

**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**SİNEMA-TV ANASANAT DALI**

**2000 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA**  
**FANTASTİK EĞİLİMLER**

**SEMİH ELLİALTI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**  
**Doç. Dr. ZEHRA YİĞİT**

**ANTALYA – 2021**





T. C.  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



### **BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

08/01/2021  
Semih ELLİALTI



**T. C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



### **YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU**

Semih ELLİALTI tarafından hazırlanan 2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda Fantastik Eğilimler başlıklı bu çalışma 08/01/2021 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Zehra YİĞİT

Başkan

İmza

Prof. Dr. Mustafa Fadıl SÖZEN

Üye

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ ÖZ

Üye

İmza

Tez Konusu: 2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda Fantastik Eğilimler

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 08.01.2021

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü

## TEŞEKKÜR

Bu yüksek lisans tez çalışmasının hazırlanmasında yol gösterici olan, bilgilerini ve deneyimlerini paylaşırken büyük bir sabır ve anlayışla yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen değerli danışmanım Doç. Dr. Zehra YİĞİT'e teşekkürü bir borç bilirim.

Araştırma sürecinde yaşadıkları kayıplara ve pandemi döneminde atlattıkları hastalığa rağmen bir an olsun desteklerinden vazgeçmeyen aileme de sonsuz teşekkür ederim.

Semih ELLİALTI  
Antalya, 2021



**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Semih ELLİALTI
	Numarası	20175308005
	Anasanat Dalı	Sinema-TV
	Danışmanı	Doç. Dr. Zehra YİĞİT
Tezin Adı		2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda Fantastik Eğilimler

### ÖZ

2000 yılıyla birlikte dünya genelinde popülerliği ve etki alanı giderek artan bir tür olarak fantastiğin, edebiyattan sinemaya birçok sanat eserinin dilini ve anlatısını etkilediği görülmektedir. Türkiye’de B tipi ticari Yeşilçam filmleriyle başlayan, 80’li yıllar sonrası ilk özgün örneklerini veren fantastik anlayış, 2000’li yıllar sonrası ana akım sinemada da kendisine yer bulur. Ancak bu üç dönemde de üretilen eserler, bir eğilim yaratmaktan uzak kalır. Bu tezde 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’nda yer alan fantastik unsurlar, kendi sinema dillerini yaratan auteur yönetmenlerin filmleri üzerinden incelenerek Türkiye sinemasındaki gelişen fantastik eğilimi saptamak amaçlanmaktadır.

Bu bağlamda tezde, fantastik unsurları baskın olarak kullanan auteur yönetmenlerin; *Kosmos* (Reha Erdem/2010), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (Onur Ünlü/2013), *Abluka* (Emin Alper/2015), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik/2015), *Buğday* (Semih Kaplıanoğlu/2017), *Sofra Sırları* (Ümit Ünal/2017) ve *Yol Kenarı* (Tayfun Pirselimioğlu/2018) filmleri örneklem olarak seçilerek analiz edilmiştir. Film incelemelerinde auteur yönetmenlerin yarattığı fantastik eğilimi açığa çıkarmak amacıyla Erwin Panofsky’nin görsel sanat eserlerini analiz etmek için geliştirdiği İkonolojik Analiz yönteminden yararlanılmıştır. Bu yöntemle filmlerdeki fantastik unsurlar tanımlanmakta, bu unsurların filmsel anlatılarda nasıl yer aldığı çözümlenmekte ve anlatıda fantastik bir dille kurulan alt metin yorumlanmaktadır. Çalışma bağımsız sinemada gelişen bu yeni dili ortaya koyması bakımından önem arz etmekte, film çalışmaları alanında önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Sonuç olarak, bu tezde 2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’nda auteur yönetmenlerin, kendi filmlerinde sıklıkla fantastik unsurlara yer verdikleri ve bunun Bağımsız Türkiye Sineması içinde bir eğilime dönüştüğü saptanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Fantastik, Bağımsız Türkiye Sineması, *Kosmos* (Reha Erdem/2010), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (Onur Ünlü/2013), *Abluk* (Emin Alper/2015), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik/2015), *Buğday* (Semih Kaplıanoğlu/2017), *Sofra Sırları* (Ümit Ünal/2017), *Yol Kenarı* (Tayfun Pırselimoğlu/2018)



**T.R.**  
**AKDENİZ UNIVERSITY**  
Institute of Fine Arts



<b>Student</b>	Name Surname	Semih ELLİALTI
	Number	20175308005
	Department	Cinema and TV
	Advisor	Associate Professor. Zehra YİĞİT
Thesis Name		Fantasy Tendencies in Turkish Independent Cinema after 2000

### ABSTRACT

It is seen how fantasy, as a genre that increased its popularity and its sphere of influence along with the year 2000, affected the language and the narration of many forms of art from literature to cinema. Fantasy notion, starting with commercial B-class Yeşilçam films in Turkey, and showing its first original references in the post-80's period, further finds its place in mainstream cinema after 2000s. However, films produced during these three periods are far from creating a tendency. In this thesis, fantasy elements in Turkish Independent Cinema of 2000s are studied through films of auteur directors, who created their own cinematic language, and the fantasy tendency developed in Turkish Cinema is identified.

Concordantly, in this thesis the following films of auteur directors, who predominantly use fantasy elements, are chosen as samples and are analyzed: *Kosmos* (Reha Erdem/2010), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (Onur Ünlü/2013), *Abluka* (Emin Alper/2015), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik/2015), *Buğday* (Semih Kaplıanoğlu/2017), *Sofra Sırları* (Ümit Ünal/2017) and *Yol Kenarı* (Tayfun Pirselimoglu/2018). In order to expose fantastic tendencies created by auteur directors, Iconological Method of analysis of visual art works, developed by Erwin Panofsky, is practiced in film analyses. With this method fantasy elements in the films are identified, the ways of presence of these elements in cinematic narration are analyzed, and the subtexts, created with the use of a fantastic narration language in the narratives, are construed. This work is of importance by its exposure of this newly developed language in Turkish Independent Cinema. In conclusion, in this thesis it is established that in Turkish Independent Cinema after 2000 films of auteur directors frequently include fantasy elements and that this is turning into a tendency in Turkish Independent Cinema.



**Keywords:** Fantasy, Turkish Independent Cinema, *Kosmos* (Reha Erdem/2010), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (Onur Ünlü/2013), *Abluka* (Emin Alper/2015), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik/2015), *Buğday* (Semih Kaplanoğlu/2017), *Sofra Sırları* (Ümit Ünal/2017), *Yol Kenarı* (Tayfun Pirselimoglu/2018)

## GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

<b>Görüntü 1:</b> <i>Kosmos</i> filmindeki fantastik öğeler I .....	55
<b>Görüntü 2:</b> <i>Kosmos</i> filmindeki fantastik öğeler II .....	56
<b>Görüntü 3:</b> <i>Sen Aydınlatırsın Geceyi</i> filmindeki fantastik öğeler I .....	61
<b>Görüntü 4:</b> <i>Sen Aydınlatırsın Geceyi</i> filmindeki fantastik öğeler II .....	62
<b>Görüntü 5:</b> <i>Sen Aydınlatırsın Geceyi</i> filmindeki fantastik öğeler III .....	62
<b>Görüntü 6:</b> <i>Abluka</i> filmindeki fantastik öğeler I .....	67
<b>Görüntü 7:</b> <i>Abluka</i> filmindeki fantastik öğeler II .....	68
<b>Görüntü 8:</b> <i>Sarmaşık</i> filmindeki fantastik öğeler I .....	73
<b>Görüntü 9:</b> <i>Sarmaşık</i> filmindeki fantastik öğeler II .....	74
<b>Görüntü 10:</b> <i>Sarmaşık</i> filmindeki fantastik öğeler III .....	75
<b>Görüntü 11:</b> <i>Buğday</i> filmindeki fantastik öğeler I .....	80
<b>Görüntü 12:</b> <i>Buğday</i> filmindeki fantastik öğeler II .....	81
<b>Görüntü 13:</b> <i>Buğday</i> filmindeki fantastik öğeler III .....	82
<b>Görüntü 14:</b> <i>Sofra Sırları</i> filmindeki fantastik öğeler I .....	86
<b>Görüntü 15:</b> <i>Sofra Sırları</i> filmindeki fantastik öğeler II .....	87
<b>Görüntü 16:</b> <i>Sofra Sırları</i> filmindeki fantastik öğeler III .....	88
<b>Görüntü 17:</b> <i>Yol Kenarı</i> filmindeki fantastik öğeler I .....	92
<b>Görüntü 18:</b> <i>Yol Kenarı</i> filmindeki fantastik öğeler II .....	93
<b>Görüntü 19:</b> <i>Yol Kenarı</i> filmindeki fantastik öğeler III .....	94

## İÇİNDEKİLER

<b>BİLİMSEL ETİK SAYFASI</b> .....	<b>i</b>
<b>YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU</b> .....	<b>ii</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>iii</b>
<b>ÖZ</b> .....	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>vi</b>
<b>GÖRÜNTÜLER DİZİNİ</b> .....	<b>viii</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. BÖLÜM: FANTASTİK TÜRE KURAMSAL YAKLAŞIMLAR VE TÜRÜN EDEBİYATTAKİ YERİ</b> .....	<b>4</b>
<b>2.1. Bir Tür Olarak Fantastik</b> .....	<b>4</b>
2.1.1. Fantastik Türün Diğer Türlerle İlişkisi .....	6
2.1.2. Fantastik Türün Sanat Akımlarıyla İlişkisi .....	9
<b>2.2. Fantastik Tür ve Kuramsal Yaklaşımlar</b> .....	<b>14</b>
2.2.1. Fantastik Tür ve Anlatısal Yaklaşımlar .....	14
2.2.2. Fantastik Tür ve Psikanalitik Yaklaşımlar .....	17
2.2.3. Fantastik Tür ve Sosyolojik Yaklaşımlar .....	21
<b>2.3 Edebiyatta Fantastik Tür</b> .....	<b>25</b>
<b>3. BÖLÜM: DÜNYA VE TÜRKİYE SİNEMASI TARİHİNDE FANTASTİK EĞİLİMLER</b> .....	<b>33</b>
<b>3.1. Dünya Sinemasında Fantastik Eğilimler</b> .....	<b>34</b>
<b>3.2. Türkiye Sinemasında Fantastik Eğilimler</b> .....	<b>42</b>
<b>4. BÖLÜM: 2000 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA FANTASTİK EĞİLİME YÖNELİK BULGULAR</b> .....	<b>52</b>
<b>4.1. Araştırmanın Örnekleme ve Yöntemi</b> .....	<b>52</b>
<b>4.2. Filmlerin Fantastik Eğilim Bağlamında İncelenmesi</b> .....	<b>54</b>
4.2.1. <i>Kosmos</i> (Reha Erdem/2010) .....	54
4.2.2. <i>Sen Aydınlatırsın Geceyi</i> (Onur Ünlü/2013).....	60
4.2.3. <i>Abluka</i> (Emin Alper/2015).....	66
4.2.4. <i>Sarmaşık</i> (Tolga Karaçelik/ 2015) .....	71
4.2.5. <i>Buğday</i> (Semih Kaplıanoğlu/2017).....	78

4.2.6. <i>Sofra Sırları</i> (Ümit Ünal/2017).....	85
4.2.7. <i>Yol Kenarı</i> (Tayfun Pirselimoglu/2018) .....	91
<b>5. SONUÇ .....</b>	<b>97</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>105</b>

## 1. GİRİŞ

Fantastik, insanlık hikayeler kurmaya başladığından beri varlığı bugüne dek süregelmiş eski bir türdür. M.Ö. 2500'lü yıllarda kaleme alınan Gılgamış Destanı'ndan Shakespeare'in eserlerine kadar geniş bir yelpazede kendini gösteren fantastik, günümüzde edebiyat ve sinema alanındaki popüler türlerden biridir. Edebiyat sanatında doğan ve sahip olduğu geniş etki alanı nedeniyle farklı türlerle ilişki halinde olan fantastik, kuramsal açıdan hakkında çeşitli yaklaşımlar geliştirilen bir türdür.

Fantastik tür, edebiyat uyarlamalarıyla birlikte dünya sinemasında da gelişim gösterir. Yaşanan bu gelişim Türkiye sinemasını etkiler. Fantastik, ilk olarak Yeşilçam geleneği içerisinde kendisine yer bulsa da ilk özgün örneklerini, fantastik öğeleri sıklıkla kullanan Metin Erksan filmleriyle verir. 1980'ler döneminde Türkiye sinemasında kendi sinema dilini oluşturmaya çalışan ve daha sonraki yıllarda auteur olarak anılan yönetmenler, üretmiş oldukları filmlerde fantastik öğelerden de yararlanmaya başlarlar. Türkiye sinemasında 1990'lı yıllarda yaşanan olumsuz gelişmeler bir yana, finansal sorunları farklı yapım kaynaklarıyla çözmeye çalışan genç yönetmenlerin üretmiş olduğu filmlerle birlikte bağımsız sinema anlayışının temelleri atılır. Bu yönetmenlerin hem finansal hem de özgün sinema dili anlamında oluşturmuş oldukları yeni koşullar, 2000'li yıllara gelindiğinde oturmaya başlar.

Bu çalışmanın amacı 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda eserlerinde fantastik unsurlara yer veren auteur yönetmenlerin filmlerini ikonolojik yöntemle analiz ederek, fantastik bir eğilimin geliştiğini ortaya koymaktır. Böylece 1980'li yıllarda temeli atılan, 1990'lı yıllarda gelişmeye başlayan ve 2000 sonrası eğilimini arttıran fantastiğin, süreç içerisinde gelmiş olduğu güncel durumu ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde fantastik kelimesinin etimolojik kökeninden bahsedilerek türün geçmiş çağlarda nasıl nitelendirildiği aktarılacaktır. Fantastik türle karıştırılan başta bilim kurgu, korku, Dadaizm, Gerçeküstücülük gibi türler/akımlar ele alınarak, bu türlerin/akımların birbirleriyle olan benzerlik ve farklılıkları incelenecektir. Çalışmada fantastik türe kuramsal bir perspektif oluşturmak amacıyla, türle ilgili araştırmaların merkezine toplanan edebiyat, psikoloji ve sosyoloji alanındaki tartışmalar belirtilecektir. Bu bağlamda Modern Fantastik Dünya Edebiyatı

ve Türkçe Edebiyat'ta fantastiğin geçmişten günümüze gelişimi irdelenerek, bu sürecin Türkiye sineması üzerindeki etkilerinin anlaşılması hedeflenmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, Dünya ve Türkiye sinemasında fantastik eğilimin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi incelenecektir. Sinemada fantastik filmin ilk örneğini *A Trip to the Moon (1902)* filmiyle George Méliés vermiştir. İlk fantastik gelenek ise Alman Dışavurumcu Sineması tarafından yaratılır. Bu yönetmenlerin Amerika'ya göç etmesiyle birlikte, fantastik türün yayılacağı yeni yer Amerika olacaktır. Amerika'da ana akım sinemada gelişim göstermeye başlayan fantastik tür, Türkiye'de de ilk zamanlar sinemada popüler bir tür olarak kendisine yer edinmektedir. 1980 yılında gerçekleşen darbenin ardından, tıpkı Alman Dışavurumcu Sineması'nda olduğu gibi, baskı ikliminde üretilen ve fantastik öge içeren filmlerin sayısı artar. Bu bağlamda çalışmada Ömer Kavur, Tunç Başaran, Atif Yılmaz, Yavuz Turgul gibi yönetmenlerin filmlerinin, fantastik bir gelenek oluşturmaya da fantastik unsurları kullanması bakımından 2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması için nasıl bir kılavuz oluşturduğu anlaşılmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde ise 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda fantastik eğilimin olduğunu saptamak amacıyla Erwin Panofsky'nin üç aşamalı ikonolojik analiz yöntemi kullanılacaktır. Bu bağlamda çalışmanın evreni; 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda fantastik unsurlar barındıran filmlerdir. Evren oluşturulurken Predal'ın bir filmi fantastik yapan üç unsuru göz önünde bulundurulacaktır. Çalışmada, 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda fantastik öğeler kullanarak kendi sinema dilini oluşturan auteur yönetmenlerin filmleri çerçevesinde sınırlılık oluşturulur. Bu sınırlandırma tezin amacı olan fantastik eğilimi saptama bağlamında önem arz etmektedir çünkü auteur yönetmenlerin filmlerini oluştururken kullandıkları üslup sürekli olarak kendisini yinelemektedir. Böylece 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda en çok film üreten ve dolayısıyla üretilen filmlerde fantastik unsurlara yer veren yönetmen filmleriyle fantastik eğilimin saptanması olanaklı hale gelecektir.

Çalışmada bağımsız sinema içerisinde belirtilen sınırlılık çerçevesinde, auteur yönetmen olarak anılan: Reha Erdem, Onur Ünlü, Emin Alper, Tolga Karaçelik, Semih Kaplanoğlu, Ümit Ünal ve Tayfun Pirseliimoğlu'nun filmografilerinden en çok fantastik öge içeren birer filmleri seçilerek çalışmanın örnekleme oluşturulur.

Bağımsız sinema içerisinde yer alan *Sen Ne Dilersen* (Cem Başeskiöğlü/2005), *Orada* (Melik Saraçoğlu ve Hakkı Kurtuluş/2009), *Canavarlar Sofrası* (Ramin Matin/2011), *3 Yol* (Faysal Soysal/2013), *Daire* (Atıl İnaç/2014), *Baskın: Karabasan* (Can Evrenol/2016), *Genco* (Ali Kemal Çınar/2017), *Kaygı* (Ceylan Özgü Özçelik/2017) filmlerinde, fantastik unsurlar tespit edilmesine rağmen örneklemin dışında bırakılacaktır. Yönetmenlerin henüz auteur denilebilecek düzeyde eser üretmemeleri nedeniyle bu filmler örneklemin dışında tutulmaktadır. Belirlenen auteur yönetmenlerin, filmografilerindeki başat fantastik unsurların olduğu filmler ise: *Kosmos* (Reha Erdem/2010), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (Onur Ünlü/2013), *Abluka* (Emin Alper/2015), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik/2015), *Buğday* (Semih Kaplanoğlu/2017), *Sofra Sırları* (Ümit Ünal/2017), *Yol Kenarı* (Tayfun Pirselimioğlu/2018) olarak seçilmiştir.

Seçilen filmler daha önce de bahsedildiği üzere ikonolojik analiz yöntemi kullanılarak auteur yaklaşım bağlamında çözümlenecektir. Örnekleme alınan filmlere ön-ikonografik tanımlama, ikonografik çözümlenecek ve ikonolojik yorum yapılacaktır. Ön-ikonografik tanımlama ile filmlerdeki fantastik unsurların olduğu sahneler tespit edilecek, ikonografik çözümlenecek ve tespit edilen fantastik unsurların filmin anlatısına nasıl yansıdığı analiz edilecek, ikonolojik yorum kısmında da filmde kullanılan fantastik unsurların filmin alt metnine nasıl etki ettiği açığa çıkarılacaktır.

Teknolojinin de gelişmesiyle, 2000 sonrası hem Dünya sinemasında hem de Türkiye sinemasında fantastik eğilim giderek artış gösterir. Gelişen fantastik eğilimin aksine 2000'ler sonrası Türkiye sinemasında fantastik türle ilgili yapılan akademik çalışmalar sınırlıdır. Akademik açıdan bulunduğu sınırlı alana katkı sağlaması, kuramsal anlamda alanla ilgili tartışmaları ve gelişmeleri ortaya çıkarması bağlamında bu çalışma önem arz etmektedir.

## 2. BÖLÜM: FANTASTİK TÜRE KURAMSAL YAKLAŞIMLAR VE TÜRÜN EDEBİYATTAKİ YERİ

Farklı toplumlarda farklı anlamlarda kullanılan fantastik kelimesi, köken olarak Latince bir sıfat olan *fantasticum*, Yunanca *phantasiēn* (görünür kılmak/gibi görünmek) fiiline uzanmakta ve aynı zamanda doğüstü durumlar söz konusu olduğunda *kendini göstermek, görünmek* anlamlarına gelmektedir. *Phantasia* hayaldir. *Phantastikon* (imgelemi ilgilendiren) sözcüğü, uzun bir dönüşümün ardından yerini *phantastikē* sözcüğüne bırakır. Sıfat niteliğiyle kullanılan *fantastique* kelimesi ise Orta Çağ'da kendine yer bulur (Steinmetz, 2006, ss.7-8). İnsanlık, hayal ettiklerini tarif etmeye başladığından beri kendi fantazyalarını oluşturur. Bu nedenle kelime kökenine inildiğinde, fantastik kavramının pek çok farklı kültürde farklı şekillerde tasvir edildiği görülür. Bu tasvirlerin bir şekilde ulaştığı son anlam, imge ile ilgilidir. Fantastik, anlam olarak değişim gösterdikçe zamanla diğer türlerle de etkileşime girer. Türün özellikleri yerleşmeye başlayarak sinema ve edebiyattaki konumu sağlamlaşır. Araştırmanın bu bölümünde fantastik türün özelliklerine, türün diğer türler/akımlarla ilişkisine, fantastik türe getirilen kuramsal yaklaşımlara ve fantastik türün edebiyattaki konumuna yer verilecektir.

### 2.1. Bir Tür Olarak Fantastik

Fantastik türünün kökenleri on binlerce yıl öncesine kadar uzanmaktadır. Modern fantazyaya oluşmadan önce, sözlü anlatı geleneğine ait masal, destan ve halk hikayelerinde fantastik öğelere yer verildiği görülmektedir. Fantazyanın bahsi geçen bu kültürel belleği, alan üzerinde geniş bir araştırma yapma imkanı sunar. Destanlardan efsanelere, peri masallarından halk hikâyelerine ve hatta gotik hikayelere kadar farklı yazın türleri içerisinde bulunan fantastik tür; doğüstüne, düş gücüne, bilim kurguya ve korkuya sıklıkla yer vermektedir. Farklı türlerle ilişki içerisinde bulunan fantastik türün sınırlarını belirlemek tam da bu yüzden zordur.

Fransa'daki Lascaux mağarasında bulunan resimler fantezinin kökeniyle ilişkilendirilmektedir. Mağarada bulunan resimlerde Üst Paleolitik Çağ'da yaşayan insanların yaşam koşulları, gerçekleştirdikleri ritüeller ve törenler gibi çeşitli faaliyetlere rastlanmaktadır. Bu bilgiler toplulukların mitsel kültürünü de açığa çıkarmaktadır (Furby ve Hines, 2014, s.23). Bu tip örnekler, fantastik anlatının zaman



tanımayan tarafını ortaya koymaktadır. Tarih boyunca insanlığın yaptığı eylemlerin, sürdürdüğü geleneklerin ve inandığı mitlerin farklı coğrafyalarda duvarlara çizilmesi türün evrensel olduğunu göstermektedir. Bu evrensel anlayış yalnızca duvarlara yapılan çizimlerle sınırlı kalmaz. Farklı kültürlerin kendilerine ait mitolojik anlatıları, bir sonraki kuşağa sözcük yoluyla da aktarılmaktadır. Böylelikle fantastik tür dille tanışmış olur.

Medeniyetin çağ atladığı ve dil kavramının yeni bir boyut kazandığı aşama yazının bulunmasıdır. Sümerlerin bulduğu yazı, düşünsel ilerlemeyi hızlandırır. Böylelikle yazı sözlü anlatıların daha nitelikli bir biçimde, bir sonraki kuşağa aktarılmasına da hizmet eder. Çağımıza ulaşan en eski fantastik hikaye olan ve M.Ö 2500 yıllarında kaleme alınan *Gilgamiş Destanı*, yazının yarattığı etkiyi açıklamak adına önemlidir. Sonu gelmeyen bir hayatın arayışını anlatan *Gilgamiş Destanı*, bu özelliğiyle içerisinde fantastik öğeler barındıran önemli metinlerden biridir (Çığ, 2012, s.9-77). Böylelikle Sümerlerin icat ettiği yazı, köklü bir kültürün değerlerini fantastik tür ile irtibat kurarak açığa çıkarmış olur. *Gilgamiş Destanı*'nın ardından fantastik anlatılarını yazıya döken diğer coğrafyalar, türün köklerinde büyük oranda çeşitlilik sağlar. Yaşanan bu hikaye çeşitliliği, günümüzde bilinen birçok önemli anlatıdan haberdar olunmasına yol açar.

“Şekil değiştirenler, büyücüler ve sihirbazlar, tepegözler ve insan yiyen çok başlı yaratıklar gibi öğeler için Homeros’un “*Odyssey*”i de, daha birçok Yunan ve Roma hikayesi gibi fantastik edebiyat örneklerindedir. Geçmişten günümüze doğru ilerleyince, Anglo Saxon’ların “*Beowulf*”undaki korkunç canavar Grendel’le, Midgard ejderhası Fafnir’le, Kuzey efsanelerindeki Kurt Fenris’le, Alman efsanelerindeki ölümsüzlük peşindeki talihsiz Dr. Faust’la, Binbir Gece Masalları’ndaki sayısız sihirbazlarla, Galler’in Mabinogion’u ve Perslerin Şahnamesi’yle ve daha sayısız gariplikler ve olağanüstü yaratımlarla karşılaşılır” (Silverberg, t.y.).

Fantastik türün anlaşılması için ilişki içerisinde olduğu peri masalları, halk hikayeleri, destanlar, ütopya-distopya, gotik hikâye, korku ve bilim kurgu gibi diğer türlere değinmek önem arz etmektedir.

### 2.1.1. Fantastik Türün Diğer Türlerle İlişkisi

İlk fantastik anlatıların sözlü kültürle üretildiği ve yazılı metinlere taşındığı bilinmektedir. Peri masalları, halk masalları, destanlar ve halk hikayeleri sözlü edebiyatın içerisinde fantastik özellikler barındıran belirgin türlerdir. Bu anlatıları üreten toplumlar, kendi kültürlerini fantastik bir üslupla sonraki kuşağa taşıma imkanı bulurlar. Algül'e (2016, ss.17-23) göre yazılı olmayan edebiyatın, günümüze kadar ulaşan kısımlarından olan peri ve halk masalları, uzun süre farklı coğrafyaların birikimleriyle etkileşim kurarak devamlı bir şekilde ilerleme kaydeder. Destanlar ve halk hikayeleri de benzer bir güce sahiptir. Halk için önemli olan figürlerin efsaneleştirildiği ve dilden dile yayılan bu anlatılarda, kahramanlar ile halkları arasında masalsı güçlü bağlar kurulur. Destanlar ve halk hikayelerinde sıklıkla fantastik unsurlara yer verilir. Sözlü anlatılar, fantastik türü beslemekle birlikte yazılı ve daha sistematik bir yapıya sahip olan fantastik türün modern kalıplarından ayrılırlar.

Fantastik tür ile yakın ilişkiler geliştiren alan yalnızca sözlü edebiyat değildir. Yazılı edebiyatta da farklı türler arasında etkileşim kurulur. Fantastik tür, dizayn ettiği yeni ve farklı evrenlerle bilinmektedir. Bu bağlamda ütopya ve distopya türünün fantastikle yadsınamaz bir ilişkisi söz konusudur. Ütopya ve distopyada kurulan düzen düşseldir. Düşsel olan da daima fantastik türle temas etmektedir. Ütopya idealize bir toplum yapısını kurgulamaktadır. Distopya ise ütopyanın tersi olarak, istenmeyen karanlık bir toplumsal düzeni tasvir etmektedir.

“Disütopya yazarları günümüz insanının gelişen teknoloji karşısındaki duygularını, düşüncelerini ve tepkilerini dile getirmeye çalışarak halihazırdaki bilimsel gelişmelerin ürkütücü hatta yok edici tehlikeleri üzerinde durur” (Özlük, 2011, s.41). Bu durum, distopya yazarlarının modern çağın getirdiklerine karşı duyduğu endişeleri yansıtmak için bu türe başvurduklarını gösterir. Gelinebilecek en uç noktaları fantastik bir gerçeklikle ele almayı ve böylelikle çarpıcılığı arttırmayı hedeflerler. Ütopya ve distopyaların fantastik türden ayrıştığı nokta ise düzen temsili oluşturma kaygısı taşımalarıdır. Fantastik türün modern yansımalarında ideal bir düzen veya istenmeyen bir düzen oluşturmakla ilgili direkt bir kaygı yoktur. Kurulan evrenin yapısı çeşitlilik arz edebilir. Bu yönüyle ütopya ve distopyalar günümüzde üretilen fantastik türde eserlerle farklılık gösterir. Ütopya ve distopya türünü temsil

eden en önemli yazarlar Thomas Moore, Aldous Huxley, George Orwell, Isaac Asimov ve Ray Bradbury'dir.

Fantastik, bu türlerle ilişki içinde olmakla birlikte en çok karıştırıldığı iki tür korku ve bilim kurgudur. Fantastik eserlerin hangi türe dahil edileceği tartışılırken, korku ve bilim kurgunun fantazyanın alt türü mü olduğu, yoksa onlardan bağımsız mı düşünülmesi gerektiği önemli bir inceleme konusu olmuştur. Korku, fantastik unsurların ortaya çıkışında önemli rolü olan bir türdür. Korku kadar önemli bir tür de gotiktir. Gotik, 19. yüzyılla birlikte belirgin bir alt tür haline gelmiştir. Olağanüstü durumlar, huzursuzluk veren yerler, bedensel ve zihinsel problemler gibi çeşitli fantastik unsurlar gotik edebiyatta yer almaktadır. Horace Walpole'un kaleme aldığı *The Castle of Otranto* (1764) türün özelliklerini bütünüyle temsil etmektedir. Gotik tür ve fantastik türün en belirgin ortak özelliklerinden biri, okuyucuda korku ve dehşet hislerini uyandırması olarak açıklanabilir (Özlük, 2011, ss.34-36). Korku ve fantastik türdeki metinlerin birbirleriyle aynı hisleri uyandırmada bu kadar yakın özelliklere sahip olması, iki türün sıklıkla ilişkilendirilmesine neden olur. Kimi zaman da türün önde gelen isimleri tarafından fantastiğin varlığı, direkt olarak korku türüyle ilişkilendirilir.

“Lovecraft'a göre bir metnin fantastik sayılabilmesi, onun okuru korku ve dehşete düşürmesine bağlıdır” (Boztilki, 2012, s.12). Gotik türle popülerliğini üst noktalara taşıyan korku, her ne kadar fantastikle yakınlık gösterse de başlıbaşına bir türdür. Hatta modern fantazyanın bugünkü biçimini almasının 20. yüzyılı bulduğu göz önüne alındığında, korku fantazyadan çok daha eski bir tür olarak literatürde kendine yer bulur. Korku türünün fantazyaya ile olan ilişkisi ise gotik hikayeden daha fazlasını içermektedir.

Metinde yer alan gariplikler, korku türünün okuru dehşete düşürürken benimsediği yapıyla yakınlık kurmaktadır. Tür olarak fantastik, içerisinde acayiplik ihtiva eden birçok olaya, mekana ve karaktere yer vermektedir. Bu nedenle fantastik türünün beslendiği türlerden birisi de korkudur. Bu iki türü birbirinden ayıran en büyük farksa fantastik bir kurgu yaratılırken her zaman korku unsurlarına ihtiyaç duyulmamasıdır. Özellikle modern fantazyaya ile birlikte, klasik korku anlayışına yer verilmeden de fantastik dünyalar inşa edilececeği anlaşılmaktadır.

Korku türünden sonra, fantazyanın alt türü olmakla karıştırılan diğer bir tür de bilim kurgudur. Bazen fantastik ve bilim kurgu türlerinin birbirine ciddi anlamda temas ettiğine rastlanmaktadır. Bu noktada bilinen en önemli örnek *Star Wars* (1977-2019) serisidir. *Star Wars* örneğinde, filmin geçtiği evrende bilimsel anlamda bir gelişmişlik söz konusudur. Ulaşım araçları, silahlar ve birçok öge bize bu durumu göstermektedir. Ancak serinin konusu bu gelişmişliğin getirdiği bilimsel tartışmalardan ziyade, daha farklı bir hikayeye odaklanır. Filmler tıpkı fantastik evrenlerde olduğu gibi, o dünyada geçen olağanüstü her şeyin ön kabulüyle başlar. Bu anlamda *Star Wars*, bilimkurgu ve fantazyaya türleriyle ilişkili en önemli ara form olarak sinema tarihinde kendine yer bulmuştur.

Görülebileceği üzere bu iki tür, birbirleriyle ortaklık kurabilecek kadar yakınlık göstermektedir. Ancak fantastik ve bilim kurgu türleri, birbirleriyle yakın ilişkiler gösterdiği kadar farklı özelliklerde taşır. “Bu iki edebiyatı ayıran ise fantezi edebiyatının (genelde) geçmişe yönelik olması ve geleneksel edebiyattan beslenmesi, bilimkurgu edebiyatının ise (genelde) geleceğe yönelik olması ve bilimdeki gelişmelerin sebep olduğu vizyondan ve özgüvenden beslenmesidir” (Aydemir, 2011, s.60). Bilim kurgu türündeki eserler; içinde yer verdiği varlıkların tasarımını yaparken, izlediği yol bakımından fantastik eserlerle ayrılmaktadır. Arkaik nitelikteki düşsel varlıklara yer veren fantastik, bu özelliğiyle bilim kurgudan ayrılmaktadır. Gelecekle ilgili öngörülerini yoğun olan bilim kurgu türü ise bulunduğu evreni henüz üzerinde bilimsel çalışma yapılmamış bir nesne, tanımlanamamış bir varlık gibi şeyler üzerinden tasarlamaktadır. Fantastik ve bilim kurguyu birbirinin alt türü yapmaktan uzaklaştıran en önemli özelliklerden biri de bilimkurgunun kendi içerisinde alt türlere sahip olan başlı başına bir tür olduğu gerçeğidir. Örneğin bilim kurgu içerisinde ön plana çıkan bir örnek de cyberpunk alt türüdür.

Uzak gelecekle ilgili bilim kurgu eserleri üretildiği gibi aynı zamanda yakın gelecekle ilişki kuran eserler de üretilir. Böylece bilim kurgu alanında cyberpunk geleneğinin yükselişi başlar. “*Cyberpunk*’ın yazarı Bethke, yüksek teknolojiye vurgu yapan ‘siber’ ile asiliği, yasadışılığı ve sokak tarzı bir yaşamı vurgulayan ‘punk’ sözcüklerini editörlerin aklında kalacak bir isim yaratmak niyetiyle, tamamen ticari bir itki ile sentezlediğini ifade eder” (Aktaran: Ersümer, 2013, s.17). Kendine has alt

türleri var etmesi dışında bilim kurgu, inşa edilme biçimleri bakımından da araştırmalarda yer almış bir türdür.

Bilim kurgu türünün niteliği ve biçemi Ünsal Oskay'ın *Çağdaş Fantazy* (1981) adlı çalışmasına da konu olmuştur. Oskay'a (2014, s.55) göre; bilimkurgu birinci tür ve ikinci tür olmak üzere iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Birinci tür bilim kurgularda gelecekle ilgili tasarımın nasıl gerçekleştirileceği kurgulanmaktadır. İkinci tür bilim kurgularda ise Oskay, dünyanın geçmiş ve şimdiki zamanı arasında analogiler yapılarak, bunları gelecek zamana uzatıp kestirimlerde bulunulduğunu ifade etmektedir. Dünyanın geçmişteki durumu ile analogiler kurma özelliği üzerinden, fantazy türünün de insanın köklerine temas ederek bugüne dair aktarımlar yapılabilen bir tür olduğunu söylemek mümkündür. Fantastik tür kendine has özelliklere sahiptir. Görüleceği üzere fantastiğin farklı türlerle yakın ilişkiler içerisinde olması, diğer türleri fantastiğin alt türü yapmamaktadır. Bununla birlikte farkları fantastiği belli başlı bir tür olarak ortaya koymaktadır. Böylelikle fantastik tür daha net konumlandırılabilir.

### **2.1.2. Fantastik Türün Sanat Akımlarıyla İlişkisi**

Fantastik sadece ilişkili olduğu türlerle değil, benzer anlayıştaki bazı akımlarla da karıştırılmaktadır. Bu akımlardan en önemlileri Dadaizm ve Gerçeküstücülük'tür. Savaşın ardından Avrupa'da sembolizm, vortisizm, kübizm, dışavurumculuk, dadaizm ve gerçeküstücülük gibi farklı akımlar kendine yer bulmaktadır (Hakman, 2008, s.9). Bu akımların oluşmasını tetikleyen en önemli faktör öncesinde var olan modernleşmedir. Modernleşmenin yarattığı hayal kırıklığı ve insanlığa olan yararının sorgulanması sonucunda meydana gelen bu akımlar, sanatçıların gerçekliği farklı formlarda yorumlamasına neden olur.

“Makineleşmeyle birlikte tarım toplumundan endüstriyel topluma geçiş ve bilimsel gelişmelerin ışığında bireylerin dini inançlarını kaybetmesi, literatürde gerçekçilik olarak nitelendirilmektedir” (Karaca, 2013, s.8). Bilimsel alandaki ilerlemeler ve modern bireyin algısıyla inşa edilen gerçeklik olgusu, aynı unsurların olumsuz yönünü gün yüzüne çıkararak yerini daha az akılcı olana bırakmaktadır. Böylece Dadaizm ve Gerçeküstücülük akımı ile fantazyanın birbiri arasında kurmuş olduğu bağ keskin bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

“Todorov bu noktada 19. yüzyıla hakim olan gerçeklik ve düşsellik ayrımında fantastik edebiyatı, Pozitivist XIX. yüzyılın vicdan rahatsızlığı olarak” (Tandaçgüneş, 2009, s.261) ifade etmektedir. 19. yüzyılın getirileriyle birlikte, 20. yüzyılda Dadaizm ve Gerçeküstücülük akımı düşselliğin baskın gelmeye başladığı bir atmosferde doğar. Bu dönemde protest bir anlayışla düşsel eserler üreten Dadaistlerin ardından Gerçeküstücüler, kendi manifestolarını yayımlarlar ve anlayışlarını temel değerleri sarsmayı hedefleyen bir noktaya yerleştirirler. Gerçeküstücülük akımının hızlı yükselişi, sadece yaşanan sosyolojik, psikolojik ve politik gelişmelerle ilgili değildir. Dadaizm akımının varlığı Gerçeküstücülüğü de tetikler. Dadaizm’in sonlanması birçok ders çıkarılmasına yol açar. Bu bağlamda Gerçeküstücülüğün daha planlı ve kuramsal dayanaklardan beslenen bir akım oluşu, Dada’ya göre daha uzun ömürlü bir akım olmasına neden olur.

Gerçeküstücülerin ortaya çıkışından evvel, akıma zemin hazırlayan Dadaizm’e değinmek bu nedenle önem arz etmektedir. Dadaistler diğer anlayışlara ve akımlara karşı, anarşist bir bakış açısına sahiplerdir. Sosyal düzeni ortadan kaldırmak, sorgulanmadan kabul edilen sözlü kuralları yok saymak temel felsefeleridir. Dadaistler, sanat ve yaşam arasında bulunan sınırları kaldıran ve gelişimini bu yönde sürdüren sanatlara karşı duruş sergilerler. Dışavurumcu akımcıların ‘ben’ demesine karşılık Dadaistler ‘biz’ diyerek kolektif bir bilinç oluşturma çabası içine girerler. Oluşturulan kolektif bilinç neticesinde biçimsel bir ortaklıktan ziyade ruhsal bir ortaklık kurulur (Antmen, 2009, ss.123-124). Dadaistlerin sınırları ortadan kaldıran muhalif tavrı, özünde Dadaizm’in de sınırlı bir organizasyon olması gerçeğiyle çelişmeye başlar. Yaratılan sınırsız muhalefet anlayışının sonucunda, nitelikli sanat eseri üretmek zorlaşır. Dada’lar kendilerinin de dahil olduğu ciddi bir açmazda sürüklenirler. Bu nedenle düzenli ve nitelikli eser üretimini tetikleyen, kuramsal açıdan dayanakları olan yeni bir akıma ihtiyaç duyulur.

1920’li yıllarda Dadaizm akımının küllerinden yeniden doğan akım, Gerçeküstücülük’tür. “Her şeye hatta sanatın kendisine muhalif olan Dada, sonunda kendi söylemini doğrularcasına -“Gerçek Dadacı, Dada’ya karşıdır”- yok olmuş, yerini Dada’nın savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Gerçeküstücülük terimine bırakmıştır” (Antmen, 2009, ss.133).

Yvonne Duplessis gerçeküstücülüğün izlediği yolu; “Eksiksiz bir insan yaratmak. Bunun kapısını mizah açacak, malzemesini otomatizm bulacaktır. Dili sanat olacak, derin anlamını psikanaliz verecektir. Ve devrim bunun gerçekleşme olanaklarını sağlayacaktır” (Duplessis, 1991, s.9) şeklinde açıklamaktadır. Duplessis’in bakış açısı Dada ve Gerçeküstücülüğün ortak noktalarını yansıtsa da aralarındaki en büyük tezatlığı da ele vermektedir. Dadaizm ussallığın tamamen karşısında durması nedeniyle, ussal olan yöntemleri kullanmayı tercih etmemektedir.

Gerçeküstücülük akımının fantastik türle olan benzerlik ve farklılıklarını ayırtmak, bu akımın düşsel olanla temasını anlamak için akımı irdelemek önemlidir. Gerçeküstücülük terimini ilk defa Fransız şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire, 1917 tarihinde gerçekleştirilen *The Breasts of Tiresias* ve Picasso’nun sahne tasarımını gerçekleştirdiği *Parade* adlı bale hakkında bilgi verirken kullanır (Antmen, 2009, s.133).

Gerçeküstücü akım, 1924’te Breton’un *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*’yu yayımlamasıyla ortaya çıkar. *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*’nun ardından hareket, dünyada yeni bir düzen inşa etmek isteyen politik görüşleri takip eder. *Birinci Gerçeküstücü Manifesto* dönemlerinde, gerçeküstücülüğün daha çok içe dönük bir hareket olduğu görülür. Devam eden süreçte ise Gerçeküstücülük; yaşadığı dış gerçekliğe daha çok bağlı olarak fikir üreten, yine de gücünü düşten alan bir harekete dönüşmeye başlar. 1929 yılında Breton tarafından yayımlanan *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*’yla, akım felsefi tarafında sapmalar olduğu düşüncesiyle eleştirilere maruz kalır. Bu sürecin ardından Gerçeküstücülük gerçeklikle daha ilişkili bir harekete dönüşmeye başlar (Hopkins, 2006, ss.37-42).

Sinema alanında dönüldüğünde, gerçeküstücülüğün yükseldiği yıllarda doğan *An Andalusian Dog* (Luis Bunuel/1929) ve *The Golden Age* (Luis Bunuel/1930) filmleri, Gerçeküstücülük denildiğinde akla gelen ilk eserlerdir. Bu dönemde Luis Buñuel ve Salvador Dali isimleri öne çıkar. Bu iki isim Gerçeküstücülük akımının görsel anlatıda etkin bir şekilde kullanımı ve kitleselleşmesinde ciddi rol oynamaktadır. Gerçeküstücülük akımının tanınmasında hem ürettikleri görsel eserler hem de yazdıkları yazılar, geniş kitleler üzerinde önemli etkiler yaratır. Hatta bugün dahi Gerçeküstücülük denildiğinde akla gelen ilk isim Salvador Dali olur.

Gerçeküstücülük akımı *İkinci Gerçeküstücü Manifesto* 'yla birlikte politik bir yapıya bürünmeye başlayarak kendi anlayışını devrimci ilkelerle dizayn etmektedir. Devrimcilik dışında, psikanalist düşünceyi kendisine yol gösterici olarak benimsemektedir. Hatta Salvador Dali, psikanalist düşünce bağlamında çeşitli yazılar kaleme alarak, bu alana Sürrealist akım içerisinde verilen önemi kanıtlamaktadır (Hopkins, 2006, s.42). Akımın 1933 yılında gerçekleştirilen son yayımı, *Surrealisme au Service de la Revolution (Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük)* dergi adıyla yayınlanır (Duplessis, 1991, s.19).

Dadaizmin yarattığı karşı çıkışla başlayan Gerçeküstücülük anlayışının, son yayımla birlikte bütünlüklü bir düzen değiştirme arayışına girdiği görülür. Gerçeküstücüler düş gücüne olan ilgilerini rasyonel bir noktaya taşırlar. Bu nedenle anlayışlarını temellendirdikleri politik yaklaşımın ardından sıradaki alanın psikoloji olması kaçınılmaz bir hale gelir. Freud ve Jung gibi isimlerin çalışmaları gerçeküstücü akımın temsilcileri tarafından bilinçdışını kavrayabilmek adına kullanılmaktadır. Bu noktada bilinç ve bilinçdışının zıt kavramlar olması bir ayrımı değil bireyi meydana getiren bütünsel bir yapıyı temsil etmektedir. Bu yapıdan yola çıkarak üretilen sanat eserlerinin de kişinin bilinç ve bilinçdışının bütünlüğünü temsil eden en nitelikli ürünler olması beklenmektedir. Çünkü Gerçeküstücük akımına göre, yaratılan sanat eseri ancak bireyin içindeki gerçeklik ve farkında olmadığı olağanüstü bilinçdışının birleşmesiyle saf haline kavuşacaktır.

Gerçeküstücüler Jung dışında Freud'un da çalışmalarından yararlanarak eserlerini üretirler. Gerçeküstücülerin psikanalize olan bu ilgisinin nedenini dönemin yaşam koşullarıyla açıklamak mümkündür. Gerçeküstücülerin içe yönelmesi, bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, çökmüş toplumsal ahlakı, ideal bir sosyolojik yapıya kavuşturma hevesiyle ilgilidir. Gerçeküstücüler Marksizm'le ilerledikleri yolu, psikanalizle birleştirerek, bunu ürettikleri eserlere sıklıkla yansıtırlar. Anlaşılacağı üzere Gerçeküstücülük, insanlığın mutsuzluğunu dışsal ve içsel etkenler üstünden inceleyip çözüm yolu arayışına girmiş bir akımdır (Antmen, 2009, s.135).

Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda içinde düşsel olana yer vermesiyle Fantastik tür ve Gerçeküstücülük benzerlik gösterir. Ancak Fantastik tür ve Gerçeküstücülük akımının çeşitli farklılıklara sahip olduğu da görülmektedir. İki



anlayış, ilk olarak Gerçeküstücülüğün temellerini Marksizm ve psikanalize dayandırmasından dolayı ayrılırlar. Ayrıldıkları diğer nokta ise gerçeküstücülerin eser üretirken keskin hatlara sahip teknikleri benimsemeleridir.

Gerçeküstücüler bu bağlamda 'ruhsal otomatizm' gibi psikiyatrinin hastaları tedavi ederken yararlandıkları radikal yöntemleri, yazınsal anlamda serbest çağrışımla benzer etkiler yaratmak için kullanmıştır. Ruhsal otomatizm Breton'a göre, "Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır." Freud'un *The Interpretation of Dreams* (Sigmund Freud/1900) ve *The Psychopathology of Everyday Life* (Sigmund Freud/1901) gibi ünlü yapıtları, gerçeküstücü akım özelinde eser veren sanatçılar arasında dikkatle takip edilmiştir. Gerçeküstücüler, bilincin sınırlarını aşan, insanın gizli kalmış heveslerini ve korkularını açığa çıkartabilecek yetkinliğe sahip olan bu çalışmaları kaynak almıştır. Kendi dönemlerinde kitlelerde karşılık bulan Gerçeküstücülerin bu ilgisi, Freud'a da tanınırlık kazandırmıştır (Antmen, 2009, ss.135-136). Sıklıkla mizah, düş, çılgınlık ve otomatizm üzerine kurulu anlatı biçimleri Gerçeküstücülüğün fantastikten ayrı bir kefiye konmasına neden olur.

Fantastik tür ve Gerçeküstücülük akımının sıklıkla karıştırıldığı noktalardan birisi de kelime kökeniyle ilgilidir. "İçinde real (gerçek) kelimesi olduğundan ve gerçeküstü anlamına geldiğinden dolayı fantastik zaman zaman sürrealizm (gerçeküstü) tanımıyla da karıştırılır" (Çeker, 2011, s.23). Sonuç olarak birçok noktada birbirleriyle karıştırılan Fantastik tür ve Gerçeküstücülük akımının, temelde yeni bir üst gerçeklik yaratma yöntemlerinde farklılıklar taşıdığı anlaşılmaktadır.

Araştırmanın bu aşamasında; fantastik türün sıklıkla karıştırıldığı diğer türlerden ayırt edebilmek ve kendine özgü taraflarını ortaya çıkarmak için öncelikle; destan, masal, halk hikayeleri, gotik, distopya/ütopya, korku ve bilim kurgu türleriyle, daha sonra da dadaizm ve gerçeküstücülük sanat akımlarıyla olan benzerlik ve farklılıklarından bahsedilmiştir. Araştırmanın bir sonraki aşamasında ise türün kuramsal konumunu anlamak için türle ilgili yaklaşımlar açıklanmaktadır.

## 2.2. Fantastik Tür ve Kuramsal Yaklaşımlar

### 2.2.1. Fantastik Tür ve Anlatısal Yaklaşımlar

Fantastik türünün ilk kapsamlı teorik incelemesi 70’li yıllarda Tzvetan Todorov tarafından yapılır. Ona göre fantastik tür, ‘tekinsizlik’ kavramı üzerinde inşa edilmektedir. Todorov fantastik ile tekinsizliğin arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamaktadır:

“Gördüğümüz gibi fantastik, bir kararsızlık süresi kadardır: Algıladıkları şeyin, paylaşılan düşüncenin tanımladığı biçimiyle, “gerçeklik” olup olmadığına karar vermek zorunda kalan okuyucunun ve öykü kişinin ortak kararsızlığı. Öykünün sonunda öykü kişisi değil de okuyucu yine de bir seçim yapar, çözümlerden birini benimser ve fantastiğin dışına çıkar. Gerçekliğin yasaları, olduğu gibi duruyor ve anlatılan olayları açıklamaya yarıyorsa yapıt başka bir türe girer: tekinsiz türe” (Todorov, 2012, s.47).

<i>saf tekinsiz</i>	<i>tekinsiz- fantastik</i>	<i>olağanüstü- fantastik</i>	<i>saf olağanüstü</i>
-------------------------	--------------------------------	----------------------------------	---------------------------

**Tablo 1:** Fantastiğin Alt Türleri, Todorov, 2012, s. 50

Yukarıdaki tabloda da görüleceği üzere Todorov, kendi fantastik anlayışını çeşitli aşamalara ayırmaktadır. Todorov’un anlayışının merkezi, tekinsiz ve olağanüstü kavramları üzerinden oluşmaktadır. Todorov çeşitli katmanlara ayırdığı fantazyayı böylelikle saf tekinsiz, tekinsiz, olağanüstü fantastik ve saf olağanüstü olacak şekilde dört farklı alana yaymaktadır.

Eğer anlatıda yaratılan karakter bir konuyla ilgili tereddüte düşer ve olay; düşler, aldatıcı numaralar, uyarıcı maddelerin etkileri veya ruhsal bozukluklarla mantıklı bir gerekçeye kavuşturulursa, bu *tekinsiz fantastik* olarak nitelendirilir. Olağanüstü fantastikte ise durum tam tersidir. Gelişen ilginç olaylar, olağanüstü sonuçların kabul edilmesiyle nitelendirilmektedir. Bu iki ana unsurun arasında veya dışında kalan, *saf*

*tekinsiz ve saf olağanüstü* ise sınırları daha muğlak bir alanda yer almaktadır. Saf tekinsiz derinliği açıklanamayacak tuhaflıklarla daha çok korkunun alanına girerken, saf olağanüstüde ise gelişen olaylara karşı olan reaksiyonlar değil olağanüstülüğün kendisi önemlidir (Todorov, 2012, ss.50-61).

Todorov'a (2012, s.39) göre, fantastik 3 koşulun yerine gelmesi ile mümkün olur:

“Metin, öncelikle okuyucunun, öyküdeki kişilerin dünyasını canlı kişilerin yaşadığı bir dünya olarak görmesini ve anlatılan olaylarla ilgili olarak doğal bir açıklama ile doğaüstü bir açıklama arasında kararsızlık duymasını sağlamalıdır. Sonra, bu kararsızlık bir öykü kişisi tarafından da hissedilmelidir; böylece okuyucunun görevi bir kişiye verilmiş olur, aynı zamanda da “kararsızlık” metin boyutunda ortaya konulduğu içindir ki yapıtın izleklerinden biri haline gelir; saf okumada gerçek okuyucu, öykü kişisiyle özdeşleşir. Son olarak, okuyucunun metin karşısında bir tavır takınması gerekir: hem alegorik hem de şiirsel türden yorumlamaları reddedecektir”.

Todorov'un söyledikleri üzerinden, onun fantastik anlayışına göre *izlek* kavramının büyük ölçüde önem taşıdığı görülmektedir. Fantastiğin izlekleri *ben* ve *sen* izlekleri olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. *Ben* izleği hali hazırda olay içindeki karakterin bakış açısını temsil ederken, *sen* izleği ise *öteki* olanla ilişkilendirilmektedir. Todorov izlekler üzerinden analiz yaparken; anlatıdaki karakterlerin anlam dünyalarıyla bir araya gelen soyut kavramları ilişkilendirerek çıkarımlar yapabilmektedir (Todorov, 2012, s.145).

Todorov'un fantazyaya anlayışı, metinler üstünden farklı izlek alanları yaratarak cinsellik-aşk-ölüm gibi öğelerle şeytan-vampir-peri gibi gerçekte var olmayan kavramları bir araya getirerek inceleme yapmaktadır (Tandaçgüneş, 2009, s.259). İzlekler takip edildiğinde; algılanan ve bilinçaltına atılanlar arasında bir köprü kurularak bağlam yaratıldığı sonucu çıkar. Bilinçle direkt olarak algılanabilen şey, algı evrenini oluşturmaktadır. Algıların karşısında duran ve onlarla ilişki kuran şey ise bastırılanlardır. Böylelikle, izleğin bilinç ve bilinçaltı arasında yaratılan bir bağlamdan da öte, kahramanın başına gelen dış tehditlerden kaynaklanabileceği anlaşılmaktadır.

Todorov'un fantazyaya getirdiği kuramsal bakış açısı, modern fantazyayı anlamamızdaki ilk kapıyı aralasa da birçok farklı eleştirinin odağı olmuştur. “Vijay

Mishra, Todorov'un tanımının sadece ideal okuyucu için geçerli olduğunu ve başka bir okuyucunun Todorov'un belirttiği gibi bir belirsizliği yaşamayabileceğini savunur" (Aktaran: Demirtaş, 2014, s.11). Bu görüşe göre fantastik türün her okurda farklı biçimlerde karşılık bulabilecek esnekliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Todorov'un iddia ettiği tekinsizlik hissini yaşamadan da fantastik eserler farklı duygularla tamamlanabilmektedir. Bu nedenle Todorov'un fantastik türünü belirleme ve irdeleme biçiminde kurduğu keskinlik, birçok araştırmacı tarafından eksik veya hatalı bulunmaktadır.

Tzvetan Todorov'a en ağır eleştirilerden birini getiren isim Jean Luc Steinmetz'dir. Ona göre; genellikle referans olarak gösterilen Todorov'un kitabı literatürde kendine önemli bir yer edinse de eski problemleri yeni ifadelerle açıklamaktan öteye gidememektedir. Todorov kuramını detaylandırmadan kısaca açıklar. Herkesin zaten bildiği şekilde türü sınıflandırır. Verdiği örnekler ve anlattıkları çelişiktir. Algılanması zor analizlerle türe yaklaşarak türü *kararsızlıkla* sınırlandırır (Steinmetz, 2006, ss.19-20). Anlaşılacağı üzere Todorov'un türe getirdiği yapısalcı yaklaşım, bazı sınırlılıklara sahiptir. Bu sınırlılıklar fantastiğin temelinde yatan daha karmaşık kültürel kodları ve anlam dünyasını geniş ölçekte incelemeyi engellemektedir.

Todorov'un düşüncelerini tümüyle kabul etmek, eser içerisinde fantazyanın gerçekleşmeye başladığı süreci sınırlı tutmak anlamına gelmektedir. Todorov'un görüşlerinin aksine, modern fantastik anlayış daha farklı bir yönde ilerlemektedir. Modern fantastik anlatı, fantastik unsurlar taşıdığını en baştan ilan ederek, olağanüstünden olağana gidebilir ya da olağanüstünü ne şekilde kullanacağı önceden ön görülemeyebilir (Aslan Ayar, 2015, s.38).

Fantastik türe olan bakış açısı sadece Todorov ve Todorov karşıtlığı üstünden gelişmemiştir. Daha sonra türetilen fikirler, türün konumunu belirlemede yeni bir rol üstlenmektedir. Örneğin Steinmetz'in çalışmasında görülen ana fikir, gerçeklik karşısında duran bütün eserlerin fantastik türe dahil edilebileceği üzerinedir. Fakat fantastiğin tür olarak, bu kadar geniş bir yelpazede olduğunu söylemek, çeşitli aksaklıklara neden olmaktadır. Jean Luc Steinmetz, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Tzvetan Todorov/2012) adlı çalışmayı, *tekensizlik* ve

*olağanüstü* arasında kurulması nedeniyle eleştirmekle kalmaz, türün çok daha geniş bir perspektifte değerlendirilmesi gerektiğini öne süren fikirler ortaya atar.

Steinmetz fantastik türe farklı yaklaşımlar sunan kuramcıların görüşlerini bir araya getirmektedir. Steinmetz'in incelemeleri Charles Nodier ismiyle başlar. Çünkü hem Fransız Edebiyatı'ndaki hem de akademideki üretimler, Nodier'in yaklaşımıyla birlikte gelişir. Charles Nodier, olağanüstü veya batıl sayılabilecek şeylerin çağdaş anlatı biçimleriyle gerçek fantazyaya dönüştüğünü ve herkesçe kabul edilen nitelikler taşıdığını ifade eder. Jean Gattegno, bilim kurgu ve fantazi türlerinin ayrımını yapar. Fransız Edebiyatı üstünde genel bir analiz yapmış olan Pierre Georges Castex gizemle fantastiği ilişkilendirir. Gerçeklikle fantastik arasındaki ilişkiyi Roger Caillois irdelerken, korku edebiyatının önde gelen ismi H.P Lovecraft, türü korku yönüyle ele alır. Steinmetz'in tür özelindeki kişisel yorumları ise Sigmund Freud'un *Tekinsizlik* adlı makalesi üzerinden şekillenmektedir (Kavalcı, 2019, ss. 6-7). Steinmetz türü betimlerken Sigmund Freud'un fantazyayla ilişkilendirdiği bilinçaltı modelinden yararlanır. Yazarın psikolojik altyapısı ve ürettiği fantastik eser arasında Freudyen anlayışla üzerinden bağ kurar. Fantastik bir eserin çözümlemesini bu şekilde uygulamayı tercih eder. Steinmetz'in ele aldığı bu yaklaşım ise bir ilk değildir. Özellikle psikanalist kuramcılar ve fantastik tür, fantastik metinlerin çözümlenmesi için akademik alanda sık sık bir araya gelirler.

Todorov'a göre psikanalistler "Freud başta olmak üzere, her zaman edebiyatı yazarın psikesine ulaştırmanın bir yolu olarak görme eğilimindedirler" (Todorov, 2012, s.147). Bu durum psikoloji alanı ve fantastiğin ciddi anlamda yakınlaşmasına, hatta kuramsal anlamda birçok görüşün doğmasına neden olur. Böylelikle fantastik birey üzerinden ele alınabilmektedir.

### **2.2.2. Fantastik Tür ve Psikanalitik Yaklaşımlar**

Fantastik anlatılarda karakterler, yolda çeşitli tecrübeler edinir ve kazandıkları içsel deneyimlerle değişim ve gelişim geçirirler. Fantastik türün sunduğu yol deneyimi ve karakterin yaşadıklarının gözlemlenebilirliği, okura/izleyiciye manevi olarak ulaşabilmektedir. Bu nedenle fantastik anlatılarda karakter için yol büyük önem arz etmektedir. Karakterin yaşadığı türden bir yolculuk, *bilinçaltı* için de söz konusudur. Bu nedenle fantastik kurgu ve psikoloji, birbirine uzak olamayacak kadar ilişkili iki

farklı alandır. Kişilerin hayatlarında deneyimlediği yolun bilinçaltılarında yarattığı etki, fantastik kurgularda karakterin öykü boyunca deneyimlediği etkiyle benzeşmektedir.

Fantazyalar literatürde, psikanalist kuramla birlikte yeni bir boyut kazanır. İnsanlığın tutku duyduğu, ümit beslediği, ürktüğü, kaygılandığı ve tinsel olarak deneyimlediği birçok şey kişinin fantezi evreninde geçmektedir. Bu nedenle üretilen fantastik eserler okurun/seyircinin ilgi alanına girmekte, onların rüyalarında barınabilecek ortak duygularla eşleşebilmektedir. Fantazyanın insanlığın geçmişten bugüne ürettiği mitolojilerle kurabildiği yakınlık dahi, psikanalist kuramcılara geniş bir perspektifte çözümleme yapmak için kapı aralamaktadır (Furby ve Hines, 2014, s.70). Bu bağlamda, psikanalist kuramcılarla fantastik eser veren sanatçıların, aynı dönemde çalışmalarına yoğunlaşması tesadüf değildir. Yaşanılan toplumsal buhran ve insanlar üzerindeki etkileri, düşsel ve düşünsel olanın üstüne daha fazla üretim yapılmasına neden olur. Böylece insanlık kendi gerçekliğini estetik kaygıyla ürettiği sanat eserlerine yansıtılmış olur.

Steinmetz “Dışavurumculuğun saplantıları, toplumsal ve tarihsel durum, 1920’ler Almanyası’nda fantastiğin yeniden ortaya çıkış nedenlerini açıklar” (Steinmetz, 2006, s.122) ifadesiyle var olan durumu somutlaştırmaktadır. İnsanlığın yaşadığı iç sıkıntısı, yaşanılan karmaşık duyguların yansıtılması, fantastik nitelik taşıyan dışavurumcu eserlerin artmasına neden olur. Yaşanan buhranın düşünsel boyutta karşılığı da psikanalitik kuramla ortaya çıkar.

Freud, Jung, Lacan gibi isimler sanat eserlerini, insanların dürtülerini ve korkularını yansıtan bir nitelikte görürler. Freud bu konu üzerinde bir makale yayımlamıştır. “Freud’un makalesi “*Tekinsizlik*” (*Das Unheimliche*) (1919) uzun bir psikolojik çözümlemeyle açılır ve sonra örnek olarak Hoffmann’ın bir öyküsünü, *Der Sandmann*’ı (Kum Adam) ele alır” (Steinmetz, 2006, s.22). Freud yazısında, makaleyle aynı adı taşıyan *tekinsizlik* kavramı ve semboller/ingeler yoluyla cinsel korkular üzerinde durmaktadır. E.T.A Hoffman’ın öyküsü Kum Adam, Freud’un çözümlemeye müsait bulduğu birden fazla sembolik fantastik öge taşımaktadır. Freud böylelikle karakterler ve içinde bulunduğu eylemleri analiz ederek, bilinçaltının dışavurumunu eser üstünden yansıtmaya çalışır.

Freud yaptığı bu çözümlemeyle birlikte, fantastik unsurlar barındıran eserlere yeni bir yaklaşım getirir. Bu noktada Freud'un makalesinin başlığı olarak seçtiği tekinsizlik kavramına verdiği önem, iki boyutta sorgulanabilir. Bunlardan birincisi fantastik tekinsizliğin nedenini düşüncedeki bir belirsizliğe yormasıdır. İkincisi ise eserlerdeki fantastik unsurların yazarların psikolojik durumları üzerinden ortaya çıktığı görüşüdür.

Bastırılanın geri dönmesi duyguların dışavurumuyla ilgili bir süreçtir. Sanat eserinin üreticisi, yarattığı evrenin içine yerleştirdiği unsurlarla bir nevi kendi iç dünyasından parçaları eserine yansıtmaktadır. Freud bu durumu oyun ve çocuk arasındaki ilişkiye benzeterek "Oyun oynayan tüm çocuklar, oynadıkları oyunlarla kendilerine özgü bir dünya yaratır; daha yerinde bir deyişle, yaşadığı dünyanın nesnelerini kendi beğenisine uygun olarak kurduğu yeni bir düzen içine yerleştirir, böylece tıpkı bir sanatçı gibi davranır" (Freud, 1979, ss.193-194) düşüncesini savunmaktadır. Buradan yola çıkılarak Freud için bu süreç; tıpkı bir oyun alanının çocuğun gelişimine katkı sağlaması gibi, sanatçının hem eğlenerek rahatladığı hem de bir şeyler öğrendiği bir alan yarattığı anlamına gelmektedir. Sanatçı sanatını güçlendirirken, bir taraftan da içindekileri boşaltarak rahatlama imkanına kavuşacaktır.

Freud'un psikanalist kuram ve fantazyaya ilişkisini ele aldığı yaklaşımın ardından, psikoloji ve fantazyayı farklı bir açıdan ele alan yeni görüşler meydana gelmiştir. Bu yeni yaklaşımın en önemli temsilcisi *kolektif bilinçdışı* ve *arketip* kavramlarını öne süren, Freud'un da öğrencisi olan Carl Gustav Jung'dur.

Jung, gördüğümüz rüyaların farklı toplumların mitlerinde benzer şekilde ortaya çıkmasını, insanlığın ortak aklından oluşan bir malzemeye dayandırır. Bu malzemenin kaynağı kolektif bilinçdışıdır. Kolektif bilinçdışında tekrar eden motifleri arketip olarak adlandırmaktadır. Arketiplerin yarattığı benzer imgeler farklı bireylerin bilinçdışından yansır ve sonunda ortak kültüre sahip bir ürün meydana gelir (Jung, 1998, s.57). Bu niteliklerin ortaya konmasıyla, farklı sanat dallarında etkisini gösteren Jung'un anlayışı, edebiyat alanında *The Hero with a Thousand Faces* (Joseph Campbell/1949), sinema alanında *A Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* (Christopher Vogler/1992) gibi kitaplarla, yazınsal sanatta ufuk açan kaynakları ciddi biçimde etkilemiştir. Bu iki kitapta, fantastik anlatının önemli bir parçası olan mitoloji

kültürünün, sanat eserlerinde kendini tekrar eden anlatı yapısına değinilmektedir. Böylelikle bilinçdışından türeyen fantastik yansımaların, günümüzdeki eserlerin biçiminde nasıl bir rol üstlendiği kavranabilmektedir.

Fantazyaya kavramı Lacanyen literatürde de önemli kavramlardan biridir. Lacan'a (Lacan, 2013, s.26) göre "Bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır". Bu ifadesinden de anlaşılacağı üzere Lacan, hem bilinçdışındaki imgelerin anlamıyla ilgilenen hem de dil kavramı üstünden bakıldığında yapısalcı anlayışı benimseyen bir psikanalisttir. Lacan'ın (2013, s.215) "Öznenin alanıyla ötekinin alanını birbirine karşıt konumlandırıdığım" ifadesiyle değindiği bilinçdışı, *ben* ve *öteki* kavramları üzerinden şekillenmektedir. Böylece Lacan öznenin kendini gerçekleştirme sürecini ötekinin var olmasına bağlamaktadır. Özne ve öteki arasındaki arzu ilişkisinin doğurduğu fantazyayı Zizek şöyle ifade etmektedir:

"Fantezinin sahnelediği şey, arzumuzun gerçekleştirildiği, bütünüyle karşılandığı bir sahne değil, tam tersine arzunun kendisini gerçekleştiren, sahneye koyan bir sahnedir. Psikanalizin temelde söylediği, arzunun önceden verili bir şey değil, inşa edilmesi gereken bir şey olduğudur; öznenin arzusunun koordinatlarını vermek, nesnesini saptamak, öznenin onun içinde benimsediği konumu belirlemek tam da fanteziye düşen roldür. Özne ancak fantezi yoluyla arzulayan özne olarak kurulur: Fantezi yoluyla, arzulamayı öğreniriz" (Zizek, 2008, s.20).

Lacan'cı psikanalist anlayış, fantazyanın genellikle kişinin arzusunun yarattığı bir tasarı olduğunu savunmaktadır. Lacan'cı anlayışı ideoloji kavramıyla birleştiren Zizek, bu konuyu özellikle toplumsal fantazyalarla ilişkilendirir. "Lacan'ın verdiği ders, fanteziyi kat etme siyasetidir: Fanteziyi kat etme siyaseti toplumsal çelişkileri örtbas etmez, görmezden gelmez, bilakis bu çelişkilerle yüzleşir" (Zizek, 2016).

Zizek'in bahsettiği fantezi yoluyla arzulayan özne, toplumsal açıdan kurgulanan arzuların da yansımalarını taşımaktadır. Bu bağlamda Lacan'cı anlayış ve fantastik türün temas ettiği en önemli konu, türün ileriki nesli toplumsal açıdan şekillendirmedeki gücüyle ilgilidir. Fantazyaya, çocukların ve genç neslin ilgiyle takip ve talep ettiği bir tür olarak 2000'li yıllardan sonraya damgasını vurmuştur. Yeni neslin kendi kimliklerini oluştururken, çevresindeki öyküleri içselleştirmesi, bir bebeğin anneden kopup toplumla başkalaştığı özne ve öteki evresiyle benzeşmektedir. Bu anlamda fantazyanın benimsediği dil, bireylerin gelişiminde ve toplumların şekillenmesinde bir etkiye



sahiptir. Bu da öznenin yarattığı toplumsal fantazyalar ve fantastik tür arasındaki ilişkinin güçlendiğini göstermektedir.

Fantezinin kat edilmesi, görüleceği üzere bir yüzleşme anlamına gelmektedir. Öznenin gerçekleştiremediği arzu üstünden yarattığı fantazyalar, toplumsal süreç içerisinde kat edilmesi gereken bir aşamayı da beraberinde getirmektedir. Bu anlamda Lacan'cı anlayış ve fantazyaya kavramına olan yaklaşımı, türün pozisyonuyla ilgili sosyolojik yaklaşımları da akıllara getirmektedir. Türün toplumsal fantazyalar kurarak, insanları gerçeklikten uzaklaştırıcı etkisi olduğunu savunan *kültür endüstrisi ürünü olma, kaçışçılık edebiyatı* gibi görüşler ve onun karşısında duran *eleştirel fantazyaya* anlayışını benimseyen karşıt görüşler mevcuttur. Bu tartışmalarla birlikte fantastik, sosyolojik boyutta irdelenmektedir.

### 2.2.3. Fantastik Tür ve Sosyolojik Yaklaşımlar

Fantazyanın insan psikolojisi ve bireylerle olan ilişkisini, kuramcılarının farklı görüşleri üstünden gördükten sonra toplumsal yönü de akıllara gelmektedir. Bu etkinin pozitif veya negatif olduğu noktasında çeşitli görüşler mevcuttur. Bu görüşler üzerinden fantastik türün toplumsal problemleri örtetek uyuşturan bir yapıda olduğu iması yapılmaktadır. Bu görüşler, fantastik türün uzun süre akademide ciddiye alınmaması ve tür popülerleşmeden önce üzerinde fazla araştırma yapılmamasına neden olur. Fantazyaların toplum üzerindeki negatif etkileriyle ilgili görüşler genellikle *kültür endüstrisi ürünü olmak* üzerinden getirilmektedir.

İlk olarak Adorno ve Horkheimer'ın *Dialectic of Enlightenment* (1947) kitabında ele aldığı kültür endüstrisi kavramı; kitlelerin içinde popülerleşen, yeniden üretilebilirliği olan, tüketicisine bir kaçış imkanı sağlayan ve böylelikle sanatı bireyselleştiren ticari bir alan olarak ifade edilmektedir (Adorno, 2011, ss.109-112). Endüstriyel sanatın kitlelerde yarattığı etkiyi inceleyen bu görüş, edebiyattan sinemaya birbirinden farklı alanlarda yeniden inşa edilen eğlence kültürünü irdelenmektedir. İnsanların tükettikleri sanat eserlerinin yapısını tek bir formüle indirgerken, aynı formülle birden çok sanat ürününün verildiği ima edilmektedir. Adorno (2011, s.67) bu durumu “Kültür endüstrisinin getirdiği asıl yenilik, kültürün uzlaşmaz iki ögesini, sanat ile eğlenceyi amaç kavramına, yani tek bir yanlış formüle, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmış olmasıdır. Bu formül yinelemeye dayanır” sözleriyle

açıklamaktadır. Bu görüşten yola çıkarak, sanat eserlerinin kitleler üzerinde yarattığı alışkanlıkların, onların sanatı tüketme biçimlerini değiştireceği, böylece sanat yoluyla insanların kültürel anlayışının da etkileneceği düşünülmektedir.

Fantastik, ağırlıklı olarak edebiyat ve sinema alanında üretilmekte olan bir türdür. Fantastik türün edebiyat ve sinemada yarattığı etkileşimle birlikte, birçok sanat ürünü verilir ve tür popülerleşerek kitleselleşir. Bu eserler zaman zaman eski mitlerden, zaman zaman da gerçeklikten yola çıkarak inşa edilmiş eserlerdir. Kültür endüstrisi kavramı üzerinden yorum yapan görüşlerin geneli de özellikle sinema sanatı ve endüstrisi üzerinde toplanmaktadır.

Walter Benjamin'e (2015, ss. 47-50) göre sinemanın yarattığı aygıtlar ve tüketimin diğer tarafı olan insanlığın arasındaki denge, toplumun görsel dünyada yeniden temsiliyetini sağlar. Sinema kolektif düş karakterlerinin ortaya çıkmasına mücadele eder ve düşsel olan sinema aracılığıyla etkili bir biçimde betimlenmeye başlanır. Böylelikle farklı farklı rüyalar gören bireylerin hayal güçleri bile artık üretilen endüstriyel ürünle tek bir noktada toplanmaktadır.

Hollywood'un ortaya çıkmasıyla birlikte sinema anlatısı, düşleri yaratan ve tüketime sunan yeni bir anlayışa bürünür. Her şeyin başında Lumiere'in icadı, bize gerçeği düşündürme görevini üstlenmektedir. Ancak daha sonra Hollywood'la birlikte sinema fantazyaların da yeniden üretildiği bir aynaya dönüşür. Bu durum, çağın yeni sihirli öykülerini ortaya çıkartır (Seguela, 1991, s.55).

Bu bağlamda, sinema endüstrisi içerisinde gayet etkin bir konuma gelen fantastik tür, sürecin en önemli ayaklarından biri olarak görülmektedir. Önceleri mitler, destanlar ve efsaneler yoluyla aktarılan fantastik türün artık sinema endüstrisi aracılığıyla düşler üreten ve satan, böylelikle toplum içerisinde gitgide kitlesellenen bir algı aracı olduğunu ifade eden görüşler meydana gelir.

Oskay'a (2014, s.23) göre; "Düş görme ve fantazyalara gereksinim duyma alanında da, *insan ile dış gerçekliği* arasına iletişim endüstrisi -ya da daha çarpıcı bir terimle, bilinç endüstrisi- girmiş bulunmaktadır". Burada bahsedilen bilinç endüstrisi kavramı, kitlesel bir yaygınlaşmayı ifade eder. Bu yaygınlaşma fantastik türün özellikle 20. ve 21. yüzyılda, yaşanan teknolojideki gelişmelerle birlikte sinemaya uyarlanabilmesiyle ilgilidir. Gelişen teknoloji, geçmiş anlatıların ve modern fantastik edebiyat eserlerinin sinemaya daha kolay ve hızlı uyarlanma şansını sunmaktadır. Bu

uyarlanabilirlik sayesinde, seyirci fantastik eserlerin görsel alanda nitelikli şekilde tüketilebileceğine ikna olur ve 21. yüzyılla birlikte fantastik türdeki eserlerin üretimi ciddi oranda artış gösterir.

Şeşen'e (Şeşen, 2008, ss.79-90) göre 21. yüzyılda sinemada fantastik anlatıların güçlenmesine neden olan görsel teknolojilerle birlikte, eski anlatıların misyonu daha fazla tüketilen yetişkin masallarına dönüşmektedir. Böylelikle içindeki toplumu sorgulamadan modern masallarla uyutulan bir insanlık hedeflenmektedir. İnsanlar sıkıcı hayatlarına çağırdıkları büyüyle, görsel açıdan güçlü ancak toplumsal eleştiri yönüyle zayıf eserleri tüketmeye başlarlar. Böylelikle insanlar, kaybettikleri toplumsal yaşantının büyüsunü tekrar geri kazanmaktadır.

İnsanların kendi sorunlarını görmesini engellediği ve bunu da kültür endüstrisi ürünü olarak tüm toplumlara yaydığı düşünülen fantastik türle ilgili ilk ciddi fikrinsel ayırım yine bu noktada başlamaktadır. Çünkü kitleler üstünde etki gücü bu kadar yüksek olan fantastik tür, istenildiği takdirde olumlu ve ufuk açıcı bir misyon da üstlenebilmektedir. Tartışmanın merkezinde olan şey, fantazyaların hollywood tarzı sığ bir kaçış mı yarattığı, yoksa yayılma gücü yüksek ufuk açıcı bir etkiye mi sahip olduğudur.

Powdermaker kaçış olgusu ve fantastik tür arasındaki ilişkiyi şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Birey, hayal dünyası içerisine kaçıp oradan yenilenmiş bir anlayışla dönebilir. Birey, kısıtlı deneyimlerini geniş olanlara dönüştürebilir. Birey, tatlı bir duygusallığa, ya da var olan korkularını abarttığı fantazyalara kaçabilir. Hollywood, hazır fantazyaları, gündüz düşlerini sunar; önemli olan bunların üretken olup olmadıklarıdır, izleyicinin psikolojik olarak zenginleşiyor mu fakirleşiyor mu olduğudur” (Aktaran: Algül, 2016, s.14).

Powdermaker'ın bahsetmiş olduğu ayırım, önemli bir noktaya kapı aralamaktadır. Gerek akademi de gerekse bu tür üzerinde eser vermiş birçok insanın, türün düşünüldüğünden daha büyük ve olumlu bir potansiyeli olduğunu savunan görüşleri mevcuttur. Uzun süre boyunca, sadece düşlerden kurulu olduğu için gerçeklikten uzak olmakla eleştirilen ve hatta bütün kitlelerin üstünde negatif bir kaçış etkisine sahip olduğu düşünülen fantazyanın, aslında farklı bir algıda gerçekliği aramak olduğu da düşünülmektedir. Bu durum, içerisinde fantastik öge olan eserlerin

sadece kültür endüstrisi ürünü olmasıyla veya kaçış alanı yaratmasıyla değil, daha geniş bir perspektifte değerlendirilebileceği sonucunu doğurur.

Rabkin; fantazyanın yalnızca bir kaçış veya keyif alma ürünü gibi değerlendirilmesinin hatalı olduğunun altını çizer. Bu bakış açısı Rabkin'e göre hatalıdır çünkü kaçış olarak değerlendirilen şey aslında özgürlüğe ulaşmayı sağlar. Fantastik anlatıyı yaşadığımız dünyanın negatif etkilerinden uzaklaşmak için okuyan birey, bu süreçte kaçtığı kaygılarıyla yüzleşir ve dünyayla ilgili olan kötü şeyleri çözümleyip, bu içsel karmaşayı kendinden uzaklaştırır (Aktaran: Aslan Ayar, 2015, s.48). Bu görüş, alanında kabul görmüş eserler veren fantastik edebiyat yazarlarınınca da belirtilmektedir. Ursula K. Le Guin, J.R.R Tolkien, Michael Ende gibi önemli isimler, kişiye eleştirel bir bakış açısı katan fantastik türü yeni bir gerçeklik üretme konusunda etkili bulurlar.

Ende fantastiği (Hocke ve Hocke, 2011, s.71) “Dış dünyanın sorunlarıyla yüzleşmenin bir aracı” olarak değerlendirmektedir. Gerçekliğin bükülmesinden elde edilen fantastik kurgular, yine gerçeklikten ilham almaktadır. Birçok fantastik eser bu dünyanın sorunlarıyla ilgili bireysel ve sosyolojik problemleri, yarattıkları yeni dünyaya uyarlayarak eleştirmişlerdir. Bu bağlamda fantastik tür, insanın kendi gerçekleriyle yüzleşme aracı olarak belirmektedir. Bu yüzleşmenin gerçekleşmesi için rasyonel olan, tamamen hayal gücünün varlığına terk edilmemektedir. Aksine ussal olan ve hayal gücü arasında, tutarlı bir ortaklık kurulmaktadır.

Modern fantastik edebiyatın kurucusu Tolkien'e (1999, s.77) göre fantazyaya, ussal olanı asla ortadan kaldırmaz, bilimsel olanın doğru halini çarpıtmaz. Bunun yerine insanın düşünceleri ne kadar keskin ve berraksa o kadar nitelikli bir fantazyaya ortaya çıkar. Tolkien'in yarattığı Orta Dünya evreninin alt metninde inşa edilen en önemli konular modernizm ve endüstriyellemenin getirdiği tehlikelerle ilgilidir. Kırsal alanda yaşayan Hobbit halkı iyilikle tasvir edilirken, Sauron ve ordusu endüstriyel fabrikalara benzeyen alanlarda daha kötü bir şekilde betimlenir. Bu da Tolkien'in kendi fantastik gerçekliğini yaratırken, akli yok etmeden hareket ettiğini göstermektedir.

Ursula K. Le Guin de Tolkien'in bu görüşlerine yakın bir noktada konumlanır. Fantazyanın kaçış türü olmasından ziyade, gerçekliğin açığa çıkarılmasında bir araç olduğunu ifade etmektedir. Ona göre; fantastiği sadece eğlence endüstrisinin bir ürünü

olarak görmek veya insanların rahatlamak için uzaklaştığı bir kaçış alanı gibi nitelendirmek, türün gerçekliğin ifadesindeki gücünü inkar etmektir. Ursula K. Le Guin'e (2006, s.37) göre fantastik, olgulara yaslanmasa dahi hakikatin kendisine sahiptir. Fantazyadaki hakikat unsuru, insanlığın yaşamak zorunda kaldığı ve razı olduğu hayatın monotonluğuna bir karşı geliş ve hatta bir tehdittir.

Görüleceği üzere, fantastik türüne kuramsal açıdan birçok farklı yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşımların vardığı sonuçlar, çalışmayı çözümleninin kaynağına götürmektedir. Fantastik türe olan kuramsal yaklaşımların yola çıktığı ilk kaynaklar, şüphesiz ki edebiyat eserleri olmuştur. Fantastik türün sinemadaki yerini ve eğilimlerini anlamak için tür özelinde fantastik edebiyattan da bahsetmek gerekmektedir. Çünkü fantastik edebiyat ve sinema önemli bir etkileşim halindedir.

### 2.3 Edebiyatta Fantastik Tür

Fantastik edebiyat, fantastik türün gerçek anlamda ortaya çıktığı ve yaygınlaştığı ilk alandır. Franz Kafka ve Edgar Allan Poe gibi tanınmış yazarlar eserlerinde fantastik unsurları ağırlıklı olarak kullansalar da modern fantastik edebiyatın kurucusu olarak J.R.R Tolkien ismi kabul görmektedir. J.R.R Tolkien'in eserleri *Orta Dünya Evreni* adıyla edebiyat dünyasında geniş bir külliyat oluşturur. Bu külliyatta ön plana çıkan kitaplar masalsi üslubuyla *Hobbit* (J.R.R Tolkien/1937), evrendeki en bilindik kısmı olan *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Rings* (J.R.R. Tolkien/1954), *The Lord of the Rings: The Two Towers* (J.R.R. Tolkien/1954), *The Lord of the Rings: The Return of the King* (1955) ve Orta Dünya'nın tarihini yansıtan *Silmarillion* (J.R.R Tolkien/1977)'dur. Daha sonra *Lord of the Rings* (Peter Jackson/2001-2003) ve *Hobbit* (Peter Jackson/2012-2014) üçlemelerinin sinemada da ciddi bir popülerite yakalaması, türün bugünkü konumuna gelmesinde büyük katkı sağlar. Bu anlamda Tolkien ismi ve *Orta Dünya* modern fantastik edebiyatın merkezine oturur.

Özlük, fantastik romanları birinci tür fantastik romanlar ve ikinci tür fantastik romanlar olmak üzere iki gruba ayırır. Birinci tür fantastik romanlar, fantastik kurgu olarak da adlandırılır. Bu grupta, yazarın kendi hayal gücünü kullanarak coğrafyası, kültürü, yaşam şekli vb. her detayı ile yarattığı dünyada geçen öyküler okuyucuya aktarılır. İkinci tür fantastik romanlar ise bildiğimiz dünyada gerçeküstü unsurlarla şekillendirilir. Özlük'e göre; Tolkien'in *Lord of the Rings* serisi, birinci tür fantastik

romanlar kategorisine örnek olarak gösterilebilecek bir üçlemedir (Özlük, 2011, s.28). Modern fantastik edebiyatta yazar tarafından kurulan yeni dünya, gerçeklikten tamamen kopuk olarak algılanmamalıdır. Yazarların kullandıkları teknik, kendi anlam dünyalarını fantastik bir zemine oturarak hareket etmek üzerine kuruludur. Bu sayede yazarlar mitlerin getirdiği kültürel mirasla, modern yaşamlarının getirdiği sorunları harmanlayabilmektedir. Tolkien'in getirdiği fantastik anlayışın göze çarpan önemli özelliklerinden biri de karakterlerin devamlı gelişim yaşadığı bir olay örgüsü üzerine kurulu olmalarıdır. Karakterler yolda yaşadıkları deneyimlerle değişir ve dönüşüm geçirirler. Tolkien'in oluşturduğu bu anlayış, türe mensup önde gelen birçok yazarı etkiler. Örneğin *Harry Potter* (J.K Rowling/1997-2007), *Earthsea* (Ursula K. Le Guin/1968-2001), *The Chronicles of Narnia* (C.S Lewis/1950-1956.), *The Dark Tower* (Stephen King/1982- 2004), *The Kingkiller Chronicle* (Patrick Rothfuss/2007-....), *Dune* (Frank Herbert/1965-1985), *The Wheel of Time* (Robert Jordan ve Brandon Sanderson/1990-2013), *A Song of Ice and Fire* (G.R.R Martin/ 1996-....) gibi türün önde gelen serilerinde bu anlayış kendisine yer bulur.

Kavalcı'ya (2019, ss.79-82) göre, Tolkien'in yarattığı geleneğe mensup metinlerin üç adet ortak yanı bulunmaktadır. Bu metinler öncelikle bir fantastik gerçeklik evreni yaratır. Daha sonra yaratılan evrende olay odaklı anlatılar tasarlar. Son olarak bu anlatıları anlatıcının diline gözlemci-derleyici bir üslup katarak okura sunar. Bununla birlikte modern fantastik anlayış, sadece Tolkien'in çizdiği diyar yaratma ve bütün kuralların o diyara göre şekillenmesi üzerine kurulu değildir. Yeni bir evren yaratma ihtiyacı duymadan, belirli bir mantık çerçevesinde kurgulanan yeni fantastik gerçeklik ve bu yönde verilen eserler de modern fantazyaya dahildir. Bu bağlamda Tolkien'in fantastik anlayışının dışında kalan yeni nesil fantastik edebiyat eserlerinde, baştan aşağı fantastik bir evren yaratmaktan ziyade fantastik gerçeklik yaratılma yoluna gidildiği görülmektedir.

Modern fantastik eserlerin, bu kalıp dışında bir fantastik gerçeklik yaratarak var olabileceğinin en önemli kanıtı da *büyümlü gerçekçilik* akımıdır. Büyümlü gerçekçilik (Magischer Realismus), gerçekdışı ve doğaüstü olayların sıradan ve rutin olaylar şeklinde algılandığı, evrende hakim olan yasaların dışında niteliklerle donatıldığı esrareniz bir dünyayı açıklar (Toyman, 2006, s.26). Özellikle Latin Amerika'da

fazlasıyla üretilen büyülü gerçekçi eserler, o bölgenin günlük yaşantısıyla fantastik bir anlatıyı kesiştirmeyi hedefler.

Gabriel Garcia Marquez, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Julio Cortazar, Milan Kundera ve Alejo Carpentier büyülü gerçekçilik akımının en önemli temsilcilerindendir. Bu akım, fantastik olarak kabul edilen olguların, öykü içerisinde hayat akışının sıradan bir parçası haline geldiği bir anlayışı içerir. Bu teknik sayesinde üretilen eserdeki fantastik gariplikler, yadsınmayacak birer günlük gerçekliğe kolayca dönüştürülmüş olur. Öyküdeki fantastik unsurların ön kabulü için, fazlasıyla detaylı ve kurallar dizini olan yeni bir evren yaratma zorunluluğu ortadan kalkar. Bununla birlikte, günlük hayatın rutinine dönüşmüş fantastik olgular, olay örgüsünün içerisine mantıklı bir şekilde bağlanarak okur yabancılaşmaktan kurtarılır (Yılmaz, 2017, s.5).

Fantastik sinemanın konumunu ve işlevini bilmek için onu fazlasıyla besleyen fantastik edebiyatı ve modern fantastik edebiyatın ulaştığı noktayı anlamak önem arz etmektedir. Modern fantazyadan bahsederken adı geçen birçok eser, günümüzde görsel sanatlara yoğun bir şekilde uyarlanmaktadır. Fantastik sinemanın geldiği noktayı anlamak için dünyada fantastik edebiyatla olan etkileşimine bakıldığı gibi, Türkiye'deki fantastik eğilimlerin anlaşılabilmesi için Türkçe Fantastik Edebiyat'a değinmek gereklidir. Dünyada uzun süre baskın bir tür olmasına rağmen dikkate alınmayan fantastik, benzer talihsizliği Türkçe Edebiyat alanında da yaşar. Buna rağmen Türkçe Edebiyat'taki fantastik belirtilerin, geniş bir alana uzandığı görülmektedir.

Destanlar, efsaneler, halk hikayeleri masallar, aşık hikayeleri, velayetnameler ve mesneviler, Türkçe Edebiyat'ta fantastik unsurların ortaya çıktığı başlıca alanlardır. Türkçe Edebiyat içerisinde fantastik unsurlara sıklıkla yer veren destanların iki döneme ayrıldığı görülmektedir. Fantastik öğeler barındıran, Gök tanrı, Şamanizm ve Maniheizm gibi farklı inançlara sahip Türk topluluklarından çıkan destanlar, İslamiyet öncesi destanlar ve -İslamiyet'in kabulüyle birlikte fantastik öğelerin görüldüğü türden destanlar ise- İslamiyet sonrası destanlar' olmak üzere iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Şifahi edebiyat döneminde ortaya çıkan *Yaratılış Destanı*, *Oğuz Kağan Destanı*, *Bozkurt Destanı*, *Ergenekon Destanı*, *Türeyiş Destanı* gibi destanlarda fantazyaya unsurlarına rastlanmaktadır. İslamiyet sonrası eserlerde fantazyaya unsurları, zamanla İslam anlayışıyla birleşerek kendine yer bulur. *Satuk Buğra Han Destanı* ve

*Dede Korkut Hikayeleri* buna örnek gösterilebilecek nitelikte eserlerdir (Kartal, 2007, s.23). Destanların dışında, özellikle çocukların ilgi gösterdiği edebi anlatılar olan masalarda da kültürel özgünlük içeren fantastik unsurlarla sıklıkla karşılaşmaktadır.

Türkçe Edebiyat eserlerinde fantastik öğelere, masalarda da rastlanılır. Masal sözcüğü köken itibariyle “mesel” den türemiştir. Sözcük, Türkiye’de farklı bölgelerde masal kelimesinin eş anlamı olarak da kullanılmaktadır. Masal kelimesi farklı Türk boylarında farklı kelimelerle de ifade edilir; *hallap* (Çabuş Türkleri), *cocek* (Doğu Türkistan Türkleri), *erteg ya da erteği* (Kazaklar ve Kırgızlar), daha geriye gidildiğindeyse Uygurlar’ın masala *ötünç* dedikleri bilinmektedir (Güleç, 2002, s.67). Görüleceği üzere aynı kültürü taşıyan farklı medeniyetlerde dil üzerinden anlamlar değişse de fantastik niteliğini sürdüren masal anlatısı sabit bir şekilde varlığını korumaktadır.

“Masal, bütünüyle hayal ürünü olan, genellikle doğaüstü olaylara ve varlıklara yer veren, belirli olmayan bir yer ve zamanda ortaya çıkan, insanların ve tanrıların başından geçen olağanüstü olayları anlatan, düş ürünü olaylarla örülü, öğüt verici yanı olan, kısa ve mensur, sözlü bir anlatım türüdür” (Artun, 2006, s.107).

Boratav Türk masal malzemesi analiz edildiğinde, Türkiye’ye ait insan çeşitlerinin çizgilerinin tanındığını belirtir (Boratav, 2009, s.18). Eski Türk toplumlarındaki sosyolojik sınıf içerisinde yer alan her grubun temsili, masalı okuyan ve dilden dile dolaştıran masalcılarla halk arasında bir bağ kurulmasına neden olur. Böylelikle farklı toplumsal sınıfları bir araya getiren masallar, dinleyicilerine hayal güçlerini genişletme fırsatı sunarken farklı kesimler üzerine düşünme şansı da verir.

Destanlar ve masalların milliyetçi yönleri de bulunur. Bu durum modern anlamda Türkçe Edebiyat’ta, fantastik türün ortaya çıkışının tartışılacağı roman dönemiyle de benzer özellikler taşır. Gelişen ulus devlet bilinciyle birlikte, milli bilinç uyandırma süreci yerini halka batılı ve modernist öğretilerin verildiği, didaktik bir sürece bırakır. Milli Edebiyat anlayışı ve bu yeni modernist batılı tavır, edebi üretimlerin estetik gelişiminden ziyade toplumun gelişimine odaklanır. Böylece “Fantazi, yazarın Türklük bilincini uyandırmak ve kuvvetlendirmek üzere kullandığı bir araca dönüşmüştür” (Aslan Ayar, 2015, s.137).

Türkçe romanda fantastiğin başlangıcıyla ilgili farklı görüşler mevcuttur. Genel olarak kabul gören ilk yerli fantastik roman 18. yüzyılda Giritli Aziz Efendi’nin



kaleme aldığı *Muhayyelât* (1852)'tir. Hatta Inebörg Böer daha da ötesini savunarak, *Muhayyelât* (Giritli Aziz Efendi/1852)'i *modern Türk romanının babası* olarak değerlendirir (Aktaran: Aslan Ayar, 2006, ss.89-90). Başka bir görüşe göre; Türkçe roman Ahmet Mithat Efendi'yle başlamaktadır. Türkçe dilinde ilk roman yazarı o olmasa bile, romanlarının niteliği böyle bir yoruma değer görülmektedir (Esen, 2012, s.8). Tıpkı Méliés'in sinemada fantastik eserleriyle kurmaca anlatıya yol açtığı gibi Giritli Aziz Efendi de Türkçe Edebiyat için önemli bir rol oynar. Ancak devam eden süreçte roman anlayışıyla ilgili çeşitli ayrımlar yaşanır.

Tanzimat sonrasındaki önemli yazarların ve o dönemin mühim fikir ayrılıklarının biri olan hayal-hakikat ikilemi, roman türünün bu coğrafyada ne tür bir karşılık bulduğunu ifade etmektedir. Tanzimat dönemi yazarlarından Ahmet Mithat, Namık Kemal, Şemsettin Sami gibi isimler, Batı Edebiyatı'nı kendileri için kılavuz olarak belirtirler. Yazarlar kendi medeniyet anlayışlarını halka aşılama yönünde eser verme taraftarıdır. Eski edebiyat anlayışında kendine yer bulan ve yazılmasından utandıkları eserler ise içerisinde fantastik öğeler barındıran eserlerdir (Aktaran: Özlük, 2011, ss.60-61). Hayal ve hakikat tartışmalarının sürdüğü bir atmosferde bilim kurguya benzer olan romanlar ilgi görse de tür ana özelliklerini bir türlü modern bir üslupla sergileyemez. Bu süreci takiben I. Dünya Savaşı'nın sonucu olarak ortaya çıkan milli bilinç, edebiyat eserlerine de fazlasıyla yansır.

Fantastik türü, Türkiye'de roman kültürünün oluşmasındaki ilk adım olarak niteleyen görüşlere rağmen, fantazyanın ülkede çalkantılı bir serüveni olduğu görülür. Çocuk edebiyatı olmak, kültür endüstrisi ürünü olmak veya kaçışçı olmaktan da öte Türkiye'de fantastik tür uzun bir süre farklı bir nedenle ciddiye alınmaz. Bunun nedeni, aydınlanma isteğinin baskın olduğu bir ortamda, fantastik metinlerin ilerlemenin önünde engel oluşturduğu ve hurafelerle dolu içeriklerden ibaret olduğunun düşünülmesidir.

Eserlerinde toplumsal dersler vermek için fantastik unsurları kullanan isimlerden birisi Hüseyin Rahmi Gürpınar'dır. Gürpınar'ın eserlerinde fantazyaya; okuruna kendi fikirlerini aşılama, rasyonel bir anlayışı kabullendirme, hurafelerden ve esrarengiz fikirlerden uzaklaştırma yolunda, okurun ilgisini uyandırabilecek farklı bir üslup göstermede etkili olur (Aslan Ayar, 2015, s.156). Bu anlayışın içerisinde, fantastik sanatın kendi misyonunu tamamlamasından ziyade, toplumun eğitilmesinin temel

alındığı bir yol benimsenir. Fantastik bir estetikle sanat üretmek dışında, türün farklı misyonlar için kullanılması gelişimine bir süre için ket vurur. Türü farklı amaçlarla eserlerinde kullanan bir diğer isim de Peyami Safa'dır. Safa, mistisizmi fantastik anlayışın merkezine koyar ve Doğu kültürünün içsel ve manevi tarafını alarak, bunu Batı medeniyetinin anlatım teknikleriyle birleştirir. Bu dönemde her bireyin zihninde Doğu ve Batı'nın var olduğu, bu durumun insanın içindeki bir rekabet olduğu görüşü hakimdir. İman ve akıl, inanç ve bilim gibi kavramların yan yana gelmesinin, Doğu ve Batı'nın sentezlenmesi fikriyle eşleştiği düşünülür (Gürbilek, 2007, s.86).

Türle ilgili özgün bir biçimde öne çıkan isimlerden bir diğeri de Suat Derviş'tir. Hem kadın kimliğiyle hem de eser verdiği konu itibariyle, yerli fantastik edebiyatta farklı bir noktada duran Derviş'in eserleri fantazyaya herhangi bir görev yüklemeyen, yerli edebiyatta modern fantastik anlayışın ilk basamaklarını oluşturur (Aslan Ayar, 2015, s.310). Derviş kitaplarında fantastik unsurları, psikoloji üstünden kurar. Bununla birlikte Derviş'in daha sonraki eserlerinde gerçekçi izlere rastlamak da mümkündür. Bu yüzden Derviş'in eserleri toplumcu-gerçekçi olarak nitelendirilir. Derviş, gazeteciliğe başladığı zaman diliminde yaptığı röportajlarla kendisinin gerçek olanla yüzleştiğini dile getirir. Gerçekçiliğe yaklaşımı bağlamında ilk eserleri ile daha sonraki eserleri arasındaki farklılığa bir röportajında şöyle değinir:

“Ben bebeklerimi tavanarasına attıktan sonra kendi kitaplarımda bebekler yarattım, hayatla hakikatle ve muhitle alâkası olmayan bebekler. Onları ben yaratmışım. Hayatlarını kendi deruni fantazime göre idare ettim. [Artık] beni hayal değil hayat alâkadar ediyor. Çünkü hayat ve hakikat en güzel rüyadan, en parlak hayalden çok daha zengin çok daha cazip” (Aktaran: Günay, 2001, s.42).

Modern anlamda fantastik anlatıyı uygulayan ilk örnek Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından verilir. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı öyküde konu, kişiliğin ikiye bölünmesi halinde neler olabileceği üzerinedir. Tanpınar burada Freud'un psikanaliz bulgularına en çok yaklaşan yazar gibi görünse de hikâye hemen bir fanteziye dönüşür (Önberk, 2010, s.237).

Türkçe Edebiyat'ta 1980 sonrası gelişen postmodernist edebiyat akımıyla birlikte, modern fantazyaya giden adımlar rayına oturmaya başlar. Bu sayede yazarlar salt gerçekliğe olan bağlılıklarını kırar ve anlam dünyalarında yeni kurulacak fantastik

gerçekliklere kapı aralar. Türkçe Edebiyat'ta fantastik türe karşı uzun süre devam eden üstten bakış, böylelikle azalmaya başlar.

Hayal-hakikat tartışmalarıyla başlayan, hurafelerin mantıksızlığını açıklamada didaktik bir rol alan, toplumsal ilerlemenin önünde engel sayılan, milli bilinç uyandırmada araç olarak kullanılan, yeri geldiğinde de mistisizmle birleştirilen Türkçe Edebiyat'ta fantastik tür, modern kalıplara ulaşana dek uzun bir yolculuk yaşar. Bu yolculuk çağdaş edebiyata uygun bir şekilde zamanla estetik bir anlayışa dönüşür. Türkçe Edebiyat'ta fantastiğin, sanatçının anlam dünyasını alternatif bir gerçeklikte ele alan önemli bir tür olduğu anlaşılır. 1980'li yıllara kadar fantastik öğelerin kullanımıyla Türkçe Edebiyat'ta şekillenen tür, 1980 sonrasında fantastik öğelerin eserin anlam dünyasına yayılmasıyla bir eğilim olarak devam eder. Nazlı Eray, Latife Tekin, Mehmet Eroğlu, Bilge Karasu, Buket Uzuner, Güneli Gün, İhsan Oktay Anar, Sadık Yemni, Sezgin Kaymaz gibi yazarlar, yazdıkları kitaplarda; örf/adetlerden, inanç öğelerinden beslenirler. Postmodernist bir anlayışla fantazyaya sayılabilecek olağanüstü durumlara ve mucizevi nitelikler barındıran karakterlere yer verirler (Taş, 2009, s.17).

Ancak Tolkien'in fantastik anlayışını barındıran modern fantastik kurgunun, Türkçe Edebiyat içerisinde kendisine nitelikli bir biçimde yer bulması 2000'li yıllarda gerçekleşecektir. Bunun en önemli nedeni, dünyada fantastik türün, özellikle 2000 sonrası sinema uyarlamalarıyla popülerlik kazanmasıdır. Barış Müstecaplıoğlu'nun Perg Diyarı'nda geçen gizemli olayları konu aldığı kitaplarının ilki *Korkak ve Canavar* (2002), Fantastik Türkçe Edebiyat'ta modern fantastik anlayışın ilk örneği olarak nitelendirilir (Sipahioğlu, 2006, s.36). 2000 sonrasında yerli edebiyattaki ivme çeşitli yazarların, farklı temalarda çok sayıda eser üretmesiyle sürer ve türe olan ilgi giderek artar.

“Barış Müstecaplıoğlu'nun Perg Diyarı'nda geçen yeni ırklar, yeni canavarlarla canlılar ve ölümler dünyasını buluşturduğu *Perg Efsaneleri dörtlemesi* (*Korkak ve Canavar/Perg Efsaneleri 1, Merderan'ın Sırrı/Perg Efsaneleri 2, Bataklık Ülke/Perg Efsaneleri 3, Tanrıların Alfabesi/ Perg Efsaneleri 4*); Mine Söğüt'ün masalsı fantastik imgelerle bezeli eseri *Kırmızı Zaman*, Levent Mete'nin düşünce gerçek arasında gezinen Rika'nın Beyninde ve fantastik yolculuğu konu edinen *Büyücüler*; Orkun Uçar'ın ancak fark edebilen gözlerin girebildiği bir öykü

kulübünde anlatılan öykülerden oluşan *Kızıl Vaiz* ve *Kara Gezgin*, Osman Koca'nın dokuz yılanla beraber dünyayı fethetmek için çıkan Suban'ın maceralarını konu edinen *Kral Suban*, Doğu Yücel'in intihar eden bir gencin hayalet olarak dönüşünü konu edinen *Hayalet Kitap*, Murat Uyurkulak'ın yakın tarihi fantastik bir kurguyla kaleme aldığı *Tol*; Sezgin Kaymaz'ın doğüstü güçlerle, rüya ile örülü bir kurgu barındıran eseri *Zindankale*, İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Efrasiyab'ın Hikayeleri*, *Amat*; Sadık Yemni'nin *Metros*, *Saklı Ülke*, *Ziyaretçiler*, *Çözücü*; Muammer Yüksel'in *Keşişin On Günü*, Hakan Bıçakçı'nın *Romantik Korku*, Burak Eldem'in *Marduk'la Randevu*, *Seni Tılsımlar Korur*; Sibel Atasoy'un *Sırıtkan Kırmızı*, Ay; Halil İbrahim Balkaş'ın *Yıldızlar Işıyacak*; Zafer Sönmez'in *Saklı Ülke*; Gündüz Ögüt'ün *Nehrin İki Yakası* eserleri fantastik kurguya sahip eserlerdir” (Taş, 2009, ss.17-18).

Türkiye’de nitelikli fantastik edebiyat eserlerinin üretilmeye başlandığı yılların 2000’lerden sonra olması tesadüf değildir. 2000’li yılların başıyla J.R.R. Tolkien’in *Lord of the Rings* ve J.K Rowling’in *Harry Potter* serileri, sinemaya uyarlanır ve dünya genelinde çok büyük bir ilgiyle karşılanır. Bu ilgi, türün popülerleşmesini sağlayarak fantastik nitelik taşıyan üretimleri ve talebi arttırır (Özlük, 2011, s. 359). Son olarak 2019 yılında İthaki Yayınları tarafından üretimine başlanan, Burak Albayrak’ın editörlüğünü yaptığı *Pangea Kitaplığı* serisiyle, Türkiye’de spekülatif kurgu üreten yazarlar bir araya getirilir. Fantastik unsurların kullanımını gelenek haline getirebilecek eserler çoklu olarak verilmeye başlanır. *Fantazya ve Bilimkurgu Sanatları Derneği* (FABİSAD) tarafından düzenlenen ve Giovanni Scognamillo’nun adıyla verilen GİO Ödülleri’yle, fantastik türde eser veren isimler desteklenir. Özellikle 2000 sonrası Türkçe Edebiyat’ta nitelikli fantastik eser üretimi olarak geri dönen bu gelişmeler, Türkiye sinemasında da fantastik öğelerin anlatı biçimlerinde yer almasını sağlayan yeni bir eğilim olduğu görüşünü desteklemektedir. Filmlerinin anlam dünyalarına önem veren bağımsız auteur yönetmenler, eserlerinde fantastik öğeler kullanarak bu eğilime dahil olurlar. Bu üretimin yönünü kavramak adına, dünyada ve Türkiye’de fantastik sinemanın tarihsel süreçlerini analiz etmek önem teşkil etmektedir.

### 3. BÖLÜM: DÜNYA VE TÜRKİYE SİNEMASI TARİHİNDE FANTASTİK EĞİLİMLER

Sanat eserleri kendi içerisinde çeşitliliğe sahip ve bu çeşitliliğin kategorilendirildiği kültürel ürünlerdir. Bu sınıflandırma, farklı anlayışların, stillerin ve akımların yer aldığı tür kavramı üzerinden yapılmaktadır. Seyirciler zamanla, kişisel zevklerine göre seçmeyi tercih ettikleri sanat eserlerini türler üzerinden tüketme alışkanlığı elde etmektedir. Tür kavramının yarattığı bu bölümlenme eski zamanlardan modern çağa kadar uzanmaktadır. Bu süreç edebiyatla başlar.

1500'lü yıllardan sonra metinlerin edebiyat alanında sınıflandırılması gittikçe önem arz eder. Farklı yapıdaki metinlerin çözümlenmesi ve bu çözümlenmelerin belli sınıflandırılmalar dahilinde yapılması ilerleyen tarihlerde araştırmacılar için de gereksinim haline gelir. 19. yüzyılla birlikte araştırmacılar bilimsel faaliyetlerine tür eserleri özelinde başlarlar. Sinemada tür kavramı, endüstriyle birlikte ortaya çıksa da sinema yazarlarının eserleri sıklıkla kategorilendirmesi ile kalıcı bir önem elde eder (Kural, 2013, s.8). Bu doğrultuda fantastik, bilim kurgu, korku, komedi, western, müzikal vb. birçok tür, sinema sanatı içerisinde kendisine yer bulmaya başlar. Sinemanın başlangıcında varolan fantastik film, bu türler içerisinde yadsınamaz bir biçimde yerini alır. Fantastik tür birçok filmi etkiler. Böylece bir filmi fantastik yapan unsurlar da belirginlik kazanmaya başlar.

Bir filmin fantazyaya türüne dahil edilmesi, genellikle filmdeki fantastik unsurların baskınlığı ele alınarak değerlendirilir. Ancak bir filmin tümüyle fantastik film olması ve fantastik öğeler içermesi birbirinden farklı şeylerdir. Bu nedenle, bir filmdeki fantastik öğelerin incelenmesi başlı başına ayrı bir okuma yapmayı gerektirmektedir (Palaz, 2019, s.16). Bu karışıklığı gidermek adına René Prédal, bir filmin fantastik niteliklerini açığa çıkartan üç unsuru şu şekilde açıklar:

“-Olağandışı bir ögenin olağan bir dünyayla karşılaşması: Dünyamıza gelip karışan bir canavar, bir yaratık, normal yaşama gelip dalan bir deli, manyak sadist, olağanüstü bir olay v.s

-Olağan bir ögenin olağanüstü bir dünyayla karşılaşması: Bilinmeyen bir ülkeye, bir aleme yolculuk, herhangi bir gizi araştırma vs.

-Olağandışı öğelerin kendisi de olağandışı olan bir dünyadaki serüvenleri: Tümüyle hayal ürünü bir dünyada, şaşırtıcı bir çevre içinde, maddenin bilinen yasalarına uymak zorunda olmayan insanın öyküsü” (Aktaran: Dorsay, 1986, s.18).

Prédal'ın bir filmdeki fantastik unsurları belirlemeye yarayan bu üç özelliğinden yola çıkılarak, filmdeki fantastik öğelerin kendini farklı anlatı kalıplarıyla ortaya çıkardığı söylenebilir. Bu sayede hem bütünüyle fantastik olan bir filmin hem de sadece fantastik unsurlar barındıran filmlerin tespit edilmesine kapı aralanmaktadır. Fantastik anlatının dünya sinemasında doğuşu, bu yapının nasıl inşa edildiğiyle ilgili daha fazla fikir vermektedir.

### 3.1. Dünya Sinemasında Fantastik Eğilimler

Fantastik türün sinemada bu kadar etkili bir ifade aracı olması, George Méliés'le başlar. "Fransız sinemacı Méliès sinemasal fantezinin kurucusu ve özel efektlerin öncüsü ismi olarak geçer" (Furby ve Hines, 2014, ss.99). George Méliés, *The Four Trouble Some Heads* (1989), *Cinderella* (1899), *The One-Man Band* (1900), *Red Riding Hood* (1901), *Spiritualistic Photographer* (1903), *Baron Munchausen's Dream* (1911) gibi yaptığı filmlerle fantastik tavrını sürdürür. Sinemada fantastik türle özdeşleşmesini sağlayan film Türkçede *Ay'a Seyahat* adıyla bilinen *A Trip to the Moon* (George Méliés/1902) filmi olmuştur. George Méliés tüm bu filmlerinde, illüzyon kökeninden aldığı mirası sinema sanatının düşsel ve büyülü tarafına ustalıkla taşır.

"Sanatçının düş gücünün ürünü olan fantezilerini perdeye aktarmakla Méliés, kendinden sonraki filmciler için bir kapı aralamış, sinemayı kuşatan birbirinden zıt iki eğilimden ikincisinin temelini atar" (Abisel, 2003, ss.62-63). Sinemada hayal ve hakikatin çarpışmasına neden olacak bu anlayışla, fantastik sinemanın ilk adımı atılmış olur. Böylelikle, gerçekçi ve fantastik gelenek sinemanın iki ayrı tarafında yerini alır. Sinemada fantastik anlayışın başlangıcı Méliés'le olsa da türün sinemada kendi kimliğini kazandığı yer Amerika değil Almanya'dır. Alman Dışavurumcu Sineması ilerleyen yıllarda fantastik türün Hollywood'daki gelişimini tetikleyecek önemli sinemasal kazanımlar sağlar.

20. yüzyılın başlarındaki Alman Edebiyatı'nda fantastik unsurlar, korku ve dehşet öğeleriyle birlikte kullanılmaktadır. Bu anlayış fantazyayı; fantastik unsurları uslaştırmadan, mitolojik bir üslupla dizayn eder. Alman sinemasında yirmi yıllık bir süreci kapsayan (1913-1933) fantastik filmlerin içeriği, kalıplarını büyük ölçüde dönemin Alman Edebiyatı'ndan almaktadır (Atayman ve Çetinkaya, 2016, s.404).

Buradan çıkarılacak sonuçla birlikte Alman Dışavurumculuğu'nun döneminin sanatsal tavrı olduğu söylenebilmektedir. Alman Dışavurumcu sinema anlayışı, bireyin içsel dünyasında ortaya çıkan tutarsızlıkları fantastik bir üslupla ele almaktadır. Bunu uygularken dış dünya ve iç dünya olağanca birbirine yaklaşır, hatta aralarındaki duvar zaman zaman ortadan kalkar (Roloff ve Se Bleen, 1995, s.135).

Almanya'da dışavurumculuk akımının ön plana çıkması, bu anlayışın en önemli yansımalarından birinin de sinema sanatı üzerinde doğmasına neden olmuştur. Alman Sineması dışavurumculuğun elde etmek istediği görsel anlayışı, teknik detayları nitelikli bir biçimde kullanarak sağlar. Alman Dışavurumcu Sineması "Bir yandan kamera kullanımı, aydınlatma ve stilize dekorlarıyla ilgi çekiyor, öte yandan da kaderi, ölümü, suçu ve *ben*'in derinliklerini ele alan temalarıyla izleyenleri etkiliyordu" (Abisel, 2003, ss.151-152). Bu anlayış, ben kavramının üzerinde durarak, benin toplum içinde buhrana sürüklenmiş psikolojisini keskin bir biçimde açığa çıkarır. Alman Dışavurumcu Sinemasının kullandığı fantastik unsurlar, döneminin toplumunu ifade etmek için önemli bir dil meydana getirir. Böylelikle bireysel veya toplumsal açıdan varoluşsal problemler yaşayan kimliklerin duygusal dışavurumu, sanat eserlerine yansımış olur.

Alman dışavurumcu sinema anlayışının temsil eden bu dönemin en önemli filmleri *The Student of Prag* (Stellen Rye/1913), *The Cabinet of Dr. Caligari* (Robert Wiene/1919), *The Hands of Orlac* (Robert Wiene/1924), *The Golem: How He came into the world?* (Paul Wegener ve Carl Boese/1920), *Destiny* (Fritz Lang/1921), *Die Nibelungen: Siegfried* (Fritz Lang/1924), *Metropolis* (Fritz Lang/1927), *Nosferatu* (F.W Murnau/1922) olarak sayılabilir. Alman sinemasının yaşadığı bu altın çağın ardından, ülkedeki koşullar ve savaş sonrası etkilerle birlikte Alman sinemacılar Amerika'ya göç etmek zorunda kalırlar.

Alman fantastik sinemasının göç eden yönetmenleri, Amerikan fantastik sinemasını kuvvetli bir şekilde etkilerler. Buna rağmen iki sinema anlayışı arasında belirgin ayrılıklar söz konusudur. Alman dışavurumcu fantastik sineması, daha çok içsel olandan kaynaklanan bir fantaziden üretilmektedir. Bu durum dış etkiye açık olan ve karanlık gözükken karakterlerin, izleyici tarafından anlaşılabilmesini sağlar. Oysa

mad scientist/deli bilim insanı kültürüne daha fazla aşına olan Amerikan seyircisi, değerli kötü karaktere daha zor izin vermektedir. *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian/1931), *Frankenstein* (James Whale/1931), *The Invisible Man* (James Whale/1933), *Island of Lost Souls* (Erle C. Kenton/1932) gibi eserler, bu tipteki ana karakter kültürünü tarif etme açısından önemli filmlerdir (Roloff ve Se Bleen, 1995, ss.158-159).

Seyir kültürüne göre film içeriklerinin farklılaşması, fantastik türün ufuk açıcı özelliğinin üretildiği yere göre değişkenlik gösterebileceğini kanıtlamaktadır. Sanat eserlerinin üretilme koşulları, amaçları ve sanatçıların yaşadığı kültürel değişim, eserin özüne ait formun yitirilmesine neden olabilmektedir. Bu yönüyle, Alman ve Amerikan fantastik sinema ekolü birbirlerinden keskin hatlarla ayrılırlar. İki sinema kültürü karşılaştırıldığında, “ABD’de hiçbir zaman Alman sinemasına nasip olan sanatsal ve entelektüel kamu ilgisi olmamıştır” (Atayman ve Çetinkaya, 2016, s.414) yorumu yapılmaktadır. Özellikle stüdyolar döneminin başlamasıyla Amerikan fantazyaları farklı bir yöne doğru kayar.

1930’lu yıllar Amerikan Fantastik Sineması için stüdyolar döneminin başlangıcıdır. Bu dönemde ortaya çıkan teknik gelişmeler fantastik sinemanın gelişimine katkı sağlar. *King Kong* (Merian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack/1933) maskeleme, optik yanılısama, minyatür, arkadan projeksiyon gibi birbirinden farklı görsel yenilikler getirerek türe sinemadaki ilgiyi arttırır. Kong’un Empire State binasının üstünde durduğu ikonikleşmiş anları, bu efektlerin yer aldığı örnek sahneler olarak gösterilir. *The Wizard of Oz* (Victor Fleming/1939), elde ettiği başarıyla birlikte Hollywood Stüdyolar Dönemi’nin ve fantastik sinemanın sembol filmlerinden birisi haline gelir. Daha sonra 1940’lı yıllar, *Cabin in the Sky* (Vincente Minelli ve Busby Berkeley/1943), *The Devil and Daniel Webster/All That Money Can Buy* (William Dieterle/1941), *It’s a Wonderful Life* (Frank Capra/1947) gibi önemli stüdyo filmleriyle sürmeye devam eder (Furby ve Hines, 2012, ss.107-108).

Fantastik sinema adına zayıf geçen 50’li ve 60’lı yılların ardından, George Lucas’ın girişimleriyle 1975 yılında teknolojiye hakim bir ekibin yer aldığı, Industrial Light and Magic (ILM) şirketi kurulur. Şirket *Star Wars* filmlerinde yararlanılan



teknolojileri bir adım daha ileriye taşır ve fantastik sinemayla ilgili dengeleri olumlu anlamda değiştirir. *Indiana Jones and the Temple of Domm* (Steven Speilberg/1984), *Terminator-2* (James Cameron/1990), *Death Becomes Her* (Robert Zemeckis/1992), *Jurrasic Park* (Steven Speilberg/1993) gibi popüler büyük yapımların özel efektleri, hep ELM markasıyla gösterilir (Roloff ve Se bleen, 1995, ss.338-351).

Sinemada fantastik türe olan teknolojik katkıdan bahsederken animasyon ve çizgi roman filmlerine de bir parantez açmak gereklidir. Walt Disney, Pixar, DreamWorks ve Studio Ghibli gibi firmalar animasyon alanında ön plana çıkmaktadır. Özellikle masal animasyonları temasını benimseyen ve canlandırma filmler yapan Walt Disney 40'lı yıllarda; öncü film *Snow White and the Seven Dwarfs* (David Hand vd./1937)'in ardından, *Pinocchio* (Hamilton Luske vd./1940), *Fantasia* (Wilfred Jackson vd./1940), *Dumbo* (Ben Sharpsteen vd./1941), *Bambi* (David Hand vd./1942), 50'li yıllarda *Cinderella* (Clyde Geronimi vd./1950), *Alice in Wonderland* (Clyde Geronimi vd./1951), *Peter Pan* (Hamilton Luske vd./1951), *Sleeping Beauty* (Clyde Geronimi/1959), 60'lı yıllarda *One Hundred and One Dalmatian* (Clyde Geronimi vd./1961), *The Jungle Book* (Wolfgang Reitherman/1967), 70'lerde *Robin Hood* (Wolfgang Reitherman/1973), *The Many Adventures of Winnie the Pooh* (Wolfgang Reitherman ve John Lounsbery/1977), zayıf geçen 80'lerin ardından 90'lar ve günümüzdeyse *Beauty And Beast* (Gary Trousdale ve Kirk Wise/1991), *Alaaddin* (Ron Clements ve John Musker/1992), *The Lion King* (Robin Minkoff ve Roger Allers/1994), *Pocahontas* (Eric Goldberg ve Mike Gabriel/1995), *Tarzan* (Chris Buck ve Kevin Lima/1999), *Dinosaur* (Ralph Zondag/2000), *Lilo & Stitch* (Chris Sanders ve Dean DeBlois/2002), *Brother Bear* (Aaron Blaise ve Robert Walker/2003), *Bolt* (Byron Howard ve Chris Williams/2008), *Tangled* (Byron Howard ve Nathan Gren/2010), *Frozen* (Jennifer Lee ve Chris Buck/2013), *Big Hero 6* (Don Hall ve Chris Williams/2014), *Zootopia* (Byron Howard ve Rich Moore/2016), *Moana* (Ron Clements ve John Musker/2016) filmleriyle sıkça fantastik temalar işler.<sup>1</sup>

2006 yılında Walt Disney'in bünyesine katılan ve bilgisayar grafiği ağırlıklı üretim yapan Pixar, tamamen bilgisayar grafikleriyle ürettiği *Toy Story* (John

---

<sup>1</sup>Bknz. Walt Disney Animated Films (1937-present).<https://m.imdb.com/list/ls059383351/>

Lasseter/1995) serisinin ardından, *A Bug's Life* (John Lasseter/1998), *Monsters, Inc.* (Pete Docter vd./2001), *Finding Nemo* (Andrew Stanton/2003), *The Incredibles* (Brad Bird/2004-2018), *Cars* (John Lasseter/2006-2017), *Ratatouille* (Brad Bird/2007), *Wall-E* (Andrew Stanton/2008), *Up* (Pete Docter/2009), *Brave* (Brenda Chapman ve Mark Andrews/2012), *Inside Out* (Pete Docter/2015), *Coco* (Adrian Molina ve Lee Unkrich/2017) filmleriyle büyük başarı göstermiştir.<sup>2</sup>

Şu anda Walt Disney'in rakibi olan DreamWorks ise, *AntZ* (Tim Johnson ve Eric Darnell/1998), *Chicken Run* (Nick Park ve Peter Lord/2000), *Shrek* (Andrew Adamson/2001), *Madagascar* (Tom McGrath ve Eric Darnell/2005), *Bee Movie* (Simon J. Smith ve Steve Hickner/2007), *Kung Fu Panda* (Mark Osborne ve John Stevenson/2008), *How to Train Your Dragon* (Chris Sanders ve Dean DeBlois/2010), *Megamind* (Tom McGrath/2010), *Puss in Boots* (Chris Miller/2011), *Boss Baby* (Tom McGrath/2017) filmleriyle animasyonlarında fantastik öğelere yer vererek rekabetini sürdürmüştür<sup>3</sup>

Disney ve Pixar benzer animasyonlar üretiyorlar gibi görünse de üretim stili anlamında bariz bir biçimde birbirlerinden ayrılırlar. Disney köklerindeki canlandırma tekniğini devam ettirirken 1986'da Steve Jobs'un satın aldığı Pixar animasyonlarında, fantastik unsurlar bilgisayar grafiği teknolojisiyle kullanılır. 1980'lerden sonrası kişisel bilgisayarların yaygınlaşması ve Apple'ın kurucu ortaklarından Steve Jobs'un animasyona yönelmesiyle, teknik açıdan fantastik türe büyük katkı sağlanır (Aktaran: Tuncer, 2017, s.103).

Amerikan animasyonları dışında; içinde fantastik öğeler barındıran önemli animasyon filmler Japonya'dan çıkmıştır. Özellikle Hayao Miyazaki'nin öncülük ettiği Studio Ghibli filmleri bu etkiyi yaratmıştır. *Castle in the Sky* (1986), *My Neighbor Totoro* (1988), *Princess Mononoke* (1997), *Spirited Away* (2001), *Howl's Moving Castle* (2004), *Tales from Earthsea* (2006) önde gelen Miyazaki filmlerine örneklerdir<sup>4</sup> Animeler çizim tekniğinde özgün bir anlayışı benimserken, öykülerinin kurgulanış biçimi ve konularıyla Amerikan animasyonlarından ayrılmaktadır.

<sup>2</sup> Bknz. List of Pixar Animation Studios films. <https://www.imdb.com/list/ls076436404/>

<sup>3</sup> Bknz. All Dreamworks Animation Movies. <https://www.imdb.com/list/ls068935612/>

<sup>4</sup> Bknz. All 22 Studio Ghibli Movies. <https://www.imdb.com/list/ls066662290/>

İçerisinde Japon kültürü ve mitolojisinden unsurlara sık sık rastlanan animeler, manga kültürünün yarattığı birikimi animasyona taşıyarak uluslararası bir etki yaratırlar.

Fantastikle etkileşim halinde olan bir diğer tür, çizgi roman kökenli süper kahraman filmleridir. Bu noktada Marvel ve DC firmaları öne çıkmaktadır. “17. yüzyılda roman türünün ortaya çıkmasından üç asır sonra ise görselliği arttırılmış, bol grafikli, az yazılı, süper kahramanlı çizgi romanlar yaygınlaşmaya başlamıştır” (Demirtaş, 2014, s.16). Roman türünden çizgi romana geçişin görsel tüketim kültürünü arttırması ve bunun sinemaya yansımalar yaratması şaşırtıcı değildir. İnsanlar okudukları ve hayal kurdukları şeyin görsel dünyadaki yansımalarından etkilemeye başlayarak, tükettikleri ürünlerin daha somut halde onlara ulaşmasına ihtiyaç duyarlar.

1939 yılında Amerika’da kurulan Marvel Comics, 1960’dan sonra DC Comics’le birlikte çizgi roman dünyasının iki önemli şirketinden biri haline gelir. Bu iki şirket yarattıkları çizgi roman evrenlerinin daha sonra sinemaya taşınmasında en büyük rolü oynarlar. Mitler, kulaktan kulağa oluşan söylenceler, kurgusal anlatımlar, asırlar boyunca devam eden ideolojiler çizgi roman evreninin köklerini meydana getirmektedir (Perut, 2018, ss.36-44).

Çizgi romanların içerisindeki öykü anlayışı güçlü köklere sahip olsa da bir süre sonra yeni ve daha yaratıcı anlatım biçimlerine ihtiyaç duyulur. Bu noktada Stan Lee ismi ön plana çıkarak, çizgi roman kültürünün öykü ve karakter yapısına devrim niteliğinde yenilikler kazandırır. “Stan Lee’nin, Marvel için çizerlik ve yazarlık yaptığı dönemlerde sunduğu felsefik düşünme biçimleri, komplike diyaloglar, karakter derinliği ve hikaye akışına olan katkıları” (Çakır, 2018, s.11) onun yarattığı etkinin teknik boyutlarını açıklamaktadır. Stan Lee’nin getirdiği yeni bakış açısıyla Marvel’ın DC karşısındaki rekabeti, farklı bir noktaya taşınır. Yaratılan çizgi roman karakterlerini kusursuz bireyler olmaktan uzaklaştırıp, insani niteliklerini daha baskın kılan Stan Lee; Spider-Man karakteriyle sükse yapar.

İlerleyen süreçte, 1990’lı yıllarda bilgisayar teknolojilerinde yaşanan gelişim, 2000’li yıllarda özel efekt/cgi ile karşılık bulur. Bilgisayar destekli imgelemler yaratmak farklı bir boyuta taşınır. Böylelikle diğer fantastik filmler gibi çizgi roman filmleri de daha etkili bir hale bürünerek geniş kitlelere yayılmaktadır. Farklı kahramanların öykülerinin kesiştiği filmlerden oluşan, *sinematik evren* kavramı geniş kitle etkileşiminin yarattığı taleple ortaya çıkar.

*Iron Man* (Jon Favreau/2008), *The Incredible Hulk* (Louis Leterrier/2008), *X-Men Origins: Wolverine* (Gavin Hood/2009), *Iron Man 2* (Jon Favreau/2010), *Thor* (Kenneth Branagh/2011), *X-Men: First Class* (Matthew Vaughn/2011), *Captain America: The First Avenger* (Joe Johnston/2011), *The Avengers* (Joss Whedon/2012), *The Amazing Spider-Man* (Marc Webb/2012), *Iron Man 3* (Shane Black/2013), *The Wolverine* (James Mangold/2013), *Thor: The Dark World* (Alan Taylor/2013), *Captain America: The Winter Soldier* (Joe ve Anthony Russo/2014), *The Amazing Spider-Man 2* (Marc Webb/2014), *X-Men: Days of Future Past* (Bryan Singer/2014), *Guardians of Galaxy* (James Gunn/2014), *Ant-Man* (Peyton Reed/2015), *Avengers: Age of Ultron* (Joss Whedon/2015), *Captain America: Civil War* (Joe ve Anthony Russo/2016), *Deadpool* (Tim Miller/2016), *Doctor Strange* (Scott Derrickson/2016), *X-Men: Apocalypse* (Bryan Singer/2016), *Guardians of Galaxy Vol.2* (James Gunn/2017), *Logan* (James Mangold/2017), *Spider-Man:Homecoming* (Jon Watts/2017), *Thor: Raganarok* (Taika Waititi/2017), *Ant-Man and the Wasp* (Peyton Reed/2018), *Avengers: Infinity War* (Joe ve Anthony Russo/2018), *Black Panther* (Ryan Coogler/2018), *Captain Marvel* (Anna Boden ve Ryan Fleck/2019), *Avengers:Endgame* (Joe ve Anthony Russo/2019) filmleri, Marvel Sinematik Evreni'ne dahildir. Marvel Sinematik Evreni, üç ayrı fazda kabul edilir. İlk fazın başlangıç filmi *Iron Man*'dir.<sup>5</sup>

Sinematik evrenin dışında tutulan Christopher Nolan'ın *Batman Trilogy* (2005-2012) dışında, DC kendi sinematik evrenini bir *Superman* filmiyle başlatmaktadır. *Man of Steel* (Zack Snyder/2013), *Batman v Superman: Dawn of Justice* (Zack Snyder/2016), *Suicide Squad* (David Ayer/2016), *Wonder Woman* (Patty Jenkins /2017), *Justice League* (Snyder ve Whedon/2017), *Aquaman* (James Wan/2018), *Shazam!* (David F. Sandberg/2019), *Joker* (Todd Philips/2019) filmleri de şu anda DC Sinematik Evreni'ni oluşturmaktadır<sup>6</sup>

“Özellikle Hollywood'un 2000'li yıllardan itibaren yaratıcı fikir geliştirmesinden yaşanan sorunlarla; yeniden çevrim ve yazılı ürün uyarlamaları gibi yöntemleri fazlasıyla kullandığı söylenebilir” (Seçmen, 2014, s.38). Oluşan sinematik

<sup>5</sup> Bknz. All Marvel Films. <https://m.imdb.com/list/ls063191945/>

<sup>6</sup> Bknz. All DC Movies in Order. <https://m.imdb.com/list/ls020636102/>

evrenler kültürüyle, sinema sektörünün fantastik unsurlar içeren süper kahraman filmlerini üretmeye devam edeceği öngörülmektedir. Gelişen teknoloji ve özel efektlerin güçlenmesi, bu duruma en büyük katkıyı sağlayan etmendir.

Fantastik sinemanın, tür olarak büyük ölçüde kabul görmesi ise J.R.R Tolkien'in *Lord Of The Rings* (2001-2003) ve J.K Rowling'in *Harry Potter* (2001-2011) serilerinin 2001 yılında vizyona girmesiyle başlar. Hali hazırda edebiyat alanında popüler olan fantastik seriler, gelişen teknolojiyle birlikte sinemaya uyarlanabilir hale gelir. Böylelikle fantastik tür 2000 sonrası çok daha geniş kitlelere ulaşır. Bu başarı C.S Lewis'in *The Chronicles of Narnia* (2005-2008) serisinin 2005 yılında sinemaya uyarlanmasıyla da devam eder. Edebi serilerin sinemada başarılı olmasının ardından, fantastik sinema popülerlik kazanır (Gümüş, 2015, ss.4-5). Bu filmlerin seyircinin mantığına oturan fantastik bir gerçeklik yaratmayı başarması, fantastik türün dünyadaki altın çağının başlatan en önemli sebeptir. Seyirci okuduğu fantastik evrenlerin hayal ettiklerine yakın bir biçimde tasvir edilebildiğini gördükçe, filmlere olan ilgisi katlanarak arttırır.

Bu başarı, fantastik türün dizi alanında da üretimini arttırmıştır. 2000 sonrasında, *Lost* (2004), *Supernatural* (2005), *Doctor Who* (2005), *Fringe* (2008), *Merlin* (2009), *The Vampire Diaries* (2009), *The Walking Dead* (2010), *Once Upon a Time* (2011), *Teen Wolf* (2011), *Game of Thrones* (2011), *The Flash* (2014), *Constantin* (2014) gibi diziler, fantastik türün görsel sanatlarda daha fazla yaygınlaşmasını etkiler (Palaz, 2019, s.28). Fantastiğin yaygınlaşması sadece Amerika'yı etkilememektedir. Alman ve Amerikan fantastik ekolünden ilham alan, Amerikalı, Avrupalı ve dünyanın pek çok farklı ülkesinden yönetmenler, farklı tarzlarda fantastik filmler üretir.

*Orpheus* (Jean Cocteau/1958), *Monty Python and the Holy Grail* (Terry Gilliam/1975), *Time Bandits* (Terry Gilliam/1981), *Brazil* (Terry Gilliam/1985), *The Imaginarium of Doctor Parnassus* (Terry Gilliam/2009), *Dragonslayer* (Matthew Robbins/1981), *The Double life of Veronique* (Krzysztof Kieslowski/1991), *The City of Lost Children* (Jean Pierre Janet/1995), *After Life* (Hirokazu Koreeda/1999), *The Mask* (Chuck Russel/1999), *E.T Extra Terrestrial* (Steven Spielberg/1982), *Jurassic Park* (Steven Spielberg/1993), *The BFG* (Steven Spielberg/2016), *Being John Malkovic* (Spike Jonze/1999), *Pan's Labyrinth* (Guillermo Del Toro/2006), *The Shape*

*of Water* (Guillermo Del Toro/2017), *Avatar* (James Cameron/2009), *The Curious Case of Benjamin Button* (David Fincher/2008), *Edward Scissorhands* (Tim Burton /1990), *Big Fish* (Tim Burton/2003), *Charlie and the Chocolate Factory* (Tim Burton/2009), *Groundhog Day* (Harold Ramis/1993), *Naked Lunch* (David Cronenberg/1991), *Dead Man* (Jim Jarmusch/1995), *Who Framed Roger Rabbit* (Robert Zemeckis/1998), *Pirates of the Caribbean* (Gore Verbinski/2003-2007), *A Monster Call* (J. A. Bayona/2006), *The Fall* (Tarsem Singh/2006), *Stranger than Fiction* (Marc Foster/2006), *The Tree of Life* (Terrence Malick/2011), *Holy Motors* (Leos Carax/2012), *Unbreakable* (M. Night Shyamalan/2013), *Mr. Nobody* (Jaco van Dormael/2013), *Endless Poetry* (Alejandro Jodorowsky/2016), *A Ghost Story* (David Lowery/2017), *The Lighthouse* (Robert Eggers/2019) gibi filmler buna örnektir.<sup>7</sup> *Seventh Seal* (Ingmar Bergman/1957), *El Espiritu De La Colmena* (Victor Erice/1973), *Enter the Void* (Gaspar Noe/2009), *The Extraordinary Adventures of Adele Blanc-Sec* (Luc Besson/2010), *Life of Pi* (Ang Lee/2012) gibi örnekler de, fantastik türün farklı kültürlerden gelen yönetmenlerce üretildiğini ve uluslararası bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Dünyada farklı kültürleri etkileyen fantastik tür Türkiye’de üretilen sinema filmlerini de etkiler. 2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’ndaki fantastik öğeler incelenirken, daha kapsamlı bir anlam elde edebilmek için fantastik türünün Türkiye sinemasındaki yolculuğundan bahsetmek önem arz etmektedir.

### 3.2. Türkiye Sinemasında Fantastik Eğilimler

Türkiye Sineması içerisinde fantastik tür, Yeşilçam, 80’ler ve 2000’ler arasında kalan süreç ve 2000 yılı sonrasında farklı biçimlerde kendisine yer bulur. Türkiye sinemasında fantastik öğelerin kullandığı ilk dönem Yeşilçam’dır. Yeşilçam döneminde üretilen fantastik filmlere B tipi kopya filmler denmektedir. Bu filmler ticari kaygılarla üretilir. Üretilen kopya filmlerle birlikte geniş bir pazar yaratılır ve ciddi bir seyirci ilgisi kazanılır.

---

<sup>7</sup> Bknz. Movie Releases by Genre.

<https://www.metacritic.com/browse/movies/genre/metascore/fantasy>

B tipi ile geleneksel Türkiye sineması filmlerine farklı bir alternatif sunulurken, izleyici kitlesini bu yeni türün etrafında toplamak amaçlanır. Genellikle sinema alanında ciddiye alınmayan B tipi filmler, Türkiye Sineması'nda farklı bir biçimde karşılık bulur. Fantastik öğelerin masal, tarihsel anlatı, bilim kurgu, korku, çizgi/süper kahraman türleriyle birleştiği filmler Yeşilçam dönemi Fantastik Türkiye Sineması'nın temel metodu olur (Scognamillo ve Demirhan, 1999, ss.7-9). Yeşilçamda uygulanan B sineması anlayışı, bu türleri sadece fantastik öğelerle değil birbirleriyle de harmanlar. Bu yaratılan B tipi formülün uygulanmasını, Pete Tombs üç ayrı noktada sıralar:

“Böylece şablon otururken uzun yıllar boyunca fantastik Türk sineması üç ana yol izleyecekti. Önce cinleri, dansözleri ve gösterişli kahramanlarıyla Binbir Gece Masalları tarzında kostümlü maceralar geldi. İkinci olarak Dracula ve Tarzan gibi başarılı Amerikan filmlerinin çeşitli taklitleri. Son olarak da maskeli süper kahramanların süper kötülere karşı olduğu filmler. Bazen her üçünün de bir araya getirildiği tuhaf ve benzersiz melezler türetiliyordu” (Tombs, 2004, ss.172-173).

“Fantastik Türk Sineması, Yeşilçam'ın üretim anlamında altın çağını yaşadığı ve dünyada en çok film üreten dördüncü ülke konumuna geldiği bir dönemde patlama yapar” (Sevindi, 2015). Çok sayıda filmin, çok kısa sürede üretilmeye başlanması dönemde filmlerin tasarım bütçesinin düşürülmesiyle ilgilidir. Yeşilçam Sineması döneminde fantastik türün ticari yönünü ifade ettikten sonra, türün nasıl işlendiğini kavramak adına, fantastik öğelerin kullanıldığı farklı yapıda ve türdeki filmlere bakmak önem teşkil etmektedir.

Türkiye Sineması'nda fantastik filmlerin serüveni, Walt Disney'den de sıklıkla ilham alan masalsı filmlerle başlamaktadır. Yeşilçam'ın masalsı filmlerinde göze çarpan ilk film ise Ertem Göreç'in yönettiği gişe rekorları kıran *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1970) filmidir. Bu anlayışın önde gelen filmleri *Bahkçı Güzeli-Binikinci Gece* (Baha Gelenbevi/1953), *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (Ertem Göreç/1970), *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde* (Tunç Başaran/1971), *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (Nuri O. Ergün/1971), *Keloğlan* (Sırrı Gültekin/1971)'dir. 1972 yılına gelindiğinde masalsı filmlerin furyası düşüşe geçmektedir (Scognamillo ve Demirhan, 1999, ss.11-27).

Fantazyanın Türkiye sinemasıyla buluştuğu türlerden biri bilim kurgudur. 1955 yılında *Invisible Man* (George Wells/1897) romanından etkilenen Lütfi Ömer Akad, aynı romandan uyarlanan *The Invisible Man* (James Whale/1933) ve *The Invisible Man Return* (Joe May/1940) filmlerinden yola çıkarak *Görünmeyen Adam İstanbul'da* (1955) filmini çeker. Böylelikle Türkiye Sineması'nda fantastik öğeler barındıran bilim kurgu uyarlaması anlayışı başlar (Altay, 2019, s.42-45). Yeşilçam dönemindeki uyarlama bilim kurgu filmleri *Fezada Çarpışanlar* (Şinasi Özönük/1967), *Şeytan* (Yılmaz Atadeniz Yılmayan/1972), *Turist Ömer Uzay Yolunda* (Hulki Saner/1973), *Sevimli Frankenstein* (Nejat Saydam/1975), *Badi* (Zafer Par/1983) filmleriyle devam eder. Yeşilçam döneminde üretilen Çetin İnanç'ın *Dünyayı Kurtaran Adam* (1982) filmi ise ayrı bir noktaya ulaşarak kült bir film haline gelir. Bilim kurgunun ardından, Yeşilçam Fantastik Sineması korku türüyle de yakınlık kurmaya başlar (Scognamillo ve Demirhan, 1999, ss.38-60).

Korku içerikli fantazyaların Türkiye Sineması'ndaki başlangıcı sayılan, “*Drakula İstanbul'da* (1953) dünya sinemasında ayrı bir yere sahiptir. Sivri köpek dişleri, ilk kez bu filmde vampir temsili olarak kullanılmıştır” (Güneytepe, 2016, ss.112-114). Dünyada gördüğü saygınlıkla ayrı bir yere oturan film, bu anlamda fantastik unsurlar taşıyan yerli korku filmleri arasında çok özel bir yere sahiptir. Sinemaya yansıyan vampir anlatılarından farklı olmasıyla, film B tipi ticari uyarlamalardan keskin bir şekilde ayrılmaktadır.

Fantastik Türkiye sinemasının korku bağlamında bir diğer önemli filmi de *The Exorcist* (William Friedkin/1973)'ten uyarlama olan, Metin Erksan'ın yönettiği *Şeytan* (1973) filmidir. Bu film birebir uyarlama olmakla birlikte, tıpkı *Drakula İstanbul'da* filmindeki gibi Türk/İslam motifleriyle harmanlanarak meydana getirilir (Özkaracalar, 2012, s.62). Metin Erksan o yıllarda *Bir İntihar* (1973), *Müthiş Bir Tren* (1975), *Sazlık* (1975), *Geçmiş Zaman Elbisesi* (1975), *İntikam Meleği/Kadın Hamlet* (1976) gibi filmlerle de Fantastik Türkiye Sineması içerisinde farklı ve özgün bir konuma sahip olduğunu kanıtlar.

Fantasik Türkiye Sineması'nda en çok film verilen türlerden birisi çizgi roman/süper kahraman filmleridir. Genellikle maskeli kahramanlardan oluşan bu filmler söz konusu olduğunda Yılmaz Atadeniz ismi ön plana çıkmaktadır. 1940'lı yıllarda üretilen Amerikan menşeli işler, sıklıkla yerli sinema filmi uyarlamalarına



dönüştürülmektedir (Güneytepe, 2016, s.17). Süper kahraman filmleri en sık film uyarlaması yapılan alanlardan biri olur. Yerli süper kahraman uyarlamaları sene sene seri üretim halinde Yeşilçam Fantastik Sineması içerisinde kendisine yer bulmaktadır.

Yeşilçam sinemasında süper kahraman filmleri 1966-1984 yılları gibi uzun bir dönemi kapsayacak şekilde işleyişini sürdürür. *Tarzan* (Orhan Atadeniz/1952), *Örümcek Adam* (Cevat Okuçugil/1966), *Çifte Tabancalı Damat* (O. Nuri Ergün/1967), *Dişi Kilink* (Aram Gülyüz/1967), *Fantoma İstanbul'da Buluşalım* (Natuk Baytan/1967), *Kara Atmaca* (Nişan Hançer /1967), *Kilink İstanbul'da* (Yılmaz Atadeniz/1967), *Kilink Soy ve Öldür* (Yılmaz Atadeniz/1967), *Atmaca'nın İntikamı* (Nişan Hançer/1968), *Binbaşı Tayfun* (Tolgay Ziyal/1968), *Kızıl Maske* (Tolgay Ziyal/1968), *Kilink Caniler Kralı* (Çetin İnanc/1968), *Ölümler Konuşmaz ki* (Yavuz Yalınkılıç/1970), *Maskeli Üçler* (Melih Gülgen/1970), *Şeytan* (Yılmaz Atadeniz/1970), *Şimşek Hafıye* (Savaş Eşici/1970), *Yedi Canlı Adam* (Yılmaz Atadeniz/1970), *Zagor* (Mehmet Aslan/1970), *Kızıl Maske'nin İntikamı* (Cavit Yürüklü/1971), *Kilink Ölüm Saçıyor* (Birsen Kaya/1971), *Süper Adam* (Cavit Yürüklü/1971), *Zagor Kara Bela* (Nişan Hançer/1971), *Zagor Kara Korsan'ın Hazineleleri* (Nişan Hançer/1971), *Bombala Oski Bombala* (Çetin İnanc/1972), *Dişi Tarzan* (Kayahan Arıkan/1971), *Kaplan Kadın Dehşet Adası* (Kayahan Arıkan/1972), *Maskeli ve Belanın Kralı* (Yılmaz Atadeniz/1972), *Süper Kadın Dehşet Saçıyor* (Feridun Kete/1972), *Bedmen/Yarasa Adam* (Günay Kosova/1973), *Kilink Çılgın Kız ve Üç Süper Adam* (Cavit Yürüklü/1973), *Demir Yumruk Devler Geliyor* (Tunç Başaran/1973), *Üç Süper Adam* (Cavit Yürüklü/1973), *Atını Seven Kovboy* (Aram Gülyüz/1974), *Kolsuz Kahramana Karşı* (Müjdat Saylav/1974), *Süpermen Dönüyor* (Kunt Tulgar /1979) bu dönem yoğun bir şekilde üretilen süper kahraman filmlerine örnektir (Scognamillo ve Demirhan, 1999, ss. 175-206)

Yeşilçam Dönemi Türkiye Sineması'nda fantastik unsurları bir araya getiren son tür tarihsel fantazyalardır. Scognamillo ve Demirhan'a (Scognamillo ve Demirhan, 1999, ss.135-260) göre Fantastik Türkiye Sineması'nda tarihsel fantazyalar; çizgi roman kökenli, yapım imkanları ve oyuncu kadrosu daha geniş, yerli kültürün mitlerinden beslenen ve genelde milliyetçi bir çizgi benimseyen, ticari başarısını korumak adına kullandığı kalıpları bozmadan benzer üretimler sergileyen türden filmlerdir. *Karaoğlan* (Suat Yalaz/1965) filmiyle başlayan bu tür, *Malkoçoğlu*

(Süreyya Duru/1966), *Tarkan* (Tunç Başaran/1969), *Kara Murat* (Natuk Baytan/1972) gibi popüler örneklerle devam eder.

1980 yılında gerçekleşen askeri darbeyle birlikte Yeşilçam bu süreçten fazlasıyla etkilenir. Bu dönemin ardından B tipi fantastik üretimler ciddi anlamda azalır. Darbenin getirdiği baskı dönemiyle birlikte yönetmenler, psikolojik buhranlarını fantastikle öğelerle yansıttığı filmler üretmeye başlarlar. Bu dönem Alman Dışavurumcu Sinemasının izlediği yolu hatırlatmaktadır. Darbenin yarattığı buhran, Alman Fantastik Sinemasında olduğu gibi Türkiye Sinemasında da fantastik öğeleri özgün üslupla kullanan psikolojik tabanlı bir dil yaratır.

Bu anlamda akla gelen ilk isimlerden birisi Atıf Yılmaz'dır. "*Aaahh Belinda* (1986) ile türde yakaladığı gerçeküstü fantastik yaklaşım bir temel taşı niteliğindedir. *Arkadaşım Şeytan* (1988) ve *Nihavend Mucize* (1977) gibi filmler de dönemin fantastik öğeler barındıran filmlerinden olarak değerlendirilebilir" (Palaz, 2019, s.53). Atıf Yılmaz Türkiye Sineması'nda fantastik anlayışın sadece B tipi kopya filmlerle anılmamasını sağlayan filmler üretir. Böylelikle Türkiye'de fantastik sinema, kopya filmler dışında farklı anlayışlarla da üretilerek çeşitlilik kazanmış olur. Daha sonra farklı yönetmenler, bu çeşitliliğe katkıda sağlayan filmler üretmeye devam eder.

Orhan Oğuz'un yönetmenliğini üstlendiği *Üçüncü Göz* (1989) filmi, fantastiğin tekinsiz kökenleriyle bağlantılı bir içeriğe sahiptir. Film üretmek konusunda başarısız olan bir sinemacının öyküsünü ele alan film, üzerinde çalıştığı karakterin gerçekliğini sorgulamaya başladığı bir noktaya kadar uzanır. *Kız Kulesi Aşıkları* (İrfan Tözüm/1994), *Karanlık Sular* (Kutlu Atağman/1995) filmleri de benzer bir fantastik tavrı, yönetmenlerin kendi sinema anlayışları içerisinde sürdürürler (Tombs, 2004, s.187).

Yerli fantastik sinema, 80'li ve 90'lı yıllarda entelektüel ve marjinal bir anlayışla üretilir. Bu açıdan bakıldığında, 80 ve 90'lı yıllarda fantastik unsur barındıran filmler, 2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması filmlerinin üretim anlayışı ve içeriğiyle benzeşmektedir. Böylelikle 2000 sonrasında bağımsız yerli filmlerde gelişen fantastik eğilimin köksüz olmadığı, hatta temellerinin bu dönemde atıldığı sonucu doğmaktadır. Bu dönemde birbirinden farklı entelektüel dünyalara ve sanatsal anlayışlara sahip yönetmenler, fantastik tür etrafında bir araya gelir. Sinan Çetin *Gökyüzü* (1986) filminde zaman ve mekan karmaşası yaratarak, Ömer Kavur *Gizli Yüz* (1990) filminde

mistik bir anlayış kurarak, Tunç Başaran *Uzun İnce Bir Yol* (1991) filminde ölüm temasından yararlanarak, Yavuz Turgul *Gölge Oyunu* (1992) filminde gizem unsurları kullanarak, Mustafa Altıoklar *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996) filminde tarihsel bir anlayışla fantastik türden yararlanır. Görüleceği üzere farklı yönetmenler farklı temalarla, fantastik tandanslı filmler üretirler (Scognamillo ve Demirhan, 1999, ss.90-93). Fantastik unsurları farklı biçimlerde kullanan yönetmenlerin sayısı bu dönemde artış göstererek, fantastik bir sinema anlayışı için ilk adımlar atılır. Ancak bu durum fantastik eğilim yaratmak konusunda yetersiz kalır. Bu eğilimin gelişmesi 2000’li yıllarla birlikte başlayacaktır.

Milenyumla birlikte yaşanan teknolojik gelişmeler ve fantastik sinemanın dünyada karşılık bulmaya başlaması, Türkiye’de 2000 sonrası içerisinde fantastik öğeler barındıran ana akım sinemayı da etkiler. 2000 sonrası fantastik öğeler barındıran ana akım filmler, Yeşilçam’da olduğu gibi genelde fantastik unsurları merkeze almazlar. Diğer film türleriyle iç içe geçen bir anlatıyı benimserler. Bu noktada, teknolojik açıdan Türkiye sinemasında en gelişkin film örneklerini veren Cem Yılmaz, *G.O.R.A* (2008), *A.R.O.G* (2008) ve *Arif v 216* (2018) filmleriyle komedi türü ve fantastik unsurları filmlerinde bir arada kullanır. Cem Yılmaz’ın filmlerindeki fantastik unsurlarla komediyi birleştiren anlayış, farklı yönetmenlerin *Gelecekte Bir Gün* (Boğaçhan DüNDAR/2010), *Bana Masal Anlatma* (Burak Aksak/2015) gibi filmleriyle ana akım sinemada devam eder.

Fantastik unsurlar barındıran komedi filmleri dışında, Çağan Irmak’ın masalsı bir anlatıyı benimseyen *Ulak* (2008) filmi de ön plana çıkmaktadır. Zaman ve mekanın direkt olarak belirgin olmadığı ancak geçmiş zaman hissi yaratan film, doğruları anlatanın suçlandığı ve taşlandığı dini bir alegori olarak görülmektedir (Ufuk, 2010, s.122). Yine geçmiş dönem/tarihsel bir etki yaratan; *Mahmut ile Meryem* (Mehmet Ada Öztekin/2013) ve *Deliler: Fatih’in Fermanı* (Osman Kaya/2018) filmlerindeyse, Türk Mitolojisi’ndeki fantastik unsurlardan zaman zaman yararlanan bir anlatı benimsenir.

Türkiye’de 2000 sonrası ana akım sinemada, fantastik unsurları masal ve macera öğeleriyle harmanlayan çocuk filmleri de mevcuttur. İlk yerli fantastik çocuk filmi olma özelliğini taşıyan *Çocuk* (Onur Ünlü/2008)’un ardından, *Hititya: Madalyonun Sırrı* (Cengiz Deveci ve Ulaş Cihan Şimşek/2013), *Masal Şatosu: Sihirli Davet* (Burak

Kuka/2019), *Gamonya: Hayaller Ülkesi* (Tuğçe Soysop/2020) filmleri macera ve masalsi fantastik öğeleri harmanlar. Her ne kadar ana akım sinema içerisinde yer almasa da distopik bir atmosfer yaratarak bu anlamda verilmiş en ciddi örnek *Peri: Ağzı Olmayan Kız* (Can Evrenol/2020) filmidir.

Türkiye’de daha çok çocuklara yönelik yapılan ana akım animasyon filmleri de fantastik unsurlar barındırmaktadır. *Kayıp Armağan* (Kerem Hünel/2010) *Köstebekgiller* (Rahman Altın/2015), *Köstebekgiller 2: Gölgenin Tılsımı* (Kudret Sabancı/2016), *Rafadan Tayfa* (İsmail Fidan/2018), *Rafadan Tayfa 2: Göbeklitepe* (İsmail Fidan/2019), *Fırıldak Ailesi* (Haluk Can Dizdaroğlu ve Berk Tokay/2017), *Kral Şakir: Oyun Zamanı* (Haluk Can Dizdaroğlu ve Berk Tokay/2018), *Kral Şakir: Korsanlar Diyarı* (Haluk Can Dizdaroğlu ve Berk Tokay/2019), *Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu* (Serkan Zelzele/2014), *Doru* (Can Soysal/2017) bu filmlere örnektir. Bülent Üstün’ün çizgi roman karakterinden uyarlanan *Kötü Kedi Şerafettin* (Ayşe Ünal ve Mehmet Kurtuluş/2017) ise, içerisinde fantastik unsurlar barındırırken daha çok yetişkin kitleye hitap eden bir animasyon olarak konumlanır.

Ana akım sinemada fantastik unsurlar taşıyan gizem/gerilim/korku gibi türler; *Dabbe* (Hasan Karacadağ/2006-2015) ve *Siccin* (Alper Mestçi/2014-2019) serilerinde olduğu gibi sadece din kökenli korkulardan yola çıkarak film üretmez. *Yeşil Işık* (Sinan Çetin/2002) filmi yaşam ve ölüm arasında kalan bir adamı anlatır. *Okul* (Yağmur Taylan ve Durul Taylan/2004) filmi hayalet temasıyla üretilirken, *Küçük Kıyamet* (Yağmur Taylan ve Durul Taylan/2006) filminde doğal afetle birlikte psikolojik travmalar yaşayan karakterin durumu, zaman zaman fantastik bir atmosferde ve hayal dünyasında işlenir. *Kabuslar Evi* (Çağan Irmak/2006) serisi bir köşkte geçer ve insanların başına gelen ilginç doğaüstü olayları aktarır. *Sıfır Dediğimde* (Gökhan Yorgancıgil/2007), fantastik unsurlar barındıran bir hipnoz filmidir. *Ses* (Ümit Ünal /2010) filmi, zihninin içerisinde sürekli kendisiyle iletişime geçen ses tarafından rahatsız edilen bir kadınla ilgilidir. Fantastik öğeler taşıyan korku sinemasına, alternatif bir örnek olarak *Gulyabani* (Orçun Benli/2014) filmi örnek gösterilebilir. Film, fantastik film senaryosu yazmak istedikleri için mekan arayışına giren bir grup senaristin, Gulyabani efsanesini uyandırmalarıyla gelişen olaylar dizisini ele alır.

Bu filmlerin yanı sıra, Yeşilçam B tipi geleneğini sürdürmeye çalışan *Dünyayı Kurtaran Adam’ın Oğlu* (Kartal Tibet/2006), *SüperTürk* (Tamer Karadağlı/2012),

*Sihirbazlık Okulunda Bir Türk* (Erdi Türkmen/2015) gibi başarısız örnekler de mevcuttur. 2000 sonrası ana akım sinemada, farklı yönetmenler farklı türlerde fantastik öğelere yer verir. Ancak filmlerinde en çok fantastik unsuru kullanan yönetmen olarak Onur Ünlü'ye ayrı bir parantez açmak gereklidir.

Onur Ünlü'nün sineması, yaptığı hem bağımsız hem de ana akım filmlerle çeşitlilik içermektedir. Ana akımda yer alan filmlerinde dahi klasik anlatımın dışına taşmaktadır. Ünlü'nün, *Polis* (2007), *Güneşin Oğlu* (2008), *Beş Şehir* (2009), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011) filmlerinde gerçeküstücü gelenekten beslenen fantastik unsurlara rastlanmaktadır. Onur Ünlü'nün filmlerini genellikle gerçeküstücü anlayışla yaptığı düşünülse de zaman zaman fantazyanın alt türü olan büyümlü gerçekçi tarza da kaydığı görülmektedir (Yılmaz, 2017, s.10). Ana akım ve bağımsız anlayışın arasında yer alırken, filmlerinde fantastik unsurlara yer veren bir diğer yönetmen ise Ezel Akay'dır. Akay, kendisine hem film festivallerinde hem de gişede yer bulan *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006) filminde, fantazyayı filmin diline yaymaktadır. Karagöz'ün fantastik güçlere sahip ve şaman cinlerini kontrol edebilen annesi Kam Ana, Karagöz ve Hacivat karakterleri arasında kurulan gizemli bağ, karakterlerin finalde birer gölge oyununa dönüşmeleri gibi anlarla, Ezel Akay 2000 sonrası ana akım sinemadaki en özgün fantastik film örneğini verir.

Türkiye'de Netflix, BluTV gibi dijital yayın platformlarının yayına başlamasıyla, fantastik üretimlerdeki artış dizi sektörüne de yansır. *Hakan: Muhafız* (2018-2020), *Yaşamayanlar* (2018), *Atiye* (2019), *Yarım Kalan Aşklar* (2020) gibi içerisinde fantastik unsurlara yer veren çalışmaların sayısı katlanarak artmaktadır. Bu üretimlerin seyircide karşılık bulmasıyla, yerli fantastik eserlerin izlenme alışkanlığı giderek artmaktadır.

Türkiye'de fantastik bir eğilimin olduğunu söyleyebileceğimiz asıl alan bağımsız sinemadır. Bağımsız filmlerin Türkiye sinemasında geçirdiği evrim, fantastik anlayışa olan yakınlaşmayı açıklamaktadır. Türkiye'de bağımsız sinema anlayışı anlayışı ticari amaçlar ve sinema dili bakımından farklı biçimlerde değerlendirilmektedir. “Ülkemizde bu bağımsızlık kategorilerine sahip filmler *yönetmen sineması, sanat filmleri, festival filmleri* gibi farklı isimlerle de anılmaktadır” (Durmuş, 2019, s.101). Yönetmen sineması tanımı yönetmenlerin biçim ve içerik anlamında oturttukları üslupla ilgilidir. Sanat filmleri ve festival filmleri

tanımları ise genellikle gişede kendine yer bulamayan ve değerini ödül aldığı festivaller ekseninde tescilleyen filmler için kullanılmaktadır.

1990’larda geleneksel yapımcılığın ortadan kalkmasıyla bağımsız yönetmenler, kısıtlı imkanlarla film üretmeye başlarlar. Filmlerini kendi anlam dünyalarını yansıtmaya amacıyla üretmişlerdir. Bu anlayışa Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem ve Yeşim Ustaoglu gibi isimler öncülük eder (Uçar, 2019, s.55). Bu yönetmenler stil olarak birbirlerine benzemektedir. Bu nedenle Bağımsız Türkiye Sineması; 90 sonrası filmlerin ekseninde minimalizm ve gerçekçilik ile birlikte anılır. Ancak 2000’lerle birlikte bütün dünyada fantastik türün yarattığı etki, 2000 sonrası Türkiye sinemasındaki bağımsız filmlere de yansır. Böylelikle Bağımsız Türkiye Sineması’nda, farklı biçimlerde anlatı kurabilen eserlerin sayısı da artar. Türkiye sinemasında fantastik öge barındıran filmlerin, fantastik bir eğilim oluşturacak düzeye gelmesi Derviş Zaim’in yaptığı *alüvyon* benzetmesini hatırlatmaktadır:

“Coğrafi bir terim olan “alüvyon”, 90’larda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip olmakta; hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmektedir. Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip bazen ayrılmaktadırlar” (Zaim, 2008, s.50).

Özetle, Bağımsız Türkiye Sineması’nda gerçekçi ve fantastik unsurlarla üretilen eserler üslup farklılığı taşısa da filmlerin klasik anlatı dışında kalması, ticari olmaması gibi sebeplerle bağımsız sinema çatısı altında örtüşürler.

90 sonrası minimalist/gerçekçi anlayışla üretilen bağımsız filmlerin, henüz ulusal bir sinema geleneği yarattığı söylenemez. Hali hazırda büyük başarılar elde etmiş ve gerçekçi anlayışla üretilen eserlere, ikinci kuşak bağımsız yönetmenlerin fantastik unsurlardan yararlanarak oluşturduğu filmlerin de eklenmesiyle, Türkiye’de bağımsız sinema içerisinde gelenek oluşma ihtimali daha da artar (Çavuşoğlu, 2006, s.85). İkinci kuşak bağımsız yönetmenler birbirlerinden farklı konularda eserler üretseler de fantastik sinemanın unsurlarını kullanmaktan geri kalmazlar.

Palaz’a (2019, s.54) göre “Ümit Ünal, Reha Erdem, Onur Ünlü gibi son dönem yönetmenlerin filmlerinde, kendine özgü sıra dışı imgeler, doğaüstü figürler seyirciyi yer yer fantastik sinemanın kodlarıyla buluşturur”. Diğer taraftan dünya sinemasında

yaşanan teknolojik gelişmeler ve teknik imkanlara ulaşmanın kolaylaşması da bağımsız sinema anlayışına fantastik sinemanın kodlarını yansıtırma fırsatı tanımaktadır.

Görüleceği üzere Türkiye’de ana akım sinemada fantastik öğelerin kullanılması, fantastik bir gelenek oluşturmaya tek başına yeterli değildir. Ana akım sinemada tür özelinde önemli örnekler olsa da yönetmenler fantastik unsurları kendine has bir sinema dili içerisinde değil, daha çok ticari kaygılarla üretilen gişe filmlerine katkı sağlayacak bir yan unsur olarak kullanırlar. 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’nda bu anlayış yavaş yavaş değişmeye başlar. Kendilerine özgü bir sinema dili oluşturma kaygısında olan bağımsız film yönetmenleri, bu dili oluştururken fantastik unsurları işlevsel olarak kullanırlar. Bağımsız sinema içerisinde yer alan yönetmenlerin, *Sen Ne Dilersen* (Cem Başeskioğlu/2005), *Orada* (Melik Saraçoğlu ve Hakkı Kurtuluş/2009), *Canavarlar Sofrası* (Ramin Matin/2011), *3 Yol* (Faysal Soysal/2013), *Daire* (Atıl İnaç/2014), *Baskın: Karabasan* (Can Evrenol/2016), *Genco* (Ali Kemal Çınar/2017), *Kaygı* (Ceylan Özgü Özçelik/2017) filmlerinde fantastik öğelere rastlanmaktadır. Farklı yönetmenlerin farklı filmlerinde tekrar etmeye başlayan bu durum, 2000 sonrası bağımsız Türkiye sinemasında fantastik bir eğilime işaret etmektedir. Fantastik eğilimden söz etmek içinse kendi sinema dilini oluşturmuş *auteur* yönetmenlerin filmlerini incelemek, bu eğilimi keşfetmek bakımından daha kesin bir sonuca ulaşılmasını sağlayacaktır.

İlk olarak Les Cahiers du Cinéma dergisiyle ortaya çıkan *auteur* kavramı, zamanla çeşitli sinema kuramcılarının yorumları ve aksi yöndeki bakış açılarıyla gelişir, eleştirel anlamda kendine has yaklaşımlardan biri olur. *Auteur* kuram anlayışında değerlendirilen yönetmenler; filmin ana fikrini bulan, metni yazan ve filmlerin yönetmenliğini yapan kişilerdir (Kablamacı, 2011, ss.65-66). *Auteur* yönetmenlerin nitelikli bir sinema dili yaratma kaygıları, onların filmografilerinde yer alan eserlerinin kimliğini etkilemektedir. Sinema dilleri konusunda senaryodan yönetmenliğe bu kadar müdahil olan bağımsız *Auteur* yönetmenlerin, filmlerinde fantastik unsurlara yer vermesi türe olan yönelimi göstermektedir. Bu anlayışı tekrarlayan birden fazla bağımsız *Auteur* yönetmen olması, Bağımsız Türkiye Sineması’nda yükselen fantastik eğilimi işaret etmektedir.

## 4. BÖLÜM: 2000 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA FANTASTİK EĞİLİME YÖNELİK BULGULAR

### 4.1. Araştırmanın Örneklemi ve Yöntemi

Günümüzde, görsel sanat eserlerinin incelenmesinde kabul gören bir yöntem olarak ikonolojinin dönüşümü, yöntemin bugünkü halini almasına neden olan ikonografi kavramı üzerinden gerçekleşir. İkonografi kavramının açtığı yolla, ikonolojik yöntemin esasları belirlenir. Grekçe eikon(imge) ve graphia(yazım) sözcüklerinin bir araya gelmesiyle ifade edilen ikonografi kavramı, Erwin Panofsky'nin ilk defa 1939 yılında yayımlanan *İkonografi ve İkonoloji* isimli makalesinde açıklanır (Öztokat ve Yüzgüller, 2014, s.113). Panofsky temellendirdiği bu yöntemin üstünde durarak, ikonolojinin görsel sanat incelemelerinde daha sık kullanılması için çalışmalarına devam eder. Daha sonra bütün görsel sanat eserlerinin çözümlenmesinde kullanılmak üzere *ikonolojik analiz* yöntemini geliştirir. Sinemayı imgesel sanatın geleneksel temsilcisi olan resim sanatının meşru varisi olarak işaret eden Panofsky'e göre sinemanın nesnel dünyayla olan fiziksel yakınlığı, onun ikonolojik bir inceleme için iyi bir araç olmasını sağlar (Levin, 1996, s.35).

Sinema sanatı için ikonoloji, film analizlerinde birden fazla bakış açısından yararlanılmasına imkan tanır. Böylelikle görsel ürünlerin yarattığı kültürel anlamın, daha nitelikli incelenmesine ön ayak olur. İkonolojik yöntemle, eserin üretildiği toplumun sosyo-kültürel durumu ve sanatçının stiline bakılarak eserin incelenmesi yapılmaktadır. Ortaya çıkan bu bileşkeyle eserin ardındaki imge ve alegorilere sızan alt anlamlar belirlenmektedir. Sanatçının yaşadığı toplumun sosyo-kültürel durumundan etkilenerek bilinçli ya da bilinçdışı ortaya çıkarmış olduğu eser, ikonolojik yöntem çerçevesinde değerlendirildiğinde üretildiği dönemin toplumu ve toplumu oluşturan sınıflarını, dönemin dini inancını, düşünce şeklini anlama konusunda yol göstermektedir (Yakut, 2015, s.152). Bu bağlamda ikonolojik yöntemin çoklu kültürel bir okumaya imkan tanıdığını söylemek mümkündür.

Panofsky (2012, s.37) bir eserin ikonolojik yöntem ile incelenebilmesi için *ön-ikonografik tanımlama*, *ikonografik çözümlenme* ve *ikonolojik yorum* olmak üzere üç ayrı aşama belirler.

“Yöntemin ilk aşaması olan birincil ya da doğal anlam katmanlarının oluşturduğu “ön-ikonografik tanımlama”, yapıtaki belli nesnelere ve olayların tanımlanması



ile “görünen”in açıklanmasıdır. İkincil ya da danişıklı anlamın belirlendiği “ikonografik çözümlenme”, sanat yapıtında betimlenen olay, nesne, tema ve kavramların ilişkilendirilmesi sonucunda imgelerin çözümlenmesi, öykü ve alegorilerin saptanmasıdır. İçsel anlam ya da içerik olarak tanımlanan “ikonolojik yorum” düzeyiyse, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da felsefi anlayışın bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir yapıta yoğunlaştırılmış temel davranışını belirten temel ilkelerin ortaya çıkarılışıdır. Bu bağlamda ikonografik yöntem, sanat yapıtını danişıklı anlamın çözümlenmesi üzerinden okumakta ve yapıtı, yapıtın sanatçının bağlı olduğu kültür kodlarıyla ilişkilendirerek yorumlamaktadır” (Öztokat ve Yüzgüller, 2014, s.113).

İkonolojik yöntem, eser ve araştırmacının sezgisel yorumlaması arasında bağlantı kurulmasına imkan vermektedir. Bunun nedeni sanatçı ve araştırmacının ortak kültürel çevreyi paylaşmasıdır. Sezgisel yorumların analizle birleşmesi sonucunda, üretilen eserdeki özel anlamların ifade ettiklerine daha kolay yaklaşılmaktadır (Godzic, 1981, s.157). Yani sanatçıyla araştırmacının aynı kültürden ve coğrafyadan olması, ikonolojik yöntemin tercih edilebilirliğini arttırmaktadır. Bu çalışmada 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’nda fantastik eğilimleri saptamak amacıyla, örnekleme alınan filmler ikonolojik yöntemle çözümlenmektedir. İkonolojik yöntemin tercih edilme nedenlerinden bir diğeri ise Godzic’in belirttiği üzere ortak bir kültürün paylaşılıyor olmasından ileri gelmektedir.

2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’ndaki fantastik eğilimlerin belirlenmesi amacıyla, örneklem oluşturulurken *Sen Ne Dilersen* (Cem Başeskioğlu/2005), *Orada* (Melik Saraçoğlu ve Hakkı Kurtuluş/2009), *Canavarlar Sofrası* (Ramin Matin/2011), *3 Yol* (Faysal Soysal/2013), *Daire* (Atıl İnaç/2014), *Baskın: Karabasan* (Can Evrenol/2016), *Genco* (Ali Kemal Çınar/2017), *Kaygı* (Ceylan Özgü Özçelik/2017) filmleri üzerinden, sinemada eser bağımsız veren yönetmenlerin filmlerinde fantastik unsurların olduğu saptanmıştır. Ancak bu çalışmada auteur yönetmenlere ait filmler arasından seçim yapılmıştır. Çünkü sinemada gelişen yeni bir eğilimden söz etmek için, pekişmiş bir sinema anlayışı incelenerek daha doğru bir sonuca varılacağı düşünülmektedir. Bu nedenle 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’nda, auteur bir anlayışla kendi sinema dilini yaratabilmiş, filmlerinde fantastik unsurlara yer veren yönetmenlerin filmleri

örneklem olarak seçilmiştir. Yedi auteur yönetmenin, filmografilerindeki fantastik unsurların en yoğun olduğu bu filmler belirlenirken, Predal'ın filmi fantastik yapan unsurları baz alınmıştır. Dışarıdan gelen derviş ve onun yol açtığı doğüstü olayları ele alan *Kosmos* (Reha Erdem/2010), özel güçlere sahip insanların olduğu bir kasabada, hiçbir şeye anlam vermeyen karakteri ele alan *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (Onur Ünlü/2013), rüyalar ve gerçeklerin birbirine karıştığı *Abluka* (Emin Alper/2015), bir gemide geçen tekinsiz fantastik olaylar üstünden iktidar kavramını eleştiren *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik/2015), fantazy ve bilim kurguyu birleştirerek distopik bir anlatı yaratan *Buğday* (Semih Kaplanoğlu/2017), kadın sorunlarını fantastik bir bakış açısıyla ele alan *Sofra Sırları* (Ümit Ünal/2017), kıyamet öncesi bir kasabadaki insanlar ve bekledikleri kurtarıcının hikayesi olan *Yol Kenarı* (Tayfun Pirselimoglu/2018), filmleri incelenmek üzere belirlenmiştir. Bu yedi yönetmen, bağımsız sinema içerisinde sinema dillerini pekiştirmiş ve filmleriyle sinema anlayışlarına fantastik öğeleri eklemiş auteur yönetmenlerdir. Seçilen bu filmlerle birlikte başat sinema yönetmenleri üzerinden yapılacak fantastik saptamaların, daha doğru olacağı düşünülmektedir.

## 4.2. Filmlerin Fantastik Eğilim Bağlamında İncelenmesi

### 4.2.1. *Kosmos* (Reha Erdem/2010)

**Filmin Adı:** Kosmos

**Filmin Yapım Yılı:** 2010

**Yönetmen:** Reha Erdem

**Senaryo:** Reha Erdem

**Görüntü Yönetmeni:** Florent Herry

**Oyuncular:** Sermet Yeşil, Türkü Turan, Hakan Altuntaş, Sabahat Doğanılmaz, Korel Kubilay, Akın Anlı Gösterim

**Yapım:** Ömer Atay

**Katıldığı Festivaller:** 46. Altın Portakal Film Festivali (*En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni, Ses Tasarımı dalında Özel Jüri Ödülü*), 26. Haifa Uluslararası Film Festivali (*Altın Çapa*), 7. Uluslararası Erivan Altın Kayısı Uluslararası Film Festivali (*Altın Kayısı*), 43. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri (*En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Kurgu, En İyi Sanat Yönetimi*)

**Filmin Özeti:** Mucizeler yaratan ve insanları iyileştiren Kosmos, zaman ve mekandan bağımsız izlenimi veren bir köye gelir. Tavırlarıyla köy halkına başta yabancı gibi gözükür ancak yarattığı mucizelerle kısa sürede köy halkının sevgisini kazanır. Zaman

ilerledikçe köy halkı Kosmos'u ermiş sıfatından çıkarıp onun bir sahtekar olduğunu düşünmeye başlar. Kosmos'un öyle olmadığını düşünen tek kişi ise aşkı deneyimlediği Neptün'dür. Yine de köyde Kosmos'a olan olumsuz tavır büyür ve jandarma peşine düşer. Jandarmadan kaçmayı başarır. Kosmos, köydekilerden aldıkları ve verdiklerini heybesinde taşıyan bir seyyah gibi yeni yolculuğuna başlar.

**Ön-İkonografik Tanımlama:** *Kosmos* filminde yer alan, görüntünün ilk anlamı olarak ortaya çıkan fantastik öğeler şunlardır:

- Kosmos'un aniden ortaya çıkıp çocuğu kurtarması
- Kosmos'un Neptün'e sevgisinin arttığı anlarda rüzgarın yükselmesi
- Kosmos'un çabuk iyileşen elleri
- Neptün'ün Kosmos'un sesini duymasıyla havadaki değişim
- Kosmos'un sürekli öksüren adamı iyileştirmesi
- Kosmos ve Neptün'ün hayvansı hareketleri
- Kosmos ve Neptün'ün ayaklarının, bir kuşun pençeleri gibi havalanmaya hazır durması
- Sanki Kosmos ve Neptün uçmuş gibi odadaki kağıtların da uçuşması
- Neptün'ün duvarlarda yürüebilmesi
- Kosmos'un dilsiz çocuğu iyileştirmek için yakalaması
- Kosmos ve çocuğun bir işaret görmeleri ve çocuğunun dilinin çözülmesi
- Uzay aracı gibi bir aletin düştüğü yere çocukla birlikte gidişi
- Traş olan çocuğun dilsiz çocuğun rüyasını anlatması ve rüyanın gerçekliğe etkisi

**İkonografik Çözümleme:** *Kosmos* filmindeki ikincil anlamların belirlendiği ikonografik çözümleme kısmında, filmin dilinin oluşmasına katkıda bulunan fantastik öğeler analiz edilecektir

**Görüntü 1:** *Kosmos* filmindeki fantastik öğeler I

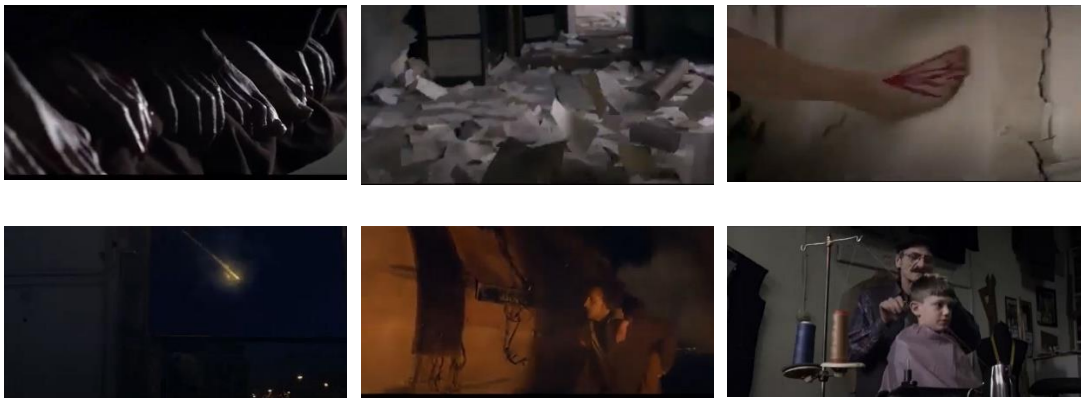




Film, özel yeteneklere sahip olan Kosmos'un, sevgiyle karşılandığı ve yüceltildiği köyden, taşlanarak kovulduğu noktaya varan ilginç olaylar silsilesini anlatmaktadır. Kosmos tanrı misafiri olarak geldiği köyde; tavırları, iyileştirdikleri, ilişkileriyle yabancı bir figür olarak dolaşmaktadır. Kosmos halkın hem ötekileştirdiği hem yücelttiği özellikleri üzerinde toplayan birine dönüşür. Kosmos'u halkın yüceltmesine neden olan durum onun fantastik nitelikleridir. Bu yetenekler halk tarafından uhrevi bir kişilik olarak algılamasına neden olur.

Kosmos'un yeteneklerinin köylülerce öğrenilmesi henüz filmin girişinde başlar. Suda boğulmak üzere olan çocuğu kurtaran Kosmos, tıpkı bir hızır figürü gibi en olmadık anda olaya yetişir. Bu tesadüfiyet fantastik bir noktaya taşınır ve artık Kosmos'a kurtarıcı bir misyon yüklenmeye başlanır. Belli bir süre Kosmos, sadece iyi özellikleri üstünden değerlendirilir. Bu durum film ilerledikçe Kosmos'a karşı olan hayal kırıklığını da şaşkınlığı da arttıracaktır.

### Görüntü 2: *Kosmos* filmindeki fantastik öğeler II



Kosmos, çocuğu kurtardığı anda gördüğü Neptün'e karşı büyük bir sevgi beslemeye başlar. Neptün de Kosmos'a karşı benzer hislerle doludur. Kosmos'un sevgisinin yükseldiği anlarda, rüzgarın coşkulu bir şekilde artması fantastik bir atmosfer yaratır. Sanki karakterlerin duyguları ve doğa ortak bir denklemde hareket etmektedir. Buna Kosmos'un fantastik bilinmezlerle dolu karakteri neden olmaktadır.

Kosmos'un sadece sesinin duyulduğu ve Neptün'ün yalnız olduğu sahnelerde de benzer rüzgar hareketliliğini görürüz. Kosmos ve Neptün'ün arasındaki duygu akışının doğadaki düzeni etkilemesi, ikilinin başbaşa kaldığı anlarda birbirlerine olan sevgilerini hayvansal tavırlarla göstermeleriyle devam eder. Bu anlar fantastik atmosferi tırmandırır. Birbirlerinin ellerini ve ayaklarını boyadıktan sonra bir kuş gibi oturdukları yerden havalanırlar. Onların havalanmalarıyla odadaki her şey uçuşmaya başlar. Neptün'ün duvarda yürüyebilmesi gibi olaylar yaşanır. Kosmos ve Neptün sanki fiziksel boyuttan taşan, duygularını fantastik bir gerçeklik alanında coşkuyla yaşayan iki hayvana dönüşür.

Kosmos'un kurtarıcı ve aşık misyonundan sonra, fantastik nitelikler sergilediği en önemli özellik iyileştirici tarafıdır. Öncelikle köy halkı Kosmos'un kısa sürede iyileşen ellerine şaşırır. Kosmos'un sahtekar olduğuna inanmak üzereyken, böyle mucizevi olaylar yaşanması halkı kararsızlığa iter. Sürekli öksüren bir adamı köylünün gözünün önünde iyileştirmesi, Kosmos'un özel biri olduğuna köy kahvesindekileri ikna eder. Yaşananlar üstüne köy halkı artık sorunlarıyla ilgili yardım istemek için Kosmos'a danışır. Kosmos'un iyileştireceği son kişi dilsiz bir çocuktur.

Kosmos iyileştirmek için ansızın yakaladığı çocuğu havada sallarken gökyüzünden bir cisim düşer. Çocuk konuşmaya başlar ve gökyüzünden yere doğru düşen şeyin bir işaret olduğunu söyler. Kosmos çocuğu sırtına alarak düşen cismin yanına gider. Düşen şey adeta bir uzay aracına benzemektedir. Yanmış, parçalanmış ancak göklerden gelen bir işaret gibidir. İlerleyen sahnelerde berberde traş olan çocuğun arkadaşı, konuşamayan çocuğun yavru bir kedinin boğulmasına neden olduğunu, gece rüyasında kendini kedi mahkemesinde hayal ettiğini, baş kedinin ona bir işaret vererek konuşmama cezası verdiğini anlatır. Kosmos'un ve çocuğun gördüğü işaret fantastik bir eksende, çocuğun hayal dünyasıyla bağlanmış olur. Çocuk cezasının bitip bitmediğini Kosmos'a sorar. İsteddiği cevabı aldıktan sonra ölüme kavuşur. Kosmos bu olayın ardından sevgiyle karşılandığı köyden taşlanarak kovulacaktır.

Filmin atmosferi, karanlık renk tonları, durağan kurgusu ve müzikleri seyircinin zaman ve mekan kavramlarından uzaklaşmış bir köyde olduğu hissini arttırır. Kosmos'un ve Neptün'ün sahnelerinde değişkenlik gösteren hava hareketleriyle, fantastik anlar özel efekt olmadan güçlü bir şekilde ifade edilir. Bu durum işaretin

geldiği sahnede istisnai bir biçimde bozulur. Kosmos ve Neptün'ün aşklarının kuş tasviri üstüne kurulması ve bazı sahnelerin buna göre çekilmesi de içerik ve teknik yönün bütünlüğünü sağlamaktadır. Böylelikle *Kosmos* filmi, hem sihirli hem sıradan özelliklere sahip kendine has film karakterlerinden birini yaratarak bağımsız sinemada yer edinmiş olur.

**İkonolojik Yorum:** *Kosmos* filminde fantastik unsurlar zaman, mekan, varlık gibi kavramlar üzerine inşa edilir. Kosmos'un iyileştirici/kurtarıcı özellikleri ve yaşadığı mucizevi anlar, kasabadaki insanların ve onların sıkıştığı mekanın özelliklerini sorgulamaya hizmet eder. Film; zamansız ve mekansız bir atmosfer izlenimi veren ne olduğunu tanımaya çalıştığımız bu yeni sürecin, aslında sürekli tekrarlanıp duran bir döngü olduğunu düşündürmektedir.

Bu durum felsefedeki *bengi dönüş* denilen kavramla ilgilidir. Bengi dönüşe göre "Olan her şey, sayısız kez daha önce de olmuştur ve sayısız kez tekrar gelecektir" (Jaspers, 2008, s.560). Filmde Kosmos'un fantastik özellikler gösterdiği iyi ve kötü olan her davranışı, onu kişisel döngüsüne yeniden başlayacağı noktaya taşımaktadır. Kosmos böylelikle hayatın içerisinde savrulan, bir anlama gelmeyen fakat yinelenen bir döngüde, insanlardan bir şeyler alarak ve onlara bir şeyler katarak öyküsünü sürdürür.

Filmin başında nereden gelip nereye gittiği anlaşılamayan Kosmos, muhtemelen benzer olayları yaşadığı başka bir köyden kaçır. Kötülükleri ve iyilikleri bir arada yaşadığı bu yeni köyden de vakti geldiğinde uzaklaşır. Böylelikle filmin sonu, Kosmos'un geçmişi ile ilgili de fikir vermektedir. Kosmos'un geçmişinde ve bugününde sahip olduğu güçler, evrenin güçleriyle benzeşmektedir. Evrenin var etme ve yok etme özellikleri, Kosmos'un köydekilerin üzerinde kazandırdıkları ve kaybettirdikleri ile şekillenir. İyiyle kötü, düzenle karmaşa Kosmos'un karakteri üzerinde bir araya gelir. Kosmos'un yaşadığı bu süreç, yine evrenden aldığı işaretle ona görev süresinin dolduğunu hatırlatır. Kosmos olağanüstü güçleriyle, gideceği yeni yerlerde hem katkı sunacak hem de zarar verecektir. Bu durum dilini çözdüğü çocuğun ölümüne neden olmasıyla betimlenmektedir (Kabadayı ve Çağlıyan, 2013, ss.173-176). Kosmos'da filmin içinde yer alan fantastik unsurların bir alt metin oluşturması durumu *bengi dönüş* kavramının dışında, karakterlerin hayvani tavırlar sergilemesiyle de ortaya çıkar. Kosmos ve Neptün film ilerledikçe duygularıyla rüzgarı kontrol

edebilen, kanatlanabilen birer kuş gibi yansıtılır. Kosmos'un özüne karşı kararsızlık yaşamayan tek karakter Neptün'dür. Bu nedenle, film ilerledikçe hayvansal bir tinde bütünleşmeleri şaşırtıcı değildir.

Reha Erdem bunu yaparak, dünya üzerinde hükümdarlığını diğer türlere karşı sürdüren insanı, doğanın benliğiyle eşitler. İnsan diğer canlılardan bir farkı olmayan, acı, sevgi, korku, heyecan gibi duygulara sahip bir varlıktır. İnsanın kendisini üstün sanmasına neden olan şey düşünce yapısıdır. Film boyunca aşkın peşinde koştuğunu söyleyen Kosmos'un, Neptün'le arasındaki aşk en üst noktaya ulaştığında hayvansal ve insani sınırların ortadan kalkması olağan bir senaryo olarak ortaya çıkar. Böylelikle "Reha Erdem'in diğer filmlerinde de açık seçik biçimde görebileceğimiz insan-hayvan-doğa arasındaki eşit denge, Kosmos filmi özelinde en üst boyutuna ulaşır" (Çalışır, 2019, s.92).

Hayvan ve doğa arasındaki eşitliğin birbirine yaklaştığı ve eski Türk kültüründe de görülen inanışlardan biri de Şamanizm'dir. Şamanizm inancı ve figürleri filme eklemlendiğinde fantastik unsurlara hizmet edebilmektedir. Ezel Akay'ın *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006) filmindeki şaman Kam Ana karakteri filmdeki fantastik anlayışı sağlayan ana karakterdir. Reha Erdem de Kosmos filminde benzer bir anlayış benimser. İnsan hayvan ve doğa denklemini Şamanizm üzerinden kurguladığı ifade eden yönetmen bir röportajında şu ifadeleri kullanır:

"İnsanların bazı durumlarını en iyi, onları hayvanlarla karşı karşıya getirince gösterebiliyoruz. Karşılıklı eğitimi ya da insanın hayvana cefa çektirmesini göstererek. Kuş ise Kosmos'un kültüründe kullandığımız öğelere ve Şamanizm'e dayanıyor. Bu aslında yalapaşap bir Şamanizm, Kosmos da yalapaşap bir Şaman. Ağaçlara tırmanıyor kuş gibi, kuş gibi ötüyor. Dilsiz bir dili var böylece. Hayvanlığa geçerek insanlık öğretiyor gibi. Şamanlar insan üstü insanlar" (Aşar, 2010).

Kosmos; hayvan insan doğa arasındaki farkları ortadan kaldırmasıyla, *bengi dönüş* anlayışıyla, ana karakterine yüklediği doğaüstü özellikleriyle, fantastik ikonların ve alegorinin tavan yaptığı bir film olarak Reha Erdem'in filmografisindeki önemli konumunu korumaya devam etmektedir. Böylelikle Reha Erdem sinemasının fantastik bir eğilimi kendi diliyle birleştirdiği anlaşılmaktadır.

#### 4.2.2. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (Onur Ünlü/2013)

**Filmin Adı:** Sen Aydınlatırsın Geceyi

**Filmin Yapım Yılı:** 2013

**Yönetmen:** Onur Ünlü

**Senaryo:** Onur Ünlü

**Görüntü Yönetmeni:** Vedat Özdemir

**Oyuncular:** Ali Atay, Demet Evgar, Damla Sönmez, Ahmet Mümtaz Taylan, Ercan Kesal, Derya Alabora, Serkan Keskin, Ezgi Mola

**Yapım:** Eflatun Film

**Katıldığı Festivaller:** 32. İstanbul Film Festivali (*Altın Lale En İyi Film Ödülü, En İyi Senaryo Ödülü, En İyi Kurgu Ödülü, FIPRESCI Ödülü*), 19. Sadri Alışık Ödülleri (*Ayhan Işık Özel Ödülü*), 46. SİYAD Ödülleri (*En İyi Senaryo Ödülü*), 44. IFFI AWARDS (*Jüri Özel Ödülü*), 2013 Toronto International Film Festival, 48. Karlovy Vary Film Festival, 41. International Film Festival, 10. New Horizons Film Festival

**Filmin Özeti:** Babasının berber dükkanına yardım ederken bir taraftan da yan hakemlikle uğraşan, duvarların içinden geçebilen ve duvarların arkasındakileri görebilen Cemal, hayatı anlamlandıramayan bunalmış biridir. Bunun nedeni Cemal'in çocukluğunda annesi ve kardeşlerini bir yangında kaybetmesidir. Cemal, varlığı devam eden her şeyin neden var olmayı sürdürdüğünü anlayamaz. Kendisi gibi özel güçlere sahip köy halkı da onun ilgisini çekmez. İntihar etmeye kalkar fakat bu girişim başarısız olur. Hayatına giren Yasemin'le birlikte Cemal her şeye daha farklı bir gözle bakmaya başlayacaktır.

**Ön-İkonografik Tanımlama:** *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde yer alan, görüntünün ilk anlamı olarak çıkan fantastik öğeler şunlardır:

- Cemal'in duvarın içinden geçebilmesi/duvarın arkasını görebilmesi
- Gözünden kan ağlayan Doktor İrfan
- Samim'in ateş edebilen elleri
- Dev Nazım
- Cemal, Defne, Yasemin'in kötü anılarının arka fonda görülebilmesi
- Silik/flu gözükken güvenlikçi İsmet
- Yasemin'in nesnelere ve kişilere hareket ettirebilmesi
- Cemal ve Yasemin'in antidepresanları içip aynı hayali görerek uçmaları
- Cemal'in arkadaşı Tuncay'ın el hareketiyle morarmış gözü iyileştirebilmesi
- Sadece aynada görünen Vildan öğretmenin öldüğünde tamamen görünmesi



- Dünder'in ölümsüz olması
- Defne'nin elleriyle zamanı durdurabilmesi ve donmuş Cemal'i öperek çözebilmesi,
- Defne ve Cemal öpüşüklerinde başlarına taş yağması
- Defne'nin kestiği kollarıyla Cemal'in hala zamanı durdurabilmesi

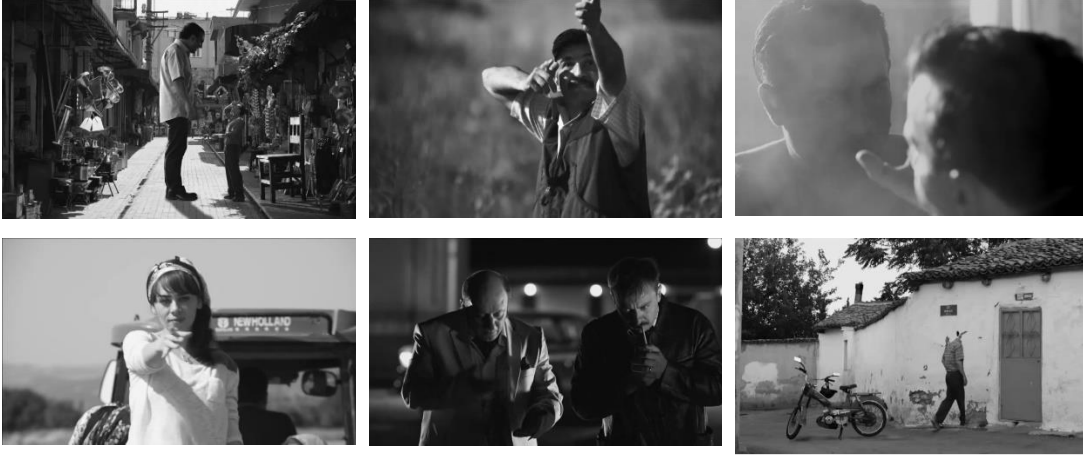
**İkonografik Çözümleme:** *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki ikincil anlamlarının belirlendiği ikonografik çözümleme kısmında, filmin dilinin oluşmasına katkıda bulunan fantastik öğeler analiz edilecektir.

**Görüntü 3:** *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki fantastik öğeler I



Film fantastik dünyasını ilk olarak mekan ve karakter bağlamında kurmaktadır. İki ayı ve üç güneşi bulunan bir kasabada geçen filmde, karakterlerin süper güçleri vardır. Duvarın içinden geçebilen ve duvarların arkasını görebilen Cemal, varlıkları el hareketiyle kontrol edebilen Yasemin, zamanı durdurabilen Defne, elini silah gibi kullanarak ateş edebilen Samim, ölümsüz patron Dünder, dev Nazım, yaraları iyileştirebilen Tuncay, silik güvenlik görevlisi İsmet, kan ağlayan doktor İrfan, sadece aynalarda görülebilen öğretmen Vildan bu süper güce sahip olan karakterlerdir. Karakterlerin fantastik özelliklerinin pek bir işe yaramaması ve sıradan karakterlerde bile fantastik özelliklerin görülmesi, monotonlaşmış hayatlarındaki bitmek bilmeyen anlamsızlığa vurgu yapmak için tasarlanır. Sahip oldukları bu fantastik nitelikler, başlangıçta sıradan hayatlarının bir parçası olarak resmedilse de zamanla filmin hikayesine büyük ölçüde etki eden bir işlevselliğe kavuşur.

**Görüntü 4: *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki fantastik öğeler II**



Örneğin Cemal'in duvarların içinden geçebilmesi ve duvarların arkasını görebilmesi ilk olarak günlük bir rutin şekilde tasvir edilir. Daha sonra Cemal'in bu özelliği, ileride Yasemin'den şüphelenerek gireceği çıkmazı başlatan ilk olay olarak belirir. Bir iş ziyaretinde Dünder'in duvarın arkasından izler. Sekreteriyle Dünder'ı sevişirken görür. Dünder'in sekreteri ve Yasemin'in aynı kolyeye sahip olması Cemal'i kıskandırır. Çünkü Cemal, daha önce Dünder'in nasıl birisi olduğunu görmüştür. Cemal bu yeteneğinin sonucunda gördüğü şeyi yanlış yorumlayarak Yasemin'e şiddet gösterir. Bu durum Yasemin'le aralarını açar. Yasemin'in başkasından hamile olduğunu öğrendikten sonra olay, Cemal'in ölümsüz olan Dünder'ı vurmasıyla sonuçlanır.

**Görüntü 5: *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki fantastik öğeler III**



Filmin başında önemsiz bir av sahnesi gibi gözükken, arkadaşı Samim'in silah kullanmadan eliyle ateş etmesini sağlayan özel gücü, filmin sonlarına doğru Cemal'i tehdit eden bir silaha dönüşecektir. Ek işi hakemlik olan Cemal, Yasemin'i bulmak

için bir futbol maçında şike yapmayı kabul eder. Yapmaktan vazgeçtikten sonra mafya Cemal'i tehdit eder. Mafya babası Samim'in elini kullanarak Cemal'e ve öğretmeni Vildan'a ateş ettirecektir. Vildan öldükten sonra artık görünür olur.

Başta masum bir yetenek gibi gözükten Defne'nin zamanı durdurabilme gücü de filmin finalini belirleyecek bir etkiye kavuşur. Karısı Yasemin'i bulmak ve pişmanlığından geri dönmek için her şeyi göze almış olan Cemal, çareyi Defne'nin özel gücünü ele geçirmekte bulur. Bu nedenle satırla Defne'nin kollarını keser. Cemal, zamanı durdurarak ve kendisini terk eden Yasemin'i yakalamak niyetindedir. Ancak Yasemin artık bir uçağın içindedir. Cemal geç kalır. Zamanı durdurmak için Defne'nin iki elini birleştirirse de havada asılı kalan Yasemin'e ulaşamaz. Cemal, filmin başlarıyla Yasemin'le birlikte içtikten sonra uçmalarına neden olan hapları, tekrar onun yanına uçabilmek için içer ama fayda etmez. Cemal zamanı, kendi sıkışmışlığında sabitleyerek durdurur.

Onur Ünlü filmdeki fantastik dili sadece mekan ve karakterlerle değil, deyimler üzerinden bir alegori inşa ederek de kullanır. Bu sayede yerli fantazyayla çok yakın ilişkileri olmayan seyircinin, o dünyaya alışmasını ve onaylamasını daha kolay hale getirir. Örneğin, Doktor İrfan'ın gözünden kan geldiği sahnelerde büyük bir üzüntü duymak anlamına gelen *kan ağlamak* deyimini kurgulanmıştır. Onur Ünlü 2013 yılında Seksek Bar'da düzenlenen film gösteriminde; kavuşması imkansız iki aşığın öpüştüğünde, başlarına taş yağmasıyla ilgili bir sahne çekmeyi istediğini belirtmiştir. Bu sahne *başımıza taş yağacak* deyiminin somutlaştırılmış halidir. Deyim yasak olanın yapılması sonucunda tanrı tarafından cezalandırılma anlamını taşır. Defne ve Cemal öpüştüklerinde başlarına taş yağar. Cemal'in Yasemin'le antidepresan haplarını içtikten sonra havada uçması ve aşkı keşfetmeleri *mutluluktan havaya uçmak* deyimiyile benzerdir. Onur Ünlü böylelikle, kendi kültürel kodlarına ait bir deyimle, seyirciyi filmin fantastik gerçekliğine ikna etmiştir.

Aynı sahnede Cemal, Yasemin'den kendisini sevmesini ister. Yasemin kabul eder. Gerçekliğe yaklaştıklarında hapın etkisi geçer ve kendilerini az önceki masada kusarken bulurlar. Kustukları sırada Cemal, Yasemin'e “evlenirsek belki bir şey olur” diyerek evlenme teklifi eder. Özgürce uçmakla, kusarken evlenmek arasındaki absürdite fantastikle harmanlanır. Cemal'in doktordan aldığı ilaçlar, uçmayı sağlayan

bir kara mizah nesnesine dönüşür. Onur Ünlü bu sahnedeki fantastik unsurlarla, filmlerinde sıkça kullandığı absürt mizahı harmanlayarak sinema dilini yansıtır.

Film teknik niteliğiyle de fantastik dünyasını güçlendirmektedir. Defne, Yasemin ve Cemal'in çocukluğunda yaşadığı travmatik anları açıklamak için, karakterlerin arka planlarını flu bir fona düşürerek hayal ve gerçekliği bir anlığına iç içe geçiriyormuş gibi yapar. Bu sayede fantastik bir atmosfer yaratılarak, karakterlerinin yaşarken peşlerinden gelen hikayeleri onların hemen arkasında gerçekleşiyormuş gibi aktarılır. Bu teknik oyunların dışında, karakterlerin süper güçlerinin sergilendiği sahnelerde kullanılan özel efektlerle seyirci filmin fantastik evrenine daha fazla ikna edilir. Görüleceği üzere yönetmen kendi üslubunu, doğaüstü bir mekan, özel güçlere sahip karakterler ve yaşadıkları absürt olaylarla birleştirir. Böylelikle fantastik sinemanın kodlarını sinemasında kurgulamış olur.

**İkonolojik Yorum:** Onur Ünlü, karakterlerin yöresel ağzı, gündelik işleri, köy atmosferi gibi seyircinin aşına olduğu kültürü büyülü bir atmosfere taşıyarak, 90 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda süren taşra sıkıntısı öykülerini, fantastik bir dille ve bireysel boyutta ele alır. Yerel unsurları evrensel fantazyaya diliyle birleştirebilen, felsefi bir alt metni olan, özgün bir film üretir.

Onur Ünlü'nün *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde kurduğu anlayış varoluşçuluk düşüncesi etrafında şekillenmektedir. Filmin büyülü gerçekçi fantastik anlayışa yaklaşan evreniyle, olağanüstü durumlar güncel hayat içerisinde normalleştirilir. Böylelikle ana karakterin etrafında çaresizlik havası yaratılır. Yaşadığı travmalar ve cevabını bulamadığı sorular Cemal'i, varoluşunu anlamlandıramadığı bir boşluğa sürükler. *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, bu boşluğu aşkla doldurmaya çalışan Cemal'in daha büyük hüsrana uğramasıyla son bulur.

Onur Ünlü, insanlığın ortak iç sıkıntısını filmin merkezine koyarak, yarattığı fantastik atmosferle seyirci arasında bağ kurmayı başarmaktadır. Böylelikle seyirci, varoluşuna yabancılaşan bir karakteri izlerken, gerçekliği mümkün olmayan anları sorgulamaz. Filmin dünyasına ikna olur. Çünkü Cemal, filmi izleyen seyirci gibi ölümü, varlığı, hiçliği, zamanı, rüyaları anlamlandırmaya çalışan biridir ve kendi bilgisini aşan soru işaretleriyle herkese biraz benzemektedir. Onur Ünlü bir röportajında Cemal'in durumu şu sözlerle özetler:

“Büyük ihtimalle yaşadığı travma, ona başka bir şekilde düşünmeyi öğretti ve Cemal o evrene yabancılaştı. “Bu kadar büyük bir acıyı yaşamamanın ne anlamı olabilir?” diye düşünüyor. “Neden buradayız, neden yaşadık bu acıyı” diye sorguluyor. Derdini de anlatamıyor çünkü bilgisi eksik, argümanı yok. Derdi bilgi dağarcığından daha büyük. Dolayısıyla bu onda çatışma yaratıyor” (Kaya ve Karsan, 2014).

Birlikte avlanmaya gittiği arkadaşı da ailesinin ölümünden sorumlu tuttuğu babası da onu anlamamaktadır. Arkadaşı Samim’le avladığı kuş ve yanarak ölen aile üyelerinin varlığı/yokluğu arasında bağ kurar. Hatta kahvehane sahnesinde bu durumu daha da ileriye götürerek, yok olan her şeyin şimdi neden olmadığını ve kendilerinin neden şu an var olduğunu irdeler. Basit bir köy kahvesinde olduğu için soruları cevaplanmaz ve geçiştirilir. Filmde Cemal’in beyninde dönüp duran bu varoluşsal sorunlar tekerlek nesnesiyle özdeşleşir. İntihar edecek düzeyde varoluş sancıları yaşayan Cemal’in tekerleği, Yasemin’le yakın ilişki geliştirmesinin ardından durur. Birini sevmeye başlayan Cemal, eksik kalan sevgisizliğinden doğan sorgulamalarını Yasemin’le tamamlamaya çalışacaktır. Cemal’in varoluşsal problemlerini tetikleyen eksiklik hissi annesiyle ilgilidir. Bu nedenle “Aşık olmadan hemen önceki gece rüyasında babasıyla çırılçıplak kaldığını gören Cemal, Ödipal Kompleksi’ni görselleştirmektedir” (Koparan, 2019, s.84). Görüleceği Cemal’in travması varoluş, erkeklik ve aşk üçgeninde dönmektedir. Cemal, kendi toplumsal rolünü fantastik yeteneklerine rağmen bir türlü çözemez.

Bu çözümsüzlük bulantı hissini tetikleyecektir. “Cemal ve Yasemin’in hapların etkisiyle çay bahçesinde kusması, Sartre’ın varoluşçuluğunda da en temel kavramlardan biri olan nausee (bulantı)yı anımsatmaktadır” (Can ve Aytaş, 2017, s.309). Bulantının tetiklendiği çözümsüzlük hissi filmde birden fazla sahnede ortaya konmaktadır. Cemal, Dünder’ı tüfekle kafasından vurur. Ancak Dünder ölümsüzdür. Dünder dirildikten sonra Cemal’e bir türlü ölemediğini ve ölümsüzlüğe rağmen bu dünyanın derdini çözmeye imkan olmadığını anlatır. En büyük güç olan ölümsüzlüğe sahip karakter bile, bu sıkışmışlığın ve her şeyin bilgisi içerisinde çaresizdir.

Onur Ünlü karakter zaman, mekan, olay gibi birçok anlatı unsurunu tamamen fantastik bir temelde inşa ederek, sadece Bağımsız Türkiye Sineması’nda değil, Türkiye sinemasının tamamı içerisinde salt fantastik film sayılabilecek en özgün ürünü

verir. Varoluşçuluk ve fantazyayı birleştirdiği filmi, bağımsız sinemada fantastik eğilim için mihenk taşı niteliğindedir.

#### 4.2.3. *Abluka* (Emin Alper/2015)

**Filmin Adı:** Abluka

**Filmin Yapım Yılı:** 2015

**Yönetmen:** Emin Alper

**Senaryo:** Emin Alper

**Görüntü Yönetmeni:** Adam Jandrup, Yavuz Abdülazizoğlu

**Oyuncular:** Mehmet Özgür, Tülin Özen, Berkay Ateş, Ozan Akbaba

**Yapım:** Nadir Öperli, Cem Doruk, Doruk Acar, Enis Köstepen

**Katıldığı Festivaller:** 72. Venedik Film Festivali (*Jüri Özel Ödülü, Premio Bisato D'oro, Arca CinemaGiovani*), 40. Toronto Film Festivali, 22. Altın Koza Film Festivali (*En İyi Film, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Kurgu, En İyi Umut Veren Genç Erkek Oyuncu*), 2016 Siyad Ödülleri (*En İyi Film, En İyi Kurgu, En İyi Senaryo, En İyi Yönetmen*)

**Filmin Özeti:** Uzun yıllar süren hapis hayatının ardından, emniyetin içinde önemli bir konumda olan Hamza, şartlı tahliye karşılığında Kadir'e muhbirlik teklif eder. Kadir politik bir keşmekeşe sahip olan mahallede, çöpçü kılığında etrafı gözetlemeye başlar ve işi gereği çöp kutularının içerisinde bomba yapımında kullanılan malzemeleri arar. Kadir'in belediye çalışanı olan kardeşi Ahmet, görevli olduğu mahallelerden birinde yaşamaktadır. Yıllar sonra kardeşine kavuşan Kadir, onunla iyi bağlar kurmak ister ancak bu isteği karşılıksız kalır. Sokak köpeklerini itlafla yükümlü olan Ahmet, mesleğine aykırı olarak bir sokak köpeği beslemeye başlar ve onunla bağ kurar. Bu yüzden yakalanmaktan korkan Ahmet'in paranoyak tavırları ve içe kapalı hali, Kadir'in şüphelenmesine neden olur. Diğer yandan Kadir'in ve Ahmet'in zaman zaman görüştükleri Meral ve Ali çifti ortadan kaybolur. Olanlar Kadir'in aklını daha da karıştırır. Kadir, Hamza'nın -istediği delili ona getirmez ise hapse geri döneceği yönündeki- baskılarından korkar. Gerçeklik algısı bozulmaya başlayan ve psikoz atakları yaşayan Kadir, Meral'in Ahmet'in evinde olduğunu zannetmeye başlar. Kardeşini kurtarmak adına polise ihbarda bulunur. Polis ertesi gün evi ablukaya alır ve operasyon yapar. Otoriteden korkarak paranoyaklaşan iki kardeşin tavırları, Ahmet'in ölümüyle sonuçlanır.

**Ön-İkonografik Tanımlama:** *Abluka* filminde yer alan, görüntünün ilk anlamı olarak ortaya çıkan fantastik öğeler şunlardır:

- Kadir'in duyduğunu düşündüğü sevişme sesleri
- Ahmet'in paranoyalarıyla başlayan ev tadilatı
- Ahmet'in Kadir'le ilgili gördüğü halisünasyon
- Ahmet'in polis geldiğini ve ceza alacağını sanması
- Ahmet'in Kadir'in çaldığı zili polis baskını sanması
- Kadir'in gerçeklikle iç içe geçen rüyaları
- Kadir'in hayalinde, Meral'in orada olmamasına rağmen arka planda gözükmesi
- Ahmet'in üstüne koşan hayali köpek sürüsü
- Rüya ve gerçek arasında kalan Ahmet'in polise ateş açma anı
- Kadir'in gerçekliği tereddüte düşüren infazı

**İkonografik Çözümleme:** *Abluka* filmindeki ikincil anlamlarının belirlendiği ikonografik çözümleme kısmında, filmin dilinin oluşmasına katkıda bulunan fantastik öğeler analiz edilecektir.

#### Görüntü 6: *Abluka* filmindeki fantastik öğeler I

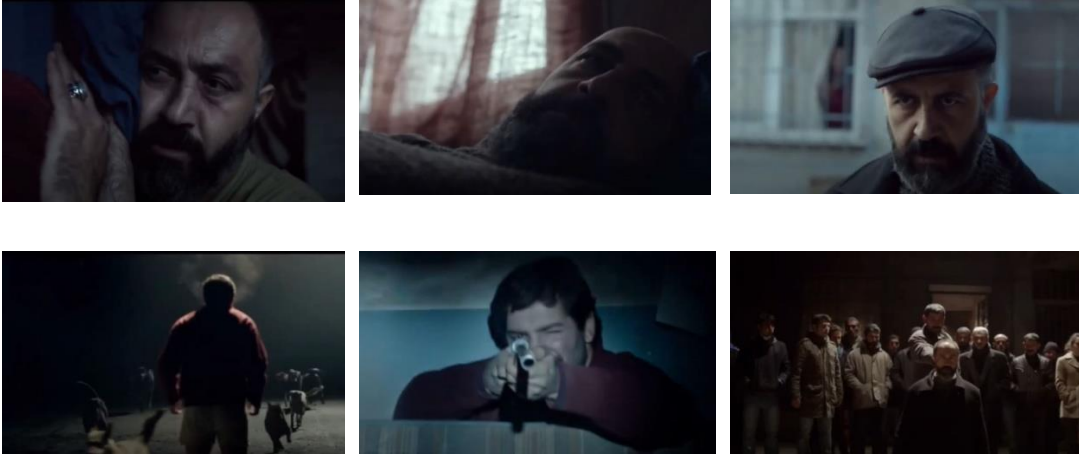


*Abluka* filminde fantastik öğeler ağırlıklı olarak paranoyalar, düşler ve halisünasyonlar üzerinden kurgulanmaktadır. Filmin mekanı ve karakterlerinin kafa yapısı, bu paranoyaları besler. *Abluka* altındaki mahallede, karakterlerin zihinleri de *abluka* kaosu yaşamaya başlar. Başboş köpeklerin öldürülmesinden sorumlu belediye görevlisi Ahmet'le, hapisten muhbirlik yapmak karşılığında çıkan Kadir'in korkuları ve paranoyaları film ilerledikçe birbirine karışmaktadır.

Bu yanlış anlaşılmalara iki karakter üzerinden farklı şekillenir. Kadir, çöpçülük bahanesiyle bomba yapımında kullanılan malzemeleri araştırırken, bir taraftan da mahalledeki insanlardan gözünü ayırmaz. Bu noktada yolu Meral ve Ali'yle kesişir. Onların üst katına taşınan Kadir'in dostane tavrı, yerini artan bir şüpheye bırakır. Bir taraftan Kadir'in bu süreçte Meral'den etkilenmesi, gerçekliği şüpheli sevişme seslerini belli aralıklarla duymasına neden olur. Kadir'i gerçeklikten kopartıp, şüpheci fantazyalar kurmasına neden olacak ilk şey duyduğu seslerdir.

Kadir, giderek içine kapanan kardeşi Ahmet'le Meral'in arasında bir diyalog olduğunu düşünür. Ahmet'in evden bir türlü çıkmamasını anlayamaz. Bir süre sonra Meral ve Ali'nin artık evlerinde olmaması onu daha farklı düşüncelere iter. Öyle ki, Ahmet'in zilini çalmaya gittiğinde bile arka planda Meral'in orada olduğuna inanır. Yönetmen bu sahnede Meral'i Ahmet'in evinin içinde göstererek seyircinin aklını karıştırır. Aslında bu sahne paranoyaklaşan Kadir'in hayal gücünden ibarettir. Yönetmen Kadir'in sanrıları üzerinden fantastik dokuyu tırmandırır.

#### Görüntü 7: *Abluka* filmindeki fantastik öğeler II



Filmde Kadir'in giderek bulanıklaşan zihni dışında, uyandığı rüya sahneleri de filmdeki fantastik dokuyu besler. Bazı sahnelerin ansızın Kadir'in rüyası çıkması, seyirciyi neyin gerçek neyin hayal olduğuyla ilgili daha fazla kafa karışıklığına iter. Artık rüya ve gerçek filmin kurgusunda iyice iç içe geçer. Kadir'in gördüğü son rüya kardeşinin ölümüyle ilgilidir. Meral ve Ali'nin kardeşini esir aldığını polise ihbar eden Kadir, daha sonra rüyasında Ahmet'in polis baskınıyla öldürüldüğünü görür. Uyandığında bu rüyanın gerçekleştiğini fark eder. Evde ne Meral ne Ali vardır.



Kardeşinin garip davranışlarından şüphelenen Kadir, onun esir alındığı paranoyasına kapılarak öldürülmesine ve kardeşinin haberlerde terörist olarak anılmasına neden olur. Artık zihinsel süreçte gezinen fantazyalar, korkuyla beslenerek karakterlerin gerçekliğine dönüşür. Final sahnesiyle birlikte Kadir, gerçekliğinden şüphe duyulan anın içinde mahallede infaz edilir.

Ahmet karakterinin paranoyaları ise mesleğine ters düşen bir şekilde bir köpeğe sevgi duymasıyla başlar. Belediyedeki köpek öldürme görevinin aksine, yanına aldığı köpekle her geçen gün daha fazla iletişim kurar. Bu yaptığının bir bedeli olacağını düşünmeye başlayarak evin içinde köpeği saklar. Kadir'in sesler duyması paranoya sürecinin ilk hareketiyse, Ahmet'in de köpeği aldıktan sonra evde tadilata başlaması bu paranoyak ve halüsinatif sürecin ilk evresini oluşturur.

Ahmet'in gördüğü ilk halüsinasyon abisi Kadir'le ilgilidir. Köpeğini öldürtmek için Kadir'in kendisini aradığı paranoyasına kapılır. Kadir'in onu pencerenin korkuluklarından dışarı çektiğini hayal eder. Arkasını döndüğünde bir adamın köpeğine zehirli yiyecekler verdiğini görür. Bu anlar gerçek değil, Ahmet'in korkudan türeyen fantazyalarıdır.

Ahmet'in sık sık gördüğü hayallerden biri de polisin geldiği, sirenlerin yankılandığı ve polis ışıklarının belirlediği sahnelerdir. Bu sahnelerde fantazyalar ses ve görüntü bağlamında mekan üzerinden tasarlanır. İki kardeşi birbirlerinin ölümüne sürükleyen ve korkudan beslenen fantazyaları, filmdeki teknik unsurlarla da beslenmektedir. Yönetmen karakterleri cinnete sürükleyen buhranlı atmosferi az ışık kullanımıyla ve karanlık bir görüntüyle sağlar. Özellikle filmde müzik kullanmak yerine, mahalledeki atmosfer sesleriyle gerilimi arttırmayı hedefler. Böylelikle iki kardeşin ablukaya alınan zihinlerine seyirci daha fazla eşlik ederek, gerçekliği şüpheli olan fantastik sorgulamaya ortak olur.

Penceresinin camından sızan her polis aracı ışığı Ahmet'in korkusunun daha fazla büyütür. Sanki mahallenin abluka altındaki atmosferini unutup, etrafta olan biten tüm kaosu kendisine indirgemiş gibidir. Ahmet'in kafasında kurduğu fantazyalar, evin içinde tadilata girmesine ve duvar örmesini tetikler. Birgün Kadir'in zili aralıksız çalmasıyla korkuları tavan yapar. Ahmet bunu polis aracı sesleriyle etrafının sarıldığı bir baskın gibi hisseder. Köpeği saklar ve seslerden kaçmak için eliyle kulaklarını kapatır. Öldürdüğü köpeklerden oluşan bir sürünün üzerine koştüğünü hayal eder.

Ahmet'in köpeğini ve sırrını saklamak için edindiği paranoyaları, gerçek bir baskında polise silah çevirmesiyle son bulur. Ahmet öldürülür.

**İkonolojik Yorum:** Emin Alper'in *Abluka* filmi Alman Dışavurumcu Sinema anlayışındaki yaşanan toplumsal bunalım ve psikolojik çöküşün, karanlık fantastik unsurlarla anlatılışı ile paralellik taşır. Filmin dinamikleri otoriterleşen iktidarın baskısı ve sıkışan toplumun korkularıyla yarattığı fantazyalar arasında şekillenir. Bu toplumsal sıkışıklık filmin adıyla başlar. "Abluka'yı dışavurumculuğa en çok yaklaştıran nokta ise estetik bir biçimsellikten ziyade genel tonda etkisini hissettiren baskıcı bir otoritenin yıkıcı etkilerinin hissedildiği bir dışsal gerçeklik tasviri ve bundan kopuş çabasıdır" (Gün, 2016, s.114). Otoritenin toplum üzerinde inşa ettiği yıkıcı etkiler söz konusu olduğunu denetim ve gözetim anlayışı ön plana çıkmaktadır. İnsanların gözetim altında tutulması ve gözetimden doğan baskı sonucunda bireyin gerçeklikten kopuşu söz konusudur.

Filmde gerçeklikten kopuştaki en büyük etki, karakterlerin gözetim altında olduklarını hissetmesinden kaynaklanan korkudur. Bentham'ın *Panoptikon* metninden de anlaşılacağı üzere; kavram bireyin yaşantısını denetlemek, gözetlemek ve düzenlemekle ilgilidir. Otoritenin iş hayatını kontrol etmeye başlamasıyla birlikte, gözetim kültürü de günlük hayatın en etkili kontrol mekanizmalarından biri haline gelmektedir (Çoban, 2016, s.111). Filmde Ahmet'in belediyenin denetimi ve gözetimi altında olduğu görülür. Kadir'in de polis teşkilatıyla benzer bir durumu söz konusudur. İktidar tarafından devamlı kuşatılmışlık hissiyatı mahalle atmosferiyle sürdürülmektedir. Bu durum karakterlerin paranoyaklığını arttırarak gerçekliği yitirmelerine neden olur.

İktidarın panoptik bir etkiyle kendi işleyişini sürdürebilmesi, etkisi altına aldığı bireylerin üzerinde görünürlük sağlamasıyla mümkündür. İktidar mekanizmaları bireyleri sürekli gözetim hissinde tutarak bunu sağlarlar. Böylelikle iktidarın kontrol altında tutmak istediği bireyler, iktidarın birer taşıyıcısına dönüşürler. Önemli olan gözetlemek değil gözetlenildiği bilgisidir (Foucault, 1992, ss.252-253). Filmdeki gözetim toplumu algısı öncelikle istihbaratın Kadir'in üzerinde kurduğu gözetimle başlar. Kadir'in üstündeki gözetim, mahallenin gözetlenmesine sirayet eder. Belediye çalışanı olarak görev alan Ahmet'in paranoyaları, köpek beslediği için yargılanmaktan korktuğu ve kendisini gözetim altında hissettiği için artar. Durum en sonunda

kardeşlerin paranoya ve halisünasyonlarının artışıyla, birbirlerini gözetledikleri bir noktaya varır. Otoritenin görsel ve işitsel olarak mahalle üzerinde kurduğu baskı, Türkiye’de ablukaya alınan mahallelerden ilham alınarak tasarlanır. Mekanla kaotik bir fantazyaya yaratılır. Böyle bir yer gerçekte var olmamasına rağmen, fantazyaya çarpıcı bir gerçeklik temsiline dönüşür. Panoptik mekan anlayışı filmin atmosferi özelinde sürekli kendini göstermektedir. Filmdeki görsel ve işitsel her detay, sıkıştırılmış bir distopya içerisinde yer alındığı hissini verir. Bu sıkıştırılmışlık hali, iktidar tarafından öznenin gözetim toplumu anlayışına sürüklenmesiyle ilgilidir.

Filmde gözetim toplumunun doğurduğu fantazyaları tetikleyen en büyük etken disipliner iktidar anlayışından kaynaklanmaktadır. Foucault’nun (1992, s.263) “Marjlarda kurulu olan ve tamamen olumsuz işlemlere yönelik kapalı kurum: kötülüğü durdurmak, iletişimleri koparmak ve zamanı askıya almak” olarak tanımladığı *abluka disiplini*, filmin temel omurgasını oluşturur. Devlet terörü engelleme görevi verdiği Kadir’i muhbirleştirerek kötülüğü durdurma girişiminde bulunur. Ahmet kapalı kalmışlık hissiyatının baskın kaldığı ve zamanın askıya alındığı mahallede dışarıyla iletişimini koparır. Bu iki durum ayrı ayrı karakterlerin gerçeklikten kopuşunu tetikleyen fantastik dokuyu hazırlamaktadır.

Sonuç olarak *Abluka*; sinema dilini Alman Dışavurumculuğu’na yaklaşan bir noktadan kuran, politik yansımaların psikolojik fantazyalarla karşılık bulduğu, panoptik mekan tasviriyle oluşturulmuş bir filmidir. Otoritenin yarattığı gözetleme anlayışı paranoyaları doğurmuştur. Türkiye’deki mahallelerden yola çıkılarak, distopik bir mahalle üzerinden evrensel bir iktidar eleştirisi getirilmiştir.

#### **4.2.4. *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik/ 2015)**

**Filmin Adı:** Sarmaşık

**Filmin Yapım Yılı:** 2015

**Yönetmen:** Tolga Karaçelik

**Senaryo:** Tolga Karaçelik

**Görüntü Yönetmeni:** Gökhan Tiryaki

**Oyuncular:** Nadir Sarıbacak, Kadir Çermik, Hakan Karsak, Osman Alkaş, Özgür Emre Yıldırım

**Yapım:** Bilge Elif Turhan

**Katıldığı Festivaller:** 52. Uluslararası Antalya Film Festivali (*En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu*), 22. Uluslararası Altın Koza Film Festivali (*En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu*) 6. Malatya Uluslararası Film Festivali

(*En İyi Erkek Oyuncu*), 2015 East and Film Festival (*En İyi Film*), 17. CinemaEuropa Film Festivali (*CinemaEuropa Ödülü*), 2015 Sundance Film Festivali

**Filmin Özeti:** Armatörün iflasını açıkladığı bir gemide mürettebat mahsur kalmıştır. Geminin el değiştirme ve yeni sahibine geçme sürecinde işçiler zamanla kaptan Beybaba'nın otoritesini sorgulamaya başlar. Dışarıdan gemiye yeni gelen ve dolandırıcılık geçmişi olan Cenk, eski taksici Alper ve Kürt yeni işçilerdir. Beybaba kendisine isyan etmeye başlayan ve gemideki otoritesini sarsmaya çalışan bu grubu kontrol etmek ister. Bunun için gemide daha önceden tanıdığı Nadir ve İsmail'le, otoritesini sıkı tutmak için çeşitli konuşmalar yapar. Gemi her geçen gün Beybaba'nın gardiyanı olduğu bir hapisaneye dönüşmektedir. İsmail'in yardımıyla otoritesini pekiştirmeye çalışan Beybaba'nın çabalarını, ilk olarak Cenk'in isyanı karşılar. Beybaba köşeye sıkışır. Odasının anahtarı, filmin başından beri ona sadık olan İsmail'dedir. Cenk son bir soru sorar.

**Ön-İkonografik Tanımlama:** *Sarmaşık* filminde yer alan, görüntünün ilk anlamı olarak ortaya çıkan fantastik öğeler şunlardır:

- Filmdeki fantazyayı tetikleyen ilk unsur olarak, gemide kalacaklarının kesinleştiği an
- Filmin sonunda gemiyi işgal edecek olan salyangozların, farklı karakterlerin yanında bir kere belirmeleri
- Kürt'ün kayboluşu
- Kürt'ün Nadir'e görünüp tekrar kaybolması
- Nadir'in Alper'e Kürt'ün hayaletini gördüğünü söylemesi
- İsmail'in de gemide Kürt'ün hayaletinin gezinmeye başladığını düşünmesi
- Beybaba'nın Cenk'in elindeki metalle onu öldürmeyi beklediği sanırısı
- Kürt'ün gölgesinin gemide bir hayalet gibi tasvir edilmesi
- Nadir ve İsmail'in birbirlerine Kürt'ün hayaleti olduğunu ikna etmeleri
- Kürt'ün hayaletinin yerde bıraktığı ıslaklıklar
- Yerde baygın yatan İsmail'in kafasından sarmaşıkların filizlenmesi
- Sarmaşıkların geminin içini sarmaya başlaması
- İntihar eden Nadir'in bileklerinden sarmaşık çıkması
- Gemiye salyangozların basması

- Cenk'in psikozları
- Sarmaşıkların sardığı gemideki kamarasında İsmail'in dinlenmesi. Bu sahneyle gerçeklik ve fantezinin iç içe geçmesi

**İkonografik Çözümleme:** Sarmaşık filmindeki ikincil anlamlarının belirlendiği ikonografik çözümleme kısmında, filmin dilinin oluşmasına katkıda bulunan fantastik öğeler analiz edilecektir.

**Görüntü 8:** *Sarmaşık* filmindeki fantastik öğeler I



Sarmaşık bir gemide mahsur kalan ve farklı toplumsal gruplardan gelen insanların yaşadığı iktidar ilişkisini ele alır. Bu çatışmanın sonucunda gerçeklikten kopmaya başlayan karakterlerin temel problemi otoritenin yarattığı baskı olur. *Sarmaşık* filminin mekanı olan gemi bir ülke alegorisidir. Gemideki insanlar Türkiye'nin farklı toplumsal gruplarını temsil eder. Bu bağlamda geminin bir Türkiye alegorisi olduğu anlaşılmaktadır. Gemide üç ayrı grup vardır: iktidar, iktidarın yanında olanlar ve iktidara karşı duranlar. İktidarın yanında olanlar da sorgulamaya girerek isyana ortak olmaya başlar. Böylelikle iktidarın karşısında yer alanlar farklı perspektiflerde gerçekliklerini yitirirler.

Filmde fantazyanın tetikleyici unsuru, karakterlerin biraz alaya alarak gemide kalacaklarını dillendirdikleri ilk andır. Bu olayla birlikte; karakterlerin çalışacakları sürenin belirsiz olması, maaşlarını alamamaları, erzak sıkıntısı yaşamaları, alkol ve uyuşturucudan uzak kalmaları gibi sebepler soru işaretlerini giderek artırır. Otorite olan Beybaba sorgulanmaya başlanır. İşlerin ters gittiğini anlayan ilk kişi onu kapı arkasından dinleyen Nadir'dir. Beybaba'yı gizlice dinlerken Nadir'in yanında beliren ilk salyangoz, filmin sonunda gemiyi basacak ve kaotik bir fantastik atmosfer

yaratacak salyangozlar sürüsüyle ilgili ilk ipucudur. Aynı salyangoz olayları erkenden kavrayıp ilk isyan eden Cenk'in yanında da görülür. Böylelikle gerçeklikten kopuş ve fantazyaların başlamasıyla ilgili ilk belirtiler seyirciyi karşılamış olur.

### Görüntü 9: *Sarmaşık* filmindeki fantastik öğeler II



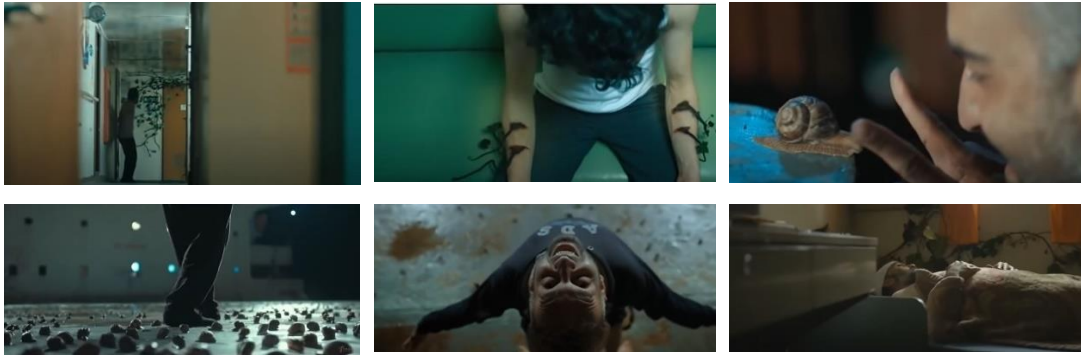
Filmin tamamen karanlık fantastik bir atmosfere sürüklenmesine neden olan ikinci olay da Kürt'ün kaybolmasıdır. Önce basit bir diyalogla Kürt'ün ortalarda görünmediği dillendirilir. Daha sonra Beybaba azarlayarak Kürt'ün nerede olduğunu sorar. Herkes Kürt'ün varlığıyla hem ilgileniyor hem de ilgilenmiyor gibidir. Kürt'ün kayboluşu üzerinden yönetmen, *öteki* olana dair yaklaşıma bir eleştiri getirmiş olur. Kürt'ün bir vakit sonra Nadir'e görünüp tekrar ortadan kaybolması Nadir'in korkularını beslemeye başlar. Nadir'in yaşadığı bu korku, kafasında Kürt'le ilgili fantazyalar kurmasına neden olur. Nadir zamanla, Kürt'ün bir hayaleti olduğunu düşünmeye başlar. Giderek köşeye sıkışan Nadir bu düşüncesini Alper'le paylaşır. Alper Nadir'e inanmaz ve anlattıklarını garipsir.

Nadir'in yaşadığına benzer şeyleri İsmail de yaşamaya başlar. Geminin koridorlarında Kürt'ün gezinen ve arkasından geçen gölgeleri, İsmail'in de benzer korkular edinmesine neden olur. Bütün bunlar olurken gemideki kaos artmaktadır. Cenk ve Beybaba'nın arasındaki gerilim giderek büyür. Beybaba da Cenk'in kendisini öldüreceğiyle ilgili gölgeler görmektedir. Gölgeler aracılığıyla fantastik anların yaratılması, İsmail'in arkası dönükken Kürt'ün devasa silüetinin gemiye yansısıyla zirve yapar. Kürt artık bir hayalet ürkütücülüğünde betimlenir.

Bu durumdan iyice korkan İsmail Nadir'in yanına gider. Nadir'le birbirlerini Kürt'ün gerçekten bir hayaleti olduğuna ikna eden diyaloglar yaşarlar. Koridora çıktıklarında yerde gördükleri ıslaklıklar, ikiliye göre Kürt'ün hayaletinin izleridir. Gerçeklik bu kadar yitirilmişken, bir metal parçası İsmail'in kafasına çarpar. İsmail

bayılır. Baygın İsmail'in başındaki yaradan bir sarmaşık filizlenmeye başlar. Sarmaşık büyümekte ve tüm gemiyi sarmaktadır. Her yeri kaplayan kaos bir kabus atmosferi yaratır. Otoritenin yanında yer alan İsmail'in kafasından filizlenen Sarmaşık, otoriteye karşı nötr kalan Nadir'den de çıkar. İntihar etmek için bileklerini kesen Nadir'in kollarından da sarmaşıklar filizlenir. Nadir'in fantazyalarına inanmayan Alper, gemide sürüp giden garipliklere gemiyi saran sarmaşıklarla birlikte ikna olur. Yardım almak için Cenk'in yanına gider.

### Görüntü 10: *Sarmaşık* filmindeki fantastik öğeler III



Otoriteye karşı dururken beklediği desteği alamayan Cenk'in artık tamamen gerçeklikten koptuğu ve psikozlar geçirdiği bir ana şahit olunur. Alper, kendinden daha keskin bir muhalif olan Cenk'in artık en ihtiyacı olduğu anda yanında olmadığını görür. Bu da Alper'in cezasıdır. Cenk sarmaşıklarla sarılmış gemide, yüzlerce salyangozun arasında duygudan duyguya geçiş yapmaktadır. Artık delilik tüm gemiye hakimdir. Ertesi gün olduğunda kaos diner. Kaosun dinmesine rağmen filmin sonunda gerçeklik ve fantazyanın iç içe geçtiği anlar görülür. Önceki günün sanrı olmadığını gösterir biçimde, yaralı yatan İsmail'in olduğu odada etrafı saran sarmaşıklar vardır. Olan bitenlerin ardından Cenk, İsmail'e Beybaba'nın oda anahtarını verip vermeme tercihini bırakır.

Filmin kurgusal dili de fantastik tırmanışı tetikler niteliktedir. Filmde giderek artan karanlık ve düşsel yapı, epizodik anlatımla desteklenir. Filmü üç kısma bölerek anlatan yönetmen; birinci kısımda gerçekliği, ikinci kısımda gerçekliğin yitmeye başlamasını ve üçüncü kısımda da gerçeklikle bağlantının tümüyle kopuşunu ortaya koyar. Işıklandırma ve müziklerin kullanımıyla akıldan kopuşun yaşanıp fantazyaların kurgulanmaya başladığı atmosferi desteklenir. Film ilerledikçe ışıkla yapılan gölge

oyunları ve kendini tekrar eden yüksek seslerle deliliğe geçiş hissedilmektedir. Renkler de giderek daha soğuk tonlara yaklaşmaktadır.

Sarmaşık; güce sahip olan ve kontrolü yitirmek istemeyen iktidarın, toplumdaki herkesin üzerinde bırakacağı travmaları ele alır. Türkiye'deki sosyal gruplar içerisinden türettiği alegorileri kullanmaktan geri durmaz. Böylelikle, otoriterleşen toplumlarda aklın yitimini ve artık mantıklı olanın fantazyanın içerisinde bulunduğu bir iklimi betimlemiş olur.

**İkonolojik Yorum:** *Sarmaşık* filminin fantastik kısımları incelendiğinde filmin dünyasının geleneksel iktidar modeli ve özne ilişkisi üzerine kurulduğu görülmektedir. Geleneksel iktidar modeli, iktidarın toplumu kontrol etmek için tasarladığı yasalar, toplumun kendisine direnç gösterdiğinde engellemesi için kurguladığı yasaklar ve varlığını sağlam bir biçimde sürdürmek için dizayn ettiği itaat anlayışı üstünden oluşturulmaktadır (Foucault, 2014, s.16). Film Beybaba karakterinin iktidarı, onun gemide koyduğu yasaları, yasakları ve itaat sistemi ekseninde ilerler. Böylelikle Beybaba karakterinin gemideki diğer öznelere arasındaki ilişki, geleneksel iktidar modelinin bir yansıması olarak belirir. Gemide ilk etapta iktidar ve onun altında duranları sembolize eden hiyerarşi kavramları bir arada değerlendirilebilir.

“Kaptan bir tarafa bırakılırsa diğer beş gemicinin toplumun alt kesiminden gelen *öteki* olarak nitelendirilebilecek kişiler olduğu görülmektedir” (Akmeşe ve Parsa, 2016, s.544) Bu bağlamda gemideki hiyerarşi Beybaba'nın karşısında Cenk, Alper, İsmail, Nadir ve Kürt'ün konumlanmasına ifade edilebilir. Filmin sonlarına doğru hiyerarşi içinde ötekiyi oluşturan grubun iç çatışması sonuçlanır. Artık hedefteki konuma iktidar, yani Beybaba konulmaktadır. Bu bağlamda film bir nevi öteki olanın iktidar olgusuyla hesaplaşmasını da içerir. Öznenin yarattığı direniş, gemideki karakterlerin gözetim toplumundan kendilerini kurtarmalarıyla sonuçlanır.

Tolga Karaçelik'in ele aldığı diğer bir kavram da deliliktir. Karaçelik filmlerinin yaratım sürecinde genellikle olağandışı, gerçeküstü ve büyülü gerçekçi unsurları delilik üzerinden kullanmaktan geri durmaz. Bu durum gerçekliğin sorgulanmasını beraberinde getirir. Sorgulanan gerçeklik, karakterlerin rasyonelliklerini yitirerek hayali düşüncelere yönelmesine neden olur (Velioğlu Metin, 2019, s.24). Nadir'in ve İsmail'in hayalet sanrıları, Cenk'in yaşadığı psikoz anları, Beybaba'nın silüetler üstünden Cenk'ten korkmaya başlaması gibi sahneler bu delilik haliyle ilişkilidir.



Kontrolü kaybetmeye başlayan karakterler, mantıktan uzaklaşarak hayali olana sığınır. Filmdeki delilik hali, fantastik bir tekinsizlikle yansıtılır. Bu tekinsizliğin hissedildiği ilk fantastik unsur olan Kürt'ün kayboluşuyla, yönetmen *öteki* olanın çözüm arayışında yer almadığı kaotik bir denklemde işlerin giderek kötüleşmesi üzerinden toplumsal bir eleştiri getirmektedir. Kürt'ün yokluğu bu bağlamda fantastik bir imgeye dönüşür.

İktidarın otorite sağlayarak kurmaya çalıştığı psikolojik baskıyı, filmde fantastik ikonun kendisine dönüşen mekan faktörü de arttırır. Tolga Karaçelik gemi tercihiyle birlikte bu baskıyı en üst noktaya taşır. Gemi ilk olarak bir hapishaneye daha sonra yavaş yavaş bir tımarhaneye dönüşmeye başlar. Sarmaşıklar ve salyangozlarla etrafı saran delilik, mekanı tümüyle ele geçirir. Hapishane ve tımarhane gibi mekanlar, birbirinden uzak sayılmayan kitle kontrol mekanlarıdır. Foucault'ya (Foucault, 2013, s.XV) göre “Hapishane veya tımarhane gibi disiplinler mekanlar, genel ya da makro düzeyde geçerli olan normların buralarda bulunan insanlara kabul ettirilmesini sağlayan birer düzenek oluştururlar”. Karaçelik filmde gemiyi Foucault'nun hapishane, tımarhane vb. mekanlar için tanımladığı panoptik mekan niteliğinde kullanır. Filmde fantazyayı; karakterlerin belirsiz bir süre gemide kalmaları, besin sıkıntısı yaşamaları, maaş almadan ve eğlenmeden panoptik mekanın içinde sıkışmış olmaları tetikler. Kürt'ün kaybolması, gemiyi tamamen saran sarmaşıklar ve salyangozlar gibi fantastik öğeler bu sıkışmışlığın birer sonucudur. Panoptik mekandaki bu sıkışmışlık hali karakterlerin iktidarla çatışmalarına ve sonuç alamadıkça düşsel olana/fantazyalara sığınmalarına neden olur.

Toplumsal bir karantinayı ifade eden panoptikon tarzı kapalı disiplinler, bireyleri gözlem altına alarak iktidarın en ufaktan en büyük noktaya kadar yerleşmesine neden olur. Disiplin belirsiz bir biçimde işletilerek, sonu olmayan bir sorgulama ve gözetim hissini devamlı olarak sürdürülmesini sağlar. Bu tip bir iktidar yapısında, iktidarın etkisi küçük yapılara bölünerek ve dağıtılarak dolaşıma sokulur (Foucault, 1992, ss.271-285). Filmde Beybaba iktidar mekanizmalarını gemideki eski personeller üzerinden işleterek gözetim kültürünü sürdürmek ister. Kendisinin tamamen ortada olmadığı ve başka karakterler üstünden sürdürdüğü bu belirsiz disiplin anlayışı, karakterlere gözlem altında oldukları hissini verir. Böylelikle Cenk ve Alper sonlanmayan bir sorgulama döngüsünün içine girer. Özetle filmde, iktidarın disiplinler

anlayışının sürdürülmesinin, panoptik bir mekana dönüşen gemide düşsel olan fantazyalara yol açtığı sonucuna varılır.

Tolga Karaçelik bir röportajında gemi tercihinin iktidar ilişkilerini irdelemek için bilinçli yapıldığını, belli hudutları olan bir alan olması ve geminin erkek egemen bir dünya içermesinin belirleyici faktörler olduğunu ifade eder (Öztürk, 2015). Artarak ilerleyen bir baskı altında karakterlerin yönlerini kaybetmeleri, yönetmene sürekli otoriterleşme niyeti taşıyan iktidar olgusunun bozuk taraflarını evrensel bir dille ifade etme fırsatı tanımıştır. Böylelikle film, erkek egemen iktidarlarda çıkabilecek krizlere fantastik öğeleri kullanarak eleştirel bir yaklaşım getirir.

Sonuç olarak *Sarmaşık* filminin biçim ve içeriği fantastik bir sinema anlayışıyla kurgulanmıştır. Filmin epizodik dili, fantastik unsurların film boyunca çoğalmasına ve filmin ana fikrini yaratmasına katkı sağlamıştır. Tolga Karaçelik böylelikle sinemasında iktidar ve özne ilişkisini panoptik bir mekan olarak kullandığı gemi alegorisi üzerinden eleştirerek, politik tasarımları barındıran fantastik bir üslup yaratmış olur.

#### 4.2.5. *Buğday* (Semih Kaplanoğlu/2017)

**Filmin Adı:** Buğday

**Filmin Yapım Yılı:** 2017

**Yönetmen:** Semih Kaplanoğlu

**Senaryo:** Semih Kaplanoğlu, Leyla İpekçi

**Görüntü Yönetmeni:** Giles Nuttgens

**Oyuncular:** Jean-Marc Barr, Cristina Fluttur, Ermin Bravo, Grigoriy Dobrygin,

**Yapım:** Kaplan Film

**Katıldığı Festivaller:** 23. Saraybosna Film Festivali, 24. Uluslararası Adana Film Festivali (*En İyi Müzik, En İyi Sanat Yönetmeni, Film-Yön En İyi Yönetmen*), 30. Tokyo Uluslararası Film Festivali (*Tokyo Büyük Ödülü*), 37. Uluslararası İstanbul Film Festivali

**Filmin Özeti:** Uzmanlık alanı tohumlar olan Profesör Erol Erin; içinden geçmeye çalışan insanların yanarak öldüğü manyetik alanla çevrili, distopik bir şehirde yaşamaktadır. Şehirde bilim adamlarının ürettikleri yapay tohumlar, geçmişteki doğal tohumlar kadar etkili değildir. Üstelik bunun için bir çözüm yolu görünmemektedir. Bu çaresizlik karşısında sabrı tükenen Erol, yapılan bir toplantıda Cemil Akman'ın bahsi geçince meraklanır. Cemil Akman metafiziksel yönü olan genetik kaos adlı bir

tez yazmıştır. Erol, bilimsel yöntemlerle bir türlü bulunamayan buğday tohumları için yeni bir yol keşfettiğini düşünür.

Erol, Cemil'i bulmak üzere çalıştığı yer olan Novus Vita'yı bırakır. Asit yağmurlarının yağdığı, GDO'lu ürünlerin hüküm sürdüğü ve ekolojik dengenin bozulduğu bu coğrafyada, Erol insanlığın kıtlıkla boğuşmaması adına girdiği yeni yolda ilerlemekte kararlıdır. Cemil'i bulduğunda sıklıkla karşısına çıkacak olan terim M parçacıdır. Bu parçacık evrenin özünü ilgilendiren, hakikatin kendisine işaret eden ve bilimsel yollarla elde edilemeyecek bir yapıdır. İnsanlığın kurtuluşu genetik mühendisliğiyle keşfedilemeyen bu parçacığa bağlıdır. Erol, Cemil'le olan yolculuğu sırasında yaşadıklarının ardından hem hakikatine hem de nefes kadar kıymetli olan doğal buğday tohumuna kavuşacaktır.

**Ön-İkonografik Tanımlama:** Buğday filminde yer alan, görüntünün ilk anlamı olarak ortaya çıkan fantastik öğeler şunlardır:

- Veri analizi yapılan çocuk
- Askerler ve kalabalık halka kurulan distopik atmosfer
- Bölgeden kaçmaya çalışanların manyetik alanda yanması
- Erol'un Cemil Akman'ın M maddeciği ve genetik kaos teorisini duyması
- Suni tohumların yetiştirilmesi
- Distopik atmosferi pekiştiren eylemciler
- "Nefes mi buğday mı?" sorusunu soran Tara
- Tara'nın karışık anlamları bir cihazda çözümlemesi
- Cemil Akman'ı ararken kaybolmamaları için aşı yapılıp çip takılması
- Suyun üstündeki ölü insanlar
- Uçan teknolojik cihazın ölü insanları taraması ve Cemil ile Erol'un ölü taklidi yapmaları
- Rüyada yanan ağaç
- Asit yağmurları
- Saldırgan kurdun aniden ortaya çıkışı ve sakinleşmesi
- Varlığın özünün buğdayda olduğu, buğdayın elife benzediği ve hem ayıran hem birleştiren olduğu fikri
- Erol'u aldatmaya gelen nefsi

- Taşlanma sahnesi
- Onarılan duvar ve içinden bakmaları
- Erol'un anlamı bulduktan sonra Buğday'ı da bulması

**İkonografik Çözümleme:** Buğday filmindeki ikincil anlamlarının belirlendiği ikonografik çözümleme kısmında, filmin dilinin oluşmasına katkıda bulunan fantastik öğeler analiz edilecektir.

### Görüntü 11: *Buğday* filmindeki fantastik öğeler I



Buğday, bilim kurgu ve mistizimin fantastik unsurlarını bir araya getiren bir filmidir. Hakikat, varoluş ve anlam arayışını distopik bir evrende ele alır. Suni bitkilerin üretildiği ve doğal buğday tohumunun bulunamadığı bir zaman diliminde geçer. Filmin açılış sahnesinde çocuğun verilerinin analiz edilmesi ve çocuğun reddedilmesiyle hayali bir uzak gelecekte olduğu anlaşılır. Bu distopik fantastik yapıyı, askerler, demir çitler, kalabalık insanlar, eylemcilerin görüntüleri destekler.

Tohumları şirketlerin ürettiği ve böylelikle yönetimi de ele geçirdikleri bu düzende, abluka altındaki alan manyetiklerle çevrilidir. Manyetiklerden geçmeye çalışan insanlar yanarak can verirler. Bilim ve teknolojinin üst düzey olduğu bu evrende, özgürlükler kısıtlıdır. Şirketlerin gündem maddesi ise doğal bir tohumun tekrar üretilip üretilmeyeceğidir. Tam o sırada metafiziksel çalışmalarıyla bahsi geçen Cemil Akman'ın, M maddeciği ve genetik kaos konulu çalışması Erol'un ilgisini çeker.

### Görüntü 12: *Buğday* filmindeki fantastik öğeler II



Erol'un yolculuğunu başlatacak olan bu bilgi, Cemil'in kızı Tara'nın "Nefes mi buğday mı?" sorusuyla merakını daha da arttırır. Erol'un Cemil Akman'ın M maddecığının öneminden bahsettiği holografik görüntülerin ardından yolculuğu başlar. Erol'un manyetik alandan geçmesi gerekmektedir. Bunun için Alice isimli bir kızıdan yardım alır. Yeni bir yolculuğa çıkış teması ve yardım eden karakterin adının Alice olması, fantastik nitelikler taşıyan Lewis Carrol'ın *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) kitabıyla denkleştir. Yolculukta kaybolmamaları için Alice aşıyla çip takar. Hologramlar, çipler ve manyetik alandan geçmelerini sağlayan gözlükler gibi öğelerle distopik bir fantazyanın sürdüğü hissiyatı daha da kuvvetlendirilir. Hikayenin geçtiği gelecekte insan bedenine yapılan müdahalelerle, kişinin konumunun bulunabildiği anlaşılmaktadır.

Erol yolculuğun ardından Cemil'i bulur onun sandalına biner. Artık hakikat arayışında, zorlu serüvenler onu beklemektedir. Erol bu yolda dini hikayelerle sarılı fantastik anlarla karşılaşır. Sandalın üstünde başlayan yolculukta, Cemil sandalı batırır. Erol'un, kendisiyle çıkacağı yolculuğa dayanamayacağını söyler. Devam eden sahnede salgından sonra ölen ve suyun üstünde duran cesetler görünür. İnsanların ölü olduğunu tespit etmek için tarama yapan, uçan gelişmiş bir cihaz suyun üzerine yaklaşır. Erol ve Cemil ölü taklidi yaparak beklerler. Fark edilmeden sudan çıkmayı başarırlar. Sudan çıktıklarında yanlarında bir bebeği kurtarırlar. Suyun üstünde gezinen cihaz teknoloji aracılığıyla yapılan fantastik betimlemeyken, bebek ise Hz. Musa üzerinden dini fantastik bir anlatı sağlar.

Erol, Cemil'le bu zorlu anların ardından, insanlarla dolu bir mağarada konaklar. Yorgundur ve uyuyakalır. Uyanır. Yanan ve kendisiyle iletişim kuran bir ağaç görür.

Daha sonra bu anın onun rüyası olduğunu Cemil'e anlatır. Erol'un gerçekliği ve anlam arayışı, hayal alemiyle iç içe geçer. Birlikte çıktıkları yolculuğun devamında, kamp kurdukları yerde saldırgan bir köpek karşlarına çıkar ancak zarar vermez. Böylelikle görünmeyen doğaüstü bir güç Erol'u koruyor izlenimi verilir. Her yere tohum bıraktıkları bu bölgede, Erol çuvallarla toprak taşımaya başlar.

### Görüntü 13: *Buğday* filmindeki fantastik öğeler III



Saf toprağı buldukları yer eski bir ibadethanedir. Yönetmen burada saflığın korunmasının, gelenekle olan ilişkisine işaret eder. İbadethanedeki ışıkların Cemil'in sesiyle açılması, işitsel bir fantastik unsur oluşturur. İbadethanenin ortasında temiz toprak vardır. Toprakları çıkardıkları anda Cemil Erol'a, varlığın özünün buğday olduğunu anlatır. Buğday elif harfine benzemektedir. Filmde elif harfi hem ayıran hem birleştiren olması nedeniyle evrenin bütünlüğünü simgelemektedir. Erol toprak taşımaya devam ederken, onu bir süre için görevinden vazgeçirmeye çalışan bir çocuk sesi duyar. Bu onun nefsidir. Cemil çocuğu öldürür. Nefsini gözeten Erol Cemil'i suçlayacaktır. Cemil Erol'a bu yolculuğun zorluğunu hatırlatarak olanları sorgulamasının yanlış olduğunu vurgular. Erol da tekrar yolculuğu sorguladığı takdirde her şeyi sonlandırabileceğinin sözünü verir.

Birlikte ilerledikleri yolda taşlanırlar. Taşlanma sahnesi peygamberin taşlanma anısına gönderme içermektedir. Doğruyu söyleyenler ve ilahi olana inanmayanların tavrı bu sahneyle sembolize edilir. Cemil o sırada duvarı tamir etmeye devam eder. Erol Cemil'in duvarı hala tamir etmesine sitem eder, ancak duvarın arkasına açılan başka bir dünya olduğundan habersizdir. Cemil, artık duvarın karşı tarafına geçmiştir. Fantazyayla gerçekliğin birbirine karıştığı o anda Erol da duvara bir taş koyar. Koyduğu taşla içindeki gediği doldurduğu anlaşılır. Artık anlamı bulan Erol, filmin

başından beri verdiği buğday cevabı yerine nefes diyecektir. Erol, sonraki sahnede Buğday taşıyan karıncaları takip ederek canlılığı fark eder. Toprağın altındaki saf buğday tohumlarını avucuna alır. Ölü topraklara canlılık gelmiştir. İçsel yolculuğunu tamamlayan Erol özünü bulduktan sonra, saf ve organik buğday tohumlarını da bulmuş olur. Böylelikle sabrıyla dünyanın da kurtarıcısı sıfatına erişir. Bu fantastik anlatıyla birlikte, -manasını tamamlayan insan dünyevi anlamları da tamamlayabilir ve dünyayı daha yaşanılabilir bir yer haline getirebilir- mesajı verilir.

**İkonolojik Yorum:** Semih Kaplanoğlu, Buğday’da dini hikayeleri fantastik bir dille filmine yansıtır. Karakterlerin dini öyküleri yaşamaları, hakikat arayışında olan bir insanın anlama ulaşma ve sorunların üstesinden gelmelerinde yardımcı işleve sahiptir. Bilimsel atmosfer distopik bir betimlemeye yaklaşırken, dini ve mitik olan, anlam arayışı ve hakikate dokunmaktadır. Teknoloji, kıtlık, kuraklık, şirketler üzerinden kurulan distopik fantastik atmosfer, metafiziksel olanın kendini gerçekleştirilmesiyle yerini manaya bırakmaktadır.

Semih Kaplanoğlu Buğday filminde dini hikayelerin içerisindeki imajlarla, anlatıda fantastik bir tasvirin oluşmasına hizmet etmektedir. Bu anlatımın siyah beyaz tonlarda, soğuk bir atmosferde ve bilimsel bir dokuda ilerlemesi kıyamet sonrası bilim kurgu anlatılarını çağrıştırmaktadır. Kaplanoğlu dini bakış açısının, dünyada giderek yükselen materyalist anlayış karşısındaki tek çıkış yolu olduğunu betimler. İnsanlığın özünü sembolize etmesi için buğdayı hikayenin merkezine koyar. Sembolün anlaşılma süreci nefes ve buğday arasındaki tercihle ifade edilir. Bu anlatıyı Yunus Emre ve Hacı Bektaş Veli arasında geçen, Yunus’un doğru yolu bulmasıyla tamamlanan öyküden yararlanarak dizayn eder. Yönetmen röportajında yer alan “Yunus da talip ama neye talip olduğunu bilmiyor. Eğer sen talipsen, derdin de varsa o buğday bir süre sonra nefese dönüşebiliyor” (Güner, 2017) sözleriyle, yaşanan olağanüstü anların Erol’un kendini bulma süreciyle ilişkili olduğunu açıklar.

“Buğday’da Erol’la Cemil’in yolculukları Kuran’ın Kehf suresindeki bir kıssadan alınmıştır” (Mirza, 2017) diyen Kaplanoğlu’nun, bu kıssada yer alan olay örgüsünü, filmin bütününe yaydığı görülmektedir. Suda battıktan sonra bebek bulmaları, Hz. Musa’nın bebekliğine bir atıftır. Kıssada Hz. Musa ve Hz. Hızır karşılaşır, Hz. Musa ilim talebinde bulunur, Hz. Hızır bunun dayanılmaz bir yol olduğunu söyler. Hz. Musa sabırlı olduğunu iletir ve bir yolculuğa çıkarlar. Hz. Musa,

Hızır'ın bindikleri geminin tahtalarını sökmesini, bir çocuğu öldürmesini, duvarı örmesini menkıbe boyunca sorgular. Filmde de Cemil ve Erol da aynı şekilde bir deniz aracında yolculuğa başlarlar. Cemil'in Erol'la bindiği sandalı batırması, bir çocuğu öldürmesi, duvar örmesi ve bütün bunlara Erol'un itiraz etmesi kısasla paralel ilerler. Erol ve Musa, bir süre sonra "bundan sonra sorgularsam yollarımız ayrılınsın" talebinde bulunur. Bu taleple birlikte yollarına devam etseler de Erol filmde, Musa kısasta neden bir duvar örüldüğünü sorgularlar. O noktadan sonra Erol'la Cemil'in, Musa'yla Hızır'ın yolları ayrılacaktır. Hızır'ın yaptığı her kötü hareket bir iyiliğe neden olmak için, filmde Cemil'in yaptığı her hareket Erol'un özünü bulmasına hizmet eder. Bu anlatıda Hızır'ın duvarı örmesi hazineyi bulmakla ilgilidir. Cemal'in duvarı örmesi ise Erol'a varoluşun hazinesini getirir. İkilinin bu noktaya kadar geldikleri aşamada taşlanmaları, peygamberlerin cahil halk karşısında yaşadığı anların simgeleştirilmiş halidir. Görüleceği üzere dini temelli anlatılar aracılığıyla fantastik dile ayrı bir kanal açılır.

Film dini hikayeleri merkezine oturtsa da var olan fantastik tasarıları bilimsel bir ilhamla kurgulamaktan geri durmaz. Fizikteki tanrı parçacığına karşılık gelen M maddeciğiyle, dergahın eski püskü gözükken kapısına dahi elektronik bir şifreyle girilmesiyle, Tara'nın harfleri çözümlendiği cihazda Allah kelimesini çağrıştıran *Aloho* yazısının belirmesiyle, yönetmenin filmi bilim-kurgu olarak tanımlamasıyla bu durum iyiden iyiye açığa çıkmaktadır (Demirtaş, 2018, ss.8-21). Semih Kaplanoğlu bu anlatı biçimini, sadece öze ulaşma maksadıyla değil politik söylemler geliştirmek için de kullanır.

Israrla bilimselliğin yaratacağı yozlaşma üzerinden negatif bir söylem geliştiren Semih Kaplanoğlu, halkların inanç sömürüsüyle yaşadığı yozlaşmaya değinmez. Gelişimi dini anlatılarla unutturulan kitlelerden bahsedilmeyerek, varoluşun rasyonel tarafları es geçilir. Filmin başında mülteciler karşısında batının tutumunu görselleştiren Kaplanoğlu, mülteci sorununun neden başladığına, yarattığı distopik fantastik anlatıda yer vermez. Bu anlamda bağımsız sinemada Buğday, geliştirdiği dini anlatılardan oluşan ve varoluşa çözüm sunan fantastik dille farklı ama toplumu ele alışı bakımından tutarsız bir filmidir. Nihayetinde Buğday, dini anlatılarla fantastik alegorileri birleştiren bir kurtarıcı anlatısıdır. Her kurtarıcı hikayesinde olduğu gibi, kurtarma süreci, kurtarıcının kendini tanımasıyla başlamaktadır. Özünü anlayan



kurtarıcı karakterin mucizeleriyle, dünyanın yıkımdan kurtarılabileceği görüşü filme hakimdir.

#### 4.2.6. *Sofra Sırları* (Ümit Ünal/2017)

**Filmin Adı:** Sofra Sırları

**Filmin Yapım Yılı:** 2017

**Yönetmen:** Ümit Ünal

**Senaryo:** Ümit Ünal

**Görüntü Yönetmeni:** Türksoy Gölebeyi

**Oyuncular:** Demet Evgar, Fatih Al, Alican Yücesoy

**Yapım:** Sinan Yabgu Ünal, Servan Güney

**Katıldığı Festivaller:** 24. Adana Film Festivali, 29. Ankara Uluslararası Film Festivali, 37. Uluslararası İstanbul Film Festivali (*En İyi Kurgu*), 7. Malatya Uluslararası Film Festivali (*Jüri Özel Ödülü*), 2018 Shangai Uluslararası Film Festivali, 2018 Tirana Uluslararası Film Festivali, 51. Siyad Ödülleri

**Filmin Özeti:** Neslihan Türkiye’de klasik ev hanımı rolünü üzerine giymek zorunda kalmış, sorun çıkarmadan yaşayan, kocasının isteklerini yerine getiren bir kadındır. Yemeklerle arası çok iyidir. Kocasını da dahil olmak üzere etrafındaki insanların sıralı ölümü, dikkatleri Neslihan’ın üzerinde toplar. Ona baskı kuran kocası, komşuları ve yakın arkadaşları teker teker zarar görmektedir. Neslihan her cinayetin ardından kendini, kafasında kurguladığı kadın programının içinde bulur. Hayal ve gerçeklik arasında ilerlediği bu ince çizgide, genç bir polis seri cinayetleri çözmek için olayın peşine düşer.

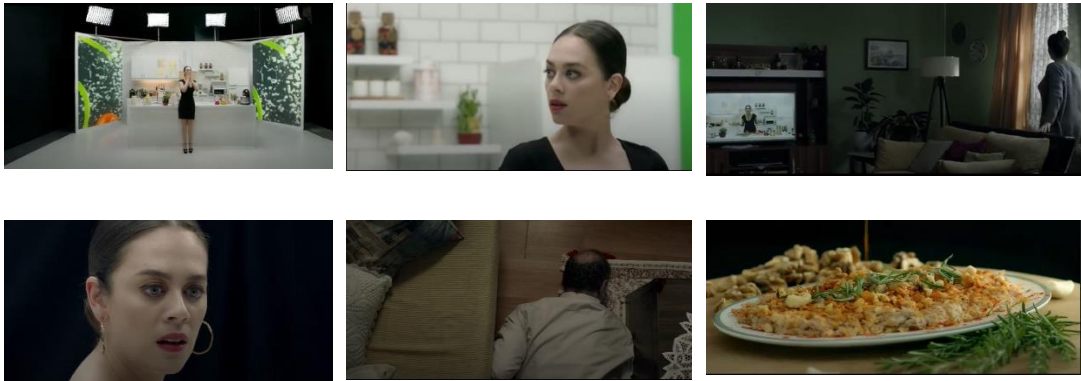
**Ön-İkonografik Tanımlama:** Sofra Sırları filminde yer alan, görüntünün ilk anlamı olarak ortaya çıkan fantastik öğeler şunlardır:

- Neslihan’ın kafasının içinde dönen Sofra Sırları programı
- Programın içinde kendini sunucu olarak görürken Ethem’in sesini duyması ve gerçekliğe dönüşü
- Kendini sunucu olarak hayal ettiği kıyafetlerle, televizyondaki sunucunun kıyafetlerinin aynı olması
- Evde her hafta yaptığı çerkes tavuğunu programda sunması
- Programdaki halinin kocasının evdeki cesedine bakması
- Her cinayet için bir tarif vermesi
- Filmin başında ve sonunda gerçekliğin sorgulanmasına neden olan “Ne bakıyorsun hortlak görmüş gibi?” repliği

- Eşinin Neslihan'ı boşaması ve bunun yalnız kalıp kafasında kurguladığı olayları tetiklemesi
- Ethem'in öldüğü an hayalinde kurguladığıyla ve gerçekliğin karışması. Bu yüzden pilav yapmayı düşünmesi
- Boğularak öldüğü sanılan Ethem'in beynine darbe aldığını gösteren görüntü
- Komşusuna yaptığı yemeği sunucu gibi tarif ederek anlatması ve hayalindeki dilin gerçekliğe taşması
- Neslihan'ın çocukluğunda uçurduğu uçurtmanın Meral'in üstünde belirmesi
- Neslihan'ın çocukluğunun evde belirmesi
- Neslihan'ın çocukluğundaki mantar hikayesinin masalsi aktarımı
- Çocukken zehirlendiği mantarı anlattığında, etrafın rengarenk olması ve görüntünün evin içine yansması
- Dolarları havaya fırlatıp yiyin demesinin ardından dolar salatası yapması
- Mehmet'in sırtında bıçakla yürüdüğü rüya
- Eşleri tarafından mağdur edilen arkadaşlarına paraları verip, hayalindeki programda o parayla kurulabilecek köy hayatını övmesi
- Ethem gittikten sonra aslında yalnız kaldığı evde, her şeyi kafasında başlattığını anlaması

**İkonografik Çözümleme:** Sofra Sırları filmindeki ikincil anlamlarının belirlendiği ikonografik çözümleme kısmında, filmin dilinin oluşmasına katkıda bulunan fantastik öğeler analiz edilecektir.

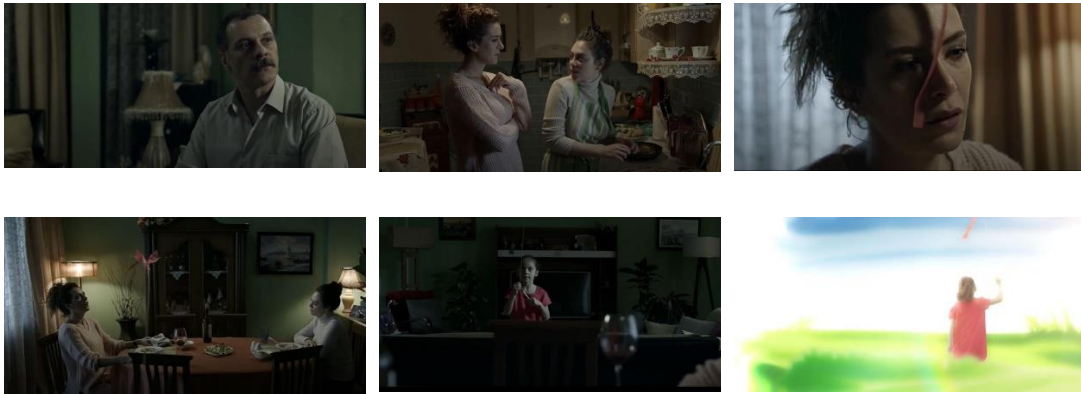
**Görüntü 14:** *Sofra Sırları* filmindeki fantastik öğeler I



Sofra Sırları filmindeki fantastik ögeler, Neslihan karakteri ve onun kafasının içinde dönüp duran hayal dünyası üzerinden türetilmektedir. Filmin başında Sofra Sırları adıyla akan bir program jeneriği seyirciyi karşılar. Bu programı Neslihan sunmaktadır. Neslihan'ın sunduğu yemek programı bir erkek sesiyle kesilir. Bu ses eşi Ethem'e aittir. Neslihan ayağa kalktığı anda, televizyondaki sunucunun kıyafetiyle az önce kendi üzerinde duran kıyafetin aynı olduğu anlaşılır. Böylelikle Neslihan'ın gördüklerinin onun hayal dünyası olduğunu yansıtılır. Henüz ilk sahnede yönetmen fantastik dokuya sahip bir film izleyeceğini seyirciye hissettirir.

Evde her hafta yaptığı çerkes tavuğundan, programına konuk ettiği kadınlara bahseder. Programın içindeyken bir an için korkuyla kafasını çevirir. Yerde yatan eşinin ölü bedenini görür. Bu sahne hikaye boyunca olacakların habercisidir. Ümit Ünal fantazyayı, gerçeklik ve Neslihan'ın sanrıları arasında gidip gelen kurgu geçişleri üzerinden sürdürür. Neslihan'ın her cinayetten önce bir tarif vermesi, onun stresini bastıran yemek yapma eylemini bir silaha dönüştürdüğünü ifade eder.

#### Görüntü 15: *Sofra Sırları* filmindeki fantastik ögeler II

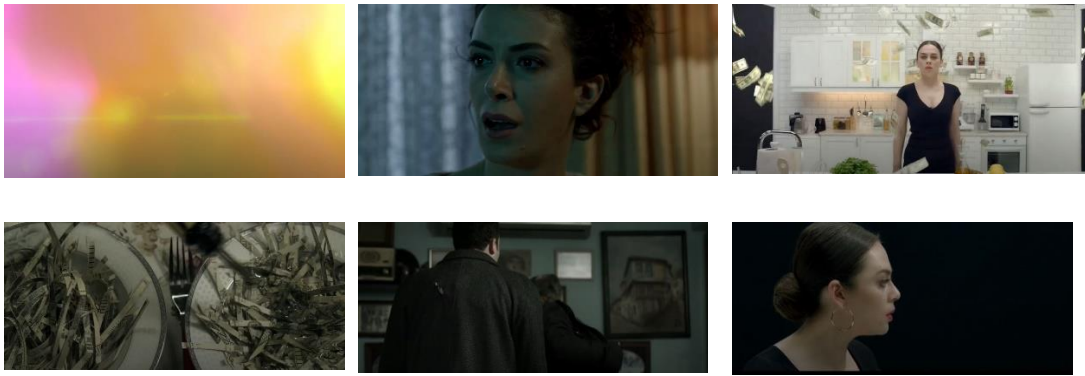


Filmde Ethem, Neslihan'a şaşırarak niye kendisine hortlak görmüş gibi baktığını sorgular. Bu an filmde kendisini iki kere tekrar eder. Ethem'in ölümüyle ilgili seyirci fantastik bir tekinsizliğe sürüklenir. Ethem'in Neslihan'ı boşayacağını söylemesinin ardından, Neslihan'ın kafasındaki basit hayali görüntüler, seri katil planlarına ve kurguladığı senaryolara dönüşmeye başlar. Çünkü Ethem gittiğinde Neslihan evde yalnız kalır. Yalnızlığı ve içine hapsedildiği ev hanımı kimliği arasında sıkışır. Paranoyaları artmaya başlar. Bu da hayali hikayeler türetmesine neden olur. Film

boyunca seyirci yaratılan her anın, hayal mi gerçek mi olduğu sorusu arasında gidip gelir.

Ethem'in boğularak öldüğü gösterilir. Daha sonra polis olay yeri incelemesinde Ethem'in kafasına darbe alarak öldüğünü söyler. Seyircinin işin içinden çıkamadığı gibi polis de olayı çözümleyemez. Bir süre sonra Neslihan, Ethem'le ilişkisi olan komşusu Meral'i öldürmeyi planlar. Bunu küçükken keşfettiği hayal gördüren mantarlarla yapar. Cinayeti planlamaya başlaması, hayali programında mantarlı mantı tarifi verdiği sahneyle hissedilir. Meral'e sanki program sunuyormuş gibi bir ses tonuyla yemeğin tarifini anlatır. Hayali programında kullandığı sunucu dili Neslihan'ın gerçekliğine taşmıştır. Mantar yemelerinin ardından ilk olarak Neslihan'ın uçurtması, daha sonra çocukluğu evin içinde belirir. Yemeğe koyduğu mantarlar halisünasyon gördürmektedir. Daha sonra masalsi fantastik bir atmosfer resmedilerek, Neslihan ilk defa hayal gördüren mantarları yediği anıyı anlatır. Etrafı bir renk cümbüşü kaplar. Anlattığı anıdaki ışık, evde oturan Meral'in yüzüne vurmaktadır. Gerçeklik ve düşsel olan iç içe geçer. Bir süre sonra Meral, Ethem'in kendisine tekrar tekrar tecavüz ettiğini anlatır. Neslihan da Ethem'i öldürdüğünü, şimdi de onun öleceğini söyler. Meral bunu ciddiye almaz ama mantarlı mantıdan fazla yediği için zehirlenerek ölür.

### Görüntü 16: *Sofra Sırları* filmindeki fantastik öğeler III



Neslihan kafasında kurguladığı üçüncü cinayet planını, Ethem'in yakın arkadaşları Ahmet ve Mehmet'e karşı tasarlar. Ethem'le birlikte haksız elde ettikleri paraya Ethem'in ölümünün ardından ulaşmaya çalışan ikili, Neslihan'ın evine gelir. Neslihan evde çiçekçi genç Ramo'yla birlikte. Önce Ramo'yu bulup etkisiz hale getiren ikili daha sonra dolarların yerini sorar. Neslihan'ın planı ise onlara istedikleri

parayı gerçek anlamda yedirmekir. Çekmecedeki silahını alır ve onları tehdit ederek hazırladığı dolar salatasını yedirir. Hayali programında öfkeli bir ifadeyle dolarları havaya fırlatar ve yemelerini söyler. Mehmet kan kaybederken Ahmet silaha atılır. O esnada Ramo Ahmet’i arkasından bıçaklar. Cesetlerini parçalara ayırıp yakmak üzere evi terk eder. Para Neslihan’a kalmıştır. Neslihan rüyasında Ahmet’i sırtından bıçaklanmış halde yürürken görür. Neslihan bu parayı Ahmet ve Mehmet tarafından yıllardır mağdur edilen eşlerine verir. Onları öldürdüğünün bilinmemesini ister. Programda kadınların bu parayla kuracakları köy hayatına övgüler dizer.

Polis Ahmet ve Mehmet’in cinayetinden şüphelenerek Neslihan’a son kez gelir. Onu öldüren genç adamla ilişkisini sorar. İkiliyi sorguda yüzleştirir. Ancak paralar ortada olmadığı için polis Ramo’ya inanmaz Neslihan serbest kalır. Her şey biter ve artık o binada kendi dışında kimse kalmaz. Neslihan evine döner. Evde yaşadığı her şeyin, başından beri kendi tarafından kurgulandığını anlar. Ethem’in onu boşamasının ardından gördüğü hayaller katlanarak, kafasında bir cinayet öyküsüne dönüşmüştür. Ümit Ünal Neslihan’ın kafasında kurguladığı ve fantastik unsurlar taşıyan bu hikayeye birlikte, kendi sinemasında fantastik dili en yoğun barındıran filmi yönetmiş olur.

**İkonolojik Yorum:** Sofra Sırları; Neslihan karakterinin kafasında yarattığı fantastik dünyayı, alt metninde toplumsal cinsiyet eşitliği üzerinden ele alır. “Toplumsal cinsiyet kavramı, geniş açılımları olan, oldukça kapsamlı bir kavramdır. Bu kavram, kadınlık ve erkekliğin toplumsal olarak kurulan, öğrenilen kalıplar olduğunu anlatır” (Özaydınlık, 2014, s.93). Toplumsal cinsiyet rollerinin biçilmeye başladığı ilk mekan evdir. Ev hanımı/ev kadını gibi tabirler, toplumda yaygın bir şekilde dillendirilen ve kadını toplumsal hayattan uzaklaştırarak, ev işlerini kadının üzerine yıkan bir anlayışın ürünüdür. Ümit Ünal Neslihan’ı; ev işleri ve izlediği televizyon programları arasında bir hayata sahip, eşine cevap veremedikçe yemek yaparak stres atan bir konumda kurgular. Neslihan’ın her şeyi unutmak için daldığı kurmaca evreninin, onun bir şeyleri bastırmasına yardım eden bir alan olduğu fark edilir. Filmde Ümit Ünal, kadına biçilen toplumsal cinsiyet rollerinin yaratabileceği psikolojik travmaları fantastik bir düzlemde ele almıştır. Ümit Ünal, Neslihan’ın her şeyin yolunda gitmesiyle ilgili yarattığı fantastik illüzyonun yıkılmasını şu sözlerle açıklar:

“Neslihan’ı kapalı bir ortamda, hayal dünyasında yaşayan tek tesellisi yemek yapmak olan biri gibi hayal ettim. Kendisini TV programlarındaki ünlü aşçılarla özdeşleştiriyor ve hayatında her şeyi o dünyadan bakarak, toz pembe görüyor. Yıllarca kendisini çok iyi bir kocası, çok güzel bir hayatı olduğuna inandırmış. Ama bu dünya birgün aniden yıkılıveriyor” (Yüksel, 2018, s.55).

Film ilerledikçe Ethem’in kendisini terk etmesiyle birlikte, Neslihan ilk kez kendisiyle baş başa kalır. Ayrılığın ardından Neslihan, hayal gücünün sınırlarını daha geniş tutar ve kafasında kurguladığı hikayeler giderek çoğalır. Neslihan hayali hikayelerinde, eril tahakkümün kendisine biçtiği toplumsal rolleri inşa eden herkesle hesaplaşan bir karaktere dönüşür. Öncelikle kendisini aldatan, sevmeyen, köle gibi davranan kocası Ethem’in boğulurken kurtulmasına yardım etmez. Kendisini dolaylı yoldan Ethem’in katiline dönüştürür. Daha sonra Meral’i zehirleyerek cezalandırır.

Tıpkı Ethem gibi eşlerine her şeyi yapan ve daha sonra hiçbir şey olmamış gibi hayatlarına devam eden Ahmet ve Mehmet ikilisi de Neslihan’ın hayal evreninde öldürülmelidir. Neslihan, Ahmet ve Mithat’ın eşlerine de bir hayat kurup kendileri olmalarını sağlayacak parayı verir. Böylelikle Neslihan, ev içerisinde aynışmaya mahkum edilen kadınların dayanışmasını ve örgütlenmesini sağlayan bir vasıf üstlenir.

Son olarak kendisiyle para için birlikte olduğunu anladığı genç adamı da polisin elinden kurtarmayarak cezalandırır. Neslihan film boyunca, toplumsal cinsiyet rollerinin dayattığı mecburi yemek yapma eylemini silahı haline getirir. İşlediği tüm cinayetlerin denklemini yemekler üzerinden kurgular. Kendisiyle başbaşa kalan Neslihan, onu kimliksizleştiren rolleri Ethem’in terk etmesiyle fark eder. Geçmişte Ethem’e sürekli hizmet etmiş, kızdığına ona karşılık vermemiş ve kendisiyle çok az ilgilenmiştir. Ethem gittiğinde tutunacak tek dalı olan hayal gücüne sığınmak zorunda kalmıştır.

Kafasındaki kurmaca hikayede herkesi cezalandırdıktan sonra, evin yarattığı kapalı ve halüsinatif atmosferden sıyrılır. Filmin sonunda mutlu bir ifadeyle denizi seyrederek. Artık hayallerini kendisiyle ilgili kurgulayacak bir kadın olarak denize umutla bakar. Neslihan kendisi olmaya ve özgün kimliğini inşa etmeye hazırdır. Yönetmen böylelikle, kadının kimliği üstünden inşa edilmeye çalışılan rollerin yaratacağı felaketlere fantastik bir anlatı kurgulayarak değinir. Kadınların özgürce

çizeceği yolların, tamamen kadının kendi hayal gücünden ve kişisel kararlarından geçtiğini yansıtarak filmi sonlandırır.

#### 4.2.7. *Yol Kenarı* (Tayfun Pirselimoglu/2018)

**Filmin Adı:** Yol Kenarı

**Filmin Yapım Yılı:** 2018

**Yönetmen:** Tayfun Pirselimoglu

**Senaryo:** Tayfun Pirselimoglu

**Görüntü Yönetmeni:** Andreas Sinanos

**Oyuncular:** Tansu Biçer, Nalan Kuruçim, Taner Birsal, Ercan Kesal

**Yapım:** Mitra Filmcilik

**Katıldığı Festivaller:** 37. Uluslararası İstanbul Film Festival (*En İyi Yönetmen*), 29. Uluslararası Ankara Film Festival (*En İyi Sanat Yönetmeni*), 33. Varşova Film Festivali

**Filmin Özeti:** Zaman ve mekanın olmadığı, karakterlerin isimlerinin bilinmediği bir kasabada devamlı garip olaylar yaşanmaktadır. Kasabada yaşayan insanlar, olanları kıyamet alameti olarak görmekte ısrarcıdır. Dünyanın sonunu kasabalarında beklerler. Genç bir adam geçimini sürdürmek için kasabaya yerleşir. Kasabada çaycılık ve temizlik işleriyle uğraşır. Öksürük şikayetiyle gittiği hastanede sırtında bir leke olduğu söylenir. O andan itibaren kasaba, dışarıdan gelen bu gence mesih gibi yaklaşacaktır. Kasabanın önünden ayrılmayan ve sur borusu gibi sesini duyuran gemi, yangınlar, arızalanan elektrikler, ölenler/dirilenler, katiller, bir türlü gelmeyen devlet adamlarıyla birlikte gariplikler sürmektedir. Bütün halk tüm soruların cevabını genç adamda bulmaya çalışır. Oysa kurtarıcı olarak sayılan kişi, olan biten hakkında en fazla onlar kadar bilgi sahibidir.

**Ön-İkonografik Tanımlama:** *Yol Kenarı* filminde yer alan, görüntünün ilk anlamı olarak ortaya çıkan fantastik öğeler şunlardır:

- Halkın hiç gitmeyen geminin karşısında bekleyişi
- “Ya da... Sur’a kimler için üfleniyor?” yazısının girmesi
- İnsanların kötü bir şey olacak hissini (kıyamet) birbirleriyle paylaşması
- Bozuk yayın yapan televizyonların izlenmesi
- Filmin başındaki rüyada anlatılan, denizden çıkan adam
- Denizden çıkan adamın kaçıışı ve Deccal’in onu öldürüşü
- Yanarak koşan adam

- Akvaryumdaki deniz kızı
- Her şeyin sonunun geldiğini genç adama söylemeleri ama bunu genç adama paylaşmayı garipsemeleri
- Sırtında leke olduğunun söylenmesi (seçilmiş kişi atfı)
- Devamlı kardeşini görüp görmediklerini soran adam
- Sırtında leke olduğu için her soruyu genç adama sormaları
- Genç adamın dokunduğu kişilerin ölmesi
- Seçilmiş kişi olmasının sorgulanmaya başlanması
- Denizden çıktıktan sonra öldürülen adamın dirilmesi
- Dirilen adamın denize tekrar dönmesi
- Genç adamın dokunarak Deccal'i öldürmesi
- Denizden gelen adamın suya tekrar girmesiyle, Deccal'in dirilmesi

**İkonografik Çözümleme:** Yol Kenarı filmindeki ikincil anlamlarının belirlendiği ikonografik çözümleme kısmında, filmin dilinin oluşmasına katkıda bulunan fantastik öğeler analiz edilecektir.

#### Görüntü 17: *Yol Kenarı* filmindeki fantastik öğeler I



*Yol Kenarı*, kıyameti bekleyen bir kasabadaki garip olaylar ve karakterlerle ilgili olduğu için fantastik imgelerini de mekan ve kişiler bağlamında oluşturmaktadır. Filmin henüz başlangıcında, olduğu yerden hiç ayrılmayan ve çıkardığı Sur'a benzer sesle kıyamet habercisi gibi orada duran gemi vardır. Cehennem imgesini çağrıştıran ve yanarken koşan adam, sürekli açık bozuk televizyonlar, akvaryumdaki deniz kızı gibi imgelerle, distopik ve fantastik bir kıyamet atmosferinin sembolize edilir. Gemi yaklaşan kıyameti, yanan adam ilahi cezayı, bozuk televizyonlar bir anlam ihtiyacı



olmadan takip edilen tüketim kültürünü, akvaryumdaki kız çocuğu denizden gelen masum insanlığı tarif eder. Kasaba halkı da bu garip atmosfer içerisinde sürekli gemiyi inceler ve sonlanışın ne zaman olacağını düşünür.

**Görüntü 18:** *Yol Kenarı* filmindeki fantastik öğeler II



Kasabalılar, yaklaşan kıyametten onları kurtaracak birinin geleceğine inanmaktadır. Kasabada yeni işe başlayan ve çaycı olarak çalışan genç adamın sırtındaki leke, seçilmiş kişi olarak düşünülmesine yol açar. Böylelikle genç adama her türlü soru sorulmaya başlanır. Kaybolan kardeşlerinden, yaşamının anlamına, geminin neden orada durduğundan, ölümlerin neden dirildiğine kadar birçok soru genç adama yöneltilir. Genç adama peygamber gibi davranılır. İstedikleri cevabı alamayanlar ve genç adamın da bilgisinin kendisi kadar olduğunu görenler, onun seçilmiş kişi olduğunu sorgulamaya başlarlar. Ancak bütün bunlar olurken genç adam, dokunduğu kişileri mucizevi bir biçimde öldürebilme özelliği kazanır. Filmde genç adama verilen bu fantastik yetiyle, karakter kendine atfedilen sığfata dahil olur.

Filmde yaratılan en önemli fantastik alegori; denizden gelen adam, onu öldüren katil ve genç adam arasında geçmektedir. Filmin fantastik bir kıyamet betimlemesi olduğu göz önüne alınarak bu üç figürün insanlık, Mesih ve Deccal'i simgelediği açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Bilindiği üzere kıyametin en büyük alametlerinden birisi Deccal'in gelişidir. Tek gözü kör olan Deccal kıyametin yaklaştığı ve insanlığın mesihi beklediği bir dönemde, insanoğlunu kandırır. İnsanlığı kendi önderliğinde toplar ve kötülüklerini sürdürür. Yani en büyük zararı insanlığa olur. Deccal'in ortaya çıkışının ardından beklenen mesih gelerek Deccal'i engeller ve kötülöklere son verir.

**Görüntü 19:** *Yol Kenarı* filmindeki fantastik öğeler III



*Yol Kenarı*'nda denizden gelen kişi, kökleri sudan gelen insanoğlunu simgelemektedir. Rahatlıkla insan öldüren ve kimsenin aldırmadığı katil de Deccal olarak imgeselleştirilir. Kasabaya gelen lekeli genç adam ise Deccal'in karşısında duracak olan, beklenen mesihdir. Denizden gelen adam Deccal'den kaçar ancak kaçmasına rağmen Deccal onu bulur ve öldürür. Bir süre sonra genç adam (mesih) Deccal'i öldürecektir. Deccal'in ölümüyle denizden gelen adam tekrar dirilir. Kıyametteki bu dirilişin ardından, insanoğlu geldiği yere geri döner. İnsanlığın başladığı yere (suya) dönmesiyle Deccal de dirilmiş olur. Böylelikle filmin başından beri kurgulanan fantastik kıyamet alegorisi, ikonografik dini figürler üzerinden tamamlanır.

**İkonolojik Yorum:** Tayfun Pirseliimoğlu, *Yol Kenarı* filminde isimlerin, mekanın, zamanın belirsizliğinden beslenen bir kasaba yaratmıştır. Bu fantastik distopik yapıyla birlikte mekan, dünyadaki herhangi bir yeri temsil edebilecek bir dokuya bürünmektedir. Dünyada çoğu insanın inandığı ve bildiği Deccal anlatısını hikayenin merkezine koyarak, seyirciyle arasında tanıdık bir mizaç geliştirir. Pirseliimoğlu mekan ve dini hikayelerle bir araya getirdiği distopik havayı, bazen politik bir anlatıyla da birleştirmektedir. Film zaman zaman eleştirel fantazyaya anlayışını kullanır. “*Yol Kenarı* filmi zamansızlığın bir parçası olarak günümüz dünyası ve içinde yaşadığımız ülkeye dair bazı saptamalar ve eleştirilerde bulunur. Kadın cinayetleri, çocuk tecavüzleri, sır ölümler, kitapların yakılması gibi konular filmde ele alınmaktadır” (Arık, 2020, ss.522-523). Bu olayların mistik bir anlatıyla birleştirilmesi, Pirseliimoğlu'nun ülke gerçekliklerini kıyameti bekleyen insanlık imgesi üstünden eleştirmesine olanak tanır.

Yol Kenarı filminin merkeze aldığı kıyamet alegorisinin kaynağı manasızlık duygusundan ileri gelmektedir. Pirselimolu söyleşisinde filmin üzerinde durduğu esas şeyin insanın içinden çıkamadığı anlamsızlık hissi olduğunu ifade etmektedir. Bu durumu bir çemberin üzerinde yol almaya benzetir. Çember sona gelindiğinde yeniden başlanan bir hüviyete sahiptir. Filmin son sahnesinde, hayatı sonlanan Deccal'in tekrar ayağa kalkması da bununla ilgilidir. Bu çemberi tamamlama halini sinemasının geneline yayan Pirselimolu, Yol Kenarı'nda da manasızlığın son bulma isteğini kıyametle eşleştirir (Kabadayı ve Öztürk, 2018, ss.208-2010).

Bu durum *bengi dönüş* anlayışının Tayfun Pirselimolu'nun filmine yansıdığını göstermektedir. Karakterler zamanın, mekanın, isimlerin kaybolduğu kasabalarında hiçbir şeye anlam veremezler. Bunun en büyük nedeni, anlamsızlığın ortasında bir çıkış noktası bulamamalarından ileri gelir. Böylelikle karakterler kendilerini, sonlanmasını istedikleri ancak yeniden başlayacağını bildikleri bir tekrar etme halinin içerisinde bulurlar.

Tayfun Pirselimolu'nun Yol Kenarı'nda durumu trajikomik bir yapıya sokmak için kullandığı unsurlardan biri de kara mizahdır. Fantazyayla kara mizahı bir araya getiren Pirselimolu, bu şekilde filmde süregelen delilik haline bir tepkime yaratmaktadır. Örneğin genç adam kasabalıyla muhabbet ederken oradan yanan bir adamın geçmesi ve bunu normal karşılamaları, ilahi özelliklerinden dolayı genç adama nasıl hitap edeceklerini bilememeleri, hemşirenin genç adamın hayalindeki mesih gibi olmadığını ima etmesi bu kara mizahı fantastik tonlarla birleştiren unsurlardır. Tayfun Pirselimolu sinemasından yükselen kara mizah anlayışını şu sözlerle ifade etmektedir:

“İlk filmimden beri, dozu giderek artan, derinden akan bir kara mizah tonu olduğu söylenebilir. Bu filmimde, bu humorun biraz daha belirgin bir şekilde ortaya çıkması ya da anlaşılır olması belki sizin de ayrıca dikkatinizi çekmiş olabilir. Ama bu durum, benim gittiğim yoldaki bazı öğeleri, mesela “yolun kenarından” geçerken gördüğümüz manzaraları, biraz daha belirgin hale getirmekle ilgili bir durum” (Şen, 2018).

Kıyamet alegorisinin fantastik bir dokuyla beslendiği film, zaman zaman absürt bir hal alan yapısıyla insanlığın geldiği durum ve çaresizlikle ilgili taşlamalar yapmaktadır. Böylelikle Yol Kenarı'nın, fantastik bir anlatı üzerinden felsefi bir anlam

arayışı bulma ve bunu yaparken de toplumsal eleştiri getirme anlayışını, Türkiye sinemasında pekiştiren bir film olduğu söylenebilir. Pirselimođlu bütün bu unsurları bir araya getirdiği Yol Kenarı filmiyle, fantastik bir eğilimi beslemiş olur.

## 5. SONUÇ

Fantastik, dünya edebiyatındaki yükselişinin ardından, sinema uyarlamalarıyla 2000 sonrası etkisini ve popülerliğini arttırmış bir türdür. Fantastik türün dünya sinemasında etkisinin artması Türkiye sinemasında da fantastik eğilimde yükselişi tetiklemektedir. Türkiye’de fantastik sinemanın ilk örnekleri Yeşilçam döneminde üretilen B tipi kopya filmlerde görülmektedir. 1980’li yıllara gelindiğinde ise genç yönetmenlerin kendi sinema dilini oluşturmak amacıyla filmlerinde fantastik öğelere yer vermeye başladığını aktarmak mümkündür. 2000’li yıllara gelindiğindeyse Bağımsız Türkiye Sineması’nda yönetmenlerin filmlerinde sıklıkla fantastik öğeleri kullanması dikkat çekmektedir. Bu durum, Bağımsız Türkiye Sineması’ndaki yeni anlayışı inceleme gerekliliğini doğurmaktadır.

Çalışmada ilk olarak dünyada ve Türkiye’de fantastik edebiyatın gelişimi ele alınmış ve bu sürecin dünya sineması ile Türkiye sineması üzerindeki etkileri tartışılmıştır. Tarih öncesi çağlara uzanan bir geçmişe sahip olan fantastik türün, farklı türlerle/akımlarla köklü bir etkileşim sağlamış olsa da 1950’li yıllarda kendini bir tür olarak kabul ettirdiği belirtilmiştir. Gelişen teknolojiyle birlikte 1950’lerden sonra fantastik tür alanında yazılan edebi eserler, dünyada 2000 sonrası sinema uyarlamalarına kaynak oluşturmuştur. Türkiye’de edebi bir eser olarak üretilen *Perg Efsaneleri* (Barış Müstecaplıoğlu/2002-2005) adlı ilk fantastik seri ise 2000’li yıllarda yazılmıştır. Bu gecikme, Türkiye’de edebiyat alanında fantastik türün gelişimini olumsuz yönde etkilediği gibi aynı zamanda bir tür olarak fantastik sinemanın oluşumuna engel olan en önemli etkenlerden biri olmuştur.

Çalışmada fantastik sinemanın dünya ve Türkiye’deki gelişimine yer verilerek, fantastik sinema anlayışının Türkiye sineması üzerindeki etkileri anlaşılmıştır. Melies’in ilk örneğini verdiği fantastik sinema, Alman Dışavurumcu Sineması’yla bir ekol oluşturmuştur. Fantastik tür, toplumsal buhran yüzünden Almanya’dan Amerika’ya göç eden yönetmenlerle popülerlik kazanmaya başlamıştır. Amerika’da çizgi roman kültüründen beslenerek üretilen süper kahraman filmlerinin popülerleşmesi, Türkiye’de Yeşilçam döneminde kopya fantastik filmler furyasını tetiklemiştir. Bu bağlamda, Yeşilçam döneminde üretilen B tipi kopya filmlerle

fantastik bir sinema geleneğinin yaratılmadığı sonucuna varılmıştır. Türkiye sinemasında, -toplumsal travmanın yaşandığı dönemde ilk özgün örneklerini veren Alman Dışavurumcu Sineması'nda olduğu gibi- 1980'de gerçekleşen askeri darbe sonucunda dönemin yönetmenleri yeni bir dil arayışına girmiştir. Böylelikle yönetmenler filmlerinde fantastik unsurları özgün bir nitelikte kullanmıştır. Bu dönemde yönetmenler fantastik öğeleri, filmlerinde bireysel ve toplumsal kaygılara estetik bir dille yer vermek amacıyla kullanmaya başlamıştır.

2000'ler sonrasında bağımsız ve ana akım olmak üzere iki ana kategoride filmler çekilmiştir. Üretilen filmlerde kullanılan fantastik öğelerde kullanım amaçları bağlamında farklılıklar tespit edilmiştir. 80 Darbesi sonrasında genç kuşak yönetmenlerin filmlerinde kullanmış olduğu fantastik öğeler, yeni bir sinema dilinin oluşmasına zemin hazırlamış ve 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda fantastik unsurlar barındıran filmlerin üretilmesine olanak sağladığı saptanmıştır. Bağımsız sinemacılar fantastik öğeleri filmlerinde anlam yaratmak ve yeni özgün bir dil oluşturmak amacıyla kullanmıştır. 2000 sonrası ana akım sinemada ise fantastik öğelerin, Yeşilçam döneminde B tipi kopya filmlerde olduğu gibi parodileştirme ve ticari amaçlarla kullanıldığı tespit edilmiştir.

2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda film üreten yönetmenlerin ortak noktası bireysel ve toplumsal kaygılarını eserlerinde estetik bir dil kullanarak oluşturmasıdır. Bu çalışmada, iki farklı auteur yönetmen profilinin ortaya çıktığı saptanmıştır. Bu iki yönetmen profilinden ilkinin filmlerinde fantastik öğelere yer vermeden, ikincisinin ise filmlerinde fantastik öğelere yer vererek özgün bir dil oluşturdukları anlaşılmıştır. Bu çalışmada 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda, eserlerinde fantastik öğelere yer veren auteur yönetmenlerin filmleri ikonolojik analiz yöntemiyle çözümlenerek, fantastik bir eğilim geliştiğini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

Çalışmanın amacı doğrultusunda 2000'li yıllarda bağımsız film üreten fakat eserlerinde fantastik öğelere yer vermeyen ya da fantastik öğeleri yoğun olarak kullanmayan Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim gibi auteur yönetmenler örnekleme dahil edilmemiştir. Nuri Bilge Ceylan, minimalist ve gerçekçi anlayışla ürettiği filmlerinde ağırlıklı olarak taşra temasını kullanmıştır. Zeki Demirkubuz, filmlerinde modern hayata sıkışmış insan ilişkilerini kadın erkek

çatışması üzerinden ele almıştır. Yeşim Ustaoglu toplumsal bellek, kimlik, içsel çatışmalar üzerinden sinemasını kurgulamıştır. Derviş Zaim ise arayış içinde olduğunu sıklıkla dile getiren bir yönetmen olarak, kendi dilini iktidar, toplumsal bunalım, vicdan, geleneksel/modern ve yaşam/ölüm çatışması gibi birçok farklı tema üzerinden inşa etmiştir. 90'lı yıllarda film üretmeye başlayan bu yönetmenlerin filmlerinde daha minimalist ve gerçekçi bir anlayış benimsenmiştir.

2000 sonrası üretilen filmlerde fantastik öğeleri kullanan yönetmenlerin psikolojiyi fantastik tekinsizlikle, sosyolojik eleştirileri alegorik fantastik bir anlatıyla, felsefi yaklaşımlarını nihilizm ve varoluşçuluk ekseninde kurguladıkları doğaüstü atmosferle, mistik/dinsel anlatıları da dini hikayelerdeki olağanüstü anları filmin anlatısına yerleştirerek kurguladıkları saptanmıştır. 2000 sonrası Türkiye sinemasında henüz ilk eserlerini vermiş Ceylan Özgü Özçelik, Can Evrenol, Ramin Matin, Atıl İnaç, Cem Başeskioğlu, Faysal Soysal, Ali Kemal Çınar, Melik Saraçoğlu ve Hakkı Kurtuluş gibi bağımsız yönetmenler filmlerinde fantastik unsurları kullansa da sınırlı sayıda ürettiği eserlerle henüz kendi sinemalarına özgü bir dil geliştiremedikleri için başka bir deyişle auteur olmadıkları için örnekleme dahil edilmemiştir.

Çalışmanın amacına ve sınırlılığına uygun olarak örnekleme dahil edilen auteur yönetmenler Reha Erdem, Onur Ünlü, Emin Alper, Semih Kaplanoğlu, Tolga Karaçelik ve Ümit Ünal olarak belirlenmiştir. Reha Erdem filmlerinde ele aldığı felsefi anlayışı fantastik unsurlarla birleştirmiştir. Onur Ünlü gerçeküstücü ve büyülü gerçekçi unsurları günlük yaşamla örtüştürerek filmlerinde ortak bir dil oluşturmuştur. Emin Alper ürettiği filmlerde bireyin toplumla ilişkisini fantastik bir anlayışla ele almıştır. Tolga Karaçelik toplumsal eleştirilerini filmlerinde fantastik alegorilerle kurgulamıştır. Semih Kaplanoğlu dini hikayelerde yer alan fantastik unsurları filmlerinde ele alarak insanın varoluş nedenini tartışmıştır. Ümit Ünal filmlerinde feminist bakış açısını toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden temellendirdiği fantastik bir anlatı kurmuştur. Tayfun Pirselimoglu ise fantastik unsurları varoluşun anlamsızlığı üzerine kurgulayarak kendi sinema dilini oluşturmuştur.

Örnekleme oluşturan yönetmenlerin; günümüz insanının sorunlarını bireysel ve toplumsal açıdan fantastik öğeler kullanarak, psikolojik, sosyolojik, felsefi, politik ve mistik/dinsel boyutta ele almasıyla ortak bir özellik geliştirdiği tespit edilmiştir. Bu bilgiler ışığında 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda eser üreten auteur

yönetmenlerin, fantazyayı kullanırken, ticari kaygılarla film üreten Amerikan ekolünü değil estetik kaygılarla film üreten Alman ekolünü benimsediği saptanmıştır.

2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda Fantastik Eğilimler adlı çalışmaya; sınırlılık dahilinde belirlenen yönetmenlerin filmlerinde fantazyayı en baskın kullandıkları *Kosmos* (Reha Erdem/2010), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (Onur Ünlü/2013), *Abluka* (Emin Alper/2015), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik/2015), *Buğday* (Semih Kaplıanoğlu/2017), *Sofra Sırları* (Ümit Ünal/2017), *Yol Kenarı* (Tayfun Pirselimoglu/2018) filmleri seçilmiştir. Filmlerin İkonolojik Analiz yöntemle incelenmesi sonucunda, 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'ndaki auteur yönetmenlerin, fantastik öğeleri bireysel ve toplumsal sorunlara bakış açılarını estetik bir kaygı güderek kullandığı saptanmıştır.

*Kosmos* filminde fantastik unsurlar; zaman, mekan ve varlık kavramları ekseninde inşa edilmiştir. Örneğin doğaüstü niteliklere sahip karakter Kosmos, iyileştirici gücü ve kurtarıcı misyonuyla, fantastik dokuyu güçlendirmiştir. Mistik özelliklere sahip ana karakter aracılığıyla yaratılan fantazyada, bengi dönüş kavramı ele alınarak toplumun beklediği kurtarıcı figüre eleştirel bir yaklaşımda bulunulmuştur. Ayrıca filmdeki fantastik atmosfer, Kosmos ve Neptün karakterlerinin hayvan sesleriyle iletişim kurması, karakterlerin bir kuş gibi betimlenerek uçuşması, rüzgarın artışı gibi görsel betimlemelerle desteklenmiştir. Reha Erdem böylelikle, insan nezdinde kültür ve doğayı ortaklaştırdığı, varoluştaki doğru ve yanlışların bitmeyen bir döngü içinde olduğu ve beklenen kurtarıcının hem abartılıp hem eleştirildiği bir anlatıyı fantastik bir düzlemde kurmuştur.

*Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde yer alan büyülü gerçekçi fantastik unsurların, filmin dilinde varoluşçu eksende kullanıldığı saptanmıştır. Onur Ünlü filmde günlük köy rutinlerini, karakterlere eklediği özel güçlerle birleştirerek seyirciyi filmin fantastik gerçekliğine ikna etmiştir. Buna ek olarak birçok kez, bilindik deyimleri fantastik sahneler olarak kurgulamış, seyirciye kendi kültürel kodlarıyla temas etmiştir. Onur Ünlü psikoloji ve varoluşçuluk düşüncesi etrafında tasarladığı filmde, Cemal'in anlam dünyasından daha büyük varoluşsal problemleri ödipal erkeklik kriziyle birleştirerek, karakterin yaratılan fantastik evrende arafta kalmasına neden olmuştur. Böylece sinemasının genelinde devam ettirdiği gerçeküstücü anlayışı fantastik bir noktaya taşımıştır.



*Abluka* filminde otoritenin toplum ve birey üzerinde yarattığı baskı ve travma, fantastik dil kullanılarak anlatılmıştır. Tasarlanan distopik mahalle atmosferiyle, Panoptikon kavramı üzerinden politik bir eleştiri getirilmiştir. Ahmet ve Kadir karakterlerinin giderek artan paranoyalarıyla gerçeklikten yavaş yavaş kopmaları, rüya ve gerçek arasında gidip gelen bir fantastik dokuyu ortaya çıkarmıştır. Filmde karakterlerin gözetlendiklerini düşündükleri mahalle, Foucault'nun geleneksel iktidar kavramının yaratmış olduğu gözetim toplumuna benzer bir yapı sergileyerek fantastik öğelerle inşa edilmiştir. Bu fantastik anlatı, mahallenin kaotik atmosferindeki dış ses ve karanlık dokuyla güçlendirilmiştir. Özetle Alman Dışavurumcu Sinema anlayışına benzer nitelikte filmini kurgulayan Emin Alper, gözetim toplumuna işaret eden Panoptikon kavramı üzerinden, gözetleme ve denetlemenin yaratabileceği travmaları fantastik bir dille yansıtmıştır.

*Sarmaşık* filminde gemi bir ülke gibi ele alınarak, özne ve geleneksel iktidar modeli arasındaki çatışma fantastik bir dille tasarlanmıştır. Beybaba ve diğerleri arasındaki gerilim, gözetim toplumu anlayışına direnen öznenin gerçeklikten kopmasıyla sonuçlanmıştır. Gerçeklikten kopuş Brechtien bir biçimde epizodik anlatıyla ortaya konulmuştur. Bu epizodlarda ilk olarak karakterlerin önce sağlıklı halleri betimlenmiştir. İkinci kısımda başlangıçta bir hapishaneye, daha sonra tımarhaneye dönüşen gemide gerçekliğin yitişiyle nevrozlar başlamıştır. Son bölümde baskının sonucunda, karakterler gerçeklikten tamamen kopartılarak filmdeki fantazyaya tasarlanmıştır. Böylelikle fantastik unsurların ilk bölümden son bölüme kadar katlanarak filmin omurgasını oluşturduğu anlaşılmıştır. Gemiye ele geçiren sarmaşıklar ve salyangozlar aracılığıyla tasarlanan fantastik metaforlarla, mekan üzerinden deliliğin gemiye tamamen hakim olduğu tasvir edilmiştir. Sarmaşıklar arasında yatan karakterle birlikte gerçeklik ve fantazyaya tamamen iç içe geçmiştir. Tolga Karaçelik'in bu filminde erkeklerin baskın olduğu bir ortamda çıkabilecek iktidar krizi ve öteki hesaplaşmasını fantastik bir dille ele aldığı saptanmıştır.

*Buğday* filminde ise bilimsel distopik bir atmosfer yaratılarak karakterin, yaşamın kaybolan anlamını fantastik serüvenle bulması sağlanmıştır. Filmdeki atmosfer distopik bilimkurguya yaklaşan bir doku içerse de fantastik unsurların dini hikayeler üstünden kurgulandığı anlaşılmıştır. Hz. Musa ve Hz. Hızır, Yunus Emre ve Hacı Bektaş Veli karakterlerinin hikayeleri, filmin ana karakteri olan Erol ve Cemil'in

yaşadıkları yolculukta fantastik biçimlerde ortaya çıkmıştır. Yönetmen bu filmde bilimin yaratabileceği yozlaşmanın karşısında, dini anlatılar aracılığıyla ve oluşturduğu fantastik kurtarıcı figürle varoluşun ve evrenin özüne işaret etmiştir.

*Sofra Sırları* fantastik unsurları toplumsal cinsiyet eşitliği ve feminist bakış açısıyla işlevselliğe kavuşturmuştur. Ev hanımı/ev kadını rolüne eleştirel bir bakış açısı getiren filmde, Neslihan'ın özne olarak var olması eril tahakküm tarafından engellenmiştir. Bu yüzden Neslihan, ona baskı kuran yemek yapma eylemini bir silaha dönüştürerek, hayal dünyasında herkesi cezalandırmıştır. Filmdeki fantastik doku ağırlıklı olarak, Neslihan'ın insanları öldürmeden önce yemek tarifleri verdiği hayali kadın programı sahneleriyle kurulmuştur. Filmdeki fantastik unsurlar göz önünde bulundurulduğunda filmin feminist bakış açısıyla fantazyayı birleştiren bir yönü olduğu sonucuna varılmıştır.

Fantastik bir kıyamet distopyası olarak tasarlanan *Yol Kenarı* filmde yaşamanın manasızlığı sorgulanmıştır. Filmdeki fantastik distopik yapı; isim, zaman ve mekandan bağımsız bir atmosfer oluşturularak, evrensel bir dini hikaye olan Deccal anlatısıyla kurgulanmıştır. Deccal, insanlık, mesih üçgeninde kendini tekrarlayan ve bengi dönüşü yol açan düzen, manasızlık ekseninde ele alınmıştır. Kasaba halkının sürekli beklediği mesih figürü, hiç gitmeyen ve ses çıkaran gemi, koşarken yanan adam, denizden çıkan insan gibi metaforlarla film fantastik anlatısını inşa etmiştir. Ek olarak filmde kurgulanan distopik anlatıda, dünyada ve Türkiye'de sıradanlaştırılan cinayet, tecavüz, faili meçhul ölüm ve kitap yakılması gibi toplumsal olaylara da taşlama yapılmıştır. Bunu zaman zaman kara mizah unsurlarıyla birleştiren Pirselimioğlu'nun; fantastik anlatısını kıyamet alegorisiyle oluşturduğu, bireysel ve toplumsal sorgulamalarla bu yapıyı inşa ettiği saptanmıştır.

Bu yedi filmin ortak noktaları, bireysel veya toplumsal problemlerin yarattığı varoluşsal çıkmazları ele almalarıdır. Karakterlerin yaşadığı bu çıkmazların, psikolojik ve fantastik bir dille inşa edildiği saptanmıştır. Bu açıdan 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'ndaki fantastik eğilimin, Hollywood fantazyalarından ziyade Alman Dışavurumcu Fantastik sinemasıyla benzeştiği tespit edilmiştir.

*Sen Aydınlatırsın Geceyi* ve *Sofra Sırları* filmlerinde, karakterlerin yaşadığı varoluşsal problemlerin, kendi kimliklerini kurmada psikolojik açmazlar yarattığı tespit edilmiştir. *Sen Aydınlatırsın Geceyi*'de, annesiyle ölümünün ardından yaşadığı

travma sonucu kimliğinde oluşan boşluğu Yasemin’le doldurmaya çalışan Cemal’le, *Sofra Sırları*’nda kendi kimliğini inşa etmesi engellenen ve hayal dünyasına sığınan Neslihan’ın öyküsünün benzeştiği tespit edilmiştir.

*Yol Kenarı*, *Kosmos*, *Buğday* filmlerindeyse; toplumsal açıdan varoluşsal bir buhranın içerisindeki bireyler, bir kurtarıcı beklemiştir. Üç filmde de toplumsal buhranı sonlandırması beklenen kurtarıcı karaktere, fantastik misyonlar yüklenmiştir. *Yol Kenarı*’nda kıyamet öncesi mesihi bekleyen kasabalılar, *Kosmos*’da Battal’dan mucize bekleyen köy halkı ve *Buğday*’da saf buğday tohumu bulmak için bir çıkış yolu arayan bilim adamlarıyla bu durum inşa edilmiştir. Sonuç olarak *Kosmos*’ta Battal bengi dönüşü devam ettirmiştir. *Yol Kenarı*’nda Deccal’ın dirilişi ve insanlığın suya dönüşüyle anlam çıkmazı sürdürülmüştür. *Buğday*’da dengesi bozulan doğada Erol, saf buğdayı bularak varoluşun özüne ulaşmıştır.

*Abluka* ve *Sarmaşık* filmleri ise iktidar ve otorite kavramlarına eleştirel fantastik bir bakış açısı getirmeleriyle benzeşmektedir. *Sarmaşık*’ta Beybaba karakteri, *Abluka*’da istihbarat ve belediye otoriteyi temsil etmektedir. İki film de mekanlarını panoptikon kavramı üzerinden inşa eder. *Abluka* filminde Kadir’in ve Ahmet’in iktidar yüzünden yaşadığı paranoyalar ve halisünatif anlar, *Sarmaşık*’ta önce hapishaneye, sonra tımarhaneye dönüşmeye başlayan gemideki karakterlerin sanrılarıyla benzeşmektedir. İki filmde de iktidarın yarattığı toplumsal baskının, bireylerin psikolojisinde çelişkili anlar yarattığı, gerçekliklerinden koparak fantazyaya sürüklenmelerine yol açıldığı anlaşılmıştır. Geleneksel iktidar modellerinin panoptik mekanlar üzerinden toplum üzerinde yarattığı gözetim kültürü, psikolojik travmalara yol açarak fantazyayı doğurmuştur.

2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’nda auteur yönetmenlerin filmlerinin benzerlikler taşıdığı gibi, farklı dünya görüşlerine sahip olmaları nedeniyle, birbirlerinden özgün ve farklı nitelikte olduklarını söylemek mümkündür. Örneğin; *Sen Aydınlatırsın Geceyi* kurguladığı büyülü gerçekçi dünyasıyla diğer filmlerden ayrılmıştır. Karakterlerin günlük hayattaki fantastik güçlerinin rutine dönüşmesi ve sıradanlaşması filmi farklı bir noktaya taşımıştır. *Abluka* rüya ve gerçek ayrımını kurgu/ses oyunlarından faydalanarak tasarlamış, seyircinin gözünde karmaşa yaratmıştır. Böylelikle karakterlerin rüya görme eylemini, teknik dilden yardım alarak sorgulatmasıyla diğer filmlere göre özgün bir noktaya ulaşmıştır. *Sarmaşık*,

karakterlerin bedenlerini deforme eden ve gemiyi ele geçiren fantastik nesneyi filmin omurgasına yerleştirmesiyle diğer filmlerden farklılaşmıştır. *Yol Kenarı* dini bir anlatıyı fantastik unsurlarla kurgulayıp anlamsal çıkmaza kapı aralamasıyla farklı bir anlatım tarzı benimsemiştir. *Buğday* ise *Yol Kenarı*'nın aksine, dini hikayelerle kurduğu fantastik anlatıyla, varoluşun anlamını sonuçlandırması bağlamında bir farklılık yaratmıştır. *Sofra Sırları* filmi ise fantazyayı, toplumsal cinsiyet eşitliği ekseninde, feminist bir bakış açısıyla ele aldığı için diğer filmlerden farklı bir yol çizmiştir.

Örnekleme de yer alan filmlerin çözümlenmesiyle, 2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda farklı üsluplara sahip olan auteur yönetmenlerin, fantastik öğeleri kullanarak bir eğilim oluşturduğu tespit edilmiştir. Böylelikle çalışmada; 90'lı yıllarda Türkiye'de başlayan bağımsız sinema anlayışının, 2000 sonrası gelişen fantastik üslupla yeni bir sinema dili ürettiği sonucuna ulaşılmıştır. Seçilen filmlerin bireysel/toplumsal sorunlara; sosyolojik, psikolojik, felsefi, politik ve mistik/dinsel bağlamda fantastik bir dille eleştirel yaklaşım getirdiği saptanmıştır.

Bu çalışma, 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda fantastik türle ilgili yapılan sınırlı çalışmalara katkı sağlaması bağlamında önem arz etmektedir. Çalışmanın, fantastik türle ilgili kuramsal tartışmaları ve güncel gelişmeleri ortaya koyarak yol gösterici olacağı düşünülmektedir. Çalışma; 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'ndaki fantastik filmler analiz edilirken, fantastik filmlerin tespiti, içerisindeki fantastik unsurların film anlatısına nasıl yansıdığını göstermesi ve filmlerde yer alan fantastik öğelerin alt metni oluşturmada nasıl kullanıldığını ortaya çıkarması bağlamında yol gösterici nitelik taşımaktadır. Böylelikle çalışma, 2000 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda fantastik türde filmler yapılmaya başlandığında ve bu filmler akademik alanda incelendiğinde, gelecek çalışmalara kılavuz olması bakımından önem arz etmektedir.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- Abisel, N. (2003). Sessiz sinema (2. baskı). İstanbul: Om Yayınevi.
- Adorno, T.W. (2011). Kültür endüstrisi kültür yönetimi (6. baskı). (N. Ülner v.d. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2009). 20. yüzyıl batı sanatında akımlar (2. baskı). (A. Antmen, Çev.). Ankara: Sel Yayıncılık.
- Artun, E. (2006). Anonim Türk halk edebiyatı nesri (2. baskı) İstanbul: Karahan Kitabevi.
- Aslan Ayar, P. (2015). 1876–1960 Fantastik roman Türkçe edebiyatta varla yok arası olan bir tür. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atayman, V. ve Çetinkaya, T. (2016). Popüler sinemanın mitolojisi İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2015). Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtı. (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin Kitap.
- Boratav, N. P. (2009). Zaman zaman içinde (2. baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Çığ İlmiye, M. (2012). Gilgameş: tarihte ilk kral kahraman (15. baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Dorsay, A. (1986). Beyaz perdede kırmızı filmler. İstanbul: Cep Kitapları.
- Duplessis, Y. (1991). Gerçeküstücülük. (İ. Yergüz ve E. Çamurdan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ersümer, O. (2013). Bilim kurgu sinemasında Cyberpunk. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın
- Esen, N. (2012). Modern Türk edebiyatı üzerine okumalar. (3. baskı). İstanbul: İletişim Yayıncılık.

- Foucault, M. (2013). Güvenlik, toprak, nüfus. (F. Taylan, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (1992). Hapishanenin doğuşu. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Foucault, M. (2014). Özne ve iktidar (4. baskı). (I. Ergüden ve O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Freud, S. (1979). Sanat ve sanatçılar üzerine. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Bozak Yayınları.
- Furby, J. ve Hines, F. (2014). Sinemaya giriş serisi: fantastik. (S. Yavuz, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Güleç, H. (2002). Türk halk edebiyatı. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Gürbilek, N. (2007). Kör ayna, kayıp şark: edebiyat ve endişe (2. baskı) İstanbul: Metis Yayınları.
- Hocke R. ve Hocke P. (2011). Bitmeyecek öykü – fantazyta sözlüğü. (S. Özkal, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Hopkins, D. (2006). Dada ve gerçeküstücülük. (S. K. Angı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Jaspers, K. (2008). Nietzsche: Felsefesini ve eylemlerini anlamaya yönelik bir giriş. (M. Batmankaya, Çev.). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Jung, C. G. (1998). Psikoloji ve din. (R. Karabaey, Çev.). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Lacan, J. (2013). Psikanalizin dört temel kavramı. (N. Erdem, Çev.). İstanbul Metis Yayınları.
- Le Guin, U. (2006). Kadınlar, rüyalar ve ejderhalar. (B. Somay v.d. Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Oskay, Ü. (2014). Çağdaş fantazyta. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Özlük, N. (2011). Türk edebiyatında fantastik roman. İstanbul: Hiperlink Yayınevi.

- Panofsky, E. (2012). İkonoloji araştırmaları: Rönesans sanatında insancıl temalar (3. baskı). (O. Düz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Roloff, B. ve Sebleen, G. (1995). Ütopik sinema bilim kurgu sinemasının Tarihi ve Mitolojisi. (V. Atayaman, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Scognamillo, G. ve Demirhan, M. (1999). Fantastik Türk sineması. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Seguela, J. (1991). Hollywood daha beyaz yıkar. (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Steinmetz, J. L. (2006). Fantastik edebiyat. (H. F. Nemli, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Todorov, T. (2012). Fantastik. (2.baskı). (N. Özkotat, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tolkien, J.R.R. (1999). Peri masalları üzerine (2. baskı). (S. Erincin, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Tombs, P. (2004). Fantastik filmler / Uzak Doğu'dan Güney Amerika'ya. (N. Birgül, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Zizek, S. (2008). Yamuk bakmak – popüler kültürden Jacques Lacan'a giriş. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

### **Kitap İçinde Bölüm**

- Çoban, B. (2016). “Gözün İktidarı” Üzerine. B. Çoban & Z. Özarslan (Ed.), Panoptikon Gözün İktidarı (111-137) içinde. (2. baskı). İstanbul: Su Yayınları.
- Kablamacı, M. D.A. (2011). Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. M. İri (Ed.), Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar (63-102) içinde. İstanbul: Derin Yayınları.

## Tezler

- Algül, M. (2016). Peri masallarının yakın dönem fantastik Hollywood sinemasındaki metinlerarası anlatı yapısı (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (438224).
- Altay, S. (2019). Metinlerarasılık bağlamında fantastik Türk ve Amerikan sineması, (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (580934).
- Aydemir, A. (2011). Gülten Dayıoğlu'nun romanlarının çocuk ve gençlik edebiyatı ve fantastik bilim kurgu türü bakımından incelenmesi (Doktora Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (271142).
- Boztilki, G. (2012). Eğitim boyutuyla Türk edebiyatında fantastik ve masalsı öğeler (Doktora Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (328647).
- Çakır, E. Y. (2018). 2000-2017 arası vizyona giren Marvel çizgi roman uyarlaması filmlerde bireysel psikoloji (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (547751).
- Çalışır, G. (2019). Reha Erdem sinemasında şizoanaliz ve yersizyurtsuzlaşma: Kosmos filmi örneği (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (597175)
- Çavuşoğlu N. (2006). 1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (207433)
- Çeker, O. Y. (2011). Cumhuriyet dönemi fantastik Türk hikayesi üzerine bir inceleme (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (320974).
- Demirtaş, H. (2014). Türk sinemasında 1960-1980 yılları arasında çizgi roman uyarlaması fantastik filmlerde erkek kahraman temsili (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (375284).
- Durmuş, D. A. (2019). Etkileşimli İnfografik: Türkiye Bağımsız Sinema Tarihi Örneği (Sanatta Yeterlik Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (571162).



- Gümüş, A. (2015). Harry Potter Ölüm Yadigarları filmlerinde 'Yadigar' nesneleri (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (39976).
- Günay, Ç. (2001). Toplumcu gerçekçi Türk edebiyatında Suat Derviş'in yeri (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (102011).
- Hakman, C. (2008). Sinemada gerçeküstücülük ve Man Ray filmleri (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (229183).
- Karaca, ř. (2013). Fantastic and science fictional elements in Ray Bradbury's stories (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (445756).
- Kartal, G. S. (2007). Cumhuriyet dönemi Türk çocuk roman ve hikayelerinde fantastik öğeler (1923-1960) (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (215077).
- Kavalcı, T. (2019). Türk fantastik edebiyatında karakter kurgulamaları (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (555820).
- Koparan, E. (2019). Onur ünlü sinemasında erkeklik krizi (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (566276)
- Kural, T. (2013). 2000 sonrası Türk sineması'nda müzikal ve ideoloji: Ezel Akay sineması (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (353238).
- Palaz, B. (2019). Türkiye'de internet dizilerinin gelişimi ekseninde fantastik dizi kavramına bir örnek: Görünen Adam'ın gösteregebilimsel analizi (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (545230).
- Perut, D. (2018). 2000'ler sonrası Hollywood'da çizgi roman uyarlamaları: Batman Kara Şövalye örneği (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (518504).
- Seçmen, E. A (2014). Sinemada süper-kahraman imgesi ve Indiana Jones filmleri örneği (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (355874)
- Sipahioğlu, B. (2006). 1980 sonrası fantastik Türk romanı (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (174915)

- Tandaçgüneş, N. (2009). Tüketim kültüründe ütopya: fantastik tasarım izleğindeki televizyon reklamları üzerine bir çözümleme (Doktora Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (262801).
- Taş, İ. (2009). 1980-2000 arası Türk hikaye kitaplarında fantastik unsurlar (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (263700).
- Toyman, Ö. Y. (2006). Nazlı Eray'ın roman dünyasında düşü ve büyüğü gerçekliğin kurgusu ile fantastik unsurlar (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (187403).
- Tuncer, A. P. (2017). V. Propp'un yaklaşımına göre son dönem Amerikan animasyon filmlerinde anlatı yapısı (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (485432).
- Uçar, T. O. (2019). Türkiye'de bağımsız sinema üzerine bir inceleme: Emin Alper, Pelin Esmer ve Tolga Karaçelik (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (590575).
- Yılmaz, H. (2017). Onur Ünlü filmlerinde gerçeküstü anlatı ve 'Sen Aydınlatırsın Geceyi' örneği (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (470548).

### Elektronik Dergiler

- Akmeşe, E ve Parsa A. F. (2016). Anlamını Yitiren Otorite: Sarmaşık. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (37), 540-554. <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.11820> , Erişim tarihi: 18 Kasım 2020.
- Arık, M. C. (2020). Sinemanın Özüne Bir Yolculuk: “Saf Sinema” Olgusunu Tartışmak ve Bir Örnek Olarak Yol Kenarı Filmi. *SineFilozofi Dergisi (Özel Sayı)*, 509-531. doi: 10.31122/sinefilozofi.672407, Erişim tarihi: 20 Kasım 2020.
- Can, A. ve Aytaş, M. (2017). Varoluşun Trajedyası: "Sen Aydınlatırsın Geceyi" Filminin Göstergibilimsel Analizi. *The Journal of Academic Social Sciences*, 5(45), 302-312. doi: <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.12244>, Erişim tarihi: 24 Kasım 2020.
- Demirtaş, M. B. (2018). “Nefes mi? Buğday mı?”. *Sekans Sinema Kültür Dergisi*, (9), 5-21. Erişim adresi: [sekans.org/docs/e-sayilar/2018e9/SEKANS\\_e9\\_01a\\_COZUMLEME\\_NefesMiBugdayMi\(Demirtas\).pdf](http://sekans.org/docs/e-sayilar/2018e9/SEKANS_e9_01a_COZUMLEME_NefesMiBugdayMi(Demirtas).pdf), Erişim tarihi: 9 Eylül 2020
- Godzic, W. (1981). Iconographic-Iconological Method In Film Research. *Artibus et Historiae*, 2(3) 151-157. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/1483108?seq=1> , Erişim tarihi: 8 Ocak 2019.
- Gün, G. (2016). Türkiye Sinemasında Hapsedilmişliğin Güncel Temsilleri: Abluka ve Sarmaşık. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (24), 101-118. doi: 10.16878/gsuilet.258973, Erişim tarihi: 19 Aralık 2019.
- Güneytepe A. K. (2016). Fantastik Türk sineması üzerine bir okuma. *Sekans Sinema Kültür Dergisi*, (3) 112-126. Erişim adresi: [http://sekans.org/docs/e-sayilar/2016-e3/e3.06-FANTASTIKTURKSINEMASI\(TUR\).pdf](http://sekans.org/docs/e-sayilar/2016-e3/e3.06-FANTASTIKTURKSINEMASI(TUR).pdf) Erişim tarihi: 20 Kasım 2020.
- Kabadayı, L. ve Çağlıyan, Ç. E. (2013). Felsefe’den Sinemaya: “Bengi Dönüş” Kavramının Kosmos Filmi’nde Anlam Yaratımı Açısından Kullanımı. *Akdeniz İletişim Dergisi*, (20), 165-177. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/trpub/akil/issue/48086/608047>, Erişim tarihi: 22 Ekim 2020.

Kabadayı, L. ve Öztürk, S. (2018). Yol Kenarı Filmi Üzerine Yönetmen Tayfun Pirselimoglu İle Söyleşi. *SineFilozofi Dergisi*, (5), 206-225. doi: <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.439335>, Erişim tarihi: 19 Kasım 2020.

Özaydınlık, K. (2014) Toplumsal Cinsiyet Temelinde Türkiye’de Kadın ve Eğitim. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, (33), 93-109. <https://doi.org/10.21560/spcd.03093>, Erişim tarihi: 25 Ekim 2020.

Öztoğat, N. ve Yüzgüller, S. (2014). Giotto’nun Ağıt Freskinin İkonografik ve Göstergebilimsel Okuması. *Journal of Art History*, (23), 109-133. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty/issue/16996/177596> Erişim tarihi: 12 Temmuz 2019.

Şeşen, E. (2008). Büyüklere Masallar: Fantastik Filmler ve Gündelik Yaşamda Büyünün Yeniden Keşfi. *İletişim: Kuram ve Araştırma Dergisi*, (27), 77-98. Erişim adresi: [https://www.researchgate.net/publication/307545687\\_Buyuklere\\_Masallar\\_Fantastik\\_Filmler\\_ve\\_Gundelik\\_Yasamda\\_Buyunun\\_Yeniden\\_Kesfi\\_Fairy\\_Tales\\_of\\_Adults\\_Fantastic\\_Films\\_and\\_Rediscovering\\_of\\_the\\_Magic\\_in\\_Everyday\\_Life](https://www.researchgate.net/publication/307545687_Buyuklere_Masallar_Fantastik_Filmler_ve_Gundelik_Yasamda_Buyunun_Yeniden_Kesfi_Fairy_Tales_of_Adults_Fantastic_Films_and_Rediscovering_of_the_Magic_in_Everyday_Life), Erişim tarihi: 13 Haziran 2020.

Velioglu Metin, Ö. (2019). Gerçek ve Gerçekdışının Sınırlarında: Auteur Eleştiri Çerçevesinde Tolga Karaçelik Sineması. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (5), 4-45. ORCID NO: 0000-0002-4608-9536, Erişim tarihi: 14 Ekim 2020.

Yakut, İ. (2015). 16. yy. Osmanlı Dönemini Konu Alan Dönem Filmleri Anlatısının Oluşturulması Sürecinde Görsel Kanıt Sağlayan Osmanlı Minyatür Sanatının Sembolik Anlatım Dilinin Özellikleri. *Art-Sanat Dergisi*, 0 (3), 147-160. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/8771/109658> Erişim tarihi: 19 Şubat, 2019.

### **Basılı Dergiler**

Güneytepe, K. (Ekim, 2016). Fantastik Türk sineması üzerine bir okuma. *Sekans Sinema Kültür Dergisi*, 2016(3), 112-126.

Özkaracalar, K. (Eylül, 2012). Erksan ve Fantastik. *Altyazı Dergisi*, 2012 (120), 62-63.

Ufuk, M. (2010, Ocak-Şubat). Fantastik filmler, fantastik gerçekler. *Hayal Perdesi Dergisi*, 2010(14), 120-125.

Yüksel, A. H. (2018, Ocak-Şubat). Ümit Ünal: iyi filmi zaman belirliyor. *Hayal Perdesi Dergisi*, 2018 (62), 54-58.

Zaim, D (2008, Kasım). Odaklandığın sey gerçeğindir: Türkiye sineması, alüvyonik Türk sineması ve uluslararası kabul- 1. bölüm, *Altyazı Dergisi*, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, 2008(78), 48-55.

### Elektronik Kaynaklar

All 22 Studio Ghibli Movies (t.y.). *IMDB* içinden. Erişim adresi: <https://www.imdb.com/list/ls066662290/> , Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2020.

All DC Movies in order (t.y.). *IMDB* içinden. Erişim adresi: <https://m.imdb.com/list/ls020636102/>, Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2020.

All Dreamworks Animation Movies (t.y.). *IMDB* içinden. Erişim adresi: <https://www.imdb.com/list/ls068935612/>, Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2020.

All Marvel Films (t.y.). *IMDB* içinden. Erişim adresi: <https://m.imdb.com/list/ls063191945/> , Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2020.

Aşar, C. (2010, 17 Mart). Kosmos Bence Bir Süper Kahraman, *Radikal Gazetesi*, Erişim adresi: <http://www.radikal.com.tr/hayat/kosmos-bence-bir-super-kahraman-991725/> , Erişim tarihi: 13 Aralık 2020.

Güner, A. (2017). Semih Kaplanoğlu: Buğday Filmi Bir Talip Olma Hikayesi. *Dünya Bizim*, Erişim adresi: <https://www.dunyabizim.com/soylesi/semih-kaplanoglu-bugday-filmi-bir-talip-olma-hikayesi-h27486.html> Erişim tarihi: 17 Aralık 2020.

Kaya, G. ve Karsan, K. (2014). Röportaj: Onur Ünlü Sen Aydınlatırsın Geceyi. *Ekşi Sinema*, Erişim adresi: <https://eksisinema.com/roportaj-onur-unlu-sen-aydinlatirsin-geceyi/>, Erişim Tarihi: 4 Kasım 2020.

List of Pixar Animation Studios Films (t.y.). *IMDB* içinden. Erişim adresi: <https://www.imdb.com/list/ls076436404/> , Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2020.

Mirza, E. (2017). Röportaj: Semih Kaplanoğlu ile Buğday Üzerine. *Sinefesto*, Erişim adresi: <https://www.sinefesto.com/roportaj-semih-kaplanoglu-ile-bugday-uzerine.html>, Erişim tarihi: 17 Aralık 2020.

Movie Releases by Genre (t.y.). *Metacritic* içinden. Erişim adresi: <https://www.metacritic.com/browse/movies/genre/metacore/fantasy>, Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2020.

- Önberk, N. (1991). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikayelerinde Rüya Motifi. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44502/551814>, Erişim Tarihi: 15 Mart 2020
- Öztürk, Ç. (2015, 15 Aralık). Sarmaşık'ın Yönetmeni: Sarmaşık Türkiye midir Sorusuna Hem Evet Hem Hayır Diye Cevap Veriyorum, *T24 Bağımsız İnternet Gazetesi*, Erişim adresi: <https://t24.com.tr/yazarlar/cagnur-ozturk/sarmasikin-yonetmeni-karacelik-festivallerin-de-elestirmenlerin-de-umrunda-degilsin,13474> , Erişim tarihi: 13 Aralık 2020.
- Sevindi, K. (2015). İmkânsızlığın Getirdiği Yaratıcılık: Fantastik Türk Sineması -1-. *TSA*, Erişim adresi: <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/125/imk%EF%BF%BD%EF%BF%BDnsizligin-getirdigi-yaraticilik--fantastik-turk-sineması--1->, Erişim Tarihi: 2 Eylül 2020.
- Sevindi, K. (2015). İmkânsızlığın Getirdiği Yaratıcılık: Fantastik Türk Sineması -2-. *TSA*, Erişim adresi: <https://tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/127/imk%C3%AF%C2%BF%C2%BD%C3%82%C2%A2nsizligin-getirdigi-yaraticilik--fantastik-turk-sineması--2->, Erişim Tarihi: 2 Eylül 2020.
- Silverberg, R. (t.y.). Fantastik Edebiyatın Kısa Hikayesi-Robert Silverberg: Fantazinin Kısa Hikayesi. *Türk Dili ve Edebiyatı*, Erişim adresi: <https://www.turkedebiyati.org/fantastik-edebiyatin-kisa-hikayesi/> , Erişim tarihi: 15 Aralık 2019.
- Şen, E. (2018). Tayfun Pirselimoglu Röportajı. *Filmloverss*, Erişim adresi: <https://filmloverss.com/tayfun-pirselimoglu-roportaji/>, Erişim Tarihi: 16 Aralık 2020.
- Walt Disney Animated Films (1937-present) (t.y.). *IMDB* içinden. Erişim adresi: <https://m.imdb.com/list/ls059383351/> , Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2020.
- Zizek, S. (2016). Fanteziyi Kat Etmek Gerekir. (E. Kurtay, Çev.). *Kurtay Academics*, Erişim adresi: <https://kurtayacademics.com/2016/01/10/fanteziyi-katetmek-gerekir/>, Erişim Tarihi: 1 Aralık 2020.