

## Varoluşsal Bir Yolculuk: Bir Zamanlar Anadolu'da°

Tezcan Kaplan\*

### Özet

*Varoluş felsefesi, Batı felsefesi geleneğinin akli yücelten ve onu araçsallaştıran kabullerine karşı çıkararak, insanın irrasyonel niteliğini öne çıkarmaya çalışan bir akımdır. Varoluş felsefesi, bu niteliğiyle, uslamlamanın bir sonucu olarak varılan hakikatin karşısına, usun yetemeyeceği kör bir alana işaret etmektedir. Bu alanda insan ve yaşam, her şeyin kendisine dönük olarak işlevsellik kazandığı belirli bir öz'den mahrum bırakılarak, farklı bir zemin üzerinde, varoluşun belirsiz kıyılarında dolaşan yeni nitelikler kazanmıştır. İnsana ve yaşama dair, belli bir muhtevadan yoksun bırakan böylesi tekinsiz bir bakış, sadece felsefe alanında değil, sinema alanında da yansımalarını göstermiştir. Türk sinemasında, bu bakışın en yetkin örneklerini veren yönetmenlerden birisi ise, Nuri Bilge Ceylan'dır. Yönetmenin bu çalışma için seçilen Bir Zamanlar Anadolu'da filmi, varoluş felsefesinin temel izleklerini sunması açısından uygun bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmada, varoluşçuluğa dair ayrı bir başlık/ lar altında detaylı bilgiler verilmeyecek olup, film boyunca çıkılacak yolculuğun rastlanılan her bir durağında varoluşçu temaların izi sürülecektir. Böylelikle film, varoluşçu bir perdenin ardından yeniden üretime sokulan bir etkinlik haline gelecektir.*

**Anahtar kelimeler:** *Varoluşçuluk, İnsan, Yaşam, Başkaları, Ben, Sinema, Nuri Bilge Ceylan.*

## An Existential Voyage: Once Upon A Time in Anatolia

### Abstract

*Philosophy of existence, which opposed to accept of the tradition of Western philosophy canonized and instrumentalized mind, is trend that bring man of irrational quality. Philosophy of existence, with this quality and opposite to as a result of reasoning reached truth, points blind area which is short of reasoning. In this area, man and life obtain new qualities at existence of uncertain side that deprive of certain essence, which become functional as inclusive all concept. This kind of view privated certain essence about man and life not only at field of philosophy but also at field of cinema indicates reflections. At Turkish cinema, Nuri Bilge Ceylan is one of directors who produce competent examples in this view. His film Once Upon a Time in Anatolia which is chosen for this paper come to fore as convenient example showed themes of existentialism. In this paper, contrast to release detailed information about existentialism at a different title, trace existentialist themes at each sequence fall with stroll through the film. In this way, the film comes in possession of an activity which reproduce on the back of existentialist screen.*

**Keywords:** *Existentialism, Man, Life, Others, Myself, Cinema, Nuri Bilge Ceylan.*

° Bu yazı, "Çağdaş Anlatı Sinemasında Varoluşçuluk: Nuri Bilge Ceylan Sineması" adlı yayınlanmamış yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\* Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, tezcankaplan@gmail.com

## Giriş

Varoluş felsefesini bir beden olarak kabul edersek, şüphesiz, insan ve yaşam onun bu bedenin ilerlemesini sağlayan iki ayağı olurdu. İnsan ve yaşam, varoluşçuluğa sınırsız bir hareket alanı sağlayan kavramlardır. Ancak, insan ve yaşam, varoluşçulukta içi boşaltılmış kavramlar olarak değil, tam da varoluşun filizlendiği zemin olarak öne çıkmaktadır. Çünkü felsefe insana, insan olmanın ne demek olduğunu ve insan denen varlığın nasıl bir muhteva içerisinde filizlendiğini anlatmaya başladığında anlamlı nitelik taşır. Bunun haricinde söylenen her söz ve yazılan her yazı, kuru bir laf kalabalığı olmanın ötesine geçemez.

Klasik felsefesinin Plâtoncu çizgisinde, evrendeki 'tam anlamıyla gerçek' şeyler (*ta ontos onta*), tümeller ya da idealardır. Tikeller ise gerçekliğin bütününden yoksunlardır. Tümeller sınırsız olması sebebiyle tam olarak gerçektir, geçici ve değişken tikeller ise, kalıcı olmadığından belirsiz bir gerçeklik taşır. Dolayısıyla insanlığın tümel olması, onun her bir bireyden daha gerçek olması sonucunu çıkarmaktadır. (Barrett, 2003: 90). Varoluşçuluk, insana yönelik olarak, onun varlığını, imkânlarını, manasını tanımadan önce insanı herhangi bir araca teslim etmeyi eleştirmektedir. İnsanı tanımanın, bedeni tanımdan daha kolay olduğunu değil, ama onu tanımanın dünyayı ya da fikir kurallarını tanımdan çok daha önemli olduğunu düşünmektedir (Mounier, 1986: 51-52). Bir var olan olarak insan, bir özün sınırsız ve değişmeyen içeriğinin insanı, olmaya zorladığı şey değildir; o olmaya yöneldiği şeydir, özbelirlenimdir. Bu nedenle insan, soyut bir tanımla, varoluşundan önce gelen bir öze çevrelenmemiştir; o kendi varoluşudur, o kendini yaptığı şeydir (Mounier, 1986: 80). Kendini yaptığı şey, katılaşmaya başlayan nesnel bir keskinlikten çözülmeye başlayan öznel bir bulanıklığa doğru giden sınırsız bir varoluştur. Varoluş insanın kendi tözüdür. Bu ifade, insanın tözünün nesnel tanımlamalarla ifade edilemeyeceğini ve Varoluş'un çıplak var'ı olarak belirlenmiş tanımları parçaladığını imlemektedir (Bollnow, 2004: 32). Strathern'in de (1999: 55) vurguladığı gibi, "insan, 'varlık' olarak var olmaz, sadece sürekli bir 'oluş' durumunda var olur."

İnsan, en basit anlamda, dünya içi bir varlıktır. Varlığının bilincine diğer varlıkların oluşlarıyla varabilir. Descartes'ın 'cogito' önermesinde olduğu gibi, varlığının bilincine düşünerek değil, eylem aracılığıyla ulaşabilir. Eylem, dünyanın etkinlik alanıdır; varlıkların karşılaştıkları ve çarpıştıkları bir zemin olarak kabul edilebilir. İnsan da bu zemin üzerinde, eylemleriyle özgürlüğünün yolunda ilerleyen bir varlıktır. Heidegger'e (aktaran Barrett, 2003: 220) göre varoluş, kendinin dışında, ötesinde saklıdır. Benim varlığım, benim bedenimin içinde somut olmayan bir töz içinde ortaya çıkan bir şey değil, varlığımın ilişki içinde olduğu bir alan veya bölgeye yayılmış bir vaziyettedir. Ben, kendi içine hapsolmuş bir varlık biçimi değildir. Başkaları bizim hem kaynağımız hem de ben'imizi yaratmamız için ötekileştirdiğimiz varlıklardır.

Belirsiz bir varlık olarak insan, varoluşunu seçimleriyle şekillendirir. Belirsizliğin sürekli ve değişmeyen niteliğinin ana nedeni, insanın seçen ve ayırt eden bir bilince sahip olmasıdır. Her bir seçim, bilincin serbest özgürlüğünde gizlidir. Gizlidir, çünkü seçimin mantıksal dizgelerini sağlayan unsurlardan azade bir biçimde oluşturulur. Diğer bir deyişle,

insan seçerken, seçiminin motivasyonunu sağlayan nedenlerin karşısına ayrı nedenler koyabilecek çelişkili bir varlıktır. Onun için seçim ve özgürlük kaçınılmaz oluşlardır. İnsan, bir yönüyle düşünen bir varlık olarak elemekte olan, bir yanıyla da eleyerek oluşturduğu seçimler arasında mantıksal bir zincir oluşturamayan paradoksal bir varlıktır. Bilinç, onun en önemli niteliğidir; bilincin kendisinin bir yönelim olduğu düşünülürse, insan bir labirentin içinde sürekli yolunu kaybetme içkinliğini varlığında saklı tutan bir oluşa sahiptir. Hayat ve özgürlük, her ne olursa olsun ya da her ne olmuşsa olsun, o şeyden kopmak anlamına gelir. Yeniye doğru yönelmek demektir ve güdüler ile amaçları oluşturanda bu daimi yönelimdir; asla verili bir nitelik taşımazlar (Blackham, 2012: 131). İçinde yaşamak zorunda olduğumuz ortam ya da dünyanın en tuhaf ve tedirgin edici tarafı, kendi kaçınılmaz çemberi ya da ufkunda eylemlerimiz için bize hep çeşitli olasılıklarla kendisini göstermesidir. Çeşitlilik karşısında seçmekten, dolayısıyla özgürlüğümüzü kullanmaktan başka seçilebilecek bir yol yoktur (Gasset, 1995: 57). İnsan kendi seçimiyle bütün insanları da seçme eyleminde bulunur. Olmak istediğimize yönelik tasarı, kendimize göre herkesin olması gerektiği tasarının da belirleyicisidir. Her bir eylemimiz, olmasını zorunlu kabul ettiğimiz bir insan tasarımı doğurur (Sartre, 2001: 31).

İnsan, bilincin özsel niteliği olan yönelimsel yapısıyla her zaman yeni durumlara açık olma zorunluluğunu içinde taşır. Böyle durumlarda gerçekliğin öyle tahmin edildiği gibi uyumlu ve anlamlı bir bütün oluşturmadığını, tam tersi çelişkiler arz ettiğini ve bu çelişkilerin düşünce ile kavranmadığını, hatta çözülemediğini deneyimlemektedir (Bollnow, 2004: 64). Sartre'ın (2001: 52) da ifade ettiği üzere, "sınırlar ne öznel, ne de nesnel; daha doğrusu, hem öznel, hem de nesnel bir yüzleri vardır. Nesnelirler, çünkü her yerde görülebilir ve tanınabilirler. Özneldirler, çünkü yaşanmışlardır". Dolayısıyla, aklın dünyayı, yaşamı kavramada karşılaştığı tutarsızlıkları fark ederek, onu sadece akılla kavramaktan daha ziyade, içine 'ben'in de katıldığı bir bütün olarak yaşamayı, eylem ve uyumu tercih eden bir başka düşünce yolu daha vardır. Bu yol, paradoksa dayanan bir mantık içerir (Savaş, 2013: 110). Camus (2015: 35) paradoks mantığını şu şekilde ifade etmektedir:

*"Gerçeği anlamaya çalışan us ancak onu düşünce terimlerine indirmediği zaman gereksiniminin karşılandığını düşünebilir. İnsan evrenin de sevip acı çekebileceğini benimseseydi, uzlaşmış olurdu. Düşünce olguların değişken aynalarında hem bu olguları hem de kendi kendilerini tek bir ilkede özetleyebilecek ölümsüz bağlantılar bulabilseydi, bir düşünce mutluluğundan söz edilebilirdi, mutlular söylemi de bunun gülünç bir benzeri olurdu ancak. Bu birlik özlemi, bu saltıklık isteği, insan dramının temel devinimini ortaya koyar."*

İnsan sonsuz bir manzaranın seyrinde olan ve bu seyir halini de sınırlılığın demirlediği tek bir durum bağlamında alımlayabilen kendine yakın ve bir o kadar da uzak bir varlıktır. İnsanın bu nitelikte temellendirilmesinin bir sanat formu olarak Türk sinemasındaki en yetkin örneklerini veren yönetmenlerden biri olarak Nuri Bilge Ceylan öne çıkmaktadır. Filmografisindeki pek çok film, varoluşçuluğun temel izleklerini içermektedir. Bu yazı için ele alınmış olan *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmi, bu izleklerin anlaşılabilirliği açısından uygun

bir örnektir. Çağdaş anlatı sinemasının da yetkin örneklerinden biri olan bu film, kendi içinde yolculuk yapılmasına izin veren geçirgen yapısıyla, varoluşçu izlekler etrafında yeniden biçimlenen ve farklı anlamların açık edileceği bir zemin olacaktır.

## **Bir Zamanlar Anadolu'da**

### **1. Bir Tamirci Dükkânında Görünmez Bir Ölüm**

Film, ilk sahnesinde, seyirciyi, bütün bir hikâyeyi aynı düzlemde ilerletecek eylemin öncesine götürür. Katil zanlısı Kenan ve kardeşi Ramazan ve maktul Yaşar'ı, bir tamirci dükkânında görürüz. Kamera dışarıdadır ve sadece içerdeki seslerin uğultusu duyulur. Sesin yokluğu filmin ana iskeletini oluşturan öldürme eyleminin nedenselliğini açık etmez. Yaşar, bir tabağa bir iki parça bir şeyler koyarak masadan kalkar ve dışarı doğru yönelir. Seyirciye doğru yaklaşan Yaşar, filmin seyirciyi dışarıda bırakan gizli tasarımını kıracak gibi görünse de; kamera birden yolun diğer tarafına geçer. Böylelikle, seyirci konudan tekrar uzaklaştırılmış ve film seyirciye 'seyirci' olma konumuna dair sorgulanabilecek alan bırakmıştır. Yaşar, köpeğe etleri verir ve etrafına bakınır. Tam da o sırada yoldan bir kamyon geçer. Kamyon geçerken seyirci tamamen karanlıkta bırakılır ve filmin gizem dolu asıl karanlığına sebep olacak olay/cinayet gerçekleşir.

Gösterilmeyerek dışarıda bırakılan bu cinayet, zaten var olan insana ve yaşama dair gizlerinden ortaya çıkmasına neden olacaktır. Mutlu gibi görünen bu üç insan, bir suç olarak öldürme eyleminin taraflarını paylaşacak ama neden ve nasıl işlendiğinin cevabı verilmeyecektir. Özgül ve Tahan (2014: 246) da filmin geneline hâkim olan bu belirsizliği 'yolculuk' kavramıyla açıklamaktadırlar. Onlara göre, "esas olan arayış sonunda neyin bulunduğundan ziyade arayışın kendisidir, arayış sürecinde yaşananlar, gözler önüne serilen farklı hayatlardır". Zaten filmin asıl amacı cevaplarla anlamı/anlamları sabitlemek değil yeni sorularla insan ve yaşamla ilgili eleştirel bir tutum geliştirebilmenin yolunu açabilmektir.

### **2. Yaşam ve Ölüm Birlikteliği: Kayıp Bir Ceset**

Görünmeyen bir ölümün ardından, bir grup insan, geniş bir bozkır içinde ve karanlığın en zifiri vakitlerinde, bir katilin geçmişinin izinden giderek, ellerindeki tek kesin bilgi olan bir çeşme ve bir ağaçla malum cesedi aramak için yollara düşmüştür. Filmin ilk yarısı bir cesedin bulunma motivasyonu ile ilerler. Diğer bir deyişle, ölüm filmin ilk yarısında temel bir izlektir. Filmin diğer yarısında da ölüme dair yansımalar ve çeşitlemeler görebiliriz. Varoluşçu felsefe içinde ölüm, yaşamın kendisi olarak kabul edilir. Bu kabul ediş, ölümü yaşamın diğer bir yüzü olarak görmek değil, ölümün şimdinin içindeki potansiyel gerçekliğiyle ilgilidir. Şimdi/an ise varoluşçu felsefe içinde, felsefenin ana kaynaklarından olan özgürlük, endişe, hiçlik ve tasarı gibi öğelerin bir arada bulunduğu ve ayrıldığı bir durak gibidir. Özgürlüğün eylemsel hali olarak seçim, seçimin bir bütünü olarak tasarı, tasarımın anlamsızlığı olarak endişe ve hiçlik, şimdinin içinde çözülür ve gelişir. Çünkü insan bilinçli bir varlık olarak, sabitlenemeyen

süresizliğini, şimdi'nin kesintisizliğine borçludur. Film, öykü zamanını ve gerçek zamanı aynı çizgide buluşturmasıyla da şimdinin izinden gitmektedir. Ceset, gelecekteki hedef olarak ulaşılmayı bekleyen bir tasarı gibidir. Ancak, bu tasarı filmin ilerleyişinde şimdi'nin içinde kurularak oluşturulur. Oluşturulan tasarı yeniden bozulur ve kendisini tekrardan şimdi'nin içine bırakır. Film, ölümü sürekli akılda tutan yapısıyla, yaşama dair sorgulamalar içerir. Cesedin bulunması için eldeki tek ipucu bir çeşme ve ağaçtır. Bir simge olarak çeşmeyi ve ağacı yaşamın karşılığı olarak görmek yanlış olmaz. Ölüm ve yaşam yan yanadır. Ceset, yaşamı simgeleyen çeşmenin ve ağacın yakınlarında bir yerlerde gizlidir. Film, temel söylemini de bu yakınlık üzerine kurar. Belli olan kabullenilmiş ölüm, hangi ağacın ve çeşmenin yakınlarında saklıdır? Saklı olan ve aynı zamanda yanı başımızda olan ölümün keşfi, varılan her çeşmenin ve ağacın yanlış yer olduğunu öğrenmekle başarısızlığa uğratılır. Her bir başarısızlık ise cesede bir adım daha yaklaşmanın telaşını artırır. Zaten hangi ağaç ve çeşmenin doğru veya yanlış olduğu da çok önemli değildir. Ağaç - çeşme - ceset birlikteliği, karanlığın ve geniş bir bozkırın içinde yayılmış bir bütünlüğün resmidir. Resmedilen bütünlük, karakterlerimizin kendilerine ve yaşamlarına dair sorgulamalar içeren bir ayna gibidir. Ayna metaforu olarak kabul edilebilecek bu tasarı, her bir çeşmenin ardından daha derinlerdeki insan gizlerini açık etmeye yarar. Devlet erkinin temsilcisi olan yetkililer, kabul edilen bir cinayetin nesnesi olan ve filmde tek bir diyalogu olmayan kişinin cesedini bulmak için kendi aralarında yarışır. Bürokratik bir ağ olarak kabul edebileceğimiz bu birliktelik ve mücadele, polisiyle, savcısıyla, doktoruyla, jandarmasıyla ve yerli halkıyla gözler önüne serilmektedir. Deşifre edilmeye çalışılan sadece basit anlamda bir iktidar mücadelesi değildir; iktidarın bürokratik düzlemine aşan insanı insana yabancı kalan ve hiçbir zaman tam olarak ortaya dökülemeyen özneliğinin kabul edilme/me mücadelesidir. Kimlikler ve görevler sadece bir etikettir ve kabul edilen bu etiketlerin şart koştuğu kuralların yapılması amacındaki varılan yer, en nihayetinde insanın insanla karşılaşmasından başka bir şey değildir. Film, yönetmenin diğer filmlerine göre, belki de en çok toplumsal, sınıfsal ve bürokratik bir düzleme yakın duruyor görünse de, diğer filmler gibi yine bireyselliğin temellendirildiği bir yapı ile insanı ve yaşamı, merkezine almaktadır. Dolayısıyla, film, iktidar, taşra ve bürokratik ağ gibi kavramların yanı sıra, yönetmenin her zaman yakın olduğu bu iki kavram, ayrıcalığını korur bir yetkinlikle anlatılmaya devam edilmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın (Alam, 2011, 25.05.2015) bir söyleşisinde de ifade ettiği üzere, "Benim meselem daha çok insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı birazcık olsun kendime göre anlamaya ya da anlamlandırmaya çalışmak"tır.

### **3. Bozkırın Yalnız Çeşmeleri**

#### **3.1. Birinci çeşme: Manda yoğurdu**

Filmin ilk yarısına hâkim olan ceset bulma uğraşında anahtar bir konuma sahip olan ağaç ve çeşme ikilisinin ilk durağıyla karşılaşırız. Daha doğrusu, seyircinin ilk tanık olduğu durak demek daha uygun olur. Çünkü cinayet eyleminin tam olarak ne zaman olduğu ve ekibin ne kadar süredir arayışta olduğu filmde açık edilmez. Filmin en belirsiz bırakılan

eksiltmesi bu aralıktadır. Bu eksiltmeden sonra zaman genel olarak şimdi'nin içinde akmaktadır. Gün batmak üzeredir ve tüm çerçeveye yayılmış bir bozkırda bir çeşme ve ağaç görünür. Çerçeveye ağır ağır bir araba konvoyu girer; ekip, sabaha kadar sürecektir arayışın başlangıcı veya ortasıdır.

Kamera, uzak bir çekimle tüm bozkırın içindeki üç aracı, ağacı ve çeşmeyi de görecektir şekilde konumlandırılmıştır. Üç araç gelir ve olayın bütün aktörleri araçlarından inerler. Komiser Naci, Kenan'a "Burası mı?" diye sorar. Yaşar, mekânı hatırlayamamasının ilk örneğini verir. Zaman ve mekân olarak cinayetin ne zaman işlendiğini bilmeyen seyirci gibi, Kenan da geçmişindeki bu bilgiyi hatırlamaktan yoksun gibidir. Kenan'ın mekânı hatırla(ya)mama edimi, seyircinin bilgisiz bırakılma tercihiyle örtüşür bir ilişkiye sahiptir. Böylelikle bu iki bilinçli yönelim, filmin ileriye doğru taşınmasının motivasyonunu sağlamış olur.

Bu çeşmenin aradıkları çeşme olmadığı anlaşılınca tüm karakterler arabalarına biner ve diğer çeşmeye doğru yol alırlar. Kamera yine üst açıyla dışarıda konumlandırılmıştır ve ağır bir çevrinme hareketiyle konvoyu takip eder. Bu görüntüye eşlik eden sadece ikinci arabadan gelen komiser Naci'nin başını çektiği diyaloglardır. Arabanın içine geçilir ve bu açı karakterlere en çok yaklaştığımız konuma sahiptir. Çerçevenin merkezinde Kenan vardır. Filmin en popüler sahnelerinden olan 'manda yoğurdu' sahnesi akmaya başlar. Kenan'ı merkeze almasıyla derin bir ironi içeren bu sahne, insanın tüm anlamsız ve saçma hallerini ortaya sermektedir. Naci, bir moderatör gibi 'manda yoğurdu' muhabbetini başlatır. Kendi hikâyesindeki 'doğrulara' yapılan müdahaleler, onun dışarıda bırakmaya çalıştığı gereksiz ayrıntılardır. Naci, yaşamış olduğu eski bir hikâyeyi anlatır. Hikâyesinde bir müdür tepside manda yoğurdu getirir. Hikâyenin tamamı sadece budur. Hikâyenin çoğalarak uzaması hem onu dinleyenleri muhabbete dâhil etme uğraşı hem de dâhil olanların müdahalelerini dışarıda bırakma uğraşıyla ilgilidir. İlk müdahale Arap Ali'den gelir. Arap Ali, bahsedilen müdürünün başka birisi olduğunu iddia eder; ama Naci'ye göre o, yanılıyordur ve Arap Ali de bunu çok uzatmadan kabul eder. Sonra Doktor Cemal'i "Dinliyor musun doktor?" diye hikâyeye ortak etmek ister. Doktor bir süre sonra, "Peynir olmasın mı o?" diye araya girmek isteyince, alaycı bir gülüşle, "Ne yaptın doktor, ayırt edemeyecek miyiz bizde" karşılığını verir. Bu sefer de polis memuru İzzet araya girer ve "Lojmanın altındaki yerde" olduğunu söyler. Naci, bunu da kabul etmez. Ona göre, o 'pastorize'dir ve o, 'kendi evinin altındaki bir yerde' çok sevdiği manda yoğurdunun olduğundan habersiz olacak kadar 'zayıf' ve 'akılsız' değildir. Arabadaki tek konuşmayan ve sadece dinleyen ve hatta uyuklamalı bir şekilde etrafına bakan Kenan'dır. O insanları orada toplayan, onun eyleminin sonucunda olmuş bir cinayettir. Arabadaki herkes sanki cesedi aramaya çıkmamışlarda, piknik yapmaya gidiyorlarmış gibi günlük dilin en sade haliyle birbirleriyle mücadele edip 'manda yoğurdu' konusunda uzlaşmaya çalışır. Film, seyirciyi bir yandan direk olarak Kenan'la yüzleştiriyorken, öte yandan saçma bir muhabbetin de dinleyicisi haline getirir.



*Görsel 1*

Çerçeveyi, uyumaya çalışan bir katilin yüzü ve katilin eylemine koşutluk yaratacak saçma bir muhabbetin sesleri doldurur. Görüntü ve ses birbirine karşıt bir niteliğe sahiptir. Bu ironik sahne, kameranın yavaşça Kenan'ın yüzüne yaklaşmasıyla devam eder. Artık görüntü olarak sadece Kenan'ın yüzü vardır. Film ilk defa bir karakterle izleyiciyi bu kadar yaklaştırır. Diyaloglar bir yandan akmaya devam eder ve Kenan'la burun buruna gelen izleyici, son olarak, çerçeve dışında olan Arap Ali'nin 'manda yuva yapmış söğüt dalına' şarkısını seslendirmesiyle, bu ironik, anlamsız ve saçma sahneye veda eder.

### **3.2. İkinci çeşme: İnsan ve bürokrasi**

İkinci çeşmeye varılır ve tüm karakterlerin bakışları ve ilgisi Kenan üzerindedir. Naci, Kenan' a sinirli bir ifadeyle "Burası mı ?" diye sorar. Kenan yine emin değildir ve alkol aldığını söyler. Naci, Ramazan'a yönelir ve aynı soruyu ona sorar. Ramazan ise, ürkek davranışlarla "Uyuyordum" der. Çaresiz kalan Naci, Ramazan'ı kalabalığın arasından biraz uzaklaştırarak "Oğlum burası mı ?" diye sormaya devam eder. Bir yandan da komutandan, uzaklaştıkları yerin daha iyi aydınlanması için arabayı çevirmesini ister. Bu istek ve sürekli aynı şeyin sorulması onun uğraşır gibi görünen maskesi gibidir. Çünkü o, aynı zamanda hesap verilen olduğu kadar hesap verendir de. Naci ve Kenan uzaklaşır ve belli bir uzaklıktaki aydınlatılmış sahnenin iki oyuncusu gibi '-mış' gibi davranmaya devam ederler. Naci, rolüne sadık kalarak iki kişiyi kazması için biraz daha uzağa gönderir ve Kenan'la daha sert bir sorgulamaya girer. Naci, Kenan'ın yeri biliyorum demesiyle, tüm karakterlerin toplanmasına neden olan kişidir. Cesedin bulunamaması, Kenan'a güvenen Naci'nin başarısızlığıdır. Naci, az önce azarladığı Kenan'ı savunurcasına, Nusret'e 'alkol ve gece' söylemleriyle başka bir çeşmeye gideceklerini söyler. Bulamadığı cesedin sorumlusu olarak gördüğü Kenan'ın argümanlarını, kendi bulamama sebebi olarak Nusret'e sunmaya çalışan Naci, insanın bir bakışla çözilemeyen tutarsız yüzlerinin de açık edilmesine aracılık etmektedir. Nusret sinirlenir ve "Sen bize tamam dememiş miydin be Naci" diye çıkışır. Naci'nin, Arap Ali'ye, Arap Ali'nin kazı için gelen kişilere bağırmasıyla, diğer çeşmeye doğru tekrar yol alınır.

Kamera yine aynı açıyla ikinci arabanın içindedir. Naci, Nusret'e öfkelenerek "Ben sigorta şirketi miyim" diyerek kızgınlığını belli eder. 'Sigorta şirketi'nin gönderme yaptığı anlam, insanın belirsiz muammasını hatırlatır. Bir cinayetin gerçekleşme ve çözümleme aktörleri olarak tüm karakterler, aslında tek bir eylemin öznel yorumlayıcılarıdır. Dolayısıyla, cinayeti işleyen Yaşar da dâhil tüm karakterler, değil hiyerarşik ilişkiler içinde olarak bir üstüne 'sigortalık' yapmayı, kendi eylemlerine 'sigorta' yaptırmanın kesinliğine sahip değillerdir. Naci, kendi öfkesine, Arap Ali'yi de ortak etmek ister ve "Öyle değil mi Arap" diye sorar. Arap Ali ise duymazlıktan gelmeye çalışır. En nihayetinde, belki hiç duymayacak olsa da, karşısına alacağı kişi Naci'nin üstü olarak savcı Nusret'tir. Muhabbetin akışını değiştirerek gidecekleri çeşmeye yönlendirmeye çalışır. O sırada, Naci'nin telefonu çalar. Telefonun klasik bir aşk şarkısını hatırlatan melodisi filmin atmosferini birden değiştirir. Belli bir gerginliğe taşınan seyirci, bu garip melodi sesiyle gündelik hayatın alanına fırlatılır. Naci'yi arayan karısıdır ve Naci, bir önceki sahnede olduğu gibi, tekrar '-muş' gibi yapmaya çalışır. Karısı azarlar bir tempoyla başka şeyler söylerken, Naci konuşmanın içeriğini açık etmeyerek, diyalogu başka bir düzleme taşımaya çalışır. Çünkü bir önceki sahnede iktidarını kaybetmekle karşı karşıya kalan Naci, bu sefer de karısı karşısında etkinliğini kaybetmek istememektedir. Karısı telefonu kapatır ve yüzüne telefonun kapandığını belli etmemek isteyen Naci, çocuğunun hastalığını ortaya atar ve Doktor Cemal'in bir ilaç yazmasını ister. O sırada, öndeki araç durur ve ikinci araç onlara yaklaşır. Birinci aracı kullanan adliye şoförü Tefvik, yolu bilmediğini söyler ve öne geçmelerini ister. Bu sefer de, adliyeye şoför olamayan Arap Ali ile Tefvik arasında gittikçe artacak gerilimin tanığı oluruz. Arap Ali bu gerginliğin ilk sinyalini, "Yol bilmezsin iz bilmezsin ama adliyeye şoför olmayı bilirsin" söylemiyle duyurur. Arap Ali'nin kullandığı araba öne geçer ve hiyerarşik sıralama bozulur; ancak bir süre sonra durmak zorunda kalırlar. Çünkü Nusret'in yine tuvaleti gelmiştir ve onun bu ihtiyacı, herkesin beklemesini gerektirmektedir.



Görsel 2



Araba sırası olarak kaybedilmiş iktidar, tuvalet gibi ufak ve ironik bir ihtiyaçla tekrar başa getirilir. Belki de, zaten Tefvik yolu biliyordur; ancak Nusret'in beşinci kez tuvalet ihtiyacıyla farklı düşüncelere neden olmamak için bu yalan ortaya atılmıştır. Farklı düşüncelerin kümelendiği tahmin edilmesi zor olmayan gönderme ise bir erkeğin iktidar temelinde en çok korktuğu 'prostat' tehdididir. Bir önceki sahnede gururu kırılan Naci, tekrar iktidarını inşa etmek için, bu fırsatı elden kaçırmaz ve Cemal'e, savcının 'prostat' olabileceğini söyler. İktidarın kimlik veya sınıf temeli üzerinden el değiştirmedeği ve asıl bu mücadelenin başat faktörü olarak, ironik biçimlerle insanın bizzat kendisinin temel koşul olması varoluşçuluğun insan temelli çeşitlemelerini akla getirir. Kaybedilmemeye çalışılan her ne kadar statü veya belli bir sınıfa ait olma bağlılığıymış gibi görünse de, asıl kaybetmemek istenen temel şey insanın insan olmasından ötürü karşısındakini öznelliğine mahkûm etme hevesiyle alakalıdır.

### **3.3. Üçüncü çeşme: Varoluşçu bir Doktor Cemal**

Üçüncü çeşmeye varılır ve bir önceki sahnede biçimsel olarak kaybedilen iktidar, Tefvik'in arabayı en önde durdurmasıyla tekrar kazanılmış olur. Naci, Kenan'ı yanına alarak, "Burası mı?" diye sorgulamaya devam eder. Cemal, diğerlerinden ayrılır ve film bir süreliğine ana olaydan ayrılır. Bu ayrılık, filmin genel meselesi için bir ara motivasyon teşkil eder. Çünkü Cemal'in gittiği yerde, gök gürültüsünün verdiği kısa bir aydınlıkla bir kabartma görürüz.



*Görsel 3*

Eski zamanlardan kaldığı anlaşılan bu kabartma, endişeli bir yüz ifadesini yansıtmaktadır. Bu kabartma, filmin, varoluşsal problemleri en açık eden ve derin bir düşün dünyasına sahip olan Doktor Cemal'in etken olduğu bir evreye geçmesine neden olur. Cemal, fikirleriyle diğer karakterlerin düşün dünyasını sorgulatan ve kendisine dönük, kimi zaman filmde açık bir şekilde görülmesi de, sorgulamalara girdiği belli olan bir karakterdir. Çevresinde gelişen olayları büyük bir dikkatle gözlemlemektedir. Ancak o, belli bir farklılıkla,

Uygur'un (1998: 22) şu ifadesindeki duruşu sergilemektedir: "Olaylar insanın gözünü açabilir. Gene de en uygunu, insanın olaylara gözünü açmasıdır." Öte yandan bu kabartma, karaktere görünmesinden de öte, filmin geneli için varoluşsal bir okuma alanı açmaktadır. Cesedin bulunması için bucak bucak dolaşılan bozkıra ait olan bu kabartma, yani karakterlere hem çok yakın hem de anlamlandırılması için çaba gerektirdiğinden bir o kadar da uzak olan bir ifade olarak, endişeyi yansıtması açısından varoluşçu felsefenin önemli izleklerinden birini simgelemektedir. Endişe, insanın bir tasarı olarak sürekli belirsizlik taşıyan içkinliğiyle, yani insanın olumsuzluğuyla, sonlu bir varlık ve bir acuna atılmış olmasıyla ilgilidir. İnsanın kendisine dönük yapısıyla ilgili olduğundan, korku'daki gibi, nesnesi belli değildir. Bu durumda insanı, canlı bir tasanın içine sürükler. Filmdeki her bir karakter, doktor hariç, bu özsel niteliğiyle yüzleşmekten kaçarcasına günlük uğraşların ve statülerinin sürekliliğini sağlayan gerekliliklerin alanına sığınır. Ancak bu alanda, en nihayetinde onlara dışarıdan verili bir olgu olduğundan, endişenin kısılcısından kurtulmaları pek mümkün değildir. İnsan, her zaman bir olasılık olarak, geleceğin belirsizliğine kendisini bırakır. Çünkü o tamamlanmış bir proje değildir. Bitmeyen eksiklik, onun tamamlanamayan endişesidir.

Kabartmayla karşılaşır tekrar film evrenine dönen Cemal, Arap Ali'nin yanına gider. Film, bu noktadan sonra çizgisel bir kurgulamanın dışına çıkarak, zaman algımızda kırılmalar yaratır. Mistik bir üslupla, konuşmaların bir iç ses mi yoksa aralarında geçen gerçek bir konuşma mı olduğu net bir şekilde belli edilmez. Rüzgârda savrulan burçak tanelerinden, uzaklara dalmış Arap Ali ve Cemal'e kesmeler ve kaydırmalar yapılarak, şu diyaloglar akmaya başlar:

**Arap Ali:** Buralarda silah olmayan var mı doktor. Silahsız olmaz. İyisi var kötüsü var, bilemezsin. Gerek duymasan da acımayacaksın; çakacaksın alınının ortasına. Bizim buralarda böyle doktor. Kendi göbeğini kendin kesmek mecburiyetinde kalıyorsun bir yerde. He, yok ben kesemem arkadaş diyorsan, iki dakikada alırlar çapını, nereden geldiğini şaşırırsın; yok öyle işte. Hem şoför yanı olsun hem cam kenarı hem de bedava; yemezler. Maalesef hayvan terli. Adamın gözünden sürmeyi çekerler üstüne üstlük bir de seni borçlu çıkarırlar. Onu bilir, onu söylerim. Dairede duracaksın, merkezi kollayacaksın. Ha, cam önü olsa olmaz mı?; o da olur fakat yeri ve zamanında. Yalnız icap ederse vazgeçmeyi de bileceksin; hiçbirimiz dünyaya kazık çakmadık dimi doktor. Hz. Süleyman 750 yaşına kadar yaşamış; altın, mücevher. Eee, dünya ona da kalmamış; dimi doktor?

**Doktor Cemal:** Ne yağmur yağıyor; yağsın, yüzyıllardır yağıyor, ne fark eder. Fakat bundan sadece yüzyıl sonra ne sen ne ben ne komiser ne savcı... Yani şairin dediği gibi, yine yıllar geçecek benden geride bir iz kalmayacak.

Bu sırada arabadaki Nusret'e kesme yapılır. Nusret arkasını dönmüş, Cemal'i izliyordur. Cemal ve Nusret arasında diyaloglar geçecektir. Cemal, konuşmasına devam eder:

**Doktor Cemal:** Yorgun ruhumu, karanlık ve soğuk kuşatacak.

**Arap Ali:** *Bir zamanlar Anadolu'da dersin, ücra bir köşede görev yaparken, böyle böyle gece yaşadık dersin. Ne bileyim, masal gibi.*

Kameranın en son kaydırma yaptığı yerde bir tren geçer ve tekrar filmin geneline hâkim olan anlatım tekniklerine geri dönlür. Sadece teknik olarak değil hikâye olarak da filmin ana düzlemine geri çekilir. Şiirsel bir teknikle oluşturulmuş ve içerdığı ölüm ve endişe gibi varoluşsal alt metinlerle bezenmiş bu sahne, filmin bütünü içinde anlatmak istenilen meseleye kaynaklık etmektedir.

### **3.4. Dördüncü çeşme**

#### **3.4.1. Geçmiş ve arayış: Savcı Nusret**

Naci'nin bütün karakterleri toplamasıyla, ekip diğer çeşmeye gitmeye hazırdır. Ancak Arap Ali'nin kullandığı araba kısa süreli bir arıza yapar. Arabadaki herkes iner ve arabayı itmeye çalışırlar. Diğer arabalardakilerde yardım etmeye gelir (Nusret hariç). İçinde katil zanlısı Kenan'ın bulunduğu aracı, polis, askerin, doktorun ve yerel halkın bir ekip halinde itmesi ironik bir anlam taşımaktadır. Katil'in hatırladıklarıyla cesedi bulmaya çalışan ekip, onun geçmişiyile de ortak bir birlikteliği paylaşıyor gibidir.

Dördüncü çeşmeye varılır. Naci, Kenan'ı ve ekibi alarak, cesedi bulmaya gider. Naci ve ekibin çerçeveden çıkmaya başladığı anda, çerçeveye sahnenin asıl aktörleri olan Nusret ve Cemal girer. İlk defa yakın çekimde gösterilen Nusret, Cemal'le asıl yapmak istediği konuşmanın ön hazırlığı niteliğindeki sıradan konuşmalar gerçekleştirir ve sonrasında aralarında şu diyaloglar akar:

**Nusret:** *Bazen öyle ölümlerle karşılaşıyorum ki bu meslekte, nedenini anlamak için savcı değil, müneccim olmak lazım diyorum. Neresinden bakarsan bak hiçbir akla hiçbir mantığa sığdıramıyorsun. Bir kadın vardı mesela arkadaşımın eşi; bu kadın bir gün 4-5 ay sonra şu tarihte öleceğim diyor ve o hakikaten o tarih geldiğinde küt diye ölüyor.*

**Cemal:** *Nasıl yani?*

**Nusret:** *Basbayağı, dediğim gibi. 4-5 ay sonra doğumunu yaptıktan sonra doğum yapıp öleceğim diyor ve doğumunu yaptıktan sonra, bir kaç gün sonra hiç bir neden yokken küt diye gidiyor kadın.*

**Cemal:** *Hamileydi kadın, yani dimi?*

**Nusret:** *Evet, üstelik akıllı okumuş etmiş. Öyle batıl inançları olmayan bir kadındı. Müthiş de güzel bir kadındı.*

Bu diyaloglar, bir önceki sahnede Cemal ve Arap Ali'nin yaptığı konuşmalar sırasında başvurulan anlatım teknikleriyle değil, filmin genel ritmi içinde tasarlanmıştır. Sadece konuşmanın sonunda yükselen kavak sesleriyle beraber sallanan ağaç, uçuşan yapraklar ve çerçevenin tam merkezine oturtulmuş ay görüntüleri vardır. Nusret'in ilk defa bu kadar uzun konuştuğu sahne, onun hayatına dair ipuçları vermektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde, bahsettiği olay katman katman çözülerek kendi iç dünyasını ortaya serecektir. Yüzündeki yaralarda onun geçmişinden izler taşıdığına belirtisi olan ve konuştuğça daha da belirginleşip görünürlüğünü artıran metaforik bir anlama sahiptir. Cemal, az önceki sohbeti unutmamıştır ve "Peki, bu kadının ölüm sebebi neydi?" diye sorar. Nusret afallayarak cevap veremez ve o sırada Naci, Kenan'ı hırpalayarak onlara doğru getirmektedir; çünkü bu çeşme de doğru yer değildir. Yarım kalan bu 'ölüm' hikâyesi, diğer sahnelerde açılarak daha anlamlı bir boyuta ulaşacaktır. Nusret, Naci'yi bir kenara çekip konuşmaktadır. O sırada paralel olarak filmin belki de metaforik olarak en öne çıkan 'elma sahnesi' açılır.

### 3.4.2 Nesne ve simge - elma ve anlam

Nusret, Naci'yle bir kenarda konuşurken, Arap Ali elma ağacının yanına ağır ağır yaklaşır. Cemal, hırpalanmış Kenan'la bir süre bakışır. Bu bakışma, Kenan'ı en net haliyle görmemiz ve Kenan'ın Naci dışında bir karakterle ilk defa yakınlık kurması açısından anlamlıdır. Daha doğrusu bu anlamı yaratan bir sonraki sahnede elmayla simgeleşen iyi/taze - kötü/çürük arasında gidip gelen süreçtir. Arap Ali, ağacı sallayarak elmaları düşürür; yere düşenlerden sadece birkaç tanesini alabilir ve geri kalanlar etrafa dağılarak gözden kaybolur. Film bu noktada sadece bir elmanın peşine düşer ve onu, bir su birikintisi içinde ilerlerken takip eder. Bu görüntünün üstüne Nusret ve Naci'nin konuşmaları bindirilir. Elma ilerlerken su birikintisinin kenarlarında kısmen halen taze görünen başka elmalar görünür. Elma ilerlemeye devam eder ve en son bir yerde takılır kalır. Takıldığı yerde başka çürük elmalar vardır.



Görsel 4

Bu sahne varoluşsal okumalara kapı açar niteliktedir. Açılan kapıdan yaşamı ve hiçliği görmek mümkündür. Bu sahnenin hemen bir önceki sahnesinde filmin en 'kötüsü' Katil Kenan ile belki de insancıl eylemleri ve düşünceleriyle ve sakin duruşuyla en 'iyisi' diyebileceğimiz Doktor Cemal'in bakışmalarını görürüz. 'Elma sahnesi'nden sonraki iki sahnede de, bu yaklaşmanın somut örneklerine şahit oluruz. Az önce bakışlarla birbirine yaklaşan iyi ve kötü, bu sefer birbirlerine daha da yaklaşır. Kötü olan Kenan, iyi olan Cemal'den sigara ister. Bu Kenan'ın, ender konuştuğu anlardan birisidir. Cemal, Arap Ali'den sigara alır ve Kenan'a verir; ancak Naci bunu engeller ve Cemal'in 'saflığına' vurgu yapar. Arabaya binerler ve Kenan, Cemal'e teşekkür eder. Filmin başından beri arabada yan yana olan iyi ve kötü, sınırların muğlaklaşan alanında eylemleri ve sözleriyle, izleyiciden kendilerine dönük sorgulama talep etmektedir. Film, aynı düzleme gönderme yapan bu üç sahnesiyle yaşama dair geliştirdiğimiz bazı ikilikleri ortaya atar: İyi-kötü, sağlıklı-ölü, taze-çürük, yaşam alan-yaşam kurtaran, suçlu-suçsuz vb. Bu ikiliklerin ortaya atılmasından ziyade, tek bir ikiliğin, iyi-kötü, kendi tarafına gönderme yapan çeşitlemelerine şahit olduğumuzu söylemek daha doğru bir tabir olur. Film temelde iyi ile kötünün mücadelesidir. İktidar savaşındaki öznelere, bir kötünün eylemini üzerlerine yüklenen misyonlarla, iyiliğin lehine çözme uğraşısıyla tanırız. Kötünün eylemine dönük arayış, belki farkında olmasalar da, ama izleyici açısından görülen, kötü edimlerinin ortaya çıkmasına neden olur (Nusret'in kadın hikâyesi, Naci'nin işgüzar halleri, Arap Ali'nin Tefvik'i kıskanması, Tefvik'in Arap Ali'yle mücadelesi, Muhtar'ın Nusret'in gözüne girmek için girdiği komik haller vb.). Akarsu (1979: 230) da iyi ile kötü arasındaki muğlaklığa dikkat çekerek, insanların kendini aldatma içinde yaşadıklarına vurgu yapmaktadır. Ona göre, eksiksiz bir dürüstlük mümkün değildir ve bu nedenle hiçlik yaşamın her bir noktasında "bir soytarı gibi sıratır". Dolayısıyla film, temel olarak kabullerimizin kendisine eleştirel bir bakışla yaklaşmayı teklif etmektedir. Varoluşçuluğun önde gelen isimlerinden olan Sartre'ın tek cümleyle özetlenebilen 'varoluş özden önce gelir' önermesi bu noktanın daha anlaşılır olması için önem kazanmaktadır. İnsan, belli bir öze bağlı kalarak değil, her zaman şimdi'nin içindeki seçimleriyle kendisini varoluşun belirsizliğine bırakır. Bu belirsizlik geçmişteki kabullerimizin de sorgulanabilir bir tutumunu talep eder. Çünkü sabitlenmeye çalışılan anlamlar, yeni durumlar ve ilişkilerle her zaman bozulmaya aday bir potansiyel taşır. Bozulan şey ise bağımlı kalınan özdür. Çünkü her şeyin ölçütü insandır, insanın ölçüsü ise hiçbir şey. Bu sahnenin varoluşsal okuması için destek alabileceğimiz diğer bir alan ise yaşamın tam da kendisidir. Az önce dalında olan elma, saniyeler içinde kendini çürük elmaların yanında bulur. Arada geçen süre ise en yalın ifadeyle yaşamdır. Binbir anlamlarla ve uğraşlarla doldurduğumuz ama sonunda bir durağa geldiğimiz belli bir süreçtir. İyinin kötünün birbirine karıştığı her birini kendi yolundan çeviren zenginliktir. Ancak yaşam belirleyen bir öz olarak kendisini dayatmaz, insan seçerek onu oluşturur ve kendisi için var eder. Dolayısıyla, insan seçtiği kadar seçmediklerinin de sorumlusudur. Yaşanılan hayat kadar yaşanılmayan hayatlarda en az onun kadar sahi ve gerçektir. Seçimin her ne mantıkla varılırsa varılsın, içinde taşıdığı bir anlamsızlık mevcuttur. İşte bu anlamsızlık da insanın tüm kabullere karşı eleştirel bir tutum takınmasının ana itkisidir. 'Elma sahnesi' izleyicilerin bu refleksi geliştirmeleri için yol açar bir nitelik taşımaktadır.

### 3.5. İronik bir insan alegorisi: Bir muhtar, bir kız ve yüzleşmeler

Nusret'in olaya müdahale etmesiyle ekip, araştırmaya ara vermiştir ve bir köye giderler. Filmin hem teknik açıdan ilgi çeken hem de bolca ironi içeren 'muhtar sahnesi' farklı okumalara açık bir sahne olarak öne çıkmaktadır. Muhtar, bir yandan alegorik bir biçimde insanın en sahte hallerini yansıtırken, diğer yandan da eylemleri ve sözleriyle de ironinin en doğal hallerini sergilemektedir.

Muhtar, ekibi evinde ağırlar ve onlara geniş bir sofraya kurar. İki sofraya vardır; birisi statü olarak yukarıda olan Nusret, Naci, Cemal, İzzet ve Kenan'ın bulunduğu, diğeri ise Arap Ali, Tefik, kazı için gelen yerel halktan insanlar, asker ve Ramazan'ın bulunduğu sofradır. Muhtar kaçınılmaz olarak birinci sofradadır; çünkü bütün ilgisi Nusret'in üzerindedir ve sahnenin açılışını "Biri ölmeden bizim köye geleceğiniz yoktu dimi, Savcı Bey" diyerek yapar. İronik olan şudur ki, hiç gelmemesinden şikâyet edercesine bir ölümle gelen Savcı Bey'den, köyün birinci ihtiyacı olarak gördüğü bir morg talep etmesidir. Şikâyetçi olduğu ve hayıflandığı ölümün, onları yan yana getirmesi ve yine aynı izlek (ölüm) üzerinden bir talepte bulunması ironik bir anlam içermektedir. Naci, 'morg projesine' şaşırarak tepki verir. Muhtar sanki projenin en kilit noktası olarak saklı tuttuğu savı ortaya atar: "Gasilhaneyle birlikte ama!". Bu ince mizah içeren çıkış, bir insanın istekleri karşısında duyduğu arzunun ağır kolları altında ezilerek düştüğü komik halin dışavurumu gibidir. Çünkü Muhtar'a göre, 'yazın ölümler kokuyordur' ve bu köy 'göç veren bir köy'dür. Onun için aynı zamanda morg yaptırmanın bahanesi olarak sunduğu, köyün dışındaki insanların ölen yakınlarını son bir kez görme ve öpme isteği, anlamsız bir uğraştır; çünkü onun ifadesiyle 'öp kardeşimde, neyini öpeceksin adam kokuyor' dur. 'Morg'u yaptırma nedeni, yani 'ölülerin kokması', konuştukça gereksizleşen bir boyuta ulaşır. Bu hem ironiktir hem de insanın tutarsızlığını göstermesi açısından güzel bir örnektir. Muhtar konuştukça kendini açık eden hallerine devam eder. Bu projeyi istemesiyle köyde 'dedikoduların' arttığını ve köylünün ona karşı 'köydeki sandıktan para çalmaya' çalıştığı 'iftirasını' ortaya atar; ama o, 'dürüst' bir muhtar olarak komşularının baskısına dayanamayıp üçüncü kez muhtarlığa adaylığını koyacaktır. Bunun gibi ironik çeşitlemeler sahne boyunca devam edecektir.

Büyük bir uğraşla Nusret'in gözüne girmeye çalışan Muhtar, bu konuda biraz başarısız olacaktır. Çünkü sırasıyla erkek çocuklarının hangi şehirde ne iş yaptıklarından bahseden Muhtar, çok kısa bir süre sonra Nusret'in "Senin oğlan var mı?" sorusuyla afallar. Binbir uğraşla, Nusret'in nezdinde bir takdir nesnesine dönüşmeye çalışan Muhtar, başarısızlığına rağmen, uğraşlarına hiç ara vermeden devam eder. Naci'nin "Kuzu eti mi bu?" diye sormasıyla, kırılan gururunu tekrar kazanmaya çalışır. Çünkü ona göre en güzel et 'kuzu eti'dir ve hem kendisine hem de misafirlerine 'kuzu eti'nden başka bir şey yedirmeyecek kadar da 'asil' bir insandır. Birden elektrik kesilir ve yemek kesintiye uğrar. Naci, tekrar araya girerek, "Önce elektriğini düzelt" diye çıkışır. Hem 'morg'un gereksizliğine gönderme yapan

hem de Muhtar'ın tekrar elini zayıflatan bu çıkış, onun dini söylemlere sığınan son çırpınışlarını ortaya serer: "Allah can sağlığı versin; elektrik de gelir su da".

Muhtar'ın birinci aktör olarak yer aldığı bu sahneden sonra, yönetmenin diğer sahnelerde de başvurduğu, izleyicinin düş ile gerçek arasında gidip geldiği teknik anlamda minimalist bir üslup içeren 'çay' sahnesi devreye girer.



Görsel 5

Dışarıdan bir kız, elinde ortasında gaz lambasının bulunduğu çay tepsiyle eve doğru yaklaşır. Bu masum ve güzel yüzlü kız, Muhtar'ın kızıdır. İçeriye girmeden önce gölgesi gelir. Bu sahne Platon'un *mağara alegorisini* akla getirir. Platon, mağara alegorisinde, mağarada birbirlerine zincirlenmiş bir halde kımıldayamayan ve arkalarını güneş ışığına dönmüş insanların durumunu anlatmaktadır. Bu insanlar güneş ışığıyla yüzleşmekten kaçarcasına, mağara duvarına yansıyan kendi göllerini, yaşamlarının merkezine oturdukları gerçekler olarak kabul ederler. Ancak bazı insanlar vardır ki, bu zincirlerden kurtulur ve zorlu bir yolu seçerek güneş ışığıyla yüzleşmek için mağarayı terk ederler. Sonra, tekrar mağaraya döndüklerinde dışarda ki asıl gerçekleri anlatmaya çalışırlar; ancak bu zor olacaktır. Çünkü mağaradaki insanlar tembelliğin ve karanlığın içindeki rahatlığı bırakmak istemezler. Mağara alegorisi, varoluş felsefesi içerisinde kümelenen benzer fikirleri akla getirmektedir. Karanlıktan aydınlığa çıkma olarak en basit anlamda ifade edilebilecek bu küme içerisinde, Kierkegaard'ın 'dini sıçrayış'ı, Heidegger'in 'otantik varoluş'u, Nietzsche'nin 'üst insan'ı ve Jaspers'in 'uç durumları aşma'sı vardır. Her bir kavramda benzer bir anlama gönderme yapar; varolan çarpık durumların ardındaki gerçeği görmek için toplumdan bir kopuş sergilemek. Ancak bu alegori filmde biraz farklı bir şekilde yer alır. Duvara vuran gölgeler evdeki/mağaradaki karakterlerin gölgesi değil bizzat dışarıdan gelen bir periyi andıran kızın gölgesidir. İçerideki insanlar olarak asıl karakterlerimizin gölgeleri ise filmin kendisidir. Bu açıdan film bir katman daha açarak, bu ara sahne ile filmin asıl meselesine ışık tutmaktadır. Filmin karakterleri koca bir mağara içinde kendi gölgelerini takip eder; ancak yine filme ait

bir sahneyle dışarıdan gelen ışığa karşı kayıtsız kalmazlar. Diğer bir deyişle film, mağarada bulunan karakterleri, dışarıdaki ve içerideki gölgeleri, gerçekleri ve yanlışlarıyla gittikçe derinleşen anlam dünyasına gönderme yapmaktadır. Bu göndermelerin genel bir toplamı da insan denen muammanın en geniş ve ayrıntılı haliyle çekilmiş bir fotoğrafı gibidir.

Kız içeriye girer ve sırasıyla herkese çay dağıtır. Sıra Kenan'a geldiğinde önemli bir ayrıntı ortaya çıkar. İzleyici, kızın sadece Kenan ve Cemal'le karşılıklı baktığını görür. Bu durumda, bu sekansın öncesindeki, Cemal ve Kenan (iyi-kötü) yakınlığını akla getirir. Kız bir üst perde olarak, izleyicinin bu karakterlere yüklediği sıfatların birleştirici ve yorumlatıcı kaynağı gibidir. Bu kaynak olma hali, Kenan'ın gördüğü masumluk ve ışık karşısında ağlamasına neden olur. Kenan, ağlamaya başlayarak belki de o ana kadar ne yaptığını kavrayamadığı bir rüyadan uyanmış olur. Bu uyanışla ne yaptığının bilincine varan Kenan, Naci'ye cinayetin nasıl olduğunu ve cesedin nerede olduğunu anlatır.



Görsel 6

### 3.6. Ceset ve ironi

Ekip son çeşmeye varır ve Kenan, doğru yer olduğunu duyurur. Ceset çıkarılır ve cesedin domuz bağıyla bağlandığı görülür. Naci bu duruma sinirlenerek, "İnsan değil bunlar!" diye çıkışır ve Kenan'ın üstüne yürür. Nusret olaya müdahale eder ve işlemi hızlandırır. Ceset arabaya taşınırken, Nusret Kenan'a "Neden bağladınız?" diye sorar. Kenan ise gayet mantıklı bir şekilde "Arabaya sığmadı efendim" diye cevap verir. Aklın bir sonuç veya çıkarım olarak mantıklı bulabileceği bu eylem, tüm ekibin cesedin arabaya sığmaması yüzünden 'tekrar bağlaması' ve zorla sıkıştırılması sebebiyle bir kez daha doğrulanmış olur. Naci'nin 'insan değil bunlar!' diye haykırdığı eylemi, kendisinin aynı sebepten dolayı yapması ironik bir anlam içerir. Ayrıca burada, varoluş felsefesinin klasik Batı felsefesindeki aklın üstünlüğüne karşı bir tepki olarak doğduğu hatırlanırsa, sahne başka bir anlam boyutuna da



taşınmış olur. O da şudur ki; aklın insanı ve insanın dâhil olduğu her bir durumu veya olayı anlamakta yetersiz kalabileceğidir. Aklın ulaşamayacağı absürt ve ironik alanlar vardır. Aklın sadece bir çıkarım olarak ulaşabileceği ve yaşandığı anda da elinden kayıp gideceği kendi içinde anlam taşıyan alanlardır bunlar. Bu sahne de bu alanlara güzel bir örnek oluşturmaktadır. Arap Ali'nin bagaja koyulan cesedin yanına, topladığı kavunları da sıkıştırması, bu alanın daha net bir şekilde idrak edilmesini sağlamaktadır; ancak anlaşılır olma boyutunu da aşan absürt bir derinliğin yaşanabilme ihtimalini de açık bırakmaktadır. Çünkü izleyici, filmin dışında anlam üreten olarak sahnenin öncesini ve sonrasını izleyerek bu absürt anlamı filminden çıkarabilir. Ancak filmin bir karakteri gibi aynı olayı gerçek yaşamda deneyimleyseydi olayın absürtlüğünün muhtemelen farkında olmadan sadece olayın anlık anlam dünyasına dalmış bulurdu kendisini. Dolayısıyla film bu sahnesiyle, bir üst ses olarak, yaşam ile akılla varılan anlamların ve gerçeklerin arasındaki uçuruma dikkat çekmektedir.



Görsel 7

### **3.7. Kasabaya dönüş: Endişeli öznellikler**

Kasaba merkezine varılır ve Cemal hastanedeki odasına gelir. Penceresinden uzaklara bakarken, arka arkaya tüm perdeyi kapsayacak şekilde eski fotoğrafları görünür. Hayatının evre olarak temel dönemlerine tanıklık ederiz. Bu tanıklık adım adım geçmişe doğru götürür. Her bir fotoğraf bir sonrakinin öncülü gibidir. Fotoğraf da geçmiş gibi yaşanmış ve bitmiş bir deneyimi simgelemektedir. Fotoğrafların ardından Cemal ayağa kalkar ve dışarıyı seyrederken bakışlarını kameraya çevirir. Doğrudan seyirciye doğru bakmaktadır. Bu bakış film evreninde 'şimdi' içinde akmaktadır ve fotoğrafın sabitlenmiş geçmişini kırmaktadır. Cemal olanca canlılığı ve somutluğuyla bize karşı bakmaktadır; sanki perdeden çıkacak gibidir.

Bu sahne Cemal'e, görevlinin Naci'nin geldiğini haber vermesiyle sona erer. Naci, çocuğuna ilaç yazdırmak için gelmiştir. Cemal ilacı yazarken, Naci çocuğunun hastalığından

bahseder. Cemal ise "Yapacak bir şey yok" diye karşılık verir. Naci bu cevaba karşı çıkarak, "Bizim için yok; senin için niye yok?" ifadesini kullanır ve onun gençliğine gönderme yapar. Naci'ye göre 'o istediği yere gidebilir' ama Cemal'in "Nereye?" diye sormasıyla, onun için her yerin aynı olduğunu anlarız. İnsan her yerde aynı insandır. Daha doğrusu bu aynılık belki de onun iç dünyasındaki boşlukla ilgilidir. Çünkü May'in (1998: 68) de ifade ettiği gibi, "iç dünyasında boşluk hissedenden insan dış dünyasını da boş, anlamsız ve ölü olarak görmektedir. Boşluk hissinin iki yüzü, aslında giderek zayıflayan yaşama bağlılığın değişik şekilde kendini göstermesidir".

Cemal, taşrada döngüsel bir biçimde ilerleyen rutin pratiklerin ardından, tekrar muayenehanesine geri gelir. Mekânda, ne zaman geldiği açık bir şekilde belli edilmeyen Nusret ile karşılaşılır. Nusret yüzünde tebessümle, "Ya, doktor ne adamsın" diyerek varmak istediği 'kadın hikâyesi' konuşmasını açmaya çalışır. Adım adım çözülmeye ve yüzleşmeye şahit olacağımız bu sahne, insanın inşa ettiği anlam dünyasının ve kabullerinin yıkılmasını ve tekrardan kurulmasını göstermeye çalışacaktır. Karanlığın içinde ipuçlarını vermeye çalışan hikâye, sabah olmasıyla da Nusret'in belleğinde 'karanlık' kalmaya devam edecektir. O, her şeyden şüphe eden bir savcı olarak kendi bildiği doğrulardan şüphe etmemesiyle yalnız kalmaya devam edecektir. Bildiği öze sadık kalarak eylemleriyle tasarladığı varoluşunu inkâr etmenin izinden ayrılmayacaktır. Nusret ile anlatılmaya çalışılan korku, insanın geçmişini simgelemektedir. Geçmiş ise sadece Nusret'in hikâyesinde değil, Kenan'ın cinayeti işleme nedeninde de ve Cemal'in eski fotoğraflara bakmasında da kendisini göstermektedir. Dolayısıyla film, izleyiciyi, geçen iki saatlik süre boyunca geçmiş olan film deneyiminin kendi geçmişleriyle nasıl hesaplaşmalara girdiğini düşünmeye çağırır. Bu çağrı, onların kendilerine dair eleştirel niteliğini geliştirmesini talep ederken; diğer yandan da kendi kişisel dünyalarındaki yalnızlığını hatırlatır.

### **3.8. Bir varlık olarak insanın otopsi**

Cemal ve Nusret otopsi odasına doğru giderler. Morgun bulunduğu koridorda Yaşar'ın karısı ve çocuğunu görürler; otopsi odasına girerler ve filmin absürtlük ve ironi içeren ve teknik anlamda başvurulmuş tercihlerle final sahnesi akmaya başlar. Odada Cemal ve Nusret'in yanı sıra, sahnenin ironikliğini ve absürtlüğünü taşıyan otopsi teknisyeni Şakir ve Abidin de yer almaktadır.

Tutanak yazdırılmaya devam ederken çocuk, kapının arasından içeriye izlemeye çalışır. Şakir, çocuğu fark eder ve daha sonra da absürt hallerini göreceğimiz ilk eylemini yapar. Elinde bir sigarayla sihirbazlık gösterisi yaparak çocuğun dikkatini çekmeye çalışır. Çocuk bir süre izler ve geri döner. Bir cesedin başında sihirbazlık gösterisi yapmaya çalışan otopsi teknisyeni Şakir, sahnenin atmosferini bir anda değiştirir ve bu eylemini de başında durduğu cesedin oğluna yönelik yapar. Nusret odadan ayrılır ve artık tutanağı doldurmak Cemal'in işidir. Cemal, Şakir'den cesedin açılmasını ister. Şakir, daha önce Muhtar'dan

hatırladığımız 'morg'a gönderme yaparak, aletlerin yetersizliğinden ve eskiliğinden şikayet eder. Sahnenin absürtlüğünün temsilcisi olan Şakir, izleyiciyi tekrardan film evreninden çıkarır ve filmin sıklıkla kaydığı ironik anlamlar içine iter. Otopsi masasında yaşanan trajedinin komik anları Şakir'in eylemleri ve sözleriyle dışa vurulur. Şehir merkezindeki 'şahane morg'a özlem duyar ve aletlerin yetersizliğini sürekli duyurma telaşı içerisinde. Aslında, Şakir ile birlikte tüm karakterler sahip olduğu mesleklerin gereklerini yerine getirmek için mesleklerinin figüranı olurlar ve bu nedenle bunun gibi saçma diyebileceğimiz anlar yaşanır. Bunun nedeni ise karakterlerin figüran olma hallerinin, filmin temel meselesi olan insanın muhtevasıyla çarpışmasıdır.

Şakir, otopsiye devam ederken bir şey fark eder. O şey ise, cesedin soluk borusunda ve ciğerlerindeki topraktır. Doktoru çağırır ve maktulun 'diri diri gömülmüş olma' ihtimalini hatırlatır. Cemal, bu gerçeği saklı tutarak tutanağı doldurmaya devam eder ve otopsi devam ederken cesetten yüzüne kan sıçrar. Bu 'leke' onun saklamaya çalıştığı gerçeğin lekesidir; tıpkı Nusret'in 'kadın hikayesi'nde sakladığı gerçeğin yüzünde simgeleşen 'lekeler'e benzemesi gibi. Film boyunca her bir karaktere yüklediğimiz ve son olarak da Nusret'te somutlaşan eleştiriler, hiç el sürmediğimiz Cemal'e yönelmiştir. Blackham'ın (2012: 15) insanın kendi dışında her şeyi yargılama nedeni olarak öne sürdüğü şey olan, her bir insanın kendisine dönük bir varlık olarak düşüncede öncelikli ve özel bir nesne haline getirme uğraşı, Cemal için artık geçerli değildir; çünkü Cemal artık kendi dışındaki herkesi değil, kendisinin de dâhil olduğu 'herkes'i yargılamak zorundadır.



*Görsel 8*

Cemal yüzündeki bu 'leke'yle geri çekilir ve dışarıdan zil sesi duyulur. Zil sesi, lekenin simgeleştiği anlama benzer bir işlev üstlenmektedir. Birinin görsel diğerinin ise işitsel olarak gönderme yaptığı anlam, insanın önüne konulan nitelemelerin öznesine ve nesnesine yönelik yapılan sorgulamalarda ancak kendisini açık edebilir. Dışarıya da taşan bu anlam şekil olarak da Cemal'in pencereye doğru yaklaşmasında belli edilir. Cemal, kadın ve çocuğun bir

yamaçtan aşağıya doğru inişini izler. Kadın ve çocuk bundan sonra taşıyacağı bu 'lekenin' aktörleridir. Belki de Cemal, kadın ve çocuğun taşımamasını istemediği yükün taşıyıcısı olarak bir kahraman olarak bile atfedilebilir. Ancak, bu nitelik onu başka bir öykünün içinde tamamen kötü de yapabilir. Mesele insan ve insanın seçimleri olunca, irrasyonelliğin sınır tanımaz sabitsiz anlamları veya anlamsızlıkları, başka öykülerde aynı karakterlerle hiç tahmin edilemeyecek sonuçlara ve yargılara çıkartabilir. Önce, Cemal'in yüzüne yakın çekimle iyice belli edilen 'leke' ve sonrasında içeriden dışarıyı izleyen bir bakışla kirli bir camın arkasından takip edilen kadın ve çocuk bu sınırlandırılmayacak anlam çeşitlemeleri için güzel bir örnektir. Bu örneğin en önemli birleştirici veya ayrıştırıcı unsuru ise, kadın ve çocuğun giderken, az önce doktorun duyduğu zil sesiyle sınıflarından çıkan öğrencilerin kendi aralarında oynadıkları 'top'un arkalarına düşmesidir. Kadın ve çocuğun arkasında bıraktığı dünya, tüm film öyküsünü içermektedir. Bu öykü ise tüm karakterlerin ucundan kıyısından ortak olduğu bir cinayetin ve en son olarak da Cemal'in yüzündeki 'leke'yle somutlaşan gerçeğin dünyasıdır. Ancak bu dünya, onun veya bunun diye birbirimizden ayrıştırıp ötekileştirebileceğimiz bir dünya değildir. Tam olarak hepimizin dâhil olduğu ve yok sayamayacağımız insana ait bir dünyadır. Çocuk da yerinde duramayarak geri döner ve 'onlar'ın oyunundan fırlayan topu tekrar onlara gönderir. Geri göndermesi bu oyunu kabul etmediği anlamına gelmez; onun da bu oyuna dâhil olan aktifliğini gösterir. Çocuğun topu atmasından sonra kamera tekrar Cemal'in yanındadır ve yüzündeki 'leke'si yine çerçevenin odak merkezidir. Cemal çerçeveden çıkar ve filmin son karesi netsiz bir pencere eşiğidir. Film, izleyiciyi, karanlıktan aydınlığa doğru bulunmaya çalışılan cesedin görünmeyen cinayeti üzerinden, bulunan ve otopsi yapılan görünmeyen cesedin bulunduğu odanın penceresindeki eşikte bırakır. Net olmayan bir pencere eşiği, film boyunca irdelenen insanın temel olarak iyi ve kötünün içinde muğlaklaştığı muammasını simgeler gibidir. Dışarıda bıraktığı kadın ve çocuk da bu muammanın aktörüdür, içeride bıraktığı tüm karakterler de.



Görsel 9

## Sonuç

Varoluş felsefesi, insana ve yaşama dair uzattığı kapsayıcı bakışla geniş bir perspektif sunmaktadır. Bu perspektif, felsefe geleneğinde aykırı bir nitelik taşımaktadır. Bunun nedeni ise, bu felsefe akımının en önemli ilkesi olan 'varoluş özden önce gelir' kabulüdür. Her şeyden önce bu kabul, temel sayılan bir özün yokluğunu zorunlu saymaktadır ve insanı, yaşamın belirsizliğine itmektedir. Böylelikle, insan başkalarıyla ilişkisinde, özgür seçimlerle kendisini tasarlamaktadır ve bu tasarımın bütün sorumluluğu da kendisine aittir. Tasarımın, tamlığa ulaşamayacak potansiyel belirsizliğinden dolayı da insan kocaman bir tasadır. Endişe dolu olan insan, hiçbir zaman kavuşamayacağı taşlaşmış bir öze de sahip olamayacağından kendisini hiçliğe bırakır. Varoluş felsefesinin tasavvur ettiği bu insan tipolojisine uygun bir örnek olarak seçilen *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi, içerdiği çok katmanlı anlam yapısıyla farklı okumaların yapılabileceği bir filmidir. Birbirinden farklı insan çeşitlemeleriyle içerik yönünden zengin bir anlam dünyası açmaktadır. Filmde her an ölüm hissedilir; çünkü bir ceset aranmaktadır. Yaşamdan ayrı düşünülemez olan ölümün anlam olarak son buluşu cesedin bulunmasıyla bitmez. Bu sefer de cesede otopsi yapılmasıyla devam edilir. Ancak, yapılan asıl otopsi taşlaşan bir cesede yapılmaz. Filmin temel otopsi insan denen muammanın değişen doğasına ve belirsizliğine yapılır. Film, endişe, ölüm, hiçlik ve başkalarının varlığı gibi izleklerle insana dair derin bir sorgulamanın içindedir.

## Kaynakça

- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş Felsefe – Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. Birinci Baskı. Ankara: İnkılâp Kitabevi.
- Alam, M., (2011). "Meselem insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı anlamlandırmaya çalışmak". (Söyleşi). *Sinema Söyleşileri Kitabı* 2011. [http://www.mafm.boun.edu.tr/files/768\\_7-NBC.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/768_7-NBC.pdf), 25 Mayıs 2015' de alınmıştır.
- Barrett, W. (2003). *İrrasyonel İnsan*. (Çev. S. Özer). Birinci Baskı. Ankara: Hece Yayınları.
- Blackham, J., H. (2012). *Alti Varoluşçu Düşünür – Kierkegaard, Nietzsche, Jaspers, Marcel, Heidegger, Sartre*. (Çev. E. Uşşaklı). İkinci Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bollnow, F., O. (2004). *Varoluş Felsefesi*. (Çev. M. Beyaztaş). Birinci Baskı. İstanbul: Efkâr Yayınları.
- Camus, A. (2015). *Sisifos Söyleni*. (Çev. T. Yücel). Yirmi Dokuzuncu Baskı. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Gasset, Y., O. (1995). *İnsan ve "Herkes"*. (Çev. N. G. Işık). Birinci Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- May, R. (1998). *Kendini Arayan İnsan*. (Çev. A. Karpat). İkinci Baskı. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Mounier, E. (1986). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. (Çev. S. R. Kırkoğlu). Birinci Baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Özgül, E., G., Kağan, T., (2014). Bir Ceset Arayışı Olarak Hatırlatmanın Eleştirisi: Bir Zamanlar Anadolu'da Zaman, Mekân ve Gerçeklik. *Global Media Journal Dergisi*, 4(8). [http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/GMJ\\_8\\_sayi\\_Bahar\\_2014/pdf/Ozgul&Tahan.pdf](http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/GMJ_8_sayi_Bahar_2014/pdf/Ozgul&Tahan.pdf), 25 Mayıs 2015' de alınmıştır.
- Sartre, J., P. (2001). *Varoluşçuluk*. (Çev. A. Bezirci). On altıncı baskı. Ankara: Say Yayınları.
- Savaş, H. (2013). *Sinema ve Varoluşçuluk*. Birinci Baskı. İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Strathern, P. (1999). *90 Dakika'da Kierkegaard*. (Çev. M. Lu). Birinci Baskı. İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Uygur, N. (1998). *Yaşama Felsefesi*. Birinci Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.