini inanılır ve anlamlı kılan zafer, saadet ve vuslatın

Hakikat istenci ve arayışının ideolojikleştikçe vicdanı *sız-laştırdığını* görebiliriz, hem Deli Dumrul'un hikâyesinde, hem de *Kırık Plak*'ta. Dumrul'un İslâm'la yüz yüze gelmesi nasıl Türklerin, daha doğrusu, nemrut bir Pagan-Türk erkeğinin İslâm'la karşılaşmasını müjdeliyorsa, Zeki'nin kanunla yüzleşmesi de başka, "züppe" bir Türk erkeğinin "taşra"yla karşılaşmasını temsil eder diyebiliriz. Nasıl Dumrul'la beraber Türklüğün İslamlaşması "şüphe"yi dışlıyorsa, Zeki'yle beraber Türklüğün modernleşmesi de bir hakikat arama çabasını ve kanuna duyulan "şüphe"yi içermez. Materyalistten tinsel geçmek gibi bir noktaya savrulmayan geçit-sellikle, boşluğu azaltmamak ya da boşluğa köprü olamamakla karşımıza çıkar.

Ulusalıcı ideoloji ile İslâm dininin, özneyi izlediğini ve öznenin depresif haletiruhiyesini vicdan muhasebesine alması gerektiğini *söyleyen* bir mekanizmaya sahip olduğunun altını çizmeliyiz. İslâm'ın Azrail'i ile Kemalizm'in komiseri, iki mitolojinin gözetleme araçları olurlar bu iki mitte. Oysa bu iki kılıcın bekçiliğini yaptığı mutlak hakikat varsayımı, öznenin vicdanını parmaklıklar ardına alır, boşluğun sınırsızlığını şeyleştirmeye meyleder. Bu nedenle modernleşme, Türk-İslâm temsil alanına ve dile adım attığı anda şeyleşerek özneyi trajikleştirir. Çünkü kolayca örtüşebilir "biz" bilinci kurgulamazlar. "Biz"i, tamlığı *a priori* verili birer kimlikler gibi görerek, Anadolu topraklarında yaşayan insanları ikna etmeye çabalarlar.

Trajik duruma dair bu yorum, Arslan'ın melankoli teziyle bir yönden örtüşmekte. Ancak, hikâyeye yeni bir değişken getirildi, daha doğrusu, ön plana alındı. Yasa endişesine bağlı olduğu sürece vicdanı engellenen özne *trajiktir*, iki mevcudiyet arasında geçişi tamamlayamaz. Bu da bizi modern öncesi, arkaik bir

hissiyatını vurgular (Gürbilek, 2001: 39-41). ideolojinin vicdan muhasebesi üzerinden kişiyi (örneğin Zeki'yi) kendine tâbi ve masumiyetini ilan etmesi gereken bir 'özne' ilan etmesine dikkati çeken Arslan da, Judith Butler'a referansla "suçluluk ve çağırılma"nın izini sürer *Kırık Plak*'ta (Arslan, 2010: 55). Çünkü vicdan, Butler'a göre "vatandaş-özne"nin (halk çocuğu-Zeki'nin) tasarımının ayrılmaz bir parçası, öznenin varoluş sebebidir (2010: 56). Dolayısıyla, ulusalıcı ideolojinin kanunuyla kucaklaşmak ötelenmekle beraber gerçekleşecek, Zeki'nin sesiyle ve işlemediği suçlarla beraber kaçarak kimliğini kaybetme endişesi, yaşayan bir ölüye, bir Anadolu garaibine dönme korkusu, yani ideoloji nezdinde tamir edilmiş bir arızalı özne olduğu anda film bitecektir.

Kaybın ideolojiyle giderildiğini söylemek, Zeki'nin Anadolu boşluğundaki yolculuğunun, filmin başından sonuna vicdanını sızlatan o itildiği "suç edimi"yle arasındaki ilişkiyi ve suçun bir boşluk, muhayyel bir şey olduğunu görmemizi engelleyebilir. Zeki, istemeden işlediğini ifade ettiği suçu sevgilisine anlattığı sahnede, suçun ne olduğunu hiç öğrenmeden sadece bir uçağa binışı sırasında çantasının çekimini görürüz. Yani suç, çantada ama çantanın içindeki "ne", ona dair bir bilgi işitmeyiz ve işitmeyeceğizdir, kanunun bir boş gösteren üzerindeki gücüne ve iyi/kötüyü ayırmasına ve öznenin masumiyetine inanacağız. Anadolu garabeti midir çantayla "batı"ya taşınan utanç duyulması nesne? Yani kanun nezdinde bir özne olarak onaylanmak, boş bir suçluluğun giderilmesi olduğu kadar, bu suçun kapatılmamasıdır da, çünkü bundan duyulan "şüphe"yi ve suçun hakikatini arama çabası işlenmemiştir. Esasen suç, batılı taklidi yapamayan taşkın taşralılığa; vicdan, hakikatten mahrum kalınan yırtığa atılan dikiş ilmeklerinde.

bastırılmış Pagan-Türklüğe, belki de Dumrul sonrası Türklüğüne götürmekte, bir başka geçit açmakta. *Kırık Plak* filmi Türklerin modernleşme icrasını gösteriyorsa gerçekten, bunun Türklerin İslâm'la beraber modernliği yaşamalarına dair neticeleri olmalı. Filmde kanun, Kemalizm'in kanunudur (baş komiseri nihayetinde konuşma yaparken gördüğümüzde, arkasında bir tabloda Atatürk'ün ellerini fark eder, ancak yüzünü hiç görmeyiz, tanrısal, aşkın ve yüce bir konumda kalır Atatürk). Azrail nasıl İslam'ın, ilahi bir dinin bekçisiyse; komiser de neo-pagan, neo-mitolojik bir Türk tengrisinin bekçisidir.

Günümüz Türkiye sinemasında Tarkovsky olamama sorunsalıyla başlamıştık söze. Din ve maneviyatın neden eksik görüldüğünü anlamamız için tamamlanmayan bir süreç olan mevcudiyete geçit-sellikle bakarken, film-metinlerdeki psişelere hâkim durumun trajik olduğunu kavramsallaştırmış olduk. Buna *Dumrulluk* diyebiliriz artık. Fakat karşımıza çıkan bir soru daha var: İki ideolojik durumda yer alan motiflere neler olur ve bunlar filmlerdeki öznelere vicdanını nasıl şekleştirebilir? Neden genelde sinemamızda dinle ve maneviyatla ilişkilendirilemediği sorununa, özelde günümüz Türklüğü ve İslam'ına dair tespitlere bir de bu açıdan yaklaşırsak, "maneviyat eksiklikliği"nin neden giderilemez, boşluğun neden *azaltılamaz* olduğunu anlayabiliriz diye düşünüyorum.

Dumrulluğun zaferi

Dumrul, güçlü ve nemrut bir babayiğit. Hakkaniyetli ama haraç kesiyor. Bir başka babayiğidin ölümünden vicdanı sızladığı için Azrail'e meydan okuyor. Yani ilkeleri ve kendine göre ahlaki tarzı olan bir çeşit *kabadayı*. Günümüzün haraç kesen ama hakkaniyetli, ilkeli ancak her türlü yasaya meydan da okuyan, bizzat kendini yasa ilan eden çete reislerine de benzemiyor değil. Türklüğün kolektif bilinçdışının parçası olmuş bir arketip Dumrul. Battal Gazi, Karamurat ya da Tarkan'dan ve kendini kanun ilan eden Cüneyt Arkın'lı tiplerden sonra, doksanlarda *Eşkıya* (1996) filmiyle ve sonrasında *Kurtlar Vadisi* (2003-2005) ölçeğindeki dizilerle karşımıza sık sık çıktı.

Kırık Plak'ta da Zeki'nin savrulduğu Anadolu ucubelerinden belki de bir tanesi, Yeni Türkiye sinemasının popüler tiplerinden biri oldu son on yılda: *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2007-2014). Ne İslâm'ın "biz"inden ne de ulusalcı Türk "biz"inin öznesi Recep; evcilleştirilmesi güç, dizginsiz, taşkın, kıllı ve tombul, Zeki'yi yuhalayıp domates fırlatan ucubelerden bir Dumrul. Zeki Müren'li *Kırık Plak*'tan İbrahim Tatlıses'li *Ben de İsterem*'e (Gürbilek, 2001: 18-19) dek bastırılmış olan "zillet"ın İstanbul'a *tekinsiz* dönüşünün bir yeni tiplemesi. Trajikliğini, içindeki vesveseden kurtulmak, yani psişik hıfzıssıhhasını dünyevi amaçlara yönelik düzeltmek için gittiği "cinci hoca" sekansında görmek mümkün. Hocanın İslâmî bir "üfürükçülük"ten çok, bir şaman gibi hazırladığı

iksiriyle dili uyuşur, daha da dizginsizleşip iğrençleştiği sırada bir televizyon tarafından basılır hocanın mekânı (Res.1).

Recep İvedik tipi, bu toplumun islâm'la ve modernlikle olan muhasebesini ve çileli kaderini sevme çabasının, kahrseverliğinin bir başka habercisi olamaz mı? 80'lerde başlayan ve 90'larda duraklayan, Gürbilek'in ifade ettiği o patlamanın son örneklerinden biri. Türkiye toplumunun, askeri bir muhtıranın ardından adalet çağrısıyla gelen, fakat adil olmayan bir iktidarın önünde kendini bir kez daha bastırıp unutturduğu garabetle karşı karşıya bulunduğu ve bununla halleşmek zorunda kaldığı/kalacağı bir dönemde, sadece böğüre böğüre midesinde konuşan bu "ucube" tiplmeyi ve taşkınlıklarını değil, büyük şehrin bir kez daha zilletle ve zilletin de Receplik-Dumrullukla özdeşleştiği bu kültürel sahneyi hem çok sevdi, hem de nefret etti... Sadece Recep İvedik'ten ya da kapitalizmin içinde dallanıp budaklandıkça ve sayıları arttıkça hızla arsızlaşan, şehri köprü'nün ve köprü muhayyilesinin iki yanında ucubeleştirilen Dumrullardan söz etmiyorum bile. Sadece zorlama bir yol-köprü sanayiinden değil, çileli ve mazlum Dumrul'da bir defa daha kendi iktidarsızlığının ve yoz ve yolsuzluğunun (belki de, *köprüsüzlük* demek daha yerinde olacak) emarelerini gören, bu zayıflığı bir defa daha bir milli, dini fazilete dönüştürmeye çabalayan, köprüyü kendi kahr tasının şekline sokmaya çalışan bir trajik durumdan bahsediyorum. Kemalist Türklük kurgusunun ve/ya Müslümanlığın "biz" olma vaatlerinin sahiciliğine olan inancın, bu vaat ve inançların peşine düşen bir hissiyatın değil, Dumrulluğun zaferidir *Recep İvedik*.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde bir grup polis, savcı, doktor ve sanığın uçsuz bucaksız taşrada aradıkları ceset, daha önce Recep İvedik tiplemesine benzetilmiş ve Ceylan'ın bu filmde taşralılığın yüceltilmesine bir cevap verdiği sık sık dile getirilen bir yorum. Kanun adamları; savcı, polisler, asker ve doktorun bu bir gecelik ceset-ölü arama sürecinde ölümle beraber hakikate ulaşmanın ötelendiğini, bu sırada görüntüyle senkronize olmayan dış sesin ve Anadolu manzarasının tenhaliğine girerken, aslında *Kırık Plak*'taki taşranın meçhullüğüne ve dizginsiz, azaltılamaz boşluğuna düştüğümüzü düşünebilir, yol kenarında hacet giderirken yıldırım ışığıyla gördüğü pagan heykelinden ürperen doktor ve eşinin ölümüne sebep olduğunu düşündüğü için vicdan muhasebesine düşen kanun adamı savcı ile ölümün değil cesetlerin kokusundan, dünyevi bir meseleden kaygılanan imam arasındaki farkı görebiliriz. Suç ve suçlu var, ölüm var, ceset yok. Eğer ceset ve ölüm, kanun önünde hakikati tesis edecekse, bunun imkânsızlığına tanıklık ederiz film boyunca. Öyle ki, ceset bulunsa bile otopside diri diri gömüldüğü ve adamın akciğerlerine Anadolu'nun sahipsiz toprağının yerleştiğini ve doktorun bunu kayda almadığını, dolayısıyla kanunun bir başka gediğe gebe olduğunu fark

ederiz. Kanunun telafi edeceği ölümün askıya alınmasıyla sergilenen endişeler, nihayetinde açık kalacak, cesedin mevcudiyetinde cisimleşen doğruluk vaadi, kanundan sapmayla yerine getirilmeyecektir. Öyle ki, cinayetin faili, ölen adamın oğlunun kendisinin olduğunu söyleyecektir. Ancak ne kanun ne de film bunun doğruluğuna ve yetim kalan çocuğun “hakiki baba”sına dair bir telafi sunmayacak, çocuğu yetim bırakacaktır.



Resim 1. *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2007-2014)

Anadolu, kahır ve dert çekmeyi seven, varlığını mazlumluk üzerine kuran bir yer. Film imgelerinin zamanla politik bir ciddiyete büründüğünü ve Türkiye’deki adaletsiz toplumsal bölünmeden ve adı konulmamış savaşıardan, dehşetten, özetle kahırdan beslendiğini de hatırlamalıyız. Roma mitolojisindeki Mors (Yunan-Thanatos), Anadolu’ya hâkim bu kahırseverliğin, Yeni Türkiye’de ölüseverliğe dönüşmüş hali olmalı. *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmindeki taşralı babanın, bir Recep’in ölümü, adil bir Anadolu babası/liderinden mahrum olmaktansa, *sahici bir babadan* mahrum olmaktan kaynaklanıyor olamaz mı? Bu mahrumiyet ise itibarını, haksız yere birbirine kıyan, birbirini kıyan adam-baba imgeleriyle bunun suçunu telafi etmekte inanırlılığını yitiren yasadan, adaletsizce birbirine darbe indiren iktidar imgeleriyle sahipsiz kalmış bir Anadolu, bir *yurt* imgesinden alır.

3. YASA VE VESAYETİN ECİNNİLERİ

Recep İvedik’li ve *Adadolu’da*’lı Yeni Türkiye zamanlarından yaklaşık yirmi sene önce, fakat hemen hemen aynı tarihsel yörüngede çekilen *Anayurt Oteli* de (Ömer Kavur, 1987) bu yurt, bu Anadolu kahrını, yasa ve vicdanla ilgili olarak

Zebercet'in psişesinde ima etmişti. Dumrulluktaki en mutlak ölümün, bedene ve dile yansıyan trajik durumla iç içe geçişini incelemek üzere ve bir de bu durumun neden Zebercet'in psişesine yansıdığı sorusunu sormak ve cevaplamak için *Anayurt Oteli*'ni incelemek istiyorum.

Anayurt Oteli'nin hemen başında bir yokluk vardır: Zebercet'in annesiyle ikame ettiğini film biterken anlayacağımız bir kadın. Bu uzamda taşranın, dinin, İslam'ın davetine direnen anaç/doğal ile babaç/tinsel bir çatışma yoktur. "Biz" in bir parçası değildir Zebercet. Zaten bu küçük taşra kasabasında kimse onu tanımaz: ne tezgâhını tekmelediği kestaneci onu hatırlar, ne parktaki seks işçisi kadın, ne de "buraların yabancısıyım" dediği berber. Sürekli anayurduna, inine kaçar. Aksine, "biz" e ayna tutacak bir yasanın öznesi olmadığını gösteren vicdansızlığıyla karşımızdadır. Bir cinayet işler ve ardından hem din hem yasa nazarında kendini konumlandırmaya çalışır. Ezan sesleri arasına bir kabristana gider ve bir sela eşliğinde açılan kasaba pazarında ellerini herkes gibi duaya kaldırmaz, cebine koyarak kayıtsızca dolanır. Kabristanda yanına gelen ihtiyara, ailesinin cinayetli geçmişini anlatırken ezan okunmaktadır. Ölüm, din ve yasa, birbirini çağırır sürekli. Yol ortasında ölmüş birinin üzeri gazetelerle örtülmüştür. Zebercet ise caddede şerit çizgisinin üzerinde yürüyen bir hortlak gibidir. İşlediği cinayetin sorumluluğunu üzerine alıp almama, kendini suçlu görüp görmeme konusunda tereddüt eder bir süre. Cinayet işlemiş birinin duruşmasına katılır ve hâkim sanığın iddianamesini okurken, arka sıralardan ayağa kalkarak kendini bir emir almış gibi savunmaya çalışır (Res.2). Ne dini yasa, ne de ulusal yasanın "benim suçum" diyen öznesi olamaz Zebercet. Zeki'nin tam aksine, suçluluk duymaz. Vicdanı engellidir; ne ölüm anlamlıdır, ne de yaşamak onun için. Nihayetinde kaybettiği ananın, kadının, yurdun ve hakikatin ardından "NE ÖLÜYÜM NE SAĞIM" der. Bu trajik topografyanın tasvirini, filmin ortam seslerine karışan iki şarkıda işitiriz: Ruhi Su'dan "Et Koydum Tencereye" ile The Cure'dan "In Between Days". Ruhi Su, "Altı aydır mektup gelmez / Ne ölüdür ne sağdır" derken; The Cure'un solisti Robert Smith'ten "That it couldn't be me and be her / Inbetween without you" ("Ben ve o olamazdık / Aradayım sensiz") sözlerini duyarız. Ana, iki mevcudiyetin doğum anında konumlanır ve bir arkaik çağırmadır bu: Hakikat, analıkta ve kadınlıktadır.

Lacancı bir kavramla beraber düşünürsek: çocuk için tüm bilginin sahibi olan, hakikat ve iktidarın simgesel düzende atfedildiği ilk tanrısal konum annedir (Lacan, 1997: 197). Kadınlığın hakikatle örtüştüğünü, Jacques Derrida da *Mahmuzlar*'da dile getirmişti: "Elbette kadın, kendini yenmelerine izin vermeyecek... Kadın (hakikat), olduğu yere çivilenmeyecek" (1979: 55). Keza, namevcut kadın dolayımıyla anayurt gemisinin demir atamadığı, çivilenemediği

bu ana/hakikat de, Zebercet'in kayıp geçmişi öznelliğine sindirmesiyle, toplumsal olanın öznenin psişik dünyasına girmesiyle ilişkili. Boşuna kendini bıyıklı görmez Zebercet aynada: kendini bir bütün algılayamadığı bu parçalanmışlığı giderecek olan, annedir. Beklediği kadın, doğduğu odada kalmıştır anlaşılır. Kadının imgesel işlevi, bilincin magmasına itilmiş annenin yerini gidermek ve adamın gizli gömüsüne dönüşmektir. Anne/kadın/hakikat yitimiyle beraber benliğin de eksilmesidir bu trajik durum. Yurt yoluyla, anne ile otelin birbirine indirgenebilir olmadığını gösterir. Bir yandan onun otele/eve ve geçmişe bağımlılığıyla, evin ima ettiği taşralılık ve din kültürüyle sarsılan anayurt, öte yandan da bu sarsıntının ulusal bir ayrışmaya imkân verebilmesi için Ankara'dan gelmesi beklenen “yüksek kültürlü” kadının yokluğuna işaret eden bir öge olarak sunulmaktadır. Kadının annesi ve aynadaki bıyıklı yansımasının babası olduğunu, intiharının ardından görürüz. Tavan arasına tıkıştırılmış bir dizi ailevi ve evsel eşya arasında, camı çatlamış çerçevelerde anne ve babasını vardır. Ankara treniyle gelecek olan kadın/anne/hakikat, tavan arasında gizlenmiş bir hatırayla bugün arasına açılan kapıdır, mazinin bir semptomudur. Zebercet'in beklediği ama kavuşamadığı muhayyel kadın, ortak bir ideali; ana ile yurdun birleşimini, hakikate erişimi imkânsız kılar. Analık hakikatse, otel de bir köprü, bir geçit-sel uzamdır.

Zebercet, yanlış bir şey yapmanın bir içsel hesabını değil, soğukkanlılıkla işlediği cinayetin suçluluk hissinden kendini soyutlamış bir itirafını fısıldar kendi kendine. Ulusal yasa önünde, yasanın sesiyle gün yüzüne çıkan bir suçluluk durumu ve bir ideolojik çağırma yoktur Zebercet için. Ne kanun tarafından aranmış ne de yasayı içselleştirip bir korku duymuştur. Yasadışı olma kaygısı da değildir Zebercet'in derdi: “Böyle kaçarak nereye kadar?” diyecek ve intihar edecektir doğduğu odada. Ne dinin ne ulusal ideolojinin yasasından, ne de yasadışı olmaktan kaynaklanan bir suçlulukla, ne de ev/yurtla bağdaşmaz Zebercet'in intiharı. “Gelmeseydin, öldürdüm,” der kadına. Kadın film boyunca gelmediğine ve Zebercet günleri, haftaları saymaya bıraktığına, hakikatten yoksun kaldığına ve vicdanı engellendiğine göre, nihai intihar için, vicdanı engellenmiş bir psişenin dünyevi ölümüdür diyebiliriz. Nitekim *Anayurt Otel'i*'nin trajik durumu keşfi, Zebercet'in arkaik tamlığını sorgulamakla nihayetlenir.⁹

⁹ “Tesadüfe bakın ki, nörotik erkekler, dişil genital uzuvlarında tekinsiz bir şeyler olduğunu sık sık söylerler. Ancak bu *unheimlich* (tekinsiz) yer, önceden bütün insanların *Heim*'ına (ev) girer. Her birimizin bir zamanlar, başlangıçta yaşadığı yere... Ne zaman birisi bir yeri veya yurdu düşünüp, hâlâ rüya görürken kendine: 'buraya aşınayım, daha önce buraya gelmiştim,' dediğinde, bu yerin annesinin genital uzuvları veya bedeni olduğunu yorumlayabiliriz,” diyor Freud [1955 (1919)]. *Unheimlich*'in en sık kullanılan Türkçe tercümesi *tekinsiz*. *Heimlich*, tamamen evsel ve tanıdık olan her şey için kullanılıyor. Bu nedenle *unheimlich*, bunun zıt anlamlısı olmaya meyli olan bir kelime. En azından okurken, kelimenin “yabancı” ve “uğursuz” olan her şeyi ifade ederken, *heimlich*, aynı zamanda gizemli ve kasten üzeri örtülmüş, bastırılmış olana da



Resim 2. *Anayurt Otel* (Ömer Kavur, 1987)

Zebercet'in trajik durumunun kökenini tamamen kavrama konusunda şüpheyeye düşeriz, ancak aynı zamanda detayları da doğduğu odada, kasabadaki cumhuriyet bayramı şenliğinde, otelin tavan arasında gün yüzüne çıkar. Film, bu

işaret ediyor. Freud'un ilk tekinsiz tanımı, bu *heimlich* ifadesinden geliyor, ta ki *unheimlich* gizli kalmış olması gereken ancak meydana çıkmış her şeyi ifade edene kadar. Daha sonra ise, mefhumu "çocuğun bir süredir bastırıldığı komplekslerin, bazı etkiler nedeniyle tekrar ortaya çıkması," diye açıklıyor Freud. Tekinsizin bir diğer tanımı, kültürel ve lisanî evrim temelinde. İlk başlarda insanlar, her şeye kadir olduklarını düşünen, çift genitale sahip animistik canlılardı. Üstelik kişisel ego algısı olmayan insan, bilinçsel varoluşunun tamamını rûhun oluşturduğunu düşünüyordu. Büyü, ölümü reddetme ve düşüncenin sınırsız iktidarına inanç, animizmle yerleşti. Tekinsiz, bastırılmış olanın geri dönüşüyle ortaya çıkabileceği gibi, kültürel evrimde de meydana geliyor. Vaktiyle aşılmış ve ortadan kalkmış ilkel inançlar, tekrar peşinden sürüklenmek için bir kez daha kendini gösterebilir. Arkaik kalıntıların ve inançların taşıyıcısı olmayan kimse yoktur muhtemelen. Bunlar, hepimizde birçok şekilde, biteviye ve hep bir farkla kendini gösterip kaybolan, bizi "tekinsiz"ce yakalayan ve bazen yaralayan her şeydir; o animistik bilinç hareketliliğinin kalıntılarına dokunan ve bunları bir ifadeye döken. Tekinsizin kavram anlamları ne olursa olsun, her durumda toplumsal veya bireysel geçmişimizde yer alan izlenimlerin, günümüze yapılan bir tercümesi diye düşünebiliriz. Yani her durumda tekinsiz, eski ve tanıdık olanla ilgili bildiklerimize, bildiğimizi bilmediklerimize işaret eder. *Anayurt*'ta geçen *yurt* kelimesi, Türk Dil Kurumu'nca "Bir halkın üzerinde yaşadığı, kültürünü oluşturduğu toprak parçası; vatan," diye tanımlanmakta. Ancak bununla beraber, göçebe Türklerin çadırları yani evleri için de kullanılan bir kelime. Almanca'daki *heim*'ın tam Türkçe karşılığı olabilecek bir kelime *yurt*, zira *heim*, aynı zamanda yurt, toprak ve vatan anlamlarına geliyor. Bir bakıma anadan, yurttan, hayattan mahrum, iki dünya arasında kalmış bir ölü adam olan Zebercet, Türkiye mahzeninin bir hortlağı. Belki de kendi psişik kabrinin çatlaklarından çıkan, kadına kavuşma arzusuyla beraber, anadan kopmuş olmayla, dişil animayla yani kadın imgesiyle yüzleştiğinde bir hilkat garibesine döneceği endişesidir.

trajik durumun mantığıyla hareket ettiği ve trajik duruma makul bir açıklama sunmadığı için, kendi esrarını mantık taşkınlığıyla dolu bir çözüme indirgemez. Erkek trajikliğini *içeriden* deneyimlemeye davet etse de, bizimle paylaştığı korku, açıklanmazlığa ve bilinmezliğe hâkim olacak türden bir ölüm değil. Trajikliğin süreciyle ve estetik biçimiyle ilgili bir anlama yaşıyoruz ve nihayetinde, ev sahibi sükûnetinde bir nihaî ölüm görürüz.

Yine Lacancı bir kavramla, “kim” olduğunun sınırlarını belirlemiş herkesin ayna imgesi tanrısıdır. “Öz”/“biz” sorunsalının özneleştirici bir işlevi vardır. İslam’ın kadını önce eş, sonra anne olarak konumlandırıldığını, ancak pagan Türklüğünün anne-oğul ilişkisini daha güçlü kıldığını söylemiştik. Zebercet’in aynadaki imgesinin babası olması, ancak hakikatin anayla, anasızlığın hortlaklıkla bir tutulması, ne dünyevi “var”lığı kavrayamayan ne de maneviliğin yükünü sırtlanan trajik durumu ima eder. Uzunca bir süre zarfında sadece Zeki ve Recep İvedik gibi hortlakların değil, neredeyse *Anayurt Oteli*’ndeki Zebercet’ten bu yana bütün erkek karakterlerin yüzlerinde bu trajikliğin, bu yabanılığın izleri ve yaraları var.

Orijinal Türk-Osmanlı Gotiği

Yüksek sanat ile kitle kültürü motiflerinin örtüştüğü, teorik bir klişe.¹⁰ Zebercet’inki gibi “ben aslında bir başkasıyım” doktrininin en bariz temsilleri, zaten kitle kültürünün yaşayan ölüleri ve ecinnileri değil mi? Özneyi tekillikten çıkararak, içeriden bir otokontrolü olduğu ve kendine dair kurguladığı modelin sabit olduğunu öngören bir birey algısını bozan bu zombi geleneği analogisinde asıl mesele, kültürel bir döneme hâkim olan psişik halin, yorumlamaya programlı bir aygıt olması... Yüksek sanat ile kitle kültürünü birbirine harmanlamak, ikisini anlamak için karşılıklı kullanmak, bundan kaçınmanın bir yolu.

Türkiye kitle kültürünün hayaletli hikâyelerinden gulyabaniyi bu nedenle tekrar düşünmemiz gerekir. Popüler kültür, toplumsal tahayyülü Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın yirminci yüzyıl başlarındaki *Gulyabani* romanından çekerek, bir dizi şarkı ve film versiyonlarıyla meşgul etmeye devam etmekte (belki en bilinen yüzü, Ertem Eğilmez’in 1976 tarihli *Süt Kardeşler* filmindeki). Peki, gulyabaninin yabancı dehşeti nelere dayanır? Bunu açıklayan birkaç şey var: Sakalı, uzun

¹⁰ Popüler kültür ve yüksek sanat arasındaki ayrımın, popüler kültürün bayağılaştırılmasının bir parça olduğunu, hâlbuki böyle bir farkın olmadığını ve örtüşebildiklerini, John Storey dile getirmişti. Yüksek sanat temsilcilerinden ünlü tenor Luciano Pavarotti’nin 1991’de Londra Hyde Park’ta verdiği ücretsiz konsere sanatçılardan kraliyet ailesine ve birçok sınıfsal arkaplandan yüz binlerce kişinin geldiğini, bu kimselerin normalde böyle bir etkinliğe gelme imkânlarının olmadığını dile getirdiğini söylemişti. Popüler kültür çalışmalarının kült örneklerinden biri olan Pavarotti, doksanlı yıllarda bu örtüşmenin örneği olmaya devam etti. Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (Longman, 2008), s. 6.

asası, şekil değiştirmesi. Sakala dair Bülent Somay, hem erkekliğin hem de savaşın bir istiaresi olduğunu söylemişti (Somay, 2007: 23-25). Uzun ve beyaz sakalı, dini hatırı sayılır bir ideolojik zemin olarak kullanan bu kitap için ilkin yasayı hatırlatır: Sakal bırakmak İslam'da bir sünnet. Öyle ki, sakalı biraz fazla bırakmak, hem bir cennet hem de erkekliğin boşluğunu hayali bir şekilde dolduracak bir iktidar vaadini beraberinde getirir.¹¹ Bu sadece geceleri bir kuyudan çıkıp beliren gulyabanının ürkütücü aksakalı ve parlak iki koca gözü, yaşayan ölünün tekinsiz etkisini bırakır. Bazen koç gibi bir hayvan figüründe olan uzun boylu asa sakaldan çok farklı değil: Kütüğü büyük bir ahir zaman babası bu gulyabani (Gürpınar'ın romanında adı Ahu Baba diye de geçer).¹² Tüm mitlerin ortak paydasıysa, bu biçimsiz ucubenin insanların zihinlerini okuyarak tanıdıkları kimselerin şekline bürünmesi... Öyle ki bu popüler masal yabanisi, her şeye rağmen ölüm getiren toplumun bu korku nesnesi, Dumrul'u dünyevi olandan almak ve uhreviyi zihnine yerleştirmek için her yola başvuran Azrail tipini bedenleştirecek.

¹¹ *Progressive* folk müziğimizin aşıklarından İhsani, sakalda kitleleri hayali bir tamlığa ve müşterek arzuların sahiçiliğine olan *inanca* yönlendiren bir keramet olduğunu fark ediyor:

“İhsaniyem sakal değil gözüksün
Kullanmağa elde büyük kozumsun
Halkı kandırmaya bana lazımsın
Ben seni kesemem kara sakalım”

Eskiden sakal kesme işini de, sünnet işini de berberler yaparmış. İşte iğdiş olma, sakalla ve sünnetle eğretilmesi yapılan penisi, penis ile fallus arasındaki yarığı ve kitlelerin fallik bir tamlık yanılığını görünür kılarken, müşterek endişeleri yatıştırması beklenen inancı da askıya alıyor (Âşık İhsani, 2002).

¹² Fatih Sultan Mehmet döneminde yaşamış şeyh Otman Baba'nın hikâyesinde de benzer bir asa geçiyor. Maslahatının büyüklüğüyle övünüp neferlerini boğmakla tehdit eden Otman Baba, abdalların tutuklanması ve idamı emrini veren Fatih'e, heybet ve celâli içinde direnip kendisini tutuklayan yeniçeri eşliğinde abdallarıyla İstanbul'a hareket eder. İstanbul'da toplu idam için At Meydanı'nda kazıklar ve çengeller hazırlanmıştır. Kafile şehre geldiğinde Fatih son anda fikrinden döner, abdalların bir manastıra yerleştirilmesini emreder. Abdallar ve halk bunu, Otman Baba'nın ve nam-ı diğer maslahatının kerameti sayar. Fakat ulema onun idam edilmesinde ısrar etmektedir. Manastıra askerle kuşatılmıştır. Otman Baba, kütüğünü yere vurarak bağırır: “Bre çirkin ... koca ki kiminle urgan çekişürsün ki uş sarayını başına yıkub kendüzümü sana bildireyim ki, bana kütüğü büyük Âhir Zaman Kocası dirler.” O gece İstanbul'da büyük bir fırtına kopar. Ertesi gün Divan-ı Hümayunda padişah bunun anlamını sorar. “Ol kişinin mecmu'-i 'âlem ve yirmi dört bin mürsel peygamberce kuvveti vardır ve nübüvvet ile velâyet burcunda oturur, seni tac u tahtında yere salıb helâk” edeceği cevabını alır. Ulema, Baba'nın idam edilmesi için direktse de ruhani iktidarını kullanan Padişah, veziriazamını ve kadıaskerini kalabalık bir maiyetle Silivri Kapıdaki manastıra gönderir. Abdalların ortasında koca derviş hepsine heybetli kütüğünü sallamaktan geri kalmaz ve abdallarıyla beraber İstanbul'u terk eder. Otman Baba, maslahatı büyük asalı şeyhler zamanının fallik bir temsili. Öyle ki, Fatih'e “tiz cevab ver ki, sultan sen misin yohsa ben miyim” diye sorup elini öptürüyor. Otman Baba örneğini elzem yapan şey, bir yandan Osmanlı'da insanların her zaman yasaya göre hareket etmediğini ve toplumun yeknesak ve bütünlük yanılığine düşmediğini gösterirken, öte yandan maslahat ile yasayı bir tutması (İnalçık, 2004: 28).

Gulyabani bu tipik imgesini Yeşilçam'ın gülünç Osmanlı aristokrasisi filmlerinde ve nihayet 2000'lerin İslami motifli, cinli, popüler korku filmlerinde buldu.¹³ Ancak bunun sadece kitle kültürüne özgü olduğunu düşünmek doğru olmaz. Tanzimat dönemi Osmanlısından bu yana “Türk elitleri”nin boy ölçüştüğü sorundu İslam'ın cinli imgesi. Gürpınar, *Gulyabani*'de de, *İnsan Önce Maymun Mıydı?* da da ve hatta uhreviye en çok kapı araladığı *Ölümler Yaşıyorlar mı?* da da bu sorunu ele aldı: İslam'la ve dolayısıyla uhrevi olanla karşılaşan Türklüğün bir trajik durumu. 2000'ler Türkiye'sinin popüler filmlerinde sorun, erkek kahramanların cinler ve cincilerle karşılaşmasından ya da Kemalist Türklük kurgusuna olan inanç yitiminden ibaret değil. Filmlerde asıl korku nesnesinin ısrarla İslami oluşu, dine tutunmaya çalışırken önce kendine yabancı olan dinle, yabancıyla, yabaniyle ve nihayetinde gulyabaniyle karşılaşan Türklüğe özgü yapısal bir sorunun işareti aynı zamanda. 2000'lerin bu korku filmlerine de bu nedenle “trajik filmler” diyebiliriz. Bir yandan İslam'dan aldıkları dünya ve ölüm görüşünü ve mitler sistemini sürdürmeye çalışırken, bir yandan da korku/gotik türde ürün verirler bu filmleri yapanlar.

Gulyabani romanıyla, Gürpınar'ın “Batı”ya meyilli aydınlanmacı metinlerindeki karakterlerle devam edelim. Romanın başkişisi Muhsine, kocasından kaçtıktan sonra kendisine bir konakta iş bulan arkadaşı, işe girmenin tek şartı olarak konakta olan biteni kimseye anlatmaması olduğunu söyler. Muhsine işi kabul eder, ancak daha sonra gizemli ve garip bir olayla karşılaşır ve konağı cinler ve bir gulyabaninin basmış olduğuna ikna olur. Çeşitli olayların ardından ve yakışıklı bir perinin yardımıyla (adaletli bir genç olan Hasan), gizemli olayın aslında konağın hanımının iki açgözlü yeğenince perdelenen bir sahne olduğunu, amaçlarının da hanımı korku ve delilik durumunda tutarak mirasını almak olduğunu anlar. Nihayetinde gulyabani ortaya çıkınca peri Hasan da gizli hafiye kimliğini belli eder, zabitlarla beraber yeğenleri adalete teslim eder. Konağın kadınları ilk başta bir gulyabaninin olmadığına ve cinlerin aslında çiftlikte çalışan adamlar olduklarına inanmakta zorlanır ve destur çekerler, ancak konağın hanımı Hasan'a ikna olur, mirasını ona emanet eder ve bu gulyabani sahnesini sergileyenler, yasaca cezalandırılırlar.¹⁴

Gulyabani'nin girişinde Gürpınar, kendine hitap eden kurmaca bir mektupla başlar (Gotik edebiyatta sıklıkla görülen bir şeydir bu): *Hanımminden*

¹³ Hatta 2014 yılının Ağustos ayında bir gazetede detaylı bir gulyabani haberi de çıktı. Aylardır Sakarya'da bir köyün başına musallat olan, insanları geceleri uyutmayan ve geceleri ormanda gezinen bir canavar. İnternet haberciliği öncesinde böyle cin haberleri pek yaygın değildi, ancak bu defa tüm gazetelerin ayrıntılarıyla vermesi kuşkusuz gulyabani değil, insanların buna inanmasıydı. Ancak çok geçmeden köyün muhtarı ve jandarması, bu haberin yalan olduğunu açıkladı. Bkz. <http://www.haberturk.com/gundem/haber/976005-sakaryada-gulyabani-korkusu>

¹⁴ Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Gulyabani*. İstanbul: Atlas Kitabevi (1965).

Yazara Mektup. Yazarın iyiliğini tanrıdan diledikten sonra, anayasanın ilanına rağmen zevkli kitapların yayınında artış olmamasından şikâyet eder. Düşünme şekillerinin değişmesinden, Osmanlı dilinin Batılı modaları takip ederek rafine edilmesinden bahseder. Kitabın ulusalcı ve gerçekçi bir felsefeyi tüm çıplaklığıyla yansıttığını söyledikten sonra kendinin arkadaşlarının eğitilmiş ve okumayı seven biri olduğunu ekler. Ancak kadın arkadaşlarının anlayabileceği dilde, Arthur Schopenhauer gibi karamsar ve güç anlaşılan kitaplar değil, daha ilginç ve daha az eğitilmiş arkadaşlarının da zevk alacağı bir roman yazmasının iyi olacağını söyler. Bunun da romanlaştırılmış bir cin masalı olabileceğini de belirtir. Böylece Gürpınar'ın edebi sanatı, cinlere ve perilere dair nitelikleri geliştirebileceğini, ancak bilim ve toplumsal meselelerden uzaklaşıp gizemli cin, dev ya da gulyabaniler yaratması gerektiğini ifade eder. Kitabı beraber seslice okuduklarında kadının arkadaşlarını meraklandırarak, korkutacak ve şaşırtacak olan budur. Kadının mektubunun ardından Gürpınar'ın cevabı gelir: Kendisi hayatında hiç cin gibi gizemli ve mistik yaratıklar görmemiş ama gördüğünü söyleyenlerden dinlemiştir. Böyle yabancı yaratıklara inanmasa da, bilimin ve aklın sınırlarında böyle mahlûklara yer olmadığını; eğer böyle yaratıklar var olsalardı, bilim ve teknolojinin onları tespit edip üzerlerinde deneyler yapabileceğini dile getirir.

Romanın mektuplarla ve ardından bir hikâye anlatan kadınla başlaması, aslında okumakta olduğumuz doğaüstü hikâyenin gerçek olmadığına hazırlar okuru. Üstelik Marry Shelley'nin *Frankenstein*'i (1818) ya da Bram Stoker'ın *Drakula*'sı (1897) gibi belirsizlik hissini yükseltmek amaçlı değil, dini mitlere ve doğaüstü motiflere dayalı anlatı zeminini tersyüz eden bir farkındalık ve kendini yansıtıcılıkla hareket eder. Bir yandan Osmanlı toplumunun Batılı anlatılardan rahatsız olan kitlesinin farkında olduğuna da işaret eder. Ancak cin mitleri okumak isteyen bir kitlenin zevki ile kendi akılcı yaklaşımını bir araya getirmek; sözlü anlatım geleneğini, kendi kurmacasına yedirmek durumunda.

Sözlü hikâye anlatımı, Anadolu'nun eski geleneklerinden biri. Gulyabani gibi bir cin ve yaratık hikâyesi de, nesilden nesle yüzyıllar boyunca sözle aktarılmış mitlerden. Ancak mektubu yazan kadın gibi eğitilmiş ve edebi usulleri takip eden, satır aralarında kalmış ve dile gelmemiş felsefi referansları anlayabilen bir okur, yine de sözlü kültür ve cin mitlerinin kitlesel okuyucuya keyifli geleceğinden bahseder. Yani bir bakıma Türkiye'de filizlenen popüler kültürün ilk sorunsallarından birini dile getirir: Şark mitleriyle Garp romanı arasındaki bir geçit-sel roman formu, aynı zamanda *Türk-Osmanlı Ruhunu* keşfedip bünyesine almayı talep eden bir çağrı *Hanummîne*'nin. Yazarın kendi kendine yazıp cevapladığını hatırladığımızda, esasen Gürpınar'ın doğaüstü gizem hikâyesi, folkloru da kullanan bir çeşit mizaha dönüşür; kitlesel okura

seslenen, onları eğlendirdiği kadar mitolojiye mesafe almalarını da isteyen. Aslında romanı popüler yaptığı kadar, Yeşilçam'dan günümüze zamansız bir hale getiren de bu olmalı.



Resim 3. *Süt Kardeşler* (Ertem Eğilmez, 1976)

Gürpınar'ın yabanılığın sadece gulyabanisinin ve cinlerinin değil, roman yazmak için "hüddam sahibi" olmanın gerektiğini söylediği Osmanlı ruhunun da karakteristik bir özelliği gibi gördüğünü anlarız. Bu Osmanlı ruhundan tamamen farklı, "yirminci medeniyet yüzyılının zihinler için seçtiği, akla uygun şuurlar" içindeki bir bakışı sorun edinmiştir Gürpınar. *Gulyabani*'deki mektubundan, hiç değilse romanı tasarlarırken böyle bir tasasının olduğunu fark ederiz. Bu tasa bir çeşit trajikliğe, bir akılcılığa, hem mizahın hem ciddiyetin olduğu bir batılılığa, şuursuz bir tutumdan farklı bilincin ve bilginin alanına yönlendirmişti onu.¹⁵

¹⁵ Şuursuzluğu vurgularken, anlamdan kaçan ve kişileri saçma durumda bırakan ve argo ve tekerleme dolu bir dil kullandı. Saçma kelimeler ve cümleler, cinleri ve gulyabanileri de saçmalaştıran bir deneysel dil oluşturarak, geleneksel folk dansını anımsatan dilin anlamsız akışı, eleştiriye ironi de kattı:

"Benim adım Şefika, Şefika, Şefika... Anamınki Refika, Refika, Refika... Babamınki Tayyar... Yaklaşma ha, salar... Hurma dalı, aktı balı, yarın salı, deli karı, çıkar dilini, salla belini a... deli deli tepeli, eski hamam küpeli... Âlemin aklını mezada çıkarmışlar da gene herkes kendininkini beğenip almış. Akılcığımı kimselerinkine değişmem vallahi.. Bana deli diyenlerin, dilerim Tanrıdan tepeleri delinsin. Ne haddine, hele deli değilim de! Kollarını say emriyle hemen koca postekiye önüne koyarlar. Sonra seksen bilmece sorarlar... Bir hunsâ varmış. Kâh erkekliği üstün gelirmiş, kâh karılığı... Bu hunsânın bir tarafı erkekle, öbür tarafı kadınla evlenmiş. Bu erkekle kadın birbirine ne düşünüyorlar? Elinin körü, yeme beni, yerim seni. Çörek-otu çömlük götü. Manda, kuğu... küt... pat., geber yat... Aman etme darılırım, gıdıklama bayılırım. Dayanamam sarılırım..."

Yabanılığın yüklendiği bu iki karşıt kutbun, bilincin ve bilinçsizliğin ardında tabi ki bir çıkmaz yol vardı. Türkiye'nin "medeni dünya" karşısında bir ucubeden, bir yabaniden ibaret kaldığına dair bir düşünceye kapılmak, düpedüz haksızlık olurdu. Fakat Gürpınar'ın üstlendiği rasyonalist takla attırma da –yabanılığın içinde bir akıllılık, bir iyilik ve saflık görme ve buna güvenme- aslında kendine ideal bir medeniyet (Batı) aynasından bakma; eksiklik imgesini, adaletsizlik ve yasasızlık duygusunu -nihayetinde medeni içeriklerle doldurmak üzere- kabul etmek anlamına gelir.

Türkiye filmlerinde korkunun –mistisizmden uzak, dehşet verici filmin-gotik bir jestle ya da Giovanni Scognamillo'nun deyişiyle "çığlık"la çınlayan bir köşkte başladığı söylenir. Aydın Arakon'un bir miras nedeniyle delirtilmeye çalışılan esrarengiz bir kadının ölümünü anlattığı *Çığlık*'tır (1949) bu (Scognamillo, 1987: 93). Filmin günümüze gelen bir kopyası yok, fakat kişileri ve olayı Gürpınar'ınkinden pek uzak değil: Dayısı tarafından köşke kapatılıp delirtilmek ve mirasına konulmak istenen bir kadın, kadını kurtarmak isteyen bir doktor. *Çığlık*'tan 2000'lere, *D@bbe* ile başlayan cin filmlerine ve Recep İvedik'lere dek Türkiye Sineması filmlerinde sadece Metin Erksan'ın *Şeytan / The Exorcist* (William Friedkin, 1973) uyarlaması olan *Şeytan*'da metafizik bir gotik imgesi var, ancak Yeşilçam'ın taklidinin aşırılığı, Hollywood'dan aldığı borcun ölçüsünü kaçırmaması gibi düşünülen filmlerden. Madem Türkiye sinemasının metafizik korku filmlerinde cinler ve hüddamları ilk defa 2000'lerde görürüz, gulyabaniye yakından bakmakta bu nedenle fayda var.

Son dönemlerde tekrar kitle kültürüne giren cinlerle beraber, *Gulyabani* (Orçun Benli, 2014) filmindeki de, Gürpınar'ın gulyabanisi gibi, Türklük ile İslam arasında olduğu kadar, çağdaş ile çağdışı arasındaki ilişkiye de müdahale

Şehir ağzını argoyla karıştırarak anlamsızca, tekrar eden bu monolog, folk tekerlemeleri ve bilmeceyi taklit eder. Sonrasında cinlerin bir ritüelinde de manadan yoksun bir dua geçer:

"Haseki, dere seki, posteki Nalın teki, sendeki, bendeki
Dümtek, dümtek, dümtek Haydi yavrum bir tek bir tek
Mertek köstek ördek Gerçek, gevşek, gerdek
Haydi babam bum Mum, kum, Rum
Gözlerini yum
Ağzını aç
Geliyorum kaç.
On beş kırbaç
Kulaç kulaç
Çabuk laçka
Maçka plâçka
Haydi babam kertenkele
Nerden gele, sana gele, bana gele,
Hergele, küt, pat
Kıpırdama yat,
Dayağımı tat"
(Gürpınar, 2015).

eden, mecazi bir Azrail: Trajik haletiruhiyenin sahnedeki bir semptomu. Vahşi ormanın, cangılın ortasındaki fantezi arkaplanı, Gulyabani yarattığı için gündelik modern yaşamda engellenen kötücül ölümün imkânını engelleyen uzamı “geçmişin hayaletleri” için açık tutar; Dumrul trajedisinin hâlâ anlaşılabilir olduğuna benzer bir ülkeye işaret eder (Ancak mitolojinin tuzağına düşmemek için, ölümün dinsel/uhrevi yasasıyla (Allah tarafından görevlendirilmiş Azrail’in bekçiliğini yaptığı), dünyevi ve gündelikte mevcudiyetle olan ilişki nedeniyle mahrum kalınan hakikat arasındaki trajik paradoksu; dinin trajikleşmeksizin bir yasa olma eğilimi taşımadığını unutmamalıyım.) Geçmiş esasen günümüzle eşzamanlı olduğunu hatırlamalı burada; geçmiş, Türkiye’nin kendinin zıttı olduğunu düşünme şekli. Cumhuriyetin inşasında karşılaşılan zorlukların nedenlerini açıklarken Osmanlı “miras”ının melun rolünü hatırlamak yeter.

Gulyabani’de filmde çok kısa da olsa Cüneyt Arkın’ın canlandığı kişiden de bu nedenle söz etmek gerek. Filmde iki sahnede, başta ve sonda yer alır Arkın’ın canlandığı eski film yapımcısı Yalçın. Başlangıçta bir grup genç sinemacıyla bir araya gelir, eski günler nostaljisiyle yeni bir projeden bahseder ve gençleri ormandaki evine çalışmalarını için yönlendirir. Yalçın’ın aslında bir hayvan (ekseriyetle gulyabani) avcısı olduğunu anlarız; ikinci olarak da kuyudan çıkan yaratığın insanları öldürmesinin ardından bir kurtarıcı gibi “yoldayım, geliyorum,” derken görürüz; şehirden geliyordur. Kendinden emin, ne olup bittiğini bilen, kapatıldığı ve uyumaya bırakıldığı kuyudan çıkıp ölüm saçan yaratıktan kurtarmak için elbette sinemamızın Cüneyt Arkın gibi bir komiser, yasa koruyucusu bir kurtarıcı baba figürüne ihtiyacı vardır.

Gürpınar’dan günümüze, Türk insanına *kim* olduğunu yasanın vesayetinin el değiştirmiş olduğunu özetler bu bir bakıma. Bir yandan da yasanın bir çeşit “iyi” ve “kötü” ikiliğini bedenleştirir: Gulyabani ile İslami nesne; Cüneyt Arkın ile modern-millî nesne.¹⁶ Gulyabani hayaleti, İslam’ın burjuva toplumuna uyum sağlaması için vaz geçmesi gereken fazlanın bedenleşmiş halidir. Bir başka deyişle, aklın ve cumhuriyetin yarattığı, kendi içindeki sosyal gerginlik ve bastırmadan filizlenen bir çeşit ceset, ucube bir göstergedir Gulyabani. Cumhuriyet öncesindeki (Gürpınar romanında yaratığın bir korku aygıtı olduğunu hesaba katarsak) hâkim yasa, biçimsiz ve ucube bir şekilde tekrar ortaya çıkar ve bu defa gizemini korur. Materyalist ve akılcı cumhuriyet ideolojisinin sınırlandırıp tanımladığı toplumsal uzamdan alınıp içine kapatıldığı ve üzerinin mühürlendiği, çökmüş ve dışlanmış olduğu dipsiz kuyudan çıkar.

¹⁶ Umut Tümay Arslan, Cüneyt Arkın’ın Kemalist yasanın koruyucu kahramanı olduğu Komiser Cemil tiplemesinden bahsetmiş, Yeşilçam’ın tüm aktörlerinin bir tiplemeyle birlikte anıldığını dile getirmişti. Bkz. Arslan, Umut Tümay. *Bu Kâbuslar Neden Cemil?: Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk* (İstanbul: Metis Yayınları, 2005).

Modernist Türk ideolojisinde yabancı bir kötü addedilen bu ucubenin alt edilip kuyunun dibine atılmış, yani “çökmüş” olması, sekülerliğin ve akılcılığın zaferinin ardından gelen yükü sırtlayan ve tüm tuhaf dini cemaat ve kültürlerin dönüşünü tahayyül eden bir ifade olmalı. Dolayısıyla İslami otonomluğun üstyapısı, kuyunun dibine çökmüş olan şeydir. Fakat gulyabaninin arkaik bir zevkin geri dönüşü niteliğindeki süper-ego yanı, tam tersi olan şeyle tamamlanır. Bu da kendi coğrafi özellikleri (şehir, orman evi ve mührü bozulan kuyu) yoluyla filmde yer alır.

Film yüzeyde apolitik olsa da, derin sularda gulyabani ile cumhuriyet ideolojisi arasında, erken yirminci yüzyıl Türk burjuva toplumunun nihai trajedisi arasında gizemli bir bağ kurar. Gulyabaninin kendi arkaik yasasına sahip olduğu kuyunun derinlikleri, cumhuriyetçilerin gizli ölüm ve işkence kuyusudur bir bakıma. Gulyabani filminin politik topografisi bu nedenle hem dışarıdan hem de içeriden olan bir alandan, en derindeki merkezin radikal dışarıyla bulunduğu bir alandan oluşur: İstanbul’un yüksek sosyetesinin dinlenme ve çalışma uzamı olan bir orman evi, kendini üzerine kurduğu, bastırılmış geçmişin, yani Türk burjuva devletinin temellerini sarsan tarihi anın dibini gün yüzüne çıkarır.

Gulyabaninin toplumsal topografyası da böyle: Görünümü, imkânsız bir geçidi; yeni ulusal ile bir zamanlar “çökmüş” olan ve artık geri dönen İslamın bir araya geldiği bir köprüyü oluşturur. Tam da bu bağlamda gulyabani, yasanın vesayetine yönelik mücadelenin yerine geçen bir fetiş: Kurulu cumhuriyet düzenini zayıflatan tamamen farklı iki öğeyi, kahır çekmiş İslami mitolojiyi ve yerine geçen modernist/akılcı devrimi birleştirerek mücadelenin üzerini örter. Dolayısıyla gulyabaninin toplumsal yerinin ne olduğunu sormaktansa, karşıtların imkânsız birlikteliğinin sonucu olan ucubeliğinin kendisinde yer alır toplumsal anlamı (Kürt düşmanı söylemde kurgulanan “Kürt” anlayışının, İslami feodaliteyi veya “terörist-ateist/komünist” anlatıyı özetleyen bir yeri olması gibi). Bu ucubelik toplumsal arzuya, toplumsal karşıtlığın gerçek sınırlarını görünmez kılma çabasına ihanet eder ve içi boş bir cübbe imgesinden kötücül bir Azrail imgesine bürünmesi nedeniyle toplumsal trajedinin çözümü ve nihai bir toplumsal uzlaşımı imkânsız kılar.

Buna benzer film/metin yorumlarında olduğu gibi, ideolojik içeriğin bu kadar doğrudan olması yine de nihai bir rastlantının işareti. Ancak hangi anlamın “doğru” olduğuna karar vermek değil, yarattığı, birçok anlamın belirerek egemenlik kavgasına gireceği bir çeşit fantezi perdesi gibi düşünmeli. Bir başka deyimle, analizin hatası hızla ilerleyerek bir fantezi yüzeyini, canavarın görünümüne zemin saplayan boşluğu garantiye almak. Gulyabaniyi su üzerinde neyin imlediğindense, gulyabani gibi fizik-ötesi varlıkların ortaya çıkabildikleri

derin suların nasıl oluştuğudur önemli olan. Cüneyt Arkın'ın *hayalet avcısı* fantezisinde, kuyunun dibindeki bu ucube yaratığın nereden geldiği ve Arkın'ın filmin nihayetinde fantezisini yansıtacağı bir yüzey olması.

Diyalektik bir yorumun amacı, içeriktense forma dönmek, formu görünür kılan içeriği ötelemek olmalı. İdeolojik anlamın ortaya çıkacağı alanı mümkün kılan, formun dönüşümüdür temel ideolojik etkinin yeri. Gulyabaninin işlevi, içerdiği mesaj ya da anlamdan ziyade, birçok endişeyi toplayıp kendine çekmesi. Simgesel bir araç olan gulyabani, herhangi bir seyirci tarafından kendine atfedilebilecek içerikten çok, çokanlamlı işlevi bakımından düşünülmeli. Fakat görünürde başka metafiziksel varlıklarla olan bir çatışmayı hem ifade etmek hem de bu çatışmada bulunmak için, toplumsal ve tarihsel olan endişeler görünürde “doğal” endişelere döndürüldüğü sürece, bu çokanlamlılığı tamamen ideolojiktir. Yabanıl bir imgenin nihai toplumsal dolayımı bu nedenle dinin - tüm geleneksel sembolik bağları çözen ve Türk-İslam toplumsal yapısının dengesizliğine işaret eden bu korkutucu gücün- toplumsal etkisinde aranmalı. Gulyabaninin ve cinlerin, Azrail'in ve ölümün, Türkiye toplumunun girdiği her yeni dönemi; İslam'ın çöküşünü ve yükselişini, cumhuriyetin yükselişini ve çöküşünü, imparatorluğun çözülmesini ve yeni bir imparatorluğa dönüşmesini müjdelemesi bir tesadüf olmamalı. Böyle bir toplumsal yapı dengesizliği, biçimsizliğin biçimine, kökten bir belirsizliğe işaret ederken, gerçekliğin yüz değiştiren imgeleri, “tikindirici” bir korku olarak işlev görür.¹⁷

4. SONUÇ YERİNE: GEMİ GİBİ MEMLEKET

Bu çalışmada özetle söylenmek istenen, Türklüğe bir kurmaca kimlik olarak bakarken Kemalizm'i tek başına değil, İslam'la beraber kimliğin başat gösterenleri olarak denkleme almak. Bu da öznellik alanında gerçekleşir. Ancak öznenin yasa tarafından özne olarak çağrıldığını ve yasanın da, ideolojinin de Türkiye'de yek olmadığı yinelenmesi gerekir. Dolayısıyla, arkaik bir Türklük durumuna, Dumrul'a başvurarak bugünkü ikili mevcudiyet incelendi ve bunun için film ve metinler birer referans olarak kullanıldı. Yeni Türkiye'nin, sinemanın ve bilhassa Türklüğün ve erkekliğin *ana* meselesinin trajiklik olduğu öne sürüldü.

¹⁷ Gulyabaninin mühürlenmiş kuyudan bir sembol olarak çıkması, aslında yeni bir anlama gelmiyor. Hâlihazırda bildiğimiz anlamları, ideolojinin işlediği bu salt sembolik anda aynı gösterene bağlayarak, iki yüz yıldır dalgalanan rasyonalist endişeleri bir araya getiren bir göstereni erişimimize açıyor. Ancak bu biçimsel sembolik anın dışında kalan, tek bir yerde toparlanacak anlama karşı çıkan şey, gulyabaninin varlığına özgü olan büyüün korkutucu iktidarı. Gulyabani hikâyesinin içeriği ile formu arasındaki momentumu yeniden düzenlemek gerekiyor bu nedenle: Hem “anlam” a hem keyfe sahip olamazsınız. Canavarların ideolojik durumunu inceleyen bir yorum, bir anlama varmadan ve bir anlamın taşıyıcısı olmadan önce, canavarlar ve cinlerin anlamsızlığın sınırında zevki bedenleştirdiklerini hatırlamak gerek.

Yeni Türkiye Sineması'na hâkim psişik durumun görünümü hem öznel hem de toplumsal bir trajik görünümde. 'Popüler' veya 'sanatsal' diye ayrılmış son dönem filmlerinin azımsanamayacak kısmındaki adamların vicdanı, bugün vesayet kavgasındaki yasalar nazarında engellenmiş durumda. 'Kim'likten, 'var' olmaktan, 'öz'den ve 'biz'den değil, muhtemelen filmlere ve adamlara tek tek bakarak "bu ne?" dediğimiz ve ruhların bulanık sularından toplumsal sulara çıkarken 'bu'nun karşısında hayrete düştüğümüz bir mevcudiyet çatışması durumu yeni Türkiye'nin sinemasına hâkim olan. Kadınların sürekli hakikatten mahrum olmanın birer semptomu gibi karşımıza çıkmasından ve sınıfsal, etnik ve dini kimlik çeşitliliklerinin işlevsel temsilinden söz etmiyorum bile. Esasen birbirlerini tamamlayan Gulyabani ve Dumrul mitlerinin, yeni Türkiye sinemasının adamlarına hâkim trajik durumu açıkladıklarını söylemek bir abartı olmaz.

Dumrul kompleksinin sorunsal olduğuna şüphe yok. Öyle ki, hâlâ daha güçlü olan ataerkini sürdürüyor. Fakat bu çalışmanın, 'herkes Türktür' gibi bir noktaya savrulduğu sanılmasın. Türklüğün ve İslam'ın birer yasa ve iktidar kurguları olmasından yola çıkarak Dumrulluğu fenomenolojik bir kompleks şeklinde geliştirdik. Bu kompleksin, yeni Türkiye sinemasının kimlik politikaları hakkında hepten olumsuz bir şey olmadığını düşünüyorum. Yeni Türkiye filmlerinin 'biz'liğe yönelik konumu, açık bir belirsizlik üzerine kurulu. Bir tarafta bu filmler tek tek kişileri ve farklı kimlik gruplarını belli bir 'biz' olgusuna madun etmezken, kaçınılmaz bir şekilde yasalar karşısında konumlandırıyor. 'Biz niye buradayız?' diye soruyor *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filmi. 'Neden Tarkovski olamıyorum?'dan çok da uzak bir soru değil. Türkiye'yi açık sulara demirlemiş, ne limana gidebilen ne de geriye dönebilen, iki mevcudiyet arasındayken hakikate, yani sorunun cevabına erişimi engellenmiş adamların sakini oldukları, her an haczedilme tehlikesi yaşayan bu 'gemi gibi memleket' anlayışı, toplumsal psişenin trajik durumunu daha iyi resmedemezdi (ayrıca Derrida'cı *geçit-sellik* yaklaşımımızı onaylıyor da) (Res.4). *Anayurt Otel*i ve *Sarmaşık* gibi yeni Türkiye'nin filmleri bazen kişisel ancak her zaman toplumsal olan bu trajik duruma olan iştiraklerinin farkında olabilmesi, böyle bir resimde olumlu bir öge gibi düşünülebilir.

Nihayetinde sadece günümüz Türkiye'si sineması için değil, köprüdeki adamların trajik durumun geleceği için de şu iki soru ortaya çıkıyor: Dumrul kompleksini atlatabilecek ve mahrumiyeti, nefret, öfke, tecavüz, kahır, vahşet ve günün sonunda ölüme ve öldürmeye meyletmeden kabullenebilecekler mi? Simgesel dizgenin sunduğu bu fotoğrafı delip geçecek tersine bir erkeklik hamlesi ile tekinsizliğin, yani kabirsizliğin, gulyabaniğin, ulus idealinden de önce Türk-

İslam'ın bir ürünü olan müşterek Dumrul kompleksinin bir değişkeni olduğu gerçeği arasında nasıl bir konumda durabilirler?



Resim 4. *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015)

Dolayısıyla Zebercet'in somut varoluşunu (bilincini) soyut varlığıyla (bilinçdışıyla), mutlak bir varoluşsal tamlıkla bağdaştırmakta başarısız olmasını anlamamız gerekiyor. Aslında erkeğin trajikliğiyle en sık yüz yüze geldiği zamanlar, ona toplumsal olarak tayin edilmiş vazifeleri icra etmekten aciz kaldığı zamanlar. Bu çalışmanın sınırları, referans alınan metinler ve erkek tipleriyle çiziliyor gibi görünse de, trajikliğin izleri, Dumrul'un erkek kardeşleri birçok film ve uygulamada görülebiliyor. Mesela *Yazı-Tura* (2004, Uğur Yücel) filminde, Türkiye'nin güneydoğusundaki savaştan ve çatışmadan evlerine dönen kimseler, travmalarını atlatamadıkları, sakat kalıp ev ve aile gibi bütünlüğün ulvi mekânlarını sürdüremediklerinde psikonevrotik bir benlik parçalanması yaşıyor, birer ölüye dönüyorlar. *Sarmaşık*'ta gemi, Derrida'yı şaşırtmayacak bir 'su üzerinde bir memleket olarak gemi istiaresi' haline geliyor, bir Kürt tiplmeyi hayalet olarak resmediyor ve ortaya şöyle bir soru işareti (tekrar) çıkıyor: Günümüz trajik erkekleri, ana ile yurdun bir semptomu olan köprüdeki birer hortlak imgesiyle, bu gulyabaniliğin her an tanıdık ve sisteme dâhil edilebilir, sistemin başına geçirilebilir bir felâkete dönüşebildiği gerçeği arasındaki tutarsızlığını nasıl aşacaklar?

Birleşmeye ve beraberliğe, aile ve eşleşmeye, anne ile yurda inancı ve bu inancın devamını sağlayan kültürel buyruğun çözüldüğü anlar bu çalışmada geçen metinler. Hem suçlayan ve cezalandıran hem de baskı altına alan bu kültürel sahne, Yeşilçam'da yasanın çağrısını dinlemeyi; kurucu ve kollayıcı yasanın vaat ettiği nihai saadet ve bütünlükle, tanınma ve kimlikle özne olabilmeyi anlatmıştı. Nasıl ki vicdan, Dumrul örneğinde Azrail'in temsil ettiği tanrı buyruğunun/kanunun öznesi olan *kulu*, *Kırık Plak* örneğinde de ulusalcı

idealin, yasanın kulunu üretmede temel olduysa, *Anayurt Oteli*'nde de suçluluk üzerinden öznenin içselleştirdiği bir vicdan düsturu ile hakikat ortadan kaldırıldı. Böyle bir tersine dönüşle, öznenin ideoloji nazarında varoluş zemini olan vicdana ket vurulmuş oldu. *Gulyabani* filmleri ve metinleri ve cin filmlerinde ise bu, çatışan iki yasanın tekinsiz bir semptomu olarak karşımıza çıktı. Öyleyse Yeni Türkiye Sineması'na hâkim psikososyal durum için, hakikate erişimin biteviye engellendiği, temel gerginliğin vicdanın imkânsızlaştırılmasıyla yaratıldığı, kanun nazarında vicdanın şeyleştiği bir Dumrul kompleksidir diyebiliriz.

KAYNAKÇA

Althusser, Louis (1968), *Ideology and ideological state apparatuses (notes towards an investigation), Lenin and philosophy and other essays* (New York: Monthly Review Press).

Arslan, Umut T. (2005), *Bu kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk* (İstanbul: Metis).

Arslan, Umut T. (2010), *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema* (İstanbul: Metis).

Âşık İhsani (2002), *Bıçak Kemikte* (İstanbul: Berfin Yayınları).

Atılğan, Yusuf (1973), *Anayurt Oteli, Bilgi*.

Benli, Orçun (2014), *Gulyabani, Muhteşem Film*.

Binyazar, Adnan (2004), *Dede Korkut Vol. 93* (İstanbul: YKY).

Butler, Judith (1995), "Conscience doth make subjects of us all", *Yale French Studies*: 6-26.

Ceylan, Nuri Bilge (2011), *Bir Zamanlar Anadolu'da, Zeyno Film*.

Derrida, Jacques (1979), *Spurs: Nietzsche's Styles* (University of Chicago Press).

Derrida, Jacques (1982), "The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's Semiology", *Margins of Philosophy* (University of Chicago Press).

Derrida, Jacques ve Catherine Malabou (2004), *Counterpath: Travelling with Jacques Derrida* (Stanford University Press).

Eğilmez, Ertem (1976), *Süt Kardeşler, Arzu Film*.

- Eskiköy O., Doğan A. (2012), Babamın Sesi / Dengê Bavê Min, Perişan Film.
- Foucault, Michel (1980), "Introduction", Herculine Barbin, (Pantheon).
- Freud, Sigmund [1955 (1919)], "The Uncanny," Standard Edition 17, Hogarth Press.
- Göbakar, Togan (2007-14), Recep İvedik, Özen Film.
- Gürbilek, Nurdan (2001), Kötü Çocuk Türk (İstanbul: Metis).
- Gürbilek, Nurdan (1992), Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi (İstanbul: Metis).
- Gürpınar, Hüseyin R. (1965), Gulyabani (İstanbul: Atlas Kitabevi).
- Gürpınar, Hüseyin R. (2012), İnsan Önce Maymun muydu? (İstanbul: Everest Yayınları).
- Gürpınar, Hüseyin R. (2012), Ölümler Yaşıyorlar mı? (İstanbul: Everest Yayınları).
- Husserl, Edmund (2003), Fenomenoloji Üzerine Beş Ders (İstanbul: Bilim ve Sanat Yay).
- İnalçık, Halil (2004), "Otman Baba ve Fâtih Sultan Mehmed", Doğu Batı Düşünce Dergisi, 7 (26).
- Karaçelik, Tolga (2015), Sarmaşık, Jomami Filmproduktion.
- Karakurt, Deniz (2011), "Türk söylence sözlüğü, açıklamalı ansiklopedik mitoloji sözlüğü", Baskı: E-kitap, Türkiye.
- Kavur, Ömer (1987), Anayurt Oteli, Odak Film.
- Klein, Melanie (1935), "A Contribution to the Psychogenesis of Manic Depressive States," Mitchell, J. (der.) (1986), The Selected Melanie Klein (New York: Penguin Books).
- Lacan, Jacques (1997), Ecrits: A Selection (W. W. Norton & Company).
- Mintaş, Erol (2014), Annemin Şarkısı / Klama Dayıka Min, Mintaş Film.

Özgüven, Fatih. Neden Tarko Olunamıyor? Radikal, 5 Şubat 2015
<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fatih-ozguven/neden-tarko-olunamiyor-1286519/> (Ocak 2016)

Polanski, Roman (1976), Kiracı / Le Locataire, Marianne Productions.

Saydam, Bilgin (1997), Deli Dumrul'un Bilinci, Metis.

Saydam, Nejat (1975), Köçek, Acar Film.

Scognamillo, Giovanni (1987), Türk Sinema Tarihi: Birinci Cilt, 1896-1959 (İstanbul: Metis).

Seden, Osman Fahri (1959), Kırık Plak, Kemal Film.

Somay, Bülent (2007), Bir Şeyler Eksik (İstanbul: Metis).

Somay, Bülent (2014), The Psychopolitics of the Oriental Father: Between Omnipotence and Emasculation (Palgrave).

Storey, John (2008), Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction, (London-Milan: Longman).

Şerifsoy, Selda (2000), "Aile ve Kemalist modernizasyon projesi, 1928-1950" Altınay A.G. (der.), Vatan, Millet, Kadınlar (İstanbul: İletişim).

Tura, Saffet Murat (2008), Şeyh ve Arzu (İstanbul: Metis).

Yücel, Uğur (2004), Yazı-Tura, Cinegram.