

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**ÖLÜM KAVRAMI ve 90 SONRASI TÜRK
FİLMLERİNDE ÖLÜM TEMASINA ELEŞTİREL BAKIŞ**

Yüksek Lisans Tezi

CANGÜL AKDAŞ

İstanbul, 2015

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**ÖLÜM KAVRAMI ve 90 SONRASI TÜRK
FİLMLERİNDE ÖLÜM TEMASINA ELEŞTİREL BAKIŞ**

Yüksek Lisans Tezi

CANGÜL AKDAŞ

Danışmanı Doç. Dr. F. Neşe KAPLAN

İstanbul, 2015



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ
YÜKSEK LİSANS öğrencisi CANGÜL AKDAŞ'ın ÖLÜM KAVRAMI ve 90 SONRASI
TÜRK FİLMLERİNDE ÖLÜM TEMASINA ELEŞTİREL BAKIŞ adlı tez çalışması,
Enstitümüz Yönetim Kurulunun 08.06.2015 tarih ve 2015-20/4 sayılı kararıyla oluşturulan jüri
tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 19.06.2015

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1.	Tez Danışmanı	Doç. Dr. F. NEŞE KAPLAN	
2.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. ŞÜKRAN ESEN	
3.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. MEHMET ARSLANTEPE	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı :	Cangül Akdaş
Anabilim Dalı :	Radyo – TV - Sinema
Programı :	Sinema
Tez Danışmanı :	Doç. Dr. F. Neşe Kaplan
Tez Türü ve Tarihi :	Yüksek Lisans – Mayıs 2015
Anahtar Kelimeler :	Türk Sineması, Ölüm, Yaşam

ÖZET

ÖLÜM KAVRAMI ve 90 SONRASI TÜRK FİLMLERİNDE ÖLÜM TEMASINA ELEŞTİREL BAKIŞ

Ölüm, tarihsel süreç içerisinde insanoğlunun üzerine en çok düşündüğü kavramlardan biridir. Ölümünden sonra yok olup gidecekleri endişesiyle tedirgin olan insanoğlu ölümsüzlüğün yollarını aramış, öldükten sonrası için pek çok düşünce geliştirerek yok olma korkusunu kendince bir köşeye itmiştir. Bu çalışmada, ölüm kavramı ve ölüme bakış açıları tarihsel süreç içerisinde mitoloji, felsefe, din ve psikoloji alanlarında incelenerek 90 sonrası Türk sinemasına yansımaları açıklanmaya çalışılmıştır. Eleştirel yöntem ve göstergebilimsel metodoloji çerçevesinde incelenen filmlerde ölüm kavramı ile ilişkili birçok farklı söylemin olduğu saptanmıştır. Araştırmanın sınırlılığı içerisinde 90 sonrası Türk sinemasında kullanılan ölüm konsepti daha önceki dönemlerde de ele alınan ölüm kavramına bütüncül yaklaşabilmek ve bir dönemin diğerinden kopmadığını aksine birbirinden beslendiklerini aktarabilmek adına örneklem içerisine 90 öncesi filmler de dahil edilmiştir. Yönetmenlerin kendi bakış açılarından ölüm kavramı ve ölümden sonra ne olacağı ile ilgili görüşlerinin filmlerinde tespit edilmesinin yanında kültürel bir kod olan İslam dininde cenaze törenlerinde gerçekleştirilen pratiklerin de filmlere yansıdığı saptanmıştır. Sonuç olarak; 90 sonrası Türk sineması unutulmuş ölümleri hatırlatarak, ölüm kavramına eleştirel bakarak unutulmuş yaşamı bütüncül bir şekilde ele almış ve ölümün de yaşamın içine dahil olduğunu aktarmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname :	Cangül Akdaş
Field :	Radio – TV - Cinema
Programme :	Cinema
Supervisor :	Doç. Dr. F. Neşe Kaplan
Degree Awarded and Date :	Master – June 2015
Anahtar Kelimeler :	Turkish cinema, Death, Life

ABSTRACT

THE DEATH CONCEPT AND CRITICAL OVERVIEW OF THE DEATH THEME AFTER 90s TURKISH CINEMA

Death is one of concepts that humankind thinks of it very much within the historical process. Worrying that they will fall off the face of the earth after death, humankind seeks for the immortality and pushes the consideration of extinction by developing ideas for after death. In this research, the reflections of death concept and perception of death on Turkish cinema after 90's have been explained by examining in the field of mythology, philosophy, religion and psychology within a historical process. Examined within the framework of critical method and semiological methodology, movies are determined to have several different discourses in relation to concept of death. Within the limitation of the research, death concept exercised in Turkish cinema after 90's is included with movies before 90's within a sample for addressing the death concept as a whole and be nourished from each other rather than break away from each other. It is determined that directors reflect their consideration about death concept and what's next after death and practices conducted in the funeral ceremony in Islam that is a cultural code have been reflected upon the movies. As a result, it is taken forgotten life as a whole and stated that death is included within life by critical approach to death concept and remembering the forgotten death in Turkish cinema after 90's.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
TABLO LİSTESİ.....	VI
ŞEKİL LİSTESİ.....	VII
RESİM LİSTESİ.....	VIII
KISALTMALAR.....	IX
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖLÜM KAVRAMI:

TARİHSEL SÜREÇTE ÖLÜM VE ÖLÜM ÖTESİ HAYAT ANLAYIŞLARI

Sunuş.....	4
1. Ölüm Olgusu.....	4
1.1. Ölümün Anlamları.....	7
1.1.1. Biyolojik Ölüm.....	8
1.1.2. Psikolojik ve Sosyal Ölüm.....	9
1.2. Tarihsel Süreçte Ölüm ve Ölüm Ötesi Hayat Anlayışları.....	10
1.2.1. Mitolojide Ölüm ve Ölüm Ötesi Hayat.....	10
1.2.2. Felsefede Ölüm ve Ölüm Ötesi Hayat.....	23
1.2.3. Dinde Ölüm ve Ölüm Ötesi Hayat.....	33
1.2.3.1. İslamiyet Öncesi Türk Dinlerinde Ölüm ve Ölüm Ötesi Hayat.....	38
1.2.4. İslamiyet'te Ölüm ve Ahiret Anlayışı.....	42
1.2.4.1. İslamiyette Ölümle İlgili Pratikler.....	45
1.2.4.1.1. Ölünün Yıkanıp Keflenilmesi.....	46
1.2.4.1.2. Cenaze Namazı.....	47

1.2.4.1.3. Cenazenin Kabire Götürülmesi.....	48
1.2.4.1.4. Ölünün Kabre Konulması ve Cenazenin Gömülmesi	49
1.2.4.1.5. Ölüye Telkin Vermek.....	50
1.2.4.1.6. Ölüye Ağlamak.....	50
1.2.4.1.7. Taziye.....	51
1.2.5. Psikolojide Ölüm ve Ölüm Ötesi Hayat.....	51
Bölüm Sonucu.....	65

İKİNCİ BÖLÜM

90 SONRASI TÜRK SİNEMASINA ÖLÜM KAVRAMININ YANSIMALARI

Sunuş.....	68
2. 90 Sonrası Türk Sinemasına Genel Bakış.....	68
2.1. 90 Sonrası Türk Sinemasında Ölüm Konusunu İşleyen Filmlerin Kısa Öyküleri.....	86
2.2. “ ‘Fotoğraf’ , ‘Saat ve Zaman’ , ‘Mezarlık’ , ‘Tabut’ , ‘Gasilhane’ , ‘Ruh’ , ‘Hayvan’ , ‘Su’ , ‘ Ceset’ Kavramları Çerçevesinde Ölüm Olgusunun Kısa Analizi.....	104
2.2.1. Fotoğraf İmgisini Kullanan Filmlerde Ölümün Ölümsüzlüğü Üzerine.....	105
2.2.2. Saat ve Zaman İmgisini Kullanan Filmlerde Ölüm ile Yaşamın Diyalektiği Üzerine.....	110
2.2.3. Bir Buluşma Yeri Olarak (Yaşayanların ve Ölülerin) Mezar İmgisini Kullanan Filmler.....	118
2.2.4. Bedeni Muhafaza Eden Tabut İmgisinin Bir Araç Olarak Sonsuza Yolculuğu.....	124
2.2.5. Ruh İmgisini Kullanan Filmlerde Yaşamın Sonsuzluğu ve Arzu Üzerine.....	129
2.2.6. Ölüm Kavramı ile İlişkili Mitolojik İmgelerin Yansımaları.....	132
2.2.6.1. Ölümü Çağrıştıran Hayvan İmgeleri Üzerine.....	137
2.2.6.2. Ölümü ve Yaşamı Bir Arada Tutan Suyun Şeffaflığı Üzerine.....	142
2.2.7. Unutulan Ölümün Hatırlatılması Üzerine.....	147
Bölüm Sonucu.....	154

3. BÖLÜM

AKREBİN YOLCULUĞU – 1997, ORADA - 2009 ve DAİRE – 2014 FİLMLERİNDE ÖLÜM KAVRAMININ ELEŞTİREL METODOLOJİ ÇERÇEVESİNDE GÖSTERGEBİLİMSSEL YÖNTEMLE İNCELENMESİ

Sunuş.....	161
3. Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi.....	162
3.1. Ölüm Kavramı’nın Zaman ve Yaşam Kavramları ile İlişkisi Üzerine “Akrebın Yolculuğu” (Ömer Kavur, 1997) Filminin Göstergebilimsel Analizi.....	167
3.2. Ölüm Kavramı ve İslamiyette Ölümle İlgili Gerçekleştirilen Pratikler Bağlamında “ORADA”, (Hakkı KURTULUŞ-Melik SARAÇOĞLU, 2009) Filminin Göstergebilimsel Analizi.....	192
3.3. Dairenin Dışına Çıkmak İçin Dairenin İçinde Olmanın Gerekliliği Üzerine: Daire (Atıl İnaç – 2014) Filminin Göstergebilimsel Analizi.....	209
Bölüm Sonucu.....	225
SONUÇ	227
KAYNAKÇA	236

TABLO LİSTESİ

	Sayfa No.
Tablo 1 : Altaylıların Cenaze Törenleri İçin Kullandıkları Değişik Yöntemler.....	41
Tablo 2 : 90 Sonrası Türk Sinemasında Ölüm Olgusunu İçeren İmgeler.....	158
Tablo 3 : Akrebin Yolculuğu – 1997 Filmi’nin Göstergebilimsel Metodoloji Kapsamında Düz Anlam – Yan Anlam Çözümlemesi.....	184
Tablo 4 : Akrebin Yolculuğu – 1997 Filminde Döngüsel Zaman.....	189
Tablo 5 : Orada - 2009 Filmi’nin Göstergebilimsel Metodoloji Kapsamında Düz Anlam – Yan Anlam Çözümlemesi.....	205
Tablo 6 : Daire - 2014 Filmi’nin Göstergebilimsel Metodoloji Kapsamında Düz Anlam – Yan Anlam Çözümlemesi.....	220

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 1 : Göstergebilimsel Dörtgen.....	166
Şekil 2 : Akrebin Yolculuğu -1997 Filminin Göstergebilimsel Dörtgende Çözümlenmesi.....	182
Şekil 3 : Orada – 2009 Filminin Göstergebilimsel Dörtgende Çözümlenmesi.....	203
Şekil 4 : Daire, 2014 Filminin Göstergebilimsel Dörtgen Aracılığıyla Çözümlenmesi.....	218

RESİM LİSTESİ

	Sayfa No.
Resim 1 : “ <i>Akrebın Yolculuğu</i> ” (1997), Yön: Ömer Kavur.....	190
Resim 2 : “ <i>Akrebın Yolculuğu</i> ” (1997), Yön: Ömer Kavur.....	190
Resim 3 : “ <i>Akrebın Yolculuğu</i> ” (1997), Yön: Ömer Kavur.....	190

KISALTMALAR

<i>age.</i>	Adı geçen eser
<i>ev.</i>	eviren
<i>drl.</i>	Derleyen
<i>Ed.</i>	Editör
<i>Hız.</i>	Hazreti
<i>No.</i>	Sayı
<i>s.</i>	Sayfa
<i>yy.</i>	Yüzyıl

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana ölümü yenemeyen insanoğlu bir gün öleceği gerçeğini zaman içerisinde kabullenerek ölüm korkusunu yenmek için alternatif yollar aramıştır. Günümüzde bu yollardan en eskisi inanç sistemleridir. İnsanoğlunun yaşamını idame ettirmesi ve hayatta bir şeylere tutunabilmesi için var olan inanç sistemlerinin başka bir deyişle dinlerin çoğu, kişiyi öldükten sonra diğer dünyaya uğurlamayla ilgili bazı pratikler geliştirerek, içinde bulunduğu toplumun kültürel kodlarını oluşturmuştur. Felsefenin başlangıcından günümüze değin filozoflar, var olmayı yaşamın tamamlayıcısı olan ölüme dayandırarak varlığın, zamanın, ölümün ve ölüm ötesinin ne olduğuna dair düşüncelerini tartışmaktadır. Zamanla gelişen psikoloji bilimi de insanların ölüm karşısındaki tutumlarını incelemektedir. Ölümün insan yaşamına olan etkisini açıklamak için; yaş, cinsiyet, ekonomik durum gibi pek çok değişkeni ele alınarak bilimsel veriler toplamaya çalışmaktadır. Yaşamın olduğu her yerde olan ölüm yadsınamaz bir biçimde insanoğlunun ürettiği her şeyin içerisinde var olmaktadır. Bu bağlamda ölümün insanı ilgilendiren tüm bilim ve sanat dallarının arasında yerini aldığını söylemek mümkündür.

Diğer sanat dalları gibi sinema da hayatın içinde olabilecek ya da olan olayları yansıtmaktadır. Sinema; toplumu oluşturan gelenek, görenek, tarih, inanç gibi kavramlardan yola çıkıp içinde filizlendiği toplumda bir temsil görevi görerek onu yansıtmaktadır. Sinema sanatının ortaya çıkmasıyla birlikte fotoğraftan daha farklı olarak hareketli anların kaydedilmesiyle kişi yaşamış olduğu geçmişteki anı, geçmişte olduğu haliyle izlemektedir. Bu bağlamda sinemanın icadıyla (anın hareketli görüntüye alınmasıyla) birlikte o an yaşayanlar için ölümsüz kılınmaktadır. Bir hikaye yaratarak anın ölümsüzleştirilmesiyle çoğu filmde öykünün içindeki karakteri öldüren sinema, hayata dahil olanı hatırlatarak insanlığın kesin cevap veremediği ölümün ne olduğuna dair soruları kendi içerisinde de tartışmaktadır. Kısaca özetleyecek olursak; ölümsüzlüğü beyaz perdede icat eden sinema sanatı, yaşamın içinden anlar sunarak ölümün de yaşama dahil olduğunu izleyicilerine hatırlanır nitelikte filmler üretmektedir. Bu filmler, ölüm kavramını tartışmakta, yaşamını anlattığı toplumun ölümle ilgili inancını, gerçekleştirdiği pratikleri yansıtmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde ölüm olgusunun tanımı ve kaç çeşit ölümün olduğu araştırılarak tarihsel süreç içerisinde ölüm kavramının çeşitli alanlarda nasıl ele alındığına

değınilecektir. Mitolojide çeşitli toplumların efsanelerinden yararlanılarak o dönemde yaşayan insanların ölüm ile ilgili inançları ortaya çıkarılacaktır. Felsefede ölüm kavramı karşılaştırmalı olarak Heidegger, Sokrates, Levinas, Nietzsche, Cicero gibi pek çok filozofun düşünceleri ele alınacaktır. Dünya dinlerinde ölümün ne demek olduğu ölümünden sonra yaşam, cennet - cehennem inancı aktarılacaktır. Araştırmanın sınırlılığı kapsamında İslamiyet öncesi Türk dinleri ile İslam dini incelenerek cenaze törenlerinde gerçekleştirilen ritüeller dizgesinin her aşaması anlatılacaktır. Son olarak psikolojide ölüm kaygısı ve insanın, ölümü yaşamının belli dönemlerinde nasıl ele aldığı incelenecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise Türk sinemasında 90'lar döneminde ülkenin toplumsal durumu, teknolojik anlamdaki gelişmeleri, ekonomik durumu, yeni yasalar ve sinemayla ilgili çıkarılan destek fonları, açılan yeni kurumlar araştırılarak geçmişinden destek alarak gelişen Türk sinemasındaki yeniliklere değınilecektir. Amaç, 90 sonrası Türk sinemasının kendisinden önceki dönemlerden beslenerek geliştiğini ortaya koymaktır. Bu bağlamda örneklem olarak alınan filmler: "*Sevmek Zamanı (1960)*", "*Ölüler Konuşmaz Ki (1970)*", "*Göl (1987)*", "*Anayurt Otel (1987)*", "*Soğuktu ve Yağmur Çişeliyordu (1990)*", "*Gizli Yüz (1991)*", "*Garip Bir Koleksiyoncu (1994)*", "*Tabutta Rövaşata (1996)*", "*A Ay (1996)*", "*Balalayka (2000)*", "*Melekler Evi (2000)*", "*Vizontele (2001)*", "*Yazgı (2001)*", "*Karşılaşma (2003)*", "*Polis (2007)*", "*Yumurta (2007)*", "*Güneşin Oğlu (2008)*", "*Pandora'nın Kutusu (2008)*", "*11'e 10 Kala (2009)*", "*Kosmos (2010)*", "*Bir Zamanlar Anadolu'da (2010)*", "*Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011)*", "*Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm (2011)*", "*Yabancı (2012)*", "*Şarkı Söyleyen Kadınlar ya da Adem'in Yakarışı (2013)*", "*Muska (2014)*" 'fotoğraf', 'saat ve zaman', 'mezarlık', 'tabut', 'ruh', 'hayvan', 'su', 'ceset' kavramları çerçevesinde eleştirel metodoloji ve göstergebilimsel yöntemle incelenerek ölüm olgusunu çağrıştıran bu kavramlarla kısa analizler yapılacaktır. Ayrıca ikinci bölümde araştırmanın konusu kapsamında 90 sonrası dönemde film üreten yönetmenlerin ölüm kavramına bakış açıları ile ilgili bilgiler de verilecektir.

Üçüncü bölümde ise 90 sonrası Türk sinemasında ölüm kavramına örneklem olarak: "*Akrebın Yolculuğu (Ömer Kavur - 1997)*", "*Orada (Melik Saraçoğlu, Hakkı Kurtuluş 2009)*" ve "*Daire (Atıl İnaç - 2014)*" filmleri eleştirel yöntem çerçevesinde göstergebilimsel metodoloji ile incelenerek ölüm kavramı, ölüm olgusunun ne demek olduğu, İslamiyet'te ölümle ilgili gerçekleştirilen pratikler, mitolojide ölümle ilgili kullanılan referansların filmlere

yansıması, karakterlerin ölüme bakış açıları ‘fotoğraf’ , ‘saat ve zaman’ , ‘mezarlık’ , ‘tabut’ , ‘gasilhane’ , ‘ruh’ , ‘hayvan’, ‘su’ , ‘ ceset’ , ‘daire’ , ‘göz’ , ‘ağaç’ kavramlarıyla açıklanacaktır. J. Greimas’ın geliştirmiş olduğu göstergebilimsel dörtgen tablosu ile filmin temel anlatı yapısındaki dönüşümlerin yaşam ve ölüm olgusu üzerine olduğu tespit edilip tablolaştırılacaktır. Ayrıca, düz anlam – yan anlam, ikili karşıtlıklar, gösteren – gösterilen, metafor -metonomi, dizi – dizim, Metz’in sinemanın kültürel kodları bağlamında, örnekleme alınan filmler incelenerek ölümle ilgili gerçekleştirilen pratikler kültürel kodların birer parçası olarak saptanacaktır. Son olarak filmlerde çözümlenmek üzere seçilen kareler Roland Barthes’ın düz anlam, yan anlam kavramları kullanılarak görsel göstergelerle tablolar oluşturulup gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖLÜM KAVRAMI:

TARİHSEL SÜREÇTE ÖLÜM VE ÖLÜM ÖTESİ HAYAT ANLAYIŞLARI

Sunuş

Bu bölümde amacımız ölümün ne olduğunu kavramaya çalışarak onu tanımlamaktır. Bu bağlamda bilimsel anlamda kaç çeşit ölüm olduğu açıklanarak tıpta insan ölümü tanımlanmıştır. İnsanlık tarihinde ölüm sadece biyolojik bir olgu olarak nitelendirilmemiştir. Ölümün ne olduğunu kavramaya çalışan insanoğlu ölümün kendisine meydan okumaya çalışarak ölümsüzlüğün yollarını aramış ve ölümü yok etmek için ilk adımını atarak inanç sistemlerini oluşturmuştur. Bölümde; toplumdan topluma, canlıdan canlıya hatta bireyden bireye değişen ölüm kavramının tarihsel süreç içerisinde nasıl ele alındığı; felsefe, psikoloji, mitoloji, din alanlarında kısaca incelenecektir.

1. Ölüm Olgusu

“İnsanlar doğarken yumuşak ve zayıftırlar, ölüm onları sert ve katı kılar. Otlar ve ağaçlar doğarken yumuşak ve dayanıksızdırlar, ölüm onları kuru ve incelmış kılar.”¹ Ölüm çoğu insan için ürkütücü gelmektedir. Kişiler ölüm üzerine konuşmaktan çekinmekte, hayatlarının içine giren ölümü yok saymakta, bir gün öleceğini düşünmeden dünyaya sıkı sıkı bağlanmaktadır.

Ölüm, yaşamın bir parçasıdır ve var olduğunu zamandan bu yana insanoğlunun çağlar boyunca ilgilendiği, onu tanımlamaya çalıştığı bir konu olmuştur. Ölüm kavramının tanımlanması kolay değildir. Bu ölüm olgusunu tanımlama durumuyla karşı karşıya kalan insanlar ölüme bazı anlamlar yüklemişlerdir. Yüklenilen bu anlamlara paralel olarak ölüm, kimi için stres kaynağıyken kimi için de stresle başa çıkmanın yolu olmuştur. Yine kimine göre bir yok oluş olarak değerlendirilirken, kimine göre de sonsuz yaşamın bir başlangıcı olarak tanımlanmıştır.²

¹ Lao Tzu, **Yüce Aklın Erdemi**, Vedat Gülşen Üretürk (çev.), İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1980, s.27.

² Fuat Tanhan ve Figen Arı İnci **Ölüm Eğitimi**, Ankara: Pegem Akademi, 2009, s.1.

Ölüm yaşayan canlılar için doğumdan itibaren var olduğumuz bu evrende başımıza gelebilecek tek kaçınılmaz, nihai bir gerçektir. İşte bu gerçek, insanın kendi var oluş anlamının temelinde yer alsa dahi ölüm (ölme eylemi) aynı zamanda artık var olmama durumunun da temsilcisi konumundadır. Bu bağlamda ölüm, kendisinden kaçamayacağının farkına varabilen tek canlı olan insanoğluna var oluşsal bir kaygı, “ölme kaygısı da” yaşatmaktadır. ³ İnsanoğlu için ölüm olgusunun gerçekte anlamı, hem bireysel hem de sosyo-kültürel birçok nedenle ilişkilidir. Ölüm, kavram olarak aslında ölme eyleminin yaşanmasına bağlı olarak görülmez; ölüm olgusu gerçekte kişinin ölümle ilgili hissettiği duygular ve yorumlarla sıkı bir bağlılık içindedir. Kişinin sahip olduğu hayata bakış açısı, sosyo-kültürel durumu, psikolojik durumu, dini inancı, ekonomik durumu gibi pek çok etken onun ölüm tanımını farklılaştırmaktadır. Her insana göre ölüm başka bir şey çağrıştırmaktadır. Bazı insanlara göre ölüm yeni bir hayatın başlangıcı olabileceği gibi bazıları içinse mutlak, karanlık bir sondan ibarettir. ⁴

Ölümün var oluşa yönelik güçlü bir tehdit olmasından dolayı ölmek zorunda olduğunu bilen insanoğlunu bu durum derinden etkilemektedir. Ölmek zorunda olduğu gerçeği, insanda endişe yaratırken aynı zamanda diyalektik olarak onu yaşama bağlayan, var oluşunu anlamlandıran bir neden de olabilmektedir. Ölüm gerçeğinin farkında olan insan, yaşamını bütünüyle daha anlamlı ve dolu yaşayabilmektedir. Bu gerçeğin kabullenilmesiyle kişi, korkulu ve kötümser bir ruh halinden çok, sahip olduğu değerlerini gerçekleştirebileceği bir yaşama yönelebilmektedir. İnsan ancak ölümlü olduğunun bilinciyle katılıktan ve bencillikten uzak bir şekilde yaşayabilir. ⁵

Ölüm sözcüğü bir olayı ve bu olayın sonucunu gösterir. **Aries** ölümün inkar edilmesine gönderme yaparak ölümü, birbirini doğuran bir dizi aşamayı oluşturan minik parçalara ayırarak, en son geline nokta da hangi aşamanın gerçek ölüm olduğunun bilinmemesi olarak tanımlamaktadır. Ölüm sürecinde bu aşamalardan ilkinde bilinç kaybı gerçekleşmektedir ve bir sonraki aşamada ise solunum durmaktadır. Böylece bu birbirini doğuran bu küçük ölümler, gerçek ölümün yerini alarak onu yok etmektedir. **Kastenbaum** ve **Aisenberg** ölüm kavramıyla ilgili genel önermeleri şu şekilde sıralar: ⁶

³ Bekir Onur, **Gelişim Psikolojisi Yetişkinlik, Yaşlılık, Ölüm**, 2. Basım, Ankara: V Yayınları, 1991, s.201.

⁴ a.g.e, s.217.

⁵ Tanhan ve Arı İnci, s.1-2.

⁶ a.g.e., s.3.

- a) Ölüm kavramı göreceli bir yapıya sahiptir. Kavramanın göreceliği gelişimsel düzeyde vurgulanmaktadır fakat bahsedilen gelişimsel düzey sadece bireyin kronolojik yaşı olarak düşünülmemelidir.
- b) Ölüm kavramları değişken bir yapıya sahiptir. Bir insanın ölüm kavramını özel bir zaman noktasında belirlediğimizde, bu betimleme kişi için sonsuza dek aynı kalmaz.
- c) Ölüm kavramı genellikle birkaç önerme ile aydınlığa kavuşamayacak kadar karmaşık yapılıdır.
- d) Ölüm olgusunun gelişimsel amacı kararsız, belirsiz ya da hala oluşum süreci içerisinde. En ideal ölüm anlayışını neyin oluşturduğunu henüz bilinmemektedir. İdeal ölüm ile ilgili birkaç kanı vardır, fakat bunlar sistemli kuram ya da bilimsel araştırmalardan çıkarılmış sonuçlar değildir. Bunlar daha çok ölümün kendisine yüklenen değer yargılarıdır.
- e) Ölüm olgusu durumsal bağlamlardan da etkilenmektedir. Özel bir zamanda ölümü nasıl kavramsallaştırıp tanımladığımız konusu birçok durumsal etkenle etkilenmiştir. İçinde bulunulan durum aslında seçici bir biçimde bizde zihinsel olarak var olan birçok ölüm olgusuna bakış açısından sadece birini ortaya çıkarır.
- f) Ölüm kavramı eylemin kendisi ile ilişki içindedir. Bir insanın göstermiş olduğu eyleminin onun ölüm kavramına bakış açısıyla doğrudan ve olumlu biçimde ilişkili olduğu düşünülmektedir. Örneğin; ölümün ebedi mutluluk olduğunu düşünen bir birey ölmeyi seçip intihar ederken yine aynı düşünceye sahip bir başka birey yaşamını güzel bir biçimde sürdürmeyi seçebilir.

Ölüm kavramı insanoğlu üzerinde bir kaygı yaşattığından, ölümün bir insanın eylemlerini, tavırlarını, hayata bakış açısını uzak ve karmaşık yollardan da etkileyebildiğine inanılmaktadır. Bu bağlamda ölümle ilgisi yokmuş gibi düşünülen yapılan eylemlerin ve alınan tavırların ölümle ilgili olduğu görülebilmektedir. Örneğin; uyuyamama durumu ya da sevilen biriyle ayrılmadan duyulan üzüntü, panik ve çöküş çoğu zaman ölüm kavramıyla ilişkilendirilmektedir.⁷ Ölüm kavramı, incelendiği disiplinin bakış açısına göre; biyolojik, hukuki, psikolojik, sosyal ve teolojik olmak üzere pek çok farklı anlamları içinde barındırmaktadır. Ölüm olgusu, ölme eylemi bu bağlamda, diğer kavramlar gibi farklı bakış açılarından, farklı biçimlerde ele alınıp incelenebilmektedir.⁸

⁷ Onur, s.202,203.

⁸ Tanhan ve Arı İnci, s.4,5.

1.1. Ölümün Anlamları

Geçmişten günümüze kadar insanlar ölümü kendince tanımlamaya çabalamıştır, ölüm şimdiki zamanda da hala gizemini korumaktadır. Belki de bu nedenle ölüm olgusunun tek bir anlamı yoktur. Ölüm toplumdan topluma, zamandan zamana, kişiden kişiye değişiklik gösteren karmaşık yapılı bir kavramdır. Ölüm konusu üzerine araştırmalar yapmış ve ölüm kavramıyla ilgili farklı alanlarda çalışan araştırmacılardan birkaçı ölümü şöyle tanımlamaktadır:

Osman Kaya'ya göre ölüm yazmış olduğu *Ölüm Kitabı* adlı eserinde şu şekilde tanımlanmaktadır: Ölüm metabolizmanın, “*canlı varlıkların özelliği olan değişmez alışverişlerin*” kesin ve geri döndürülemez bir şekilde durmasıdır.⁹

Philippe Aries ise *Batılının Ölüm Karşısında Tavırları* adlı kitabında tarihsel süreç içerisinde değişen inançlar ve teknoloji karşısında değişime uğrayan insanların ölüm karşısındaki tutumlarını incelemiş ölüm kavramını dört farklı başlık altında değerlendirmiştir. Bunlar: “*Evcilleştirilmiş ölüm, insanın kendi ölümü, senin ölümün ve yasaklanmış ölümdür.*”¹⁰

Ünlü düşünür **Sokrates**, ölümü “*amaca dosdoğru götüren yol*” olarak tanımlamıştır. Açıklamasını ise şu şekilde yapmıştır: Araştırmalarımızda beden ile akıl birlikte oldukça, ruhumuz böyle kötü bir şeye bulaşmış bulundukça isteğimizin amacı olan şeyi, yani gerçeğin kendisini hiçbir zaman göremeyeceğiz. Bu bağlamda, bir şeyi gerçek olarak bilmek istiyorsak, bedenden ayrılmamız, yalnız ruhla birlikte olmamız gerekmektedir.¹¹

Ölüm kavramı ile ilgili birçok psikoloğun, düşünürün, ölümü ifade edişindeki bu karmaşıklık ve değişkenliğini göz önüne alacak olursak eğer genel olarak iki çeşit ölümün varlığından söz etmek mümkündür diyebiliriz. Bunlar biyolojik ölüm ile sosyolojik ve psikolojik ölümdür.¹²

⁹ Osman Kaya, **Ölüm Kitabı**, İstanbul: Özgü Yayıncılık, 2002, s.129.

¹⁰ Philippe Aries, **Batılının Ölüm Karşısında Tavırları**. Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), Ankara: Gece Yayınları, 1991, s.3.

¹¹ Platon, **Phaidon**, Hamdi Ragıp Atademir ve Kemal Yetkin (çev.), İstanbul: Sosyal Yayınlar, 2001, s.24.

¹² Tanhan ve Arı İnci, s.5.

1.1.1. Biyolojik Ölüm

Biyolojik ölümü en keskin ve en belirgin bir şekilde: bedenin fiziksel ve zihinsel işlevlerini yerine getirememesi olarak tanımlayabiliriz. Bu işlevlerin yerine getirilip getirilmediğini anlayabilmek için bilimsel anlamda bir takım bilgilere sahip olmak gerekmektedir. Bir bedenin ölü olup olmadığını söylemek, ölümü kısıtlayarak belli kalıplar içerisinde açıklamak oldukça zordur. Ölüm bilimsel anlamda açıklanması karmaşık olan bir biyolojik sistemin çöküşü olarak tanımlanabilir. Bu biyolojik sistemin çöküşü yaşlanma, klinik ölüm ya da beyin ölümü gibi bir seri biyolojik olayın gelişmesiyle oluşmaktadır.¹³ Klinik ölüm ile beyin ölümünü birbirinden ayırarak tanımlamak oldukça zordur. Klinik ölüm canlının yaşamsal belirtilerinin yok olmasıyla ilgili olarak tanımlanmasına rağmen bazı biyolojik yapıların hala işlevini sürdürdüğü görülmektedir. Bu bağlamda biyolojik ölümün bedenin farklı yapılarına göre değişiklik gösterdiğini söylemek mümkündür.¹⁴

Biyolojik ölümün ne şekilde gerçekleştiğini gösteren kriterlerin ne olduğuna dair iki yaygın görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerden ilkinde ölüm, beynin tüm fonksiyonlarının sona ermesiyle meydana gelmektedir. Bileşik Devletlerde, *Tıpta Biyomedikal Araştırmalarda Etik Sorunları İnceleme Başkanlık Komisyonu'nun* Temmuz 1981'de yayınladığı *Ölüm'ün Tanımlanması* isimli raporda benimsenmiş olmasının da etkisiyle bu görüş yaygın olarak benimsenmiştir ve tıbbi ölüm olarak tanımlanmıştır.¹⁵ Bu bağlamda Aries'in *Batılının Ölüm Karşısındaki Tavırları* isimli kitabının son sözünde **Op. Dr. Selim Balkanlı** tıbbi ölümü şu şekilde açıklayarak, kavramsal bir çerçeveye oturtmaktadır:¹⁶

Oksijensizliğe karşı en hassas, bundan en çabuk etkilenen organ olan beyin dokusu, üç dakika içerisinde canlandırma sağlanamazsa ölmekte ve kişi deserebre hale gelmektedir. Bu süre sonunda canlandırma (resüsitasyon) ile kalp ve solunum geriye döndürülse bile, beyin ölmüş olduğundan kişi bitkisel hayata girmekte, yani insan olma özelliğini kaybetmektedir.

İnsanları yaşayan diğer canlılardan farklılaştıran en önemli özelliğin düşünebilme yetisi olacağını düşünürsek, tıp açısından beyin ölümü ile insanın ölümünün eş tutması şaşırtıcı olarak görülmemelidir. Fakat bu görüş aslında tam değildir, eksiktir. Çünkü düşünebilme yetisi olmayan diğer canlıları “yaşıyor” olarak benimseyen tıp biliminin insanların beyin işlevlerini

¹³ a.g.e., s.5.

¹⁴ Onur, s.215.

¹⁵ John Harris **Hayatın Değeri Tıp Etiğine Giriş**, Süha Sertabiboğlu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998, s.323.

¹⁶ Aries, s.114.

gerçekleşmemesi sonucunda onu yaşamıyor olarak kabul edip, bitkisel hayatta olarak nitelendirmesi tatmin edici bir sebep olarak görülmemektedir. Tıpta ölümün nasıl tanımlandığına dair başka bir görüş ise ölümün omurilik soğanının fonksiyonunun sona ermesiyle oluşmasıdır. Bu görüş Kennedy'nin ve daha pek çok bilim insanının onayladığı bir görüştür.¹⁷ **Kennedy**, ölüm kriteri olarak “*omurilik soğanının ölümünü*” belirlemiştir.¹⁸

Eğer omurilik soğanı zedelenirse hiçbir fonksiyon yerine getirilemez. Soluk alıp verme, kalp atışı ve düşünce imkansız hale gelir. Yani kişi olmak için belirleyici öneme sahip olan beynin tümü değil omurilik soğanıdır. Bu bağlamda, ölüm, omurilik soğanı fonksiyonlarının tümüyle ve geri dönülmez bir şekilde kaybedilmesidir.

Geçmişten günümüze ya da aynı zaman diliminde de olursa biyolojik anlamda ölüm kavramı çeşitli biçimlerde kabul görerek ölüm kriterleri belirlenmiştir. Günümüze baktığımıza var olan yaşayan insanın farklı algılanması gibi ölü olan insanın da farklı algılandığı görülmektedir. 19. yy.daki ölüm anlayışı ile 20. yy ölüm anlayışı bu sebeple elbette ki birbiriyle aynı olmayacaktır. 20. yüzyılda gelişen teknoloji ve insan ömrünün uzaması sonucunda ölüm ile ilgili olarak canlı ve cansız kavramları da farklı bir şekilde ele alınmıştır. Eski zamanlarda birinin yaşadığı ya da yaşamadığı kalbinin atmasıyla belirlenirken, bugün artık kalbin durmuş olması, bir insanın ölü olarak görülmesi ve tanımlanması için yeterli görülmemektedir. Modern çağla birlikte ölümün kriteri artık kalp atışları değil, beyin fonksiyonları olmuştur.¹⁹

1.1.2. Psikolojik ve Sosyal Ölüm

Biyolojik olarak yaşam ve ölüm arasındaki sınır çok net bir şekilde tanımlanmaktadır; fakat psikolojik ve sosyal ölüm için bu sınır bulanıktır. Psikolojik ölüm, “*zihnin bilinçli işlevlerini yerine getirememesi*” olarak tanımlanırken, sosyal ölüm de “*kişinin bilincinin yerinde olmadığı halde tıbbi teknolojinin yardımıyla fiziksel işlevlerini yerine getirmesi*” olarak tanımlanmıştır. Buna rağmen sosyal ölümden kişi çevresindeki bireylerle iletişim kuramamaktadır.²⁰

¹⁷ Harris, s.322.

¹⁸ Ian Kennedy, **The Unmasking of Medicine**. Londra: Paladin s.200 Aktaran a.g.e., s.322.

¹⁹ Tanhan ve Arı İnci, s.5.

²⁰ a.g.e., s.6.

1.2. Tarihsel Süreçte Ölüm ve Ölüm Ötesi Hayat Anlayışları

Bu bölümde ölüm kavramının tarihsel süreç içerisindeki değişimine değinilerek toplumların inanç sistemlerindeki ölüm anlayışı, öteki dünya inanışları ele alınacaktır. Aynı zamanda ölüm kavramı kişisel boyutta irdelenerek insanların yaş, cinsiyet, ekonomik durumu gibi farklılıkları göz önünde bulundurularak psikolojide ölüm kavramına değinilecektir. Ölüm kavramının ilk sorgulandığı bilim dalından biri olan felsefede ölüm kavramı düşünürlerin fikirleri doğrultusunda aktararak, ölümden sonra hayatın varlığı ya da yokluğu tartışılacaktır.

1.2.1. Mitolojide Ölüm ve Ölüm Ötesi Hayat

Söylenceler bir toplumun tarihini, manevi değerlerini yansıtan ciddi öyküler olarak tanımlanırlar. Bu bağlamda mitolojinin dünya toplumların görüşünü ve inancını temsil ettiği, inancı ve değerleri yansıttığı söylenebilmektedir. Tüm dünya söylencelerinin ortak noktası ise insanoğlunu tüm evren ile bütün tarih boyunca yaşamışlıklarla adeta zincir gibi birbirine bağlar. Söylencelerin yanıtladığı sorular toplumdan topluma farklılık gösterse dahi çeşitli ülkelerde konu olarak birbiriyle neredeyse aynı söylemi üreten bir söylence birikimi yaratılmıştır. Bu sebeple de pek çok söylencenin içerisinde bulunan simgeler aslında birbirleriyle aynı ya da birbirlerine benzer niteliktedir. Tüm tarih boyunca tüm toplumların endişeleri, bağlılıkları, mutlulukları, korkuları aynı yönde olduğu için söylenceler arasında benzerlik olması şaşırtıcı değildir. Mitler sosyal yapılanmaların birer aynası olarak doğa güçleri ve insanların psikolojik tepkilerinin harmanlanması ile oluşmuştur. Hemen hemen tüm dünya ulusların mitolojilerinin tamamında; gök, dağ, deniz, ağaç, su... gibi doğayı oluşturan unsurlara tanrısal olan özellikler atfedilerek günümüzdeki dinlerin temeli atılmıştır.²¹

Mitos'un kelime anlamı düşünen insanoğlunun kendisini doğa ile özdeş kılmasıdır. Düşünen kişi böylece kendi varlığının bilincine varacak yolu bulmaya çalışan onu arayan kişi olacaktır. Mitosların varlıklarının niteliği ve niceliği onları ortaya atmış olan ulusun düşüncelerini ne kadar çok gerçekleştirebildiklerini, başarı kıstaslarını ve gelişme aşamalarını gösterir. Bu bağlamda bir ulusun söylencelerinde çokluluk yani çeşitlilik varsa, ortaya konan

²¹ Donna Rosenberg, **Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi**, 3. Basım, Koray Akten ve Diğerleri (çev.), Ankara: İmge Kitabevi, 2003, s. 1.

yaratma ürünleri fazlaysa, o ulusta düşünme olayı aynı oranda gelişmiştir ve uygarlık alanında da aynı oranla ilerleme kaydeder demek mümkündür.²²

İnsanlar var oluşundan beri hayatın kendisine tutunmaya çalışmış ve ölümü gerçekte yakınlarını yitirince kişinin kendi ölümünden önce keşfetmiştir. Yok olup gitme, kaybolma düşüncesi ona soğuk geldiğinden ölümden sonra bir hayatın var olduğu inancına sığınmıştır. Bu sebeple kendisine tanrılar yaratmış (*gök, ağaç, şimşek gibi*) ve öldükten sonra iyi olan bir yere gidebilmek için tanrıların istekleri doğrultusunda hareket etmiştir. Ölümün bir son olduğuna inananlar ise ölümsüzlüğün yani ölümsüz olmanın yollarını aramışlardır.

İlkel insanlar bile bu yaşamın etin çürümesiyle sona ermediğini düşünmüşlerdir. Bundan yaklaşık elli bin yıl önce Neandertaller ölümlerini gömmüşler, bu günümüze bakıldığında aslında bizlere pek olağanüstü gelmeyebilir. Fakat o dönemin koşullarını düşündüğümüz zaman toprağı kazacak araçların olmaması ve taze ete duyulan ihtiyaç göz önüne alındığında Neandertaller'in ölümlerini gömmesi olağan olmayan bir hal almaktadır. Neandertaller sadece kabilesindekilerini gömmekle kalmamış, aynı zamanda ölümlerini törensel ritüeller gerçekleştirerek diğer dünyaya uğurlamıştır.²³

Eski Mısır'da *Sakkara Piramitlerinin* duvarlarında bulunan Mısır dini metinleri, “*ölümden sonraki yaşama inancı*” anlatan en eski eserler olarak kabul edilmektedir. Mısırlılardaki mumyalama adetinin kökenleri ise Mısır mitolojisine dayanmaktadır ve ölümden sonrası ile ilişkilidir. Bu bilgi ışığında ilk dönemlerde dini inançlar ile mitoloji arasında sıkı bir bağ olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum din ve mitoloji arasındaki günümüzde çizilen kalın çizginin aslında tarihin ilk dönemlerinde çok ince, birbirine geçişi kolay olduğunun göstergesidir.²⁴

Sakkara piramitlerinin üzerinde bulunan dini metinler, o dönemden sonra çağdaş büyü sistemlerinin kaynağı olmuşlardır. Dört bin yıl önce ölen Firavun'u bu dünyadan diğer dünyaya uğurlamak için gereken ayinlerin ayrıntılarının Sakkara piramitlerindeki metinlerde ele alınmıştır. Mısır'da ölünün ruhunun ölümle beraber çıkmayacağına inanılmaktadır. Bu sebepten Mısırlılar ölümlerini yaşadıkları dünyadan öbür dünyaya gönderebilmek için çeşitli

²² İsmet Zeki Eyuboğlu, **Anadolu Mitolojisi: Anadolu Üçlemesi 2**. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998, s.12.

²³ Kaya, s.139.

²⁴ a.g.e., s.140.

ayınlar, büyüler düzenlemişlerdir ve ancak bunların yapılması durumunda ruhun bedenden ayrılıp öteki dünyaya gideceği inancına sahip olmuşlardır.²⁵

Şeytan olarak tapılan Tanrı Seth, bir öfke anında Doğma Tanrısı Osiris'e sinirlenerek onu parçalara ayırmış ve onun cesedini Mısır'ın çeşitli yerlerine atmıştır. Osiris'in eşi İsis bütün parçaları Mısır'ı gezerek toplamış ve hepsini sararak soluğuyla Osiris'e yeni bir yaşam vermiştir. Toplumun içinde filizlenen mitoloji ile sahip halkın yaşamı arasında sıkı bir bağlılık bulunmaktadır. Mısır'da halk, öldükten sonra da yaşayacaklarına inandığı için, Doğma Tanrısı Osiris gibi yeniden yaşayacakları düşüncesiyle ölümlerini mumyalamışlardır.²⁶

Eski Mısırda Firavun olsun, köylü olsun insanoğlunun hangisinin yüreği temizse ruhunun öteki dünyada Tanrılarla bir arada olacağına inanılmıştır. Çeşitli büyülerle ölümleri farklı ritüellerle ölümlerini uğurlamışlardır. Mısırlılar beden mezardayken onun ruhani bir ikizinin içinden çıkıp göğe yükseldiğine inanırlar. Ölü cennete bir kuş gibi uçabilir ya da ruhu merdiven aracılığıyla göğe doğru yükselebilir. Ölü oraya vardığında da sonsuz bir mutluluk, huzur içinde yatar. Mısır inancına göre; ruh "*Bariş tarlaları*" -cennet- adını verdikleri "*kokulu çiçekler ve üzüm bağlarıyla*" dolu bu büyük yerin ortasındaki güzel bir evde yaşamaktadır.²⁷

İlk Hintliler reenkarnasyona inanmamış, insanın sadece bir defa dünyaya geldiğini yani bu hayata sadece bir kez sahip olacaklarını düşünmüşlerdir. Onların inancına göre insan eğer iyiye cennete kötüye de cehenneme giderdi. Hintliler ve İranlılar çok tanrılı dini benimsemişlerdir. İranlı Peygamber Zerdüş M.Ö. 7. yy.da *Zerdüş dinini* kurmuştur. Bu din arilerin ve ari olmayanlarının birleşimi sonucunda oluşmuştur. Bunların içinden doğan *Hinduluk* dini de bir Tanrılar hiyerarşisi geliştirmiştir.²⁸

En köklü ve en önemli mitolojilerden bir de kuşkusuz Eski Yunan mitolojisidir. Yunan mitinde, ölüm ve ölüm sonrası hayatla ilgili pek çok bilgiye yer verilmiştir. Eski Yunanlıların yer altı dünyasını Persephone ile kocası Pluto yönetmektedir. Bunlar güçlü, güzel fakat iyi olmayan "*kötü*" Tanrılardır. Yunanlıların *ölümden sonraki yaşam* konusunda düşünceleri kötümser niteliktedir, ölümden sonraya karamsar bakmışlardır. Bu duruma en iyi örnek Homeros'un Odsysse'sinde ortaya çıkmaktadır:

Odysseus Truva'nın düşüşünden sonra yurduna dönmesinin neden engellendiğini öğrenmek için "Hades" e iner (Hades = Cehennem) Orada

²⁵ a.g.e., s.139.

²⁶ a.g.e., s.141.

²⁷ a.g.e., s.140.

²⁸ a.g.e., s.145.

annesinin gölgesi ile karşılaşır. Bu gölge biçimini kucaklamaya çalışınca düş kırıklığıyla haykırır. Annesi açıklar: “İnsanların öldükten sonra böyle olmaları buyrulmuştur. Kuşlar, et ve kemikleri bir arada tutamazlar. Çünkü onlar ateşin gücüyle yok olmuşlardır. Ve can, beyaz kemiklerden ayrıldı mı gölge bir an üzerinde dolaşır. Sonra uçar gider. Ateş bedenın yakılmasıdır. Can bedenın yakılmasıdır. Can ise bedenle birlikte yok olan maddi varlık “ thymos”tur.”²⁹

Alıntılardan da anlaşılacağı üzere; Antik Yunan’da ölümden sonra yaşamın olduğuna inanılmamaktadır. Ruhu bir gölge olarak nitelendirmişler ve ölümden sonra uçup gittiğini dile getirmişlerdir. Yani öldükten sonra insanın nereye gideceği konusunda bir bilgi verilmemektedir. Yunanlılarda beden ve onunla beraber bir ruh inancı olmasına karşın ölümden sonra her ikisinin de yok olacağına inanmışlardır.

Daha sonraları Hristiyanlığı ve Yunan dinini etkileyecek olan önemli kültlerden biri de eşi Eurydike’yi geri getirebilmek için Taenarus mağarasının altındaki bir geçitten yeraltına inen Orpheus’un kultüdür. Orpheus ile birlikte şarap tanrısı Dionysos’un da annesi olan yarı tanrıça Semele’yi kurtarmak için yeraltına indiği kabul edilir.³⁰

Yeraltı inışı, cehenneme gidişi konu edinen diğer bir mitte Sümerler’de İnanna’nın yer altına inışıdır. Gök kraliçesi, ışığın, aşkın ve yaşamın tanrıçası İnanna sevgilisi Tammuz’u kurtarmak için ölümler diyarını ziyaret eder.³¹

Bu mitolojik hikayenin mesajı şudur: İnanna derinliklere inerken, sadece önemsediklerinden ve değer verdiklerinden değil, onu Gökyüzü Tanrıçası yapan her şeyden vazgeçmek zorundadır. Söz konusu olan, Jung Psikolojisi’nde “Persona” denen, onunla kendimizi tanımladığımız, statümüz olan ancak asıl doğamızı yansıtmayan dışsal roldür. İki büküm ve çıplak kalan İnanna sonunda kendi kendine kalmıştır ve yüzleşmesi gereken kendi gölge yanını ise ondan nefret eden ablası şeklinde deneyimlemektedir. Ancak ona destek verenler sayesinde tekrar hayata uyanır ve yeni İnanna olarak aydınlıklar ülkesine geri döner. Eski kimliğinden vazgeçerek, gölge yanıyla yüzleşmesi onu yeniler, bütünleştirir ve iyileştirir. Ancak kendisi için önemli olan, sevdiği bir şeyi (geçici olarak) adak olarak vermek zorundadır.³²

Rank’a göre kurtuluş mitleri arasında görülen İncil’de anlatılan “*Cennet Efsanesi*”nde gerçek süreç aslında tam tersine çevrilmiştir. Yani başka bir deyişle, doğurma yetisine erkeğe özgü bir durum olarak aktarılmıştır. İlk önce erkek yaratılmıştır ve kadın ondan kesilip

²⁹ a.g.e, s.143.

³⁰ Alice K. Turner, **Cehennem Tarihi**, A. Sarıgüney (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s.38.

³¹ Samuel N. Kramer, **Sümer Mitolojisi**, 2. Basım, Hamide Koyukan (çev.), İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2001, s.157,158.

³² İnanna’nın Yeraltına İnışı, 2013, <http://www.mitolojivesembolizm.com/inanna.htm> (13 Aralık 14).

çıkarılmıştır. Kahraman bir şekilde doğurulan yani var edilen erkektir, bunun nedeni ise onun ölüm uykusunda olmasıdır. Cennetten kovulma da “anne karnından ayrılığı” dile getirmektedir. İlk günahın sebep olduğu lanet de bütün mitlerin oluşumlarında yatan motifi açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Doğum travması açısından bakıldığında anne gövdesinde daha olgunlaşmamış bir meyvenin –elmanın- koparılması yasaktır. Bu yasağa uymamanın cezası ise ölümdür. Otto Rank bu durumda “kadının asıl suçunun meyvenin ayrılığı yani doğum” olduğunu vurgular ve bu bağlamda “ölüm bir geri dönüş anlamında, doğum travmasına arzu dolu bir tepki” olarak ortaya çıkar.³³

Ölümü anlatan bütün söylencesel aktarımlarda söz konusu olan ölümün gerçekleşme biçimi, cenazede gerçekleştirilecek ritüeller ilk bakışta bize şaşırtıcı gelmektedir fakat bilinç dışımızın aşına olduğu bir tarzda oluşturulmuşlardır. Bu durum Rank’a göre Jung’un ortaya attığı gibi ölüm lanetini yüklenmiş olan yeniden doğuş fikri ile yapmaz. Bachofen hem kuş yumurtasından çıkan Nemesis’i hem de birçok yeraltı ve ölüm tanrıçalarını anlatır:³⁴

Bu bakış tarzının mutlaka bir dişi eşek ve (Oknos mitinde) bir dişi Tyhpon gerektirdiğini görüyoruz. Aynı zamanda da dişi eşiği Likya’daki Harpyalar anıtında karşımıza çıkan yumurta şeklindeki ölüm analarına; Mısırlı kral kızının özel olarak hazırlanmış bir ineğin gövdesine gömülmesine (Herodotos 2, 131); ölümün verimsiz doğasına sahip Gorgona başlı Minerva’ya; ulu mezar anaları tasavvuruna; ve ölümlerin Demeter’le ilişki kurularak adlandırılmasına bağlayan içsel anlam bütünlüğünü fark ediyoruz. Kadın her tarafta ölüm yasasının bir taşıyıcısı olarak çıkıyor karşımıza ve bu özdeşleştirme bağlamında hem sevgi dolu bir varlık hem de karanlık ve tehditkar bir güç, en yüksek sevginin ama aynı zamanda en ciddi tehlikenin temsilcisi olarak. Anne kılığına bürünmüş Harpyalar ve maddi yaşamın yasasını kendi içinde taşıyan Mısır-Fenike Sfenksi hep bunun örnekleri.

Antropolog **Claude Levi-Strauss**, söylenceleri deneyimlerin birer simgesi ya da aktarılan hikâyeler olmaktan çok soyut kurgular olarak düşünmektedir. Tüm insanların düşünce yapılarının sınırlı çeşitlilikte olmasının kanıtı olarak; insanların yaşamış olduğu problemlerinin birbirine benzer yollarla çözmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Söylenceleri özdeş düşüncelerin ürettiği özdeş ürünler olarak tanımlamak mümkündür. Bu bağlamda da tüm dünya söylencelerinin ortak bir yapı sergilemesi olağandır. Mitler, insanlığın geçmişten günümüze en

³³ Otto Rank, **Doğum Travması**, 2. Basım, Engin Gençtan (çev), İstanbul: Metis Yayınları, 2014, s.103.

³⁴ Johann Jakob Bachofen, **Oknos**, Seilflechter (drl.), Münih, 1923, s. 83 Aktaran, a.g.e., s.104.

çok problemi olan yaşam ve ölüm veya doğa ve kültür gibi birbirine karşıt güçler arasındaki çelişmeleri ortaya koymaktadır.³⁵

Anadolu söylencelerinde büyük bir bölüm var olmayanlara yani ölümlere ayrılmıştır. Arkeolojik kazılardan elde edilen bilgilere göre, tarihsel süreç içerisinde, ölümlerle ilgili işlemlerin (ritüellerin) en çok yapıldığı dönem Hititlerin yaşadıkları dönem olarak belirlenmiştir. Bu dönemde ölümle ilgili olarak kesin bir şekilde bilinen şey yaygın ve tek türden bir ölü gömme yöntemlerinin, ritüellerinin olmadığıdır. Ölümlerin kimi yakılmıştır, kimi ölümlerin yalnız etlerini yakıp kemiklerini saklamıştır, kimileri de çömelmiş bir şekilde ölümlerini bağlamışlardır. Hititler ölüm ile yaşam arasındaki çizgiyi kesin olarak tanımlayamadıkları için ölünün daha sonradan dirilebileceğine ve yaşayanların yanına geleceğine inanmışlardır. Bu sebeple ölümlerini bağlayıp gömerek, onların dirilip yeniden dünyaya gelerek yaşayanı rahatsız etmemesini sağlamışlardır. Ölümden korkulup, yeniden dirilmesinin engellenmesi için bağlanması elbette ölümden sonra ne olacağına dair olan bilinmezlik korkusudur.³⁶

Freud, ölümün bir tabu haline gelmesini ve eski çağlarda ölümle ilgili tabuları *Totem ve Tabu* adlı eserinde paylaşmaktadır. Ölümler tabu olarak özellikle ilkel kabilelerde bulaşıcı birer hastalık gibi görülmüştür. İlkel kabilelerde ölümlere dokunan kişiler lanetlenmiştir, ölümlerin isimlerinin anılması bile yasaklanmıştır. Ölüye dokunan birey kabile tarafından dışlanmıştır, ölüm tehlike olarak adlandırılmıştır. Bu kabilelerde önceleri “hayattayken” sevilen kişi öldüğü zaman bir düşman olarak görülmektedir. Ölüm ilkel kabilelerde kötü olarak algılanmaktadır ve yaşayanlara göre ölen kimseler yaşayanlara haset duydukları ya da onları özledikleri için yanlarına almak istemektedirler.³⁷

Yaşayanlar peşlerinde olan ölümlerin elinden ancak aralarına su yerleştirilerek kurtulabileceklerine inanırlar. Bu sebeple eski zamanlarda ölenler daha çok adalarda gömülmüşlerdir. “Bu taraf” “karşı taraf” gibi kelimeler de buradan türemişlerdir.³⁸ Adaların ölümlerin diyarı olarak tasvir edildiği, bu diyarın bir cennet olarak anlatıldığı Avalon söylencesine göre: Kral Arthur, ölümcül bir yara aldığı zaman Celtic cennet adasına peri kızları tarafından sandalla getirilir. Avalon adasının kraliçesi peri Morgan’dır. Dünyevi bir yer olan

³⁵ Rosenberg, s.1.

³⁶ Eyuboğlu, s.99-101.

³⁷ Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, 2. Basım, Kamuran Şipal (çev.), İstanbul: Say Yayınları, 2014, s. 83.

³⁸ a.g.e., s.93,94.

Avalon, Orta çağda keşişler tarafından kurutulmadan önce su yolları ve lagünlerle çevrili bir adadır. Bu yer onların efsanelerinde ve mitinde sulanarak, masallar diyarına geçilmekte kullanılan bir kapı olduğu varsayılmaktadır.³⁹

Cennetin ada olarak tasvir edildiği betimlemelerinden biri de Yunan Mitolojisi'nde karşımıza çıkmaktadır, bahsedilen bu adalar sonsuz mutluluk, huzur adalarıdır. Yunan kültürünün bir parçası olan adaları, Romalılar da kendi mitolojileriyle eklemlemişlerdir. Ölülerin ruhları güzel bir bahçeye benzeyen bu yere (adaya) gelip burada zamanlarını yiyerek, içerek ve aşk yaparak geçirmektedirler. Eski bir İrlandalı gemici masalı olan *Bran*'ın *Yolculuğu*'nda sonsuz mutluluğun müjdelendiği bu adalara yapılan bir seyahat anlatmaktadır. Burası kederin, acının ve ölümün olmadığı bir yer olarak tasvir edilmiştir, bağlamda cenneti andırmaktadır.⁴⁰

Eski Türk toplumlarına bakıldığında ölen ruhların *Yer-Su* ruhlarına karışıp onlarla harmanlanıp bir olduklarına inanılmıştır.⁴¹ Altay ve Anadolu masallarında “*ölüp kutsal gücü olan hayat suyu ile dirilme motifleri*” söylencelerde oldukça fazladır. Bazı Altay efsanelerine göre gökyüzünün 12. katına kadar yükselen dünya, bir dağ olarak betimlenmiştir. Bu mite göre; dağın üzerinde büyük bir kayın ağacı ve ağacın altında bulunan kutsal sayılan çukurda da “*hayat suyu denilen kutsal su*” bulunmaktadır. Hayat suyu olarak adlandırılan bu suyun, sadece ölümlere ve hastalara iyi geldiğine değil aynı zamanda yaşlılara da gençliklerini verdiğine inanılmıştır.⁴²

Su ölümü simgelediği kadar aynı zamanda doğumu da simgelemektedir. Suyla temas yeniden canlanma ve sudan çıkma da hayatın süresini arttırmaktadır. Eski Türk inançlarına göre “*mezara su dökme pratiği*” sebebiyle günümüzde de mezarlıklara çeşmeler yapıldığı gözlemlenmektedir. Atalar kültü ile yakından ilgili olan bu ritüel suyla ilgili bütün pratiklerde

³⁹ Jenny Randles ve Peter Hough, **Ölümünden Sonra Hayat**, Ferda Yaman (çev.), İstanbul: Gün Yayıncılık, (t.y.), s.14.

⁴⁰ a.g.e., s.15.

⁴¹ Emel Esin, **Türk Kozmogosine Giriş**, Ankara: Kabcacı Yayınları, 1966, s. 29 Aktaran Adem Sağır, **Ölüm Sosyolojisi**, Ankara: Phoneix, 2014, s.183

⁴² a.g.e., s. 183.

“*babanın ananın ruhu için atalara rahmet, ölmüşlerin ruhuna değsin, kemiklerin sızlatılmaması*” gibi inançları da yanında getirmektedir.⁴³

Günümüze baktığımız zaman özellikle Anadolu köylerinde mezarlıklarda ellerinde ibriklerle çocuklar ölülerin gömülmesini beklemektedir. Ölü gömme işlemi tam olarak bittiğinde ellerindeki ibriklerle çocuklar mezarın baş ucundan başlayarak ayak ucuna doğru mezara su döker. Görevlerini yerine getiren çocuklara ücretleri verilir, su dökme ritüeli eski Türklerde Atalar kültü ile ilgili bir inanç olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir.⁴⁴ **Kleinpaul’a** göre başlangıçta bütün ölüler yaşayanlara kin besleyerek hayata vampir olarak dönmüşlerdir, böylece yaşayanları da hayattan koparmaya çalışmışlardır. Kötü ruh kavramının çıktığı ilk yer de ölülerin cesetleri olmuştur, fizyolojisi bozulan cesetlerden korkan yaşayanlar onların kendilerini rahatsız edeceklerini düşünmüşlerdir. Böylece ölüm daha tarihin başlangıcında ötekileştirilerek bir kenara itilmiştir.⁴⁵

Türk mitolojisinde; Türklerin ölüm ve ölüm ötesi hayatla ilgili düşünceleri incelendiğinde açık bir şekilde görülmektedir. Örneğin; Oğuz Kağan destanında, Oğuz Kağan’ın ağzı ateş rengine benzetilmektedir. Altay efsanesinde çocuğun ağzından ateşin çıkmasında ise çocuklar kadar saf olma hali anlatılmak istenmiştir, yani ateş burada saflığı temsil etmiştir. Mit’e göre ne kadar saf olunursa o kadar ruhsal ve manyetik enerjinin güçlü olacağına inanılmaktadır. Ayrıca ölümden sonra “*öteki dünyadaki*” pozisyon da astral yapının niteliği belirlemektedir.⁴⁶

Manas Destanı’nda eski Türklerin gömülme ritüellerinden birisine rastlanmıştır. Öldükten sonra kişinin eti kemiğinden sıyrılıp ölü öyle gömülmektedir. Köketay Han’ın ölüm döşeğindeyken yakınlarına verdiği vasiyet şu cümlelerle başlar: “*Halkım... İlim... Gözlerim yumulduğunda vücudumu kırmızıla yıkayınız... Etimi keskin bir kılıçla sıyrınız... Deriyi sarıp kefenimi başımın altına koyunuz... Başımı doğuya yöneltiniz...*”⁴⁷

⁴³ Carlos Miller, **History: Indigenous People Wouldn’t Let “Day of Dead” Die, Day of the Dead-Dia De Los Muertos**, Arizona Republic, 2007, s. 11-28 Aktaran a.g.e., s. 183

⁴⁴ Ali Selçuk, **Tahtacılar Mersin Tahtacıları Üzerine Bir Araştırma**, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2004, s. 210 Aktaran a.g.e., s.187.

⁴⁵ Freud, s.94.

⁴⁶ Ergun Candan, **Türkler’in Kültür Kökenleri**, 2. Basım, İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları, 2008, s.40.

⁴⁷ a.g.e., s.431.

Yeni Hibridler’de yaşayan yani var olan insanlarda ölümden hemen sonra ayrılan ruhun bedeninin yakınlarında olduğuna ve kendisi için yapılan çevresindeki koşutmayı izlemekte olduğuna inanılırdı. Ölen kişi, çevresindeki insanların, yakınlarının kendisi için üzülmelerine anlam veremez ve bu durum onu rahatsız eder, çünkü o ölse dahi mutludur ve kendisini iyi hissetmektedir. Bir süre orada kalıp yakınlarını izledikten sonra bu acıdan ve durumdan sıkılır, tepelere doğru yol alır. Diğer tarafa atlayabilirse yeni hayatına başlangıç yapar. Fakat tepelere doğru yol alan kişiyi gideceği yolda öldürdüğü kişiler rahat vermeyerek eşiği atlamasına engel olurlar. İyi ruhları yemek için kuyunun kenarında bekleyen bir domuz ise onun karşılaşacağı diğer bir güçluktur, yani engeldir. Ölen kişi dünyadayken, henüz ölmemişken kulağını deldirmemişse susuzluğunu bu kuyuda giderir ve eğer ölen kişi öldükten sonra iyi yemek yiyemeyeceğini düşünüyorsa da dövme yaptırmalıdır. Domuzdan kaçarken de ondan korunabilmek amacıyla bir “*pandanus ağacı*” dikmelidir.⁴⁸

“Ölümün rengi nedir?” denildiğinde ilk olarak zihinden siyah yanıtı alınmaktadır. Örneğin; cenazelere katılan kişilerin giymiş olduğu giysiler siyahtır, yine aynı şekilde “*kara haber tez duyulur*” deyiimi genellikle ölüm haberi için kullanılmaktadır. Burada “*kara haber*” ile “*ölüm haberi*” eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Kara kedinin de yine uğursuzluk, kötü şans getirdiği bilinmektedir. Modern Avrupa’ya bakıldığında siyah veba ve ölüm getirdiğinden bu şekilde nitelendirilmiştir çünkü aslında kararmak tıpta ciddi hastalıkların belirtileri olarak değerlendirilmektedir. Türk kültürüne bakıldığında kültürün içerisinde kullanılan siyah kasvetli ve sıkıntılı anlamda tasvir edilmiştir.⁴⁹

Avrupa’da ve Anadolu’da beyaz renk ölüm meleği ve iyi ruh ile özdeşleştirilmiştir. Yaşayanlar cenaze törenlerinde karalara bürünürken ölen kişi de yeni doğmuş bir bebek gibi bembeyaz kefene sarılır. Bu bağlamda ölümün Türk kültüründe siyah renk gibi beyaz rengi de niteleyen bir kavram konumunda olduğunu söylemek mümkündür.⁵⁰ Beden olarak ölen kişinin ruhunun, yaşayanların dünyasında seyahat etmesini kolaylaştıran hayvan biçimindeki tasvirlerle dünyanın pek çok ülkesinde rastlanılmaktadır. Örneğin; ölüm ile hayvan simge bir aradalığı ele

⁴⁸ Allan Kellehear, **Ölümün Toplumsal Tarihi**, Tuğçe Kılınç (çev.), Ankara: Phoneix, 2012, s. 66,67.

⁴⁹ Sağır, s. 169.

⁵⁰ a.g.e., s. 172.

alındığında “*ruhun bedenden kuş gibi çıkması*” sürekli karşılaşılan bir tema olarak ortaya çıkmaktadır.⁵¹

Türk söylencelerinde bazı hayvanlar, -özellikle kuşlar- ölümün habercisi olarak görülmektedir. Örneğin; Altay ve Sibirya mitolojilerinde, sadece insan ve hayvanda bulunan ruhun zaman zaman “*bedeni terk edip dağları ve ormanları dolaştığı*” aktarılmıştır. Geri dönüşte ruh, asıl bedene değil de başka bir vücuda girerse de o kişinin öleceğine inanılmıştır. Bu mitte ruhun yönünün ancak mistik kişiler ve hayvan olarak da köpekler tarafından bilinebileceği inancı yaygındır.⁵²

Ölü ruhlarıyla bağlantılı olduğuna inanılan hayvanlardan bir diğeri kelebeklerdir. Meksikalılar, ormanlarında tabiatın yeniden doğuşunun temsili olan, “*kelebeklerin ölümlerin ruhlarını taşıdıklarına*” inanmaktadır.⁵³ Türk kültüründe, mitolojisinde ise kelebekler ölümün gelişi ve ruhun bedenden çıkışı ile ilişkilendirilmiştir.⁵⁴ Kutsal sayılan diğer hayvanlardan biri de kedilerdir. Kedilerin Mısır mitolojisinde önemli bir yeri bulunmaktadır.⁵⁵

Mısır mitolojisine göre Bastet, tanrılar tanrısı Ra'nın ve İsis'in kızıydı. Efsaneye göre, Bastet bir gün babası Ra'ya kızarak Mısır'ın güneyindeki Nubia çölünde inzivaya çekilmiş ve bir aslana dönüşmüş. Bir süre sonra Ra kızını affedip Mısır'a geri çağırılmış. Bunun üzerine aslan görüntülü Bastet, Assuan yakınlarında Nil'in suyunda yıkanmış ve hemen orda bir kediye dönüşerek, üzerine bindiği kayıkla Bubastis'e gitmiş ve bu bölgede tanrısal yaşamına devam etmiş. Babasına kırgın olan Bastet, bu neşe dağıtan, uysal, sevimli yaratık kedinin simgelendiği güzel bir tanrıça oluvermiş. Bastet'in tanrısal özellikleri bununla bitmemiş. Başta cinsellik ve doğurganlık tanrıçasıyken, daha sonra ölümleri koruma, yağmur yağdırma, hastalara ve çocuklara şifa verme, müzik ve dans, ay, analık ve aşk tanrıçası haline de gelmiştir.

Ölüm kavramı özellikle Türklerde bir hayvan simgesi olarak kurbanla özleştirilmiştir. Kurban kesme ritüeli aslında kötü ruhları kovma, kötü etkilerden arınma amaçlı çoğunlukla defin töreni sonrasında yapılmaktadır. Türk kültüründe kurban kesmek

⁵¹ a.g.e., s.175.

⁵² Mustafa Ünal, “Türk Medyasının Halk İnanışlarına Bakışı”, *TÜBAR*, Güz 2004, XVI, <http://tubarcomtr.ardok.net/TUBAR%20DOSYA/pdf/2004GUZ/3.%20mustafa%20nal.pdf> (19 Aralık 14), s.50-51.

⁵³ Sağır, s. 176.

⁵⁴ a.g.e., s. 177.

⁵⁵ Eski Mısır ve Uzak Doğu'da Kedi, (t.y.) <http://www.girgin.org/ansiklopedi/misirdakedi.htm> (19 Aralık 14) Aktaran a.g.e., 178.

yaygın bir gelenektir, çünkü ölenin ardından kesilen hayvan -kurban- sayesinde ölen kişinin cennete gideceğine inanılmıştır.⁵⁶

Bazı toplumlarda, insanlar ölümsüz olmak, bu dünyada sonsuza kadar yaşayabilmek için ölümsüzlüğün yollarını aramışlar ve bunları söylencelerine yansıtmışlardır, çünkü bu dünyadan başka bir dünya olduğu inancı onlarda yaygın değildir. Asya’da “ölümsüz olmak”, cesedin çürümesini engellemek için çeşitli iksirler hazırlanmıştır. Bu konu çerçevesinde bilinen ilk metinlerden biri **Han Shu** tarafından yazılmıştır. Metnin M.Ö. 1. yy. yazıldığı varsayılmaktadır.⁵⁷

Büyücü Li Chao-Kiun İmparator Wu-Ti’ye (Han hanedanlığı):⁵⁸

“Adaklarını kazana (tsao) at, böylece (doğaüstü) yaratıklardan korunabilirsin. (Doğaüstü) yaratıklardan korunur ve zincifreyi sarı altına çevirebilirsin. Bu sarı altından kendine yiyecek ve içecek kapları yapabilirsin. Böylece ömrün uzar. Ömrünü uzatınca da denizin ortasındaki P’ong-lai Adası’nın ‘kutsanmışlarını’(hsien) görme olanağına sahip olursun. Burada *fong* ile *shan* adaklarında bulunabilirsin ve artık ölümsüz olursun,” der.

Bu bağlamda elde edilen “*altın yenecek bir şey*” olarak betimlenmektedir ve ömrü uzattığına inanılmıştır. Uzayan yeni ve kutsal yaşamla birlikte ölümsüzlüğe kavuşarak kişinin kutsanmışlarla doğrudan iletişim kurulması sağlanmıştır. Simya çevreleri incelendiğinde günümüze kadar ölümsüz olmayla ilgili sayısız simyasal ve dinsel efsane olduğu gözlemlenmiştir. Örnekte de görüldüğü gibi Asya’da ömrün uzatılması için çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Mitolojik metinde ruhtan söz edilmemektedir, önemli olan bedendir. Metinde ölümden sonraki hayatla ilgili herhangi bir bilgi de verilmemektedir. Sadece ömrün uzatılmasıyla, ölümsüz olunması ve kutsal kişilere ulaşılabilineceğine dair bir bilgi mevcuttur. Tüm bunların ışığında, öldükten sonra yaşama inanmadıkları çıkarımı yapılabilmektedir. Ayrıca Asya’da öldükten sonra başka bir deyişle ruh bedenden ayrıldıktan sonra tekrar bedene geri dönerek bedeni dirilteceği inancı olduğundan bedeni çürümekten korumak için pek çok iksir ve büyü taş kullanmışlardır.⁵⁹

Avustralyalı yazar **Robert Lawlor** Aborijinlerde “ölümü rüya zamanına geçiş” olarak tanımlamaktadır. Aborijinlerin geleneğinde her ruh doğmamış, ölü ve yaşayan olmak üzere üç

⁵⁶ a.g.e., s. 180.

⁵⁷ Mircea Eliade, **Asya Simyası**, Lale Arslan (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002, s. 12.

⁵⁸ a.g.e., s.12

⁵⁹ a.g.e., s.13.

dünyadan bir kereye mahsus geçmektedir.⁶⁰ Aborijin toplumunu araştıran bilim insanları, Aborijinlerin, ölümlerin göğe götürüldükleri ve sonra yeniden dünyaya getirildikleri inancını keşfetmişlerdir. Dünyaya geri dönen ölümler ters bir biçimde gelmektedir. Onlar, kendilerini öldü sanan sevenlerinin, yakınlarının yas tutmalarına şaşkınlıkla bakarlar. Aborijinlerle ilgili olarak; ölümlerin göğe götürülmesiyle ruhun göğe yükseltilmesi çıkarımı yapılabilir.⁶¹

Aborijinlerin ölümle ilgili diğer bir inancı da, ölüm anında ruhun üç parçaya bölünmesi inancıdır. Bölünen parçalardan *birincisi “totemik ruh, ikincisi ata ruhu üçüncüsü ise oyuncu ruh”* olarak adlandırılmıştır. *“Totemik ruh”* bedenin yaşamının kaynaklarıyla ilişkilendirilmiştir. *“Ata ruhu”* ise *“rüya zamanının”* yaratıcı atalarına karşılık gelmektedir. *“Oyuncu ruh”* diğer bir deyişle ego ruhu da bireyleşen egonun tinsel kaynağı olarak görülmüştür. Ölüm zamanı geldiğinde *“oyuncu ruh”* ölümü kabullenmek istemez, çünkü bu statü değişikliği onu dünyadan ayıracaktır, egosal bir durum söz konusudur. Ruhun diğer yanları yani *“totemik ruh”* ve *“atalar ruhu”* dünyadan ayrılabilir *“oyuncu ruh”* dünyada kalmaya devam edebilmektedir. Aslında Aborijinlerin ego ruhuyla ilgili anlayışları, Grek mitolojisindeki oyuncu Hermes figürü ile ilişkilendirilerek her ikisi arasında bir bağlantının olduğu görülmektedir. Hermes, Grek mitinde fani dünyayı ebedi yani sonsuzmuş, ölümsüzmüş gibi *“gösteren bir arketipsel güçtür”*. Bu bilgiler ışığında Aborijinlerin ruhlarının bölünebildiklerini çeşitli kimlikler edinip o şekilde hareket ettikleri görülmektedir. Bu ayrılan ruhlara çeşitli isimler vermişler ve ruhlara bir takım görevler atfetmişlerdir. Oyuncu ruh olarak nitelendirdikleri ruh dünyevi yaşama düşkün olan bir ruhtur. İnsan olmanın güzel ve üstün olma inancında olan ruh, sahip olduğu konumu kaybetmek istemez bu sebepten ruhun diğer iki yanı dünyadan ayrılırken bu ruh dünyada kalır.⁶²

İskandinav halkı öldükten sonra bir yaşamın daha olduğuna inandıklarından bu inanç mitolojilerine de yansımıştır. İskandinav mitolojisinde de öldükten sonra yaşamın var olduğuna değinilmektedir, Onlar var olan ruhların hiçbir zaman yok olup gitmeyeceği inancına sahip olmuşlardır. İskandinav halkı savaşçı bir halktır ve hayatları uğruna savaşlara katılmışlardır. Halkın ölümden korkmamasının ve ölümün karşısında durarak cesur olmalarının sebebi ölüme

⁶⁰ Robert Lawlor, “Aborijinlerde Ölüm: Rüya Zamanına Geçiş”, Phil Cousineau (Ed.), **Ruh Bir Arkeoloji** içinde (318-320), Doğan Şahiner (çev.), İstanbul: Om Yayınevi, 2002, s. 318.

⁶¹ Kaya, s. 151.

⁶² Lawlor, s. 319.

yükledikleri anlamdan ileri gelmektedir. Çünkü savaşırken ölmek, İskandinav erkeği için gurur ve onur verici bir olay olarak algılanmaktadır. Bu algılamının sebebi ise söylencesinde yatmaktadır. İskandinav mitinde Odin'in altın ışıltılı Val-halla salonu, ölüm salonu olarak adlandırılmıştır. “Ölüm Salonunun” çatısı mızraklarla ve çeşitli altınlarla kaplanmıştır. İskandinav mitine göre, savaşta ölecek olan savaşçıların tanrılar tarafından seçilmektedir ve Ragnarak'ın savaş yerinde ölmüş olan bu savaşçıları devlere karşı olarak tanrıların tarafında savaşmak üzere Val-halla'ya getirildiğine inanılmaktadır. Getirilen bu savaşçılar şanslı savaşçılar olarak görülmektedir. Bu bağlamda ölen İskandinav savaşçısı kendi ölümünün yüce bir eylem olduğunu düşünerek “onuruyla öldüğü” için en ufak bir üzüntü duymadan huzur içinde gözlerini dünyaya yummaktadır. Tanrıların yanına gitmek ve onların tarafında savaşmak İskandinav erkeği için büyük bir nimet ve onur kaynağı olarak görülmektedir.⁶³

Val-halla, diğer söylencelerde tasvir edilen cennetten daha farklı bir şekilde betimlenmektedir. İskandinav mitolojisindeki bu cennet yani Val-halla kana susamış aristokrat savaşçılara hizmet eden zevk ve eğlence yeridir. Savaşçılar öldürme dehlizinde bütün gün birbirleri ile savaşır, bu savaşta kaybedenler yani ölenler ise akşama yapılacak olan domuz ve içki eğlencesi için bir şekilde iyileşip yeniden dirilirler.⁶⁴

Mitoloji ve din eski zamanlarda şimdi olduğu gibi birbirinden ayrı düşünülmemektedir. Mitolojik eğitim, aslında “dini inançların temelini” oluşturmaktadır. Türk mitolojisini oluşturan, tespit edilebilen en eski Türk efsaneleri o dönemdeki bilgileri aktarmakla kalmaz. Aynı zamanda o dönemde yaşanan, tarihin yok ettiği başka bir deyişle yok saydığı en karanlık olaylara da açıklık getirmektedir.⁶⁵

Eski dinler mitolojinin gölgesi altında kalmıştır ve söylencelerin gösterdiği yön doğrultusunda kendisine yeni bir yol çizmiştir diyebiliriz. Din ve söylence kavramları birbirleriyle iç içe bir yapı sergilediği için onları tarihsel süreç içerisinde ayrı düşünmek pek mümkün değildir. Mezopotamya, Antik Mısır ve Taoist Çin'in ya da Orta Çağ Hristiyanlığının öbür dünya yolculuklarının temelleri Taş Devri'ndeki öbür dünya yolculuklarından alıntılanmıştır.⁶⁶

⁶³ Rosenberg, s.213.

⁶⁴ Randles ve Hough, s. 13,14.

⁶⁵ Candan, s.40.

⁶⁶ Kellehear, s.65.

1.2.2. Felsefede Ölüm ve Ölüm Ötesi Hayat

Ölüm kavramı ya da ölme eylemi çoğu insan için korkunç ve ürkütücü gelmektedir. Kişiler ölüm üzerine konuşmaktan çekinerek, hayatlarının içine dahil olan –yaşamın bir parçası olan- ölümü yok saymakta ve bir gün öleceğini düşünmeden dünyaya sıkı sıkı bağlanarak bir ömür geçirmektedir.⁶⁷

İnsanlar, var olduğu andan beri ölümü öldüremeye çabalamış fakat başarısız olmuşlardır. Aslında yaşamış olduğumuz her gün dünyaya hoşça kal diyen ortalama 300.000 kişinin varlığından sonraki yokluğu bize bu ölümsüz gerçeği hatırlatmaktadır, ölüm nihai sondur. En büyük devlet adamları, en cesur savaşçılar ve en zeki bilim insanları da ölümsüzlüğe çare bulamayıp ölüme boyun eğmişlerdir. Ne ilk çağın ölümsüzlük şurupları, doğal iksirler ne de günümüzün modern tıp teknikleri hayatın bu amansız sonlandırıcısıyla baş edememiştir.⁶⁸

Yeni kentler ya da çağdaş metropollerde gerek dünyevi mekan, gerekse zihinsel mekan anlamında ölümler için öngörülen hiçbir şey yoktur. *“Yeni kentler ya da modern topluma özgü rasyonel yapılanma içerisinde deliler, suçlular ve anormaller için kalacak bir yer öngörülürken, ölüm için herhangi bir yer öngörülmemektedir.”* İnsanlar yaşama dahil olmadıklarını düşündükleri ölümlerle yapacaklarını bilememektedirler; *“çünkü günümüzde ölmek normal bir şey değildir.”* Ölme eylemi düşünülemeyecek anormal bir şey olarak nitelendirilmektedir. Bununla birlikte *“tüm diğer anormallikler”* de zararsız görülmektedir. Ölüm insanoğlu tarafından tedavi edilemeyen bir suç ya da *“anormal bir davranış”* çeşitlerinden bir şeydir. Bu nedenle de ölüme ayrılmış zaman mekan ve yer yoktur. *“Onlara kalacak bir yer bulunamadığı için radikal bir ütopyanın ellerine terk edilmekte, yerleştirilecek bir yer bile bulunmadan küle dönüştürülmektedir.”*⁶⁹

Televizyon, gazete, radyo haberlerinde yer alan ölüm haberleri çok olağan bir şekilde karşılanmakta, bireyler başkalarının öldüğü haberlerle karşılaşırken kendisinin ölebileceğini düşünmeden hayatlarına kaldıkları yerden devam etmektedir. Günümüzde ölüm hakkında gerçekleşen bu duyarsızlaşma ya da başına geleceğini düşünememe durumu eski dönemlerde

⁶⁷ Tanhan ve Arı İnci, s.1.

⁶⁸ Selim Gündüzalp, **Ölüm Son Değildir**, İstanbul: Zafer Yayınları, 1999, s.11.

⁶⁹ Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, 3. Basım, Oğuz Adanır (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011, s.221.

bu şekilde anlamlandırılmamışlardır. Bu da aslında geçmişten bu döneme kadar süre gelen düşüncelerin, inançların, ölümsüzlük arayışlarının sebepleri olarak düşünülebilir. İnsanlar artık ölüme karşı savaşmak yerine onu görmezden gelerek, yok sayarak, yasaklayarak dünya hayatına sıkıca sarılmaktadır.⁷⁰

İnsanlığın var olduğu zamandan itibaren günümüze kadar geçmiş olan süreçte ölüm eylemi ve ölüm kavramı hakkında edindiğimiz bilgiler, ünlü düşünürlerin sözleri ile yapılan antropolojik kazılarda elde edilen bilgilerle bizlere ulaşmıştır. Ölüm olgusu, başka bir deyişle ölüm kavramı üzerine ilk olarak temellendirilen sistematik düşünceler felsefe ve din alanında gerçekleşmektedir. Geleneksel felsefeye bakıldığı zaman ölümle uğraşmak hastalıklı bir tutum olarak değerlendirilmektedir. Ölümün, gerçekte yaşamın bir parçası olarak görülüp, ölümün hayatın içine dahil edilmesi İonya başka bir deyişle Doğa felsefesi ile başlamaktadır. Doğa felsefesinin en önemli temsilcilerinden biri olan **Pythagoras** (M.Ö. 570-489) “ölümü daha iyi bir yaşama götüren yaşam hattı olarak” tasvir eder. Pythagoras ölümü yaşamın içinden bir an olarak değerlendirir, böylece insanlar bir gün öleceğini düşünerek bir hayat yaşasa bile, daha iyi bir yaşama gideceklerini düşünüp ölümü daha güzel ve daha olası algılayabileceklerdir.⁷¹

Sokrates kendisini Atina’yı rahatsız eden, onu uyandırmaya çalışan bir at sineğine benzeterek, Atina’yı da ulu bir at olarak betimlemektedir. Sokrates, Atina’nın sahip olduğu sosyal ve kültürel değerleri sorgulayarak geleneklerine zarar veren Sokrates, Atina’nın uyumakta olduğunu ve uyandırılıp gerçekleri görmek istemediğini dile getirmektedir. Sokrates yaşamı boyunca, Atina yaşamını sorgulamaya devam ederek, bir şekilde onu uyandırmayı amaçlamıştır.⁷²

Sokrates’in *nasıl yaşayacağım?* Sorusu çok masum görünse de gerçekte travmatiktir. Sokrates, Atina yaşamının dokusunu yırtarak, hiçbir insanın dolduramayacağı büyük bir delik açar. O dönemde Atina’da henüz kişinin yapmış olduğu ve yapacağı her şeyin, tüm yaşamının (geçmişin ve geleceğin) hesaba katmasının yerleşik bir yolu bilinmemektedir. Freudçu açıdan değerlendirildiğinde “*Sokrates ölüm dürtüsünün ete kemiğe bürünmüş halidir.*” Atinalılar sadece anlık yaşarlar, yani geçmişleri ile geleceklerini düşünmeden sadece bugünü yaşayarak

⁷⁰ Louis –Vincent Thomas, **Ölüm**, Işın Gürbüz (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 1991, s.46.

⁷¹ Tanhan ve Arı İnci, s.7.

⁷² Platon, **Sokrates’in Savunması**, Niyazi Berkes (çev), İstanbul: Sosyal Yayınevi 2001, s.- Aktaran Jonathan Lear, **Mutluluk, Ölüm ve Yaşamın ortak alanı**, Banu Büyükkal (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.93.

hareket etmektedirler. Bu da Atina'yı sadece günü birlik yaşayan, hiçbir şeyi kendi hayatını ve nasıl yaşayacağını sorgulamayan bir toplum olarak var etmiştir. Sokrates bu kalıplaşmış düşünceyi yırtarak, onu sorgular en basit ve en temel soru olan “nasıl yaşayacağım?” Sorusunu sorarak felsefe bilimi alanında Atina’da yeni bir çağ başlatmaktadır.⁷³

“Sokrates felsefe yapmayı ölme araştırması olarak nitelendirmektedir” ve bu tanımlama batı felsefesinde ölüm olgusunun temel anlaşılma biçimlerinden biri olan felsefe biliminin ölüme karşı tutumunda oluşan değişimi özetler niteliktedir.⁷⁴

Sokrates ile **Kebes** arasında geçen bir diyalogda o dönemde yaşayan Atinalı halkın ölüm hakkındaki yorumları şu şekildedir.

Kebes dedi ki: Sokrates, söylemiş olduğun bütün bu şeyler bana büsbütün doğru görünüyor; fakat ruh hakkında söylediğin sözlere insanlar bir türlü inanamıyorlar. Bir kere tenden ayrılınca, ruhun artık hiçbir yerde var olamayacağından, insan ölünce yok olacağından ve tenden çıktığı zaman bir duman, bir nefes gibi dağılıp gideceğinden, böyle uçup gidince de bir hiç olacağından korkuyorlar. Çünkü ruh kendi içine kapanmış, demin anlattıkların fenalıklardan kurtulmuş olarak bir yerde gerçekten bulunsaydı, söylediklerinin hakikat olduğuna kuvvetle inanılırdı, Sokrates. Fakat insan öldükten sonra ruhun yaşadığını, hareket ettiğini, düşündüğünü tamamiyle sağlamlamak, temellendirmek ister.⁷⁵

Bu düşünceleri dile getiren Kebes’e karşı Sokrates bir şeyin varlığından söz edebilmek için önce karşıtının olması gerektiğini söylemektedir. Sokrates, ölümü ve hayatı uyku ve uyanık olma durumu olarak betimler ve birinin diğerinden doğduğunu öne sürer. Bu bağlamda hayatın karşıtı ölümdür ve bunlar birbirlerinden doğdukları için çifte doğustur.⁷⁶

Atina ile ilgili vermiş olduğum bilgilere dayanarak şu çıkarımları yapabilmek mümkündür: Atina’da halk, ölümden sonra bir yaşamın olmadığına ruhun ölümle birlikte kaybolup gideceğine inanmaktadırlar. Bu sebepten halk ölümden korkmaktadır, çünkü hiç olup gitmek insanlığın başlangıç tarihinden itibaren en korktuğu şeydir. Hiçbir insan yok olup gitmek istemez. Bu kalıplaşmış düşünceyi benimseyen halk başka bir ihtimali yani ölümü düşünmeden yaşamına devam etmektedir. Sokrates ise bir şeyin olması için karşıtının varlığından söz etmek gerek demiştir. Böylece hayatın ölümün karşıtı olduğunu hayattan söz

⁷³ Lear, s.94.

⁷⁴ Tanhan ve Arı İnci, s.8.

⁷⁵ Platon, s.30.

⁷⁶ a.g.e., s.31-33.

edebilmek için ölümden nasıl söz ediyorsak, ölümden söz etmemiz için de yeni bir hayattan söz etmemiz gerektiğinin üstünde durmuştur.

Platon, Sokrates'in öldürülmesine karşı çıkarak, tepki göstermekte ve “*felsefeyi bir yas edimi*” olarak tanımlamaktadır. Felsefenin gerçekten de adı bile “*yitik nesneye karşı kendine özgü bir tür özlemi karakterize*” etmektedir. Platon, *Devlet* adlı eserinde Sokrates'in yokluğu ve geri dönüşünü anlatmaktadır. Kitap daha çok insan psişesinin yapısını açıklamak üzerinedir. Diğer bir bölümü ise Platon'un düşüdür, bu düşte Sokrates'in geri döndüğünü ve kendisini anlayan yaşayabileceği bir toplum olduğundan bahsetmektedir. Bu bağlamda Platon aslında ölümün bir son olmadığını, öldükten sonra da yaşamın devam ettiğini ölen kişinin yeniden dünyaya geri gelerek daha iyi bir biçimde yaşayacağını anlatmaktadır.⁷⁷ Sokrates'in izinden yürüyen diğer bir düşünür ise **Cicero**'dur. O, *Ölüme Övgü* adlı eserinde “ölüm olgusunun insanı yücelttiğini ” ve ölme düşüncesinin insanı ne şekilde koruduğunu açıklamaktadır. Ölümü yücelten Cicero, ölerек insanın daha üst bir seviyeye ulaşacağını vurgulamaktadır.⁷⁸

Stoa felsefesi ölümsüzlüğü reddederek, ölümün bir son olduğunu savunmaktadır. *Stoa Felsefesinin* önemli isimlerinden biri olan **Epikuros**'a (M.Ö. 341-270) göre yeniden yaşam yoktur ve “*ölüm insani varlığın radikal sonu olarak tanımlanmıştır.*” Ona göre, ölüm düşüncesinin şekillenmesinde insanın kendi sonu ile ilgili düşünmesi ve çevresel faktörler rol oynamaktadır. Ölüm aslında insanın deneyimlemesinin yani yaşamasının bittiği yerde başlamaktadır. Levinas bu düşünceye “*Ölüm hiçbir zaman şimdide değildir*” sözüyle katılmaktadır.⁷⁹

Hegel'e göre “*ölümünden ileri gelen yokluk inkar edilemez*”, fakat “*ölümle olan ilişkinin bir yokluk ilişkisi olarak ele alınması*” Yunan felsefesinde **Aristoteles**'in düşündüğü olumsuzluktan tam anlamıyla farklı bir olumsuzluk olarak ele alınmıştır. “*Ölümden ileri gelen bir yokluğu düşündüğümüzde bu yokluk hiçbir şeye gebe değildir.*” Hiçbir varlığa atıfta bulunmayan, kesin bir şekilde belirlenime uğramamış “*gerçek bir yokluktur.*” Ona göre; “ölüm

⁷⁷ Lear (2006), s.94.

⁷⁸ Tanhan ve Arı İnci (2009), s.8-9.

⁷⁹ a.g.e., s.9.

birinin ölümüdür ve birinin bir zamanlar olduğu şey ölmekte olan tarafından değil, yaşayan tarafından taşınmaktadır.”⁸⁰

Aristoteles’te yokluğun kendisinde aslında var olandan bir şeyler gizil bir güç olarak saklanmaktadır, yani ölüm yaşamın içinde var olan gizemli bir güç olarak muhafaza edilmiştir. *“Bir var olan nasıl olur da bir başka var olana dönüşür.” “Var olanın maruz kaldığı olgusal varlığındaki bozulma”* ve bunun kaynağı essence’ın yok olması kaynağından farklıdır. Ölüm olgusunda insan yok olup giden, telef edilen bir var olan değil gibi görünmektedir. *“Ölümde öldürme olarak düşünülmesi gereken bir şeyler vardır: Her ölüm gerçekte bir cinayettir. Erken gelir ve geride kalan insanların sorumluluğu vardır.”*⁸¹

Hegel ölümü içe kapanma olarak nitelendirmektedir ve kişinin kaderini gerçekleştirdiği bir evrenselliğin olduğunu dile getirmektedir. Bahsedilen bu evrensellik bir özdür. İnsan öldüğü an artık her şey sona ermiş ve tüketilmiştir. Ölü ve ölümün evrenselliği ile olan ilişki kesin özelliğini gömmede bulmaktadır. Aslında burada zorunlu etik kavramına karşılık gelen bir şey bulunmaktadır. *“Aile ölümle birlikte bir zamanlar bilinçli olan birinin”* maddeye dönüşmüş olmasını kabul edemez. Düşünebilen bir varlığın madde olmasına izin verilmez, çünkü insanın gerçek varlığı ve özelliği doğanın kendisinde bulunmamaktadır.⁸²

Ölüm, **Schopenhauer**’a göre *“felsefenin gerçek ilham perisi veya esinleyici gücüdür.”* O, ölüm olmasaydı felsefenin yapılmasının mümkün olmayacağını savunmaktadır.⁸³ Filozof bunu söyleyerek kendisinden önceki düşünürlerden farklı bir sonuca ulaşır. **Schopenhauer** bütün felsefi ve dinsel olan dizgeleri, *“ölümün kesinliğine karşı aklın öncülüğünde”* kendi içinden üretmiş olduğu bir panzehir olarak açıklamaktadır.⁸⁴ Filozof, ölümü korkunç gösteren şeyin var olmama düşüncesi olması durumunda o zaman zorunlu olarak doğmadan önceki var olmama durumunu düşünmenin de bizi dehşete düşüreceğini vurgular. **Schopenhauer**’a göre *“ölümünden sonraki var olmayış ile ölümünden önceki var olmayış”* birbiri ile aynıdır. Doğumdan önceki var olmayışımız bize acı gelmiyorsa ölümle birlikte gelecek olan var olmayışlık da bize acı gelmemelidir. Ruhun ölümsüzlüğünden bahsedilirken ve bu “umuda” öldükten sonrası için

⁸⁰ Emmanuel Levinas, **Ölüm ve Zaman**, 2. Basım, Nami Başer (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s.84,85.

⁸¹ a.g.e., s.85.

⁸² a.g.e., s.101.

⁸³ Arthur Schopenhauer, **Ölümün Anlamı**, Ahmet Aydoğan (çev.), İstanbul: Say Yayınları, 2013, s.50.

⁸⁴ Tanhan ve Arı İnci, s.10.

daha iyi bir dünya “umudu” eklenir. Bu görüş aslında yaşanılan dünyanın çok da değerli olmadığını göstergesidir.⁸⁵

Epikuros’un ölümü “*biz varken ölüm yok, ölüm varken biz yokuz*” şeklinde tanımlamasına ek olarak **Schopenhauer**: “*yokluğu hissedilmeyen bir şeyi kaybetmiş olmak açık ki kötülük değildir. Bu sebepten ötürü var oluşun sona ermesi bizi var olmamış olmak kadar az rahatsız etmelidir.*” Diyerek aslında ölümden korkmak için bir sebep olmadığını vurgular niteliktedir.⁸⁶

Klasik Çin Felsefesinde ise, Taocu gelenekte ölüm yaygın bir biçimde olumlanmaktadır. **Zhuangzi** ölüm üzerine felsefi düşüncelerinde ölme süreci gündelik yaşamlarımızdan alışkın olduğumuz, doğanın başka işlemleri arasında doğal bir hale büründürülür.⁸⁷ Taoculukta “*yaşam ve ölüm birbirlerine yin ve yang*” olarak birbirine karşıt ama birbiriyle bağımlı bir şekilde düşünülmektedir. Yaşam ve ölümün karşılıklı olan bu ilişkisi Zhuangzi’nin iç bölümlerinde göze çarpan temalardan biri olarak nitelendirilmektedir.⁸⁸ Klasik Çin’de ölümün anlamı ve onun değeri üzerine tartışmalarında **David Keightley**, “*ölümün sorunsal olmadığını*” kabul etmektedir. Çin geleneğinde doğal ölüm olarak adlandırılan ölüm, insanın ölümlülüğünü onun kibri ve itaatsizliği sebebiyle verilen ilahi ceza olarak görülmektedir. Çin felsefesinde ölüm doğal bir olaydır ve yaşamın bir anı olarak algılanmaktadır. Ölüm gecenin, gündüzü, günlerin ayları, ayların mevsimleri ve mevsimlerin yılları kovalaması kadar doğal, olağan bir olgudur. Bu sebeple ölüm olağanüstü bir şey olarak görülmez ve salt bir gerçeklik olarak kabul edilmektedir.⁸⁹

Budist felsefede var oluşun üç temel özelliğinden biri geçiciliktir. “*Tüm dramalar [var oluş öğeleri] geçicidir.*” Tüm var oluş buna insanoğlunun varlığı da dahil başlangıç, her anda bir bitimsiz bir belirmeyele yok olma, yaratılma ve ortadan kalkma ile doğma ve ölüp gitme döngüsü olarak açıklanmaktadır. Zen Budizminin St Okulu’nun kurucusu olarak kabul edilen

⁸⁵ Schopenhauer, s.56.

⁸⁶ a.g.e., s.58.

⁸⁷ Roger T. Ames, “Klasik Taoculukta Dönüşüm Olarak Ölüm”, Malpas-Solomon (Ed.), **Ölüm ve Felsefe** içinde (119-142), Nur Küçük (çev.), İstanbul: İthaki Yayınevi, 2006, s.122,123.

⁸⁸ Graham Parkes, “Ölüm ve Ayrılma”, Malpas-Solomon (Ed.), **Ölüm ve Felsefe** içinde (165-193), Nur Küçük (çev.), İstanbul: İthaki Yayınevi, 2006, s.167.

⁸⁹ Ames, s.124,125.

Dögen Kigen'in felsefesinin merkezinde “*Her şey daha belirlediği anda yok olur*” vardır. Kigen, Japon geleneğinin en önemli düşünürlerinden biridir.⁹⁰

Modern ölüm kavramı, ölüm fenomenine ilişkin eski çağ ve orta çağ anlayışlarından çok daha farklı bir yapıya sahiptir. Eskiçağdakiler için **Tales**'e söylenen sözlerle : Bütün evrenin ruhu vardır, evren yaşamla canlandırılmıştır ve böylelikle “*ölüm kozmosunun yaşamsal özüne karşı kafa karıştırıcı bir karşı ağırlıktır.*” Fakat **Nietzsche**'nin modern insanlar hakkında gözlemlediği üzere: ‘Bizim “ölüm”ümüz çok farklı bir ölümdür.’ **Descartes** hayvanların bile ruhu olduğunu yadsımaktadır. O, modern bilimsel anlayışın olması için yolu temizlemiş ve evren ruhunu birden bire söndürmüş olduğundan, evren ona göre daha az konuksever görünmüştür. Nietzsche'ye göre, “*ölülerin dünyasının doğasını*” yanlış bir biçimde anlamamızın sebebi, “*onu yalnızca duyarlı varlıklar olan kendimizin perspektifinden görüyor olmamızdır.*” Ölüm, doğru perspektiften bakıldığı zaman olası iç karartıcı bir şey değildir. Şen Bilim üzerine çalışırken almış olduğu nottan anlaşıldığı üzere:⁹¹

‘Ölü’ dünya! Bengi olarak devinim halinde ve hatasız, kuvvete karşı kuvvet!.. Bu dünyadan geçip ‘ölülerin dünyası’na girmek bir *festival*dir... Haydi bu komediyi [duyarlı varlıklar komedisi] görelim ve böylece ondan tat alalım! Cansızlar arasına geri dönmeyi bir gerileme olarak *düşünmeyelim!*.. Ölüm yeniden yorumlanmalıdır! Bu yolla birlikte kendimizi edimsel olanla, ölülerin dünyası ile *uzlaştırırız.*⁹²

Felsefede insanın varlığı, *varoluşçu felsefenin* ortaya çıkmasıyla daha da bir derinlik kazanmıştır. Varoluşçuluk **Weil**'e göre bir bunalım, **Mounier**'ye göre umutsuzluk, **Hamelin**'e göre bunaltı, **Banfi**'ye göre başkaldırı, **Marcel**'e göre özgürlük, **Benda**'ya göre usdışılık, **Lukacs**'a göre idealizm, **Foulquie**'ye göre ise saçmalık felsefesidir.⁹³

Varoluşçulukta temel çıkış noktası olarak **Descartes**'in görüşü benimsenerek bu görüşten başka bir gerçeklik olmadığına dikkat çekilmektedir. “*Düşünüyorum o halde varım.*” Bilincin kendinden ulaştığı mutlak gerçek işte bu sözün içinde saklıdır.⁹⁴ **Heidegger** deyişte ister istemez gözden kaçırılmış gibi görünen ve benimsenen zamanın, bu cümledeki var oluşuna

⁹⁰ Parkes, s.168.

⁹¹ a.g.e., s.171,172.

⁹² a.g.e., s.172.

⁹³ Jean Paul Sartre, **Varoluşçuluk**, 22. Basım, Asım Bezirci (çev.), İstanbul: Say Yayınları, 2010, s. 7.

⁹⁴ a.g.e., s.60.

değinererek, varlığın ne demek olduğunu sorgulamaktadır. Heidegger'in sormuş olduğu bu soru, yani var oluşu sorgulaması dikkat çekmektedir.⁹⁵

Nietzsche'nin ölüm kavramı hakkındaki düşüncelerinin izinden gidenlerden biri Heidegger'dir. Nietzsche'den bu konuyla ilgili nadir söz etse bile *Varlık ve Zaman*'da geliştirilen ilk evreye ait varoluşsal ölüm olgusunu şöyle özetlemek mümkündür: Yaşamın kendisi sorun edildiği zaman ve ölüm düşüncesi ek olarak aralıklarla ele alındığında, kişi yeterince uzağı göremez. Heidegger yaşam ve ölüm arasında birbirini tamamlayan bir bağın olduğunu savunmuştur ve yaşamın kendisine ölümden daha yakın bir şey olmadığı görüşünü benimseyerek yaşam ve ölümü birbirine en yakın kılmıştır.⁹⁶

Heidegger bahsi geçen *Varlık ve Zaman* adlı eseri ile ölümü sistematik olarak irdeleyen ilk filozof olmakla birlikte aynı zamanda “*kaygının temel nedeninin ölümlülük düşüncesi olduğunu*” açıklayan ilk filozof olmuştur.⁹⁷ Zamanın herkes tarafından kabul edilmiş bir düşünülüşü vardır ve zamana göre ölüm, zamanın kesintisiz akışı içerisinde bir varlığın sonu diğer bir deyişle süresinin bitmesi olarak tanımlanabilir. “*Ölüm şeylerin mahvoluşudur.*”⁹⁸

Heidegger'in geliştirmiş olduğu Da çözümlemesi yani “*kavrayış olan varlığın sorgulanması*” kaygı olarak benimki olanın benimsemiş olduğu ortak biçimlerden yola çıkarak gerçekleştirilmektedir. Da **Heidegger** tarafından gündelik hayatın içinde sorgulanmaktadır. Ora(da) olma, gerçekte “*kendisini sahiplenme çabasında değil*”, yabancılaşmasında göstermektedir ve var olmadan kaçarken, türeme içinde inkar edilemeyen bağlanmasından uzaklaşırken ele alınmıştır.⁹⁹ Dasein, Ora-da- varlık anlamıyla Almanca'da insan varlığı olarak tanımlanmaktadır.¹⁰⁰

Dasein'da var oldukça bir şeyler her zaman noksan kalacaktır. Bu eksik onun olabileceği şeydir ve aynı zamanda bu eksikliğe sonun kendisi de dahil edilmiştir. Dünyada olmanın sonu ölümdür ve bu sonun ölüm olmasıyla birlikte bir defa bile olsa Dasein'in bir

⁹⁵ George Steiner, “Martin Heidegger”, Ruşen Sezai Polat (Ed.), **Hesaplaşma 2: Çağdaş Felsefe** içinde (9-18), İstanbul: Geniş Kitaplık, 2012, s.10.

⁹⁶ Parkes, s.172,173.

⁹⁷ Tanhan ve Arı İnci, s.9.

⁹⁸ Levinas, s.41.

⁹⁹ Levinas, s.43.

¹⁰⁰ A. Kadir Çüçen, “Heidegger ve Felsefe”, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 2006, No.1, <http://www.flsfdergisi.com/sayi1/7-24.pdf> (24 Eylül 14), s.13.

bütün olup olamayacağı sorusu sorulmalıdır. Ancak bu şekilde ölümle ilişkisi içerisinde Dasein aslında gerçek anlamda bir bütün olarak var olabilecektir.¹⁰¹ Heidegger Dasein'ı saf faaliyet olarak tanımlamakta ve onun temel sorularının “*Varlık Nedir*” ya da “*Ben Neyim?*” olduğunu vurgulamaktadır.¹⁰²

Heidegger *Varlık ve Zaman* isimli eserinde modern felsefenin kişiyle şey arasındaki ayrımını kabul etmektedir. Bu bağlamda; “*şeyler için insan varlığının ilişkileri şeyleri amaçları doğrultusunda kullanma yetisi biçimindedir.*” Fakat öznenin ilişkisi bununla yetinmemekte ve başka özneleri de kavramaktadır. Dasein ise bu bağlamda kendisini hep farklı bir şekilde görür. Kendisini seyirci olarak göremez. “*Gösteren, gösterilen ve başkaları*” 3'lüsü arasında öznenin izleyen ya da izlenen arasında sürekli olarak yer değiştirmesi sorunun asıl kaynağı olarak görülmektedir. İzleyen öznenin aynı zamanda kendisini izlenenin yerine koyup onun gibi görmesi ve “*varlık nedir?*” , “*ben neyim*” sorularını sorması büyük çelişki yaratmaktadır. Öznenin bu şekilde iki ayrı varlık olması aslında düşüncenin kaçınılmaz olduğunu işaret etmektedir. Dasein'in iki ilişkisini Heidegger şu şekilde ifade edilmektedir: Dasein kendisi olabildiği -otantik olabildiği- gibi bir o kadar da kendisine yabancılaşabilmektedir. Onun kendisi olması içten ve kendisi olması ile mümkündür. Yabancılaşması ise kalabalık ve toplum içerisinde yaşarken kendi kararlarını verememesidir. Başkaları ile ilişkilerinde de otantik olabilir ya da olmayabilir.¹⁰³

Heidegger ora(da) olmayı, yani insan varlığını, bir başka deyişle insanın sorgulamada olmasını kavramayı amaç edinmiştir. O bunun sadece bir parçasını değil tamamen anlamayı hedef edinmekte ve Dasein'i kendine sahipken, kendine özgüyen kavramayı istemektedir. Bu kendi için sahiplenme aslında “*ölmek zorunda olmak*”, ölüm için var olma veya ölesiye olma durumu olarak ortaya çıkmaktadır. Ölmek, Dasein için var olan varlığın kendisinin sonuna ulaşmış olduğumuz olarak düşünülmemelidir. Ölmek gerçekte varlığın yani var olanın her anında, sonunun yakınında olmak olarak nitelendirilmektedir. Ölüm -ölmek- aslında bir an değildir, fakat Dasein'in üstlendiği “*olmak zorunda olmak*” formülünün “*ölmek zorunda olmak*” anlamına geldiği bir varlık tarzıdır. Ölümün, gelecekte değil, tersine “*zamanın olmak zorunda olmanın*” “*ölmek zorunda olmak*” anlamına gelmesinden itibaren tarihsel bir şekilde

¹⁰¹ Levinas, s.43.

¹⁰² Steiner, s.12.

¹⁰³ a.g.e., s.12.

düşünülmesi gerekir. Dasein var oldukça nasıl hep bir henüz değil ise aynı zamanda hep kendi kendisinin sonudur ya da kendi kendisinin sonuna mecbur olmuştur.¹⁰⁴

Heidegger dışında varoluşçuluğun önemli filozoflarından birisi de **Sartre**'dir. **Sartre**'nin ölüm hakkındaki görüşleri ile **Heidegger**'in görüşleri birbirlerinden farklıdır. Her ikisi de felsefi anlamda ölüme karşı iki farklı yaklaşımı temsil etmektedirler. Sartre ölüm olgusunun yaşamın tümünü alıp götürdüğünü düşünürken, Heidegger ise ölümün yaşama anlam kattığını düşünmektedir.¹⁰⁵

Heidegger'e göre yaşam ve ölüm birbirine bağımlıdır ve birbiriyle iç içedir. **Sartre** ise kişinin kendi ölümünü düşünemeyeceğini kendisini sadece yaşayan bir varlık olarak göreceğini öne sürer. İki düşünürün de görüşleri birbirine zıt olsa dahi ortak oldukları bir kavram vardır. Bu kavram hiçliktir. **Sartre**'a göre birey yaşadığı süre içinde var olmaktadır, öldüğü zaman varlığı son bulmaktadır. Ölüm tüm anlamı ve değerleri kişinin ölmesiyle onun elinden alarak bireyi hiçleştirmektedir. **Heidegger**'e göre ise kişi doğduğunda hiçliği içinde taşımaktadır ve insan bunun bilincinde olarak yaşamını devam ettirmelidir.¹⁰⁶

Sartre: *“Oysa bir dünya var gözümüzde, bir tek dünya. Bu dünya tümüyle insanlar ve eşyalar bir arada, bölünmez bir bütün. İlle de bölünmeye yönelirseniz belirli değişken koşullar altında o, yine de nesnellik belirtisini sürdürebilir.”*¹⁰⁷ diyerek dünyanın tek olduğunu açıklamaya çalışmıştır. Sartre'ın bu sözleri aslında ahirete inanmadığının göstergelerinden biri olarak kabul edilebilir.

Sartre Sartre'ı Anlatıyor adlı eserde Sartre'ın ölümle ilgili şu sözleri dikkat çekmektedir: *“Yaşı bana duyumsatan şey yalnızca gözlerimin yarı körlüğü ve de asla yadsınamayacak olan ölümün yakınlığı. Ölümü düşündüğüm için değil hiçbir zaman düşünmüyorum onu; ama geleceğini de biliyorum.”* Bu cümlelerden yola çıkarak ölümün ne kadar çok insanı, bireyi hiçleştirdiği düşünülse de, ‘ölüm düşünülme de’ geleceği bilinen bir azrail gibi her canlının kapısını çalabilmektedir.

¹⁰⁴ Levinas, s.52, 53.

¹⁰⁵ Tanhan ve Arı İnci, s.10,11.

¹⁰⁶ a.g.e., s.11.

¹⁰⁷ Sartre, s.90.

Canetti'ye göre dinlerin yaşamı rahatsız eden ölüme vermiş olduğu tepki, ölümü ya “*başka bir yaşama geçiş*” ya da “*bu yaşamdan kurtulma*” olarak nitelendirmeleridir. Filozof, **Schopenhauer** ve diğer düşünürler gibi dinin ölüm anksiyetesine derman olduğunu değil tam tersine dinin aslında ölümlere haksızlık ederek onlara emirlerine uyan askerler gibi baktıkları ileri sürülmektedir. Bu görüşünü de **Konfüçyus’un** şu sözüyle destekler: “*Eğer insan henüz yaşamı bilmiyorsa, ölümü nasıl bilebilir?*”¹⁰⁸ Canetti sadece dinsel anlayışları değil aynı zamanda ölme sanatı olanağını savunan tüm felsefî görüşleri de yok saymaktadır. Hatta belirli koşullar altında, düşük olan bir yaşam formunda olmaksızın ölümün daha iyi bir şey olabileceğine inanan Sokrates ve Sartre’inkiler gibi görüşleri de reddetmektedir.¹⁰⁹

1.2.3. Dinde Ölüm ve Ölüm Ötesi Hayat

Her mevsim yeniden tekrarlanan olaylar dizisi bir döngü şeklinde gerçekleşmektedir. Bu durum doğanın ölümü ve doğal olarak yeni hayatının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Ayrıca ölüm, yeniden doğabilmek ve o hayata ulaşabilmek için geçirilmesi gereken bir arınma hareketi olarak görülmelidir. Sonbaharda çürüyen, kuruyan; kökler, tohumlar, dallar öldükten sonra, ilkbaharın gelmesiyle yeni bir hayata kavuşmaktadır. Doğa’nın kendisini sürekli olarak yenilemesi sonbaharda yaprakların dökülüp, kuruyup ölmesini gören insanoğlu ilkbahar geldiğinde yaprakların aynı şekilde yeniden açtığını, yeniden yeşerdiğini görüp çevresinde ölüp yeniden doğan varlıklarla, nesnelerle birlikte yaşayarak yeni bir yaşamın olduğuna doğanın kendisini tanık göstererek inanmıştır. Kendileri de ölüm zamanı geldiğinde tıpkı o solan yapraklar gibi dökülecek ve yine doğum zamanı yani ilkbahar geldiğinde yeniden yeşerecektir.¹¹⁰

Doğduğu ilk günden itibaren ölümle iç içe olan insanın ölümü kabul etmemesi yadsıması ilginçtir. Herkesin ya da her şeyin ölümünü zamanla da olsa kabul eden insanoğlunun anne karnından çıkışı bir doğum aynı zamanda bir ölümdür. Çünkü anne karnında yaşayan insan orada olan yaşam sürecini tamamlamış ve doğarak, diğer dünyasında ise ölürek yeni bir dünyaya adım atmıştır. Başka bir deyişle insan için ölüm, ipek böceğinin koza içindeki krizalit dönemine benzemektedir. İpek böceğine kabir gibi daracık kozasından çıktıktan sonra

¹⁰⁸Reinhard Steiner. “Ölüme Karşı Elias Canetti Örneği”, Malpas-Solomon (Ed.), **Ölüm ve Felsefe** içinde (41-51), Nur Küçük (çev.), İstanbul: İthaki Yayınevi, 2006, s.45.

¹⁰⁹ a.g.e., s.46.

¹¹⁰ Gündüzalp, s.20.

kelebek olacağı söylene de böcek ona inanmakta zorluk çekmektedir çünkü geleceği kestirememekte ve ölümden korkmaktadır. İşte insan da sonsuz hayatını anlama ve anlamlandırma konusunda o ipek böceği kadar güçsüzdür. Bizlerin bütün duyguları bu dünyaya göre çalışmaktadır. Tüm bunlara rağmen içinden gelen bir ses ona sonsuz yaşamın var olduğunu sürekli olarak tekrar etmektedir.¹¹¹

İnsanoğlunun içinden gelen bu ses tarihin var oluşundan günümüze kadar süregelmiştir. Dinden söz edebilmemiz için öncelikle inançtan söz etmemiz gerekmektedir. İnanç dinin temelini oluşturan bir kavramdır.

Ölümden sonra ruhun kişiselliğini kaybederek daha büyük bir varlıkla birleştiğini kabul eden dinler sadece *Hindu* dinleridir. Hinduluğun kurucusu yoktur fakat bilgelik veya bilgi anlamına gelen bir sözcük olarak bilinen *Veda* topluluğuna sahiptir. Vedalar, yeniden doğuş ve insan ruhunun bir başka hayvanın bedeninde yeniden doğabileceği inancını getirmiştir. Yeniden doğum nedeni ise karma yasasının kendisidir.¹¹² Pali dilinde kamma ya da Sanskritçe karma kelimeleri, eylem anlamına gelmektedir. Budizm'de ise erdemli (kusala) veya zararlı (akusala) istemlerin ve bunların yol açtığı zihinsel etmenlerin, canlıların yeniden doğumunu gerçekleştireceği süreçlerini ve kaderlerini şekillendirmesi anlamına gelir.¹¹³

Karma yasasına göre Budistler yeniden dünyaya gelmektedirler. Ruhları yeni bir varlığın içine girmektedir. Buna reenkarnasyon denilmektedir. Budistlerin bu şekilde bir inanca sahip olmalarının en büyük sebebi doğada bulunan her varlığı Tanrı'nın bir parçası olarak görüp ruhu bireysellikten uzaklaştırmalarıdır. Diğer dinlerde öldükten sonra ruhun kendisinden başka büyük bir şeyle birleştiğine dair bir görüş söz konusu değildir. Hindu dinlerini diğerlerinden ayıran en temel etken budur. Budizm Hinduluktan çıkmıştır. Her iki inançta da ruhların ıstırap çektikleri bir cehennem vardır. *Tibet Ölüler Kitabı*, Tibet'teki Budist cenaze törenlerinin parçasıdır ve geleneğe göre sesli okunur. Bedenden ayrılmış bir ruh olarak ıştırma mesafesi yakınında olduğu sayılan ruha okunmaktadır. Kitapta betimlenen ölüm sonrası deneyimler dizisi bedensel ölümün ardından gelen deneyimlerle başlamaktadır. Bedenden ayrılmış ruhun yeni bir fiziksel beden içinde yeniden doğmasından hemen önce meydana gelenlerle sona ermektedir.¹¹⁴

¹¹¹ a.g.e., s.21.

¹¹² Kaya, s.145.

¹¹³ <http://ansiklopedika.org/Budizm> (07.12.14)

¹¹⁴ Robert Wicks, "Ölüm ve Aydınlanma, Tibet Ölüler Kitabı'nın Sağaltım Psikolojisi" Malpas-Solomon (Ed.), **Ölüm ve Felsefe** içinde (143-164), Nur Küçük (çev.), İstanbul: İthaki Yayınevi, 2006,s. 144,145.

Ruhun bedenden ayrılması Budizm'in diğer dinlerle ortak noktada bulunduğu eylemdir. Ruh bedenden ayrıldıktan sonra ne yapacağını bilememektedir. Bu sebeple yüksek sesle okunan Kitap, ruhun doğru yolu bulmasına yardım etmektedir. Ölüler Kitabı'nın sesli bir şekilde okunmasının sebebi aslında ölüye değil de canlıya da okunduğu düşünülebilir. Amaç henüz ölmemiş insanların ölüm hakkında bilgi edinmesini sağlamak ve ölümle yok olmayacaklarını yeniden hayata farklı bir bedende başlayacaklarını hatırlatmaktır. *Tibet Ölüler Kitabı* özellikle karanlıkta yolunu kaybetmiş ve şaşkın ruhlar için yazılmış bir kitap olarak nitelendirilmektedir. Bu dinde aydınlanmanın zor olduğu ve önemli bir manevi etki yaratabilmek için anahtar iletinin birçok defa tekrarlanması gerektiği kabul edilmektedir. Bu kitap *Epiktos'un Elkitabı* ile karşılaştırılabilir pratik bilgelik kitabı olarak görülmektedir. İstirabı azaltması ve yalnızca seçilen eğitimlilere değil, tüm insanlara kişiliğin dinginliğin yeniden doğumuna doğru rehberlik etmesi için tasarlanmış bir öğütler dizisi sunmaktadır ve bu öğütleri dinleyen ona uyan ruhlar huzur içerisinde yeniden dünyaya gelmektedirler. Bu bağlamda *Tibet Ölüler kitabı* bir nevi yolunu kaybeden bir insana gideceği yeri gösteren harita ya da kılavuz olarak da düşünülebilir.¹¹⁵

İlk Kutsal kitap Musevilere gönderilmiştir. Museviler M.Ö. 2. yüzyıla kadar insan ruhunun ölümle beraber yok olduğu inancını benimsemişlerdir. Musevilere göre beden ve ruhun yok olmasından sonra geride kalan şey önemli olmayan bir “gölgedir.” Bu gölge kişinin ölümünden sonra dünyanın temeli altında olan Şeol adı verilen derin bir çukura inerek burada hem iyileri hem de kötülerini içerisinde barındırır. Bu inanç Yunan söylencesiyle benzer bir yapıya sahiptir. Daha sonra ise bu inanca değişim göstererek, toprağın altında uyuyanlardan kimi ebedi yaşama kimi de ebedi utanca ve nefrete uyanacaktır görüşü benimsenmiştir. Böylece ölümden sonra yok olup gitme yerine yargılanma (cennet - cehennem) ve dirilme inancı yaygınlaşmıştır. Musevilik inancının başlangıcında Museviler gözleriyle görmeyip şahit olmadıkları ruhun, ölümden sonra da yaşamının devam ettiğine inanmamaktadır. Ruh ve beden birlikte ölmekte ve sonrasında bir gölge ortaya çıkarak, iyi ya da kötü olarak ayırt edilmeden aynı yerde yaşamaktadır. İyilerin gideceği Cennet ya da Cehennem kavramlarından Museviliğin başlangıcında bahsedilmemişken zamanla yerleşen bu inanç değişmiş kimi ebedi

¹¹⁵ a.g.e., s.145.

yaşama uyanmış derken Cennet, kimi de ebedi utanca uyanacak derken Cehennemden bahsedilmiştir.¹¹⁶

Batıda eski çağlara bakıldığında hayat ve ölümün bir arada olduğu gözlemlenmektedir. Hristiyanlık öncesi uygarlığa ilişkin bilgilerin büyük çoğunluğu mezarlarda yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Eski mezar tapınaklarına bakıldığında onların yapılma amaçlarından birinin ölümlerin geri dönmesini ve yaşayanları rahatsız etmesini önlemek olduğu görülmektedir. Eski çağlarda insanlar ölüm ile bir arada olsalar dahi ölümün yakınında olmaktan uzak durmuşlardır. Mezarları kutsal yerler haline getirmişler ve onları kendilerinden ve kendi yaşam alanlarından belli bir uzaklıkta tutmuşlardır. Böylece yaşayanların dünyası ölümlerin dünyasından ayrılarak, ölümler için yaşayanların dünyasında ölümlere özel yaşam yerleri oluşturulmuştur.¹¹⁷

Paçacı'ya göre mezarlıkların Batı'da yapılma amacı ölümlerin gömüldükten sonra geri gelmelerini önleme ve gömüldükten sonra yaşayanları rahatsız edememe inancı olarak görülmektedir. Bu nedenle ölümlerin yeniden dirilip yaşayanları rahatsız etmesinden korkan halk ölümlerini gömmüşler ve böylece ölümü kendilerinden uzak tutmuşlardır. Bunu yapmalarının diğer bir amacı da ölümle iç içe yaşamalarına rağmen ölümü gerçek anlamda kabullenemeyip, yok saymaları olarak görülmektedir. Sinoptik İnciller 'de ölüm ve ötesi hayat tartışılmaz bir keskinlikle kabul edilmektedir. İsa'nın getirmiş olduğu bildiride yeniden dirilme, insan kaderinin ayrılmaz bir parçası olarak görülmüştür çünkü Tanrı'nın gücü sadece bu dünya ile sınırlı değildir Tanrının bu gücü yaşamı ve aynı zamanda ölüm sonrasını da içine almaktadır.¹¹⁸

Hristiyanlıkta insanların öldükten sonra dirileceği inancı hakimdir. Bunun tüm Hristiyanlar tarafından kabul görmesinin en büyük sebebi kuşkusuz İsa'nın yeniden dirilmiş olmasıyla paraleldir çünkü insanlar ilk defa ölümle ilgili gözleriyle görecekları salt, gerçek bir bilgi elde etmişlerdir. İnsanların aklını kurcalayan şey ölümden sonra dirilip dirilemeyecekleri gibi sorular yok olmuş tereddüt edilmeden ölümle ilgili bu inancı benimsemişlerdir. İncil'e göre insanın yeniden dirilmesi olayının imkânı Tanrı'nın kudreti ile ilgili olmaktan çok İsa'nın

¹¹⁶ Kaya, s.144.

¹¹⁷ Aries, s.13,14.

¹¹⁸ Mehmet Paçacı, **Kutsal Kitaplarda Ölüm Ötesi**, Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2001, s. 178.

yeniden dirilmesi ile ilgilidir. Mesih'in yeniden dirilmesi inananların dirilmesinin garantisidir. Mesih ebediyen dirildiği içindir ki inanlar da ebediyen dirileceklerdir.¹¹⁹

Ölümü Eski çağlarda evcilleştirilmiş ölüm olarak ele alan Aries Hristiyan inancında 16. ve 17. yüzyıllarda ve hatta Aydınlanma çağına kadar mezarlıkların şu şekilde konumlandığını belirtmiştir: Mezarlık genelde kilisenin dört yanını kaplayan dikdörtgen şeklinde bir kilise mezarlığıdır. Diğer üç yanda ise ceset evleri bulunmaktadır. Mezarlıkların kilisenin yanında, yakınlarında olmasının sebebi ölülerin ilahi bir güce sahip olduklarından ve aşırı derecede dine bağlılıklarından kaynaklanmaktadır. Ölümün kilise sınırları içerisinde olmasının en büyük sebebi de Hristiyanların öldükten sonra bile kiliseye sığınmalarının yani dine sığınmalarının göstergesidir.¹²⁰

Batı toplumlarında insan, 18. yüzyılda ölüme yeni bir anlam vermeye başlamıştır. Ölümü yüceltilerek dramatize edilmiş ve onun endişe verici, insanı yutan bir şey olduğunu düşünülmüştür. Aynı zamanda kişi bu dönemde kendi ölümüyle, başka kişilerin ölümünden daha az ilgilenir hale gelmiştir. Ölümün yüceltilirken aynı zamanda onun endişe verici bir durum olduğunun inancında olan Batı toplumu aslında bu dönemde yaşam ve ölüm konusunda ikileme düşmüş durumdadır.¹²¹

Modernizm anlayışı ile toplumu oluşturanlar sadece var olanlar olarak düşünülmemişlerdir. Toplumun aslında hem ölülerden, hem de yaşama dahil olan hayatın içindekilerden oluştuğu düşünülmektedir. Ölüler kenti toplumun öteki yüzünü oluştururarak yaşayanların yansıması olmuşlardır. Dahası ölüler toplumun zaman dışı bir imgesi olarak kabul edilmiştir. Ölülerin sahip olduğu anıtlar da onların kentinin sürekli görünür işareti olmuştur, böylelikle ölüler yaşayanlara varlıklarını sürekli hatırlatmıştır. Zamanla ölülere verilen alanlar giderek genişleyerek ölülerin üst üste atıldığı ceset evlerin yerini büyük mezarlıklar almıştır.¹²²

Uygurlık kavramı aracılığıyla kendini alabildiğince yücelten insan yok olmayı bir türlü içine sindirememektedir. Bunun sonucunda insanoğlu ölümü aklileştirerek ona misyon atfetmekte ya da onu görmezden gelerek yok saymaktadır. Din, bir zamanlar ölüm korkusunu yenmenin bir yolu olarak görülmüştür. En geniş anlamında ele alınması halinde din, ölüm

¹¹⁹ a.g.e., s.182.

¹²⁰ Aries, s.18.

¹²¹ a.g.e., s.57.

¹²² Aries, s.72,73.

korkusu ile ortaya çıkmıştır ve ölüm korkusundan kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda günümüzde bile bu durumun devam etmesi şaşırtıcı gelmemelidir, çünkü ölümün kendisine henüz çare bulunmamıştır.¹²³

1.2.3.1. İslamiyet Öncesi Türk Dinlerinde Ölüm ve Ölüm Ötesi Hayat

Ölüm ve inanç birbirlerinden ayrı düşünilemeyen iki kavramdır. İnsanlar sahip oldukları inanç ve kültürlerinin etkisiyle yaşamını sürdürmektedir. İnancının gösterdiği doğrultuda yaşadığı gibi son yolculuğuna da yine sahip olduğu dini inanca göre uğurlanmaktadır.

Türklerin Geleneksel Dinleri kapsamında sayılan ilk inanç, Atalar Kültü (Animizm, Ruhçuluk) inancıdır. Bu inanç, Türklerin atalarına duydukları saygıdan ve ruhların öldükten sonra da yaşadığına inanılmasından doğmuştur. Türklere göre, ruhlar öldükten sonra da normal hayatlarına devam etmekte, yiyip içmekte hatta yaşayan insanların hayatlarına müdahale edebilmektedirler. Bu yüzden, ruhların memnun edilmesi amacı taşıyan kurban, saçı gibi birtakım ayinler, belirli dönemlerde yapılmaktaydı. Geleneksel Türk Dini kapsamında sayılan ikinci inanç ise, Tabiat Kuvvetlerine İnanma (Natürizm, Doğacılık) tır. Bu inancın temeli ise, Türklerin evrendeki her nesnenin bir ruhu olduğu inancına dayanmaktadır. Türklere göre, yerin, göğün, dağların, taşların her şeyin bir ruhu vardır ve bu ruhlardan bir kısmı kutsaldır.¹²⁴

Eski Türklerde ölü uğurlama törenlerinin bazıları ölümünden sonra insan ruhunun dünyadan uçarak gökteki bir yere göçeceği inancına yöneliktir. Bunun sebebi genellikle Tanrı ya da Tanrılara erişmek içindir. Çünkü Tanrının ya da Tanrıların gökte yaşadığına inanılmıştır. Bu sebeple de bedeninin veya bedeninin içinde olan ruhun öldükten sonra bir şekilde göğe yükseltme yolları aranmıştır. Türkler bu inanç doğrultusunda ölümlerini çok farklı pratiklerle gökyüzüne yükseltmişlerdir.¹²⁵

Eski Türklerin Şamanizm öncesi dini *Gök-Tanrı Dini*’dir. Gök Tanrı inancında göğün kendisi değil, göğün simgelemiş olduğu kutsallık önemli görülmektedir. Yani bilinilenin aksine, göğün kendisine tapılmamaktadır. Onun yerine *Ruhsal Yönetici Mekanizma Gök-Tanrı Dini*’in temelini oluşturmaktadır.¹²⁶ Türklerin inancına göre ancak her şeyi kapsayan "*Tengri*"

¹²³ a.g.e., s.113.

¹²⁴ Özgür Velioğlu, "70'li Yıllar Türk Sineması Köy Filmlerine Türkler'in İslamiyet Öncesi Dini İnançlarının ve İslamiyet İnancının Yansımaları", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi SBE, 2004), s.158.

¹²⁵ Ahmet Koçak, "Hayatın Ölümünden Sonra Uçuşa Tebdili." Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, 2012, No.8, http://www.actaturcica.com/say8/IV_1_04.pdf (07 Eylül 14), s.61.

¹²⁶ Candan, s.24.

her şeyi var eden "*Tengri*" olabilme yetisine sahiptir. Orhun yazıtlarında geçen "*Tengri*" kelimesi *Gök* ile *Tanrı* anlamına gelmektedir.¹²⁷

"*Üstte mavi gök, altta kara toprak yaratıldığında; ikisi arasında insanoğlu yaratılmış.*" Yenisey Yazıtları'nda yer alan bu cümlemin ifadesinde ölümlü yaratılan insanoğlu için iki seçenek bulunmaktadır: bunlardan birincisi toprağa girmek, ikincisi ise göğe yükselmektir.¹²⁸ Göğe yükselmek ruhun özgürlüğe uçuşması olarak düşünülmektedir. Toprağa girmek olan ikinci seçim ise ruhun tutsaklığı olarak düşünülebilir, çünkü mavi özgürlüğü hürlüğü sembolize ederken kara ise bilinmezliğin ve hapis olmanın göstergesidir. Bundan yola çıkarak Türklerin aslında Cennet ve Cehennem anlayışının daha *Gök-Tanrı* dininde şekillenmeye başladığını görmekteyiz.

Eski Türkçede *ölmek* anlamını açıklamak için *uçmak* fiilinin törensel ve istatistiksel durumlarda daha çok kullanıldığı görülmektedir. Bunun sebebi ise Türklerin öldükten sonra ruhlarının gökyüzüne yükseldiği inancına dayanmaktadır. Ölülerin uçtuğuna dair inanç kısmen eski bir inanç olmasına karşın İslamiyet'i kabul etseler de Batı Türk toplumları arasında varlığını sürdürmektedir.¹²⁹ Bu sebeplerden dolayı ölüm eğer kapalı bir mekanda gerçekleşmişse bulundukları mekanın dışarıya açılan yerlerini yani pencereleri, kapıları açarlar. Ancak bu şekilde ölünün ruhunun rahat uçtuğuna inanılmaktadır.¹³⁰ Roux, bu uygulamanın Anadolu Türkleri arasında hala devam ettiğini Pertev Naili Boratav'dan şu şekilde iletir: "*Mudurnu'da bir şahıs öldüğü zaman, ölünün olduğu odaya kediler sokulmamıştır. Kedinin sineği yani ruhu yemesinden korkulduğu görülmektedir.*"¹³¹

Sonuç olarak, Eski Türk dinlerinden biri olarak kabul edilen *Gök-Tanrı* inancına göre Tanrı ve *Gök* kelimeleri aynı anlamda kullanılmaktadır. *Gök* kutsal olarak kabul edilmemiş göğün simgelediği anlam kutsal olarak benimsenmiştir. Beden ve ruh olarak insanın iki temel yapıdan oluştuğuna inanırlar, öldükten sonra ruhun gökyüzüne yükseleceği, bir kuş gibi uçacağı inancı yaygındır. Eski metinlerden yola çıkarak insanoğlunun *gök* ve *kara toprak* arasında yaşaması öldükten sonra cennet ve cehenneme dair bir inançlarının olduğunu göstermektedir.

¹²⁷ Koçak, s.62.

¹²⁸ a.g.e., s.62.

¹²⁹ Jean-Paul Roux, **Eskiçağ ve Ortaçağda Altay Türklerinde Ölüm**, Aykut Kazancıgil (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999, s.34-35.

¹³⁰ Koçak, s.63.

¹³¹ Roux, s.159.

Gök-Tanrı dininden sonra Eski Türklerin en yaygın olarak benimsedikleri dinlerden bir tanesi de Şamanizm'dir.

Şamanizm, Orta Asya'da, Sibirya dolaylarında ve Altay yörelerinde daha çok yayılmıştır ve baştan sona majik ritüellerle, pratiklerle dolu olan bir dindir. Şamanizm dininin temel anlayışı; ruhlar doğa ve insanlar arasında kopmayan, sürüp giden bir bağlantının olduğu yönündedir. Altaylılar, insanı beden ve ruh olarak temelde iki farklı yapı taşının bir bileşkesi olarak değerlendirmekteydiler. Ruh (tin) olarak isimlendirdikleri ruhsal enerjinin sadece insanlarda değil canlılık özelliği gösteren her varlıkta bulunduğu inanırlardı ve bu ruhsal enerjiye *sünne* adını vermişlerdir. Günümüzde parapsikolojide astral beden kavramı olarak karşılık bulmaktadır. Şamanizm'de bedene değil daha çok ruha önem verilmiştir. Ruh ve onun sahip olduğu ruhsal enerji tüm canlı varlıklarda bulunmaktadır. Sahip olunan beden değil ölümle beraber bedenden ayrılacak olan ruh daha değerli görülmüştür.¹³²

Rus Kaynaklarından edindiğimiz bilgiler ışığında Altaylılar'ın ölümle ilgili görüşlerinden bazıları şu şöyledir:

Ölüm anında “sünne” vücuttan ayrılınca şeffaf bir buhar olur. Vücuttan ayrılan sünneye “sünnezinin üzütü” ya da sadce “üzüt” denir. Vücudu bıraktıktan sonra sünne başka bir dünyaya gider. Orada “sünne”yi Erlik'in elçisi ölüm ruhu Aldaçı karşılar. Bu, Aldaçılar her yeni ölen kişinin daha önce ölmüş yakınlarından birinin ruhudur. Sünne ile Aldaçı bir müddet veya ev etrafında akrabalarının muhitinde dolaşır. Çocuk sünesi yedi, büyüklerin sünnesi ise kırk gün boyunca dolaşır. Bu süre zarfında ölü çıkan eve Şaman girmez. Ve yine bu süre içinde evden eşya verilmez ve dışardan da eşya alınmaz. Kırk gün sonra ölenin yakın akrabaları “Ruhlar Bayramı” (Üzüt Payramı) yaparlar. İlahiler okunup, kurbanların kesindiği bu ayinsel içerikli bayramda özel olarak çağrılan Şaman kendine özgü yöntemlerle evdeki “Aldaçı Ruhunu”nu oradan uzaklaştırır.¹³³

Altay Türkleri ölümünden sonra da bir hayatın olduğuna inanmaktadır. Bu ahiretteki hayatını, dünyada yapmış olduğu işler belirleyecektir. Eğer ölen kimse kötü biriye yeraltındaki cehenneme gider. İyi biriye göğe yükselir. Gök-Tanrı inancında temeli atılan cennet ve cehennem motiflerinin Şamanizm inancında daha açık bir şekilde izlerine rastlamak mümkündür. Eski Türklerde iyilerin ödüllendirilip cennete, kötülerin ise cezalandırılıp cehenneme gideceği bir ahiret inancı yaygındır. Bu inanç aynı zamanda İslam dininde ahiret inancının da temelini oluşturmaktadır.¹³⁴

¹³² Candan, s.121,127.

¹³³ a.g.e., s.128-129.

¹³⁴ a.g.e., s.130.

Eski Türkler göçebe bir yaşam sürdükleri için içine girdikleri toplumların dinlerini de bir şekilde kendi içlerinde benimsemişlerdir. Bununla birlikte ölen kişileri ya defnetme ya yakma ya da ölünün kemiklerini etinden sıyrma gibi pek çok farklı ölü gömme tekniklerini kullanmışlardır.¹³⁵

Altay Türklerinin cenaze törenleri için uyguladıkları değişik yöntemleri şu şekilde özetlemek mümkündür:

I. Ağaçlar üzerinde sergilenen ceset	Muhafaza edilen 2 iskelet? Gömülen 2 iskelet Yakılan 2 iskelet
	Gömülen 3 cesedin külü
II. Hayvanlara terk edilen ceset	Terk edilen 2 iskelet? Toplanan, muhafaza edilen 2 iskelet Gömülen 2 iskelet Yakılan 2 iskelet
	Gömülen 3 cesedin külü
III. Yakılan ceset	Muhafaza edilen 2 cesedin külü? Savrulan 2 cesedin külü? Gömülen 2 cesedin külü
IV. Mumyalama uygulanan ceset	Gömülen 2 ceset

¹³⁵ Ünver Günay ve Harun Güngör, **Türklerin Dini Tarihi**, İstanbul: Rağbet Yayınları, 2003, s.113.

V. Gömülen ceset	
------------------	--

Tablo 1. Altaylıların Cenaze Törenleri İçin Kullandıkları Değişik Yöntemler

Kaynak: Roux, s. 236

Romen harfleri ile belirtilen beş durumda iki ve üçüncü sıradaki işlemlerden sonra, hemen hemen neredeyse bir gömme işlemi gerçekleştirilmiştir.¹³⁶ Orta Asya Türklerinin cenaze törenleriyle ilgili en eski kayıtlar Çin kaynaklarından elde edilmektedir ve bu kayıtlara göre eski Türklerde ağaçlar, dikilmiş mezarlıklar ve matem elbiselerine rastlanılmamıştır. Gök - Tanrı dinine sahip Hunlar'ın ölümlerini gömme şekli ilginç bir özelliktedir. Hunlar ölen yakınlarını uzak bir yere gömerek mezar belli olmasın diye üstünden atlarla geçmişlerdir. Türklerin mezarlık kültürü inancına tarihsel anlamda bakıldığında Şamanizm sonrası dönemle birlikte mezarlık, anıt heykel dikilmeye başlandığı görülmektedir.¹³⁷

Eski Türk kayıtlarına göre Türk kavimlerinin ölümlerini yaktıktan sonra küllerini gömdüğü kaydedilmiştir. Yine Türk kavimleri eti kemiklerinden sıyrıp öyle gömmüşlerdir. Bu adetlerin sebebi ruhsal varlıkla fiziksel beden arasındaki ilişkinin bir an önce kesilmesidir. Fiziksel beden ne kadar çabuk ortadan kalkarsa ayrışım işi de o kadar kolay olur.¹³⁸

Yine kaynaklar eski Türklerin ölümlerini yıkayıp temizlediklerini ve *eşük* adını verdikleri bir kefene sardıklarından daha sonra tabuta koyup bir araba ile mezar yerine götürdüklerini kaydetmiştir. Defin törenine katılım tıpkı İslam dininde olduğu gibi zorunludur ve o dönemde yine günümüzde olduğu gibi mezarın başında ağıt yakılmıştır.¹³⁹

1.2.4. İslamiyette Ölüm ve Ahiret Anlayışı

İnsanoğlu farklı kaderleri yaşasa, farklı yaşam biçimlerine sahip olsa da kaçınılmaz iki mutlak sonla karşı karşıyadır. Bu mutlak sonlardan birincisi doğum ikincisi ise ölümdür. Bir bebeğin anne karnından ilk çıktığı anda ağlamasının sebebi tanımadığı bilmediği bir dünyaya gelmiş olmasıdır. İnsanoğlu doğmayı yani var olmayı kendi seçmediği gibi ölmeyi de kendisi seçmez. Psikolojik anlamda sağlıklı olan bireyler kendi ölüm zamanlarını beklerler. Kimi insanlar kendilerine bu dünyada yaşayabilecekleri yaşam alanları yaratırlar. Ölümü öldürerek

¹³⁶ Roux, s.237.

¹³⁷ Candan, s.430-431.

¹³⁸ a.g.e., s.433.

¹³⁹ Günay ve Güngör, s. 114.

ölümsüz olurlar. Kimi insanlar ise sahip oldukları inancın ışığında ibadet ederek kendilerini bir nevi diğer dünyaya hazırlarlar. Bu inançlardan en yaygın olanı kuşkusuz İslam'dır.

İslam dininin kutsal kitabı olan Kuran-ı Kerimde ölüm ve diriliş ayetleri ile dinin ölüm kavramını nasıl açıkladığını ve ölüme nasıl baktığını açık bir şekilde görmekteyiz.

“ Her nefis, ölümü tadacaktır. Sonra bize döndürüleceksiniz.” (Ankebut 57)

“ Yeryüzünde her canlı fanidir.” (Rahman)

“Her ümmet için takdir edilen bir zaman vardır. Müddetleri gelince bir an geri kalmazlar.” (Araf 34)

Vahiy ürünü bir kitap olarak Kur-an aynı kaynaktan gelen ve kendinden önceki kitapların oluşturmuş olduğu bir geleneğin son noktası olarak görülmektedir. Bu son kitabın emirlerini duyuran kişi Muhammed, Adem'in, Nuh'un, İbrahim'in, İsmail'in, Musa'nın ve İsa'nın birbirlerini destekleyen tebliğlerini yeniden insanlara ulaştırma görevini üstlenmiştir. Bütün diğer Peygamberler gibi Hz. Muhammed de aynı geleneğin bir üyesi olarak insanlara Allah'ın birliğine dair asla değişmeyen ana ilkelerini son defa getirmiştir. Bu ilkeler; Allah'ın varlığı ve ahiret inançlarıdır. Ahiret inancı, başka bir deyişle ölümden sonra bir hayatın olacağına dair inanç insanların dünyada olan yaşayışlarını olumlu bir şekilde etkilemiştir.¹⁴⁰

İnsanı, hayatı kendisine yaşanmaz hale getiren ölüm korkusundan kurtaran ve ruhindaki ebedilik arzusunu bütünüyle tatmin eden semavi dinlerdeki *ahiret inancı* olmuştur. İslam dininin aşladığı *ahirete iman* inanılması gereken altı esaslardan biridir. Bu inanç insanların öldükten sonra yok olup gitmeyeceklerinin inancı olduğu için insanlar dünyadaki hayatlarına daha kolay adapte olarak, ölüm korkusundan uzak durmuşlardır.¹⁴¹

Kur-an'da ölümden sonra bir yaşam olduğu (ahiret inancı) açık bir biçimde belirtilmiştir. Ahiret yaşamı bireyin ölümü ile başlayan yeni ve sonsuz bir hayat dönemi olarak nitelendirilir. Kişinin bu sonsuz hayatında cennete gitmesi için dünyada yapması gereken yükümlülükler dikkat çekmektedir. Kutsal kitap Kur-an'da ahiret hayatı kişinin dünyadaki davranışlarının cezası ve ödülü olarak ele alınır:

Sakınan kimselere “*Rabbimiz ne indirdi?*” denince *iyilik* derler. Bu Dünyada iyi davrananlara iyilik vardır. Ahiret Dünyası ise daha iyidir. Sakınanların yurdu ne güzeldir!¹⁴²

¹⁴⁰ Paçacı, s.58.

¹⁴¹ Süleyman Toprak, **Ölümden Sonraki Hayat**, 6. Basım, Konya: Esra Yayınları, 1994, s.20.

¹⁴² Kur'an 16 Nahl Suresi Ayet 30. Aktaran Paçacı, s. 59.

İslam dininde ahirette Allah’a hesap verme duygusu toplumda fitne fesadı, zulümü, cinayeti ve haksızlıkları önleyen biricik nedenlerden biri olarak görülmektedir. Böyle iman insanın kalbine yerleştğinde onu daima hayır işlemeye, kötülükten kaçınmaya, kötü şeyleri terk etmeye, hak ve adalete uymaya, Allah’tan korkarak her yerde onun koyduğu sınırı aşmamaya sevk eder.¹⁴³

İnsanlar cennete gidebilmek için iyi olanı ve doğruyu tercih ederken hem ahiret hayatına hazırlanmakta hem de dünyevi hayatta iyi biri olmaktadır. İslam dini, insanları sadece ahirete hazırlamaz aynı zamanda dünyadaki hayatında da doğru bir insan olabilmesi için bireye yol çizer.

İslam dinine göre ölüm Allah’a ulaşmak için bir araçtır. İslam ölümü kötü bir olay olarak değerlendirmemiş aksine müjdeleyici bir olay olarak nitelendirmiştir. Hz. Muhammed’e insanların en zahidinin (akıllısının) kim olduğunu sormuşlar. Bu soruya verdiği yanıt şöyle olmuştur:

İnsanların en zahidi, kabri ve (orada) çürümeyi unut mayan, dünya zinnetinin fazlasını terkederek, bakıyı (ahireti) faniye (dünyaya) tercih eden ve yarınki günlerini saymayıp (dünyada uzun emeller peşinde koşmayıp) kendisini ölümlerden sayan kimselerdir.¹⁴⁴

Hz. Muhammed’in bu sözünden çıkarabileceğimiz sonuç şudur: Akıllı insan ölümden sonraki kabir azabının bilincinde olan yani ölümü, bedeninin yok oluşunu kabul eden insandır. Dünya malına önem vermez çünkü dünya malı geçicidir. Öldükten sonra bu dünyadan hiçbir şeye ihtiyacımız kalmamaktadır. Bu sebeple ölü gömülürken onun yanına dünya malı olan hiçbir şey konulmaz. İnsanlar yarın yaşayıp yaşamayacakları konusunda bilgi sahibi değildirler. Bu sebeple günlük yaşamalı uzun vadeli planlardan yapmamalıdır. Ölümü çok anarak ve kendini ölümlerden sayarak akıllı insan olunacağı söylenmektedir. Önemli olan ölümün bir gün bize geleceğini hatırimızda bulundurmamızdır.

İslamiyet’e göre ölüm bireyin Allah’a kavuşması olarak nitelendirilmektedir. İnsanoğlu her zaman sevdiğine kavuşmak ister. Kişi sadece sıkıntılı, kötü olduğu zamanlarda değil bolluk ve zengin olduğu zamanlarda da ölümü arzu etmesi Allah’a kavuşmayı istemesi gerekmektedir. Çünkü İslam dininde ölüm bir yok oluş değil aksine Allah’a yakınlaşabilmek için bir yoldur.

¹⁴³ Toprak, s.27-28.

¹⁴⁴ Toprak, s.67.

Bu durum İslamiyet’i uzun yıllar sonra kabul eden Türklerin aşk hikâyelerine yansımıştır. Leyla ile Mecnun’un aşk hikayesinde Mecnun’un artık dünya aşkından geçip ilahi aşka ulaştığı anlatılmıştır. İlahi aşka yani Allah’a ulaşabilmek için ölmek gerekmektedir, bu da ölümü güzel ve katlanılır kılar.¹⁴⁵

Erzurumlu İbrahim Hakkı’ya göre insanın dört konağı vardır. Bu konakların her birinin bir öncekinden daha büyük olan dört evi vardır: Birincisi anne karnı, ikincisi dünya, üçüncüsü berzah alemidir. Berzah alemi kıyamet günü gelene kadar ölümlerin kaldığı alemi olarak belirtilmiştir. Burası insanoğlunun öldükten sonra ilk ayak bastığı âlemdir. Son ev ise Cennet ya da Cehennem olarak belirtilmiştir, buraya kıyametten sonra geçilecektir.¹⁴⁶

İslamiyet’te öldükten sonra iyi insanların (sevabı fazla olanların) gideceği yere Cennet, kötülerin (günahı fazla olanların) gideceği yere ise cehennem denilmektedir. Cennete giden insanların sonsuz mutluluğa kavuşacağına inanılır çünkü Cennet sonsuz mutluluk inancı olarak müjdelenmiştir. Cennet ve Cehennem tasarımları neredeyse bütün inançlarda ortak bir yapıya sahiptir, fakat diğer dinlerden farklı olarak İslam inancına göre ölen kişi hemen Cennete ya da Cehenneme gitmez. Önce berzah aleminde kıyamete kadar bekler. Kıyamet inancı ise içinde yaşadığımız dünyanın parçalanıp dağılması bütün bilinçli canlıların dünya aleminde yaptıkları bütün iyilik ve kötülüklerle Allah’ın karşısına çıkacağı gün olarak aktarılmıştır.¹⁴⁷

Sonuç olarak: İnsanlar doğmadan önce dünyanın nasıl bir yer olduklarını bilmedikleri için doğduktan sonra nefes alır almaz ilk verdiği tepki ağlamak olmuştur. Çünkü alışmış olduğu yaşamdan anne karnından çıkmış ve bambaşka bir dünyaya gelmiştir. Bu da aslında bir ölüm olduğu gibi yeni bir doğumdur. Dünya evine alışan insanlar ölmekten korkmakta ve ölümü istememektedirler, çünkü dünya evine alışan insan ölümden sonra neyle karşı karşıya kalacağını bilememektedir. Bu bilinmezlik insanı korkutur ve ölümü kabullenmekten, sevmekten uzaklaştırır. Oysa ölüm kaçınılmaz olan, yaşamın bir parçası olan kendisinden yeni bir yaşam doğuran hakikattir.

1.2.4.1. İslamiyette Ölümle İlgili Pratikler

¹⁴⁵ Nezahat Özcan, “Fuzuli’nin Leyla ile Mecnun Mesnevisinde Aşk-Gelenek Çatışması” *Gazi Türkiyat*, 2010, No. 6, <http://turkiyat.gazi.edu.tr/posts/download?id=33672> (20 Eylül 14), s.240.

¹⁴⁶ a.g.e., s. 21.

¹⁴⁷ Nedim Şahhüseyinoğlu, **Anadolu Halk Kültüründe İnanç Motifleri**, Ankara: İtalik Yayınları, 2000, s.134 Aktaran Velioğlu, s. 69.

İslam dininin ölüm kavramına bakış açısını ele alıp ölümün kavramsal içeriğini inceledikten sonra ölümle ilgili gerçekleştirilen pratiklere değinilecektir. Böylece İslam dininde ölüm olgusunu hem pratik hem de teorik anlamda eksiksiz bir biçimde kavrayabilmek mümkündür. İslamiyet'e göre ölümden sonra bir hayat vardır. Ölümler önce diğer hayata hazırlanılırlar daha sonra da törenlerle sevdikleri tarafından uğurlanırlar.

Kişinin öldüğünü anladıktan sonra ilk yapılması gerekenler şunlardır: Öncelikle ölünün gözleri kapatılmalıdır ve ceset soğumaya başlamadan ölen kişinin çenesi bir bezle bağlanmalıdır. Ölü iyice soğumadan önce üstündeki elbiseler çıkartılıp sert bir yere yatırılarak boydan boya bir örtüyle örtülmeli ve ölen kişinin öldüğü yakınlarına duyurulmalıdır. Böylece ölen kişinin ölümünü takiben ilk yapılacak şeyler tamamlanmış olmaktadır. Sonrasında ise ölünün taziyesini dilemeye kadar yapılması gereken pek çok pratik bulunmaktadır.¹⁴⁸

1.2.4.1.1. Ölünün Yıkanıp Keflenmesi

İslam dinine göre ölen kişinin temiz bir şekilde yıkanıp daha sonra kefenlenerek toprağa gömülmesi gerekmektedir. Bu durum hem dünyadan ayrılma hem de günahlardan arınma olarak düşünülebilir.

Ölümlerin yıkanıldığı yere gasilhane denilmektedir. Cenazenin yıkanacağı yer kapalı bir alan olmalı ve yıkanacağı zaman yıkanacağı yerin etrafı üç, beş ya da yedi defa tutsülenmelidir. Öncelikle cenazenin avret yerleri örtülür. Ölü yıkanırken işi olmayanların orada bulunmaması kalabalık yapmaması gerekir. Ölü eğer kadınsa kadın, erkekse erkek tarafından yıkanmalıdır. Ölüyü yıkayacak olan kişi, önce ölünün karnını hafifçe sıvazlayarak eline bir bez parçası dolar ve ölüye taharet verir. Böylece cesedin içinde bulunan maddi pislikler bol suyla temizlenmiş olur, daha sonra ise ölüye abdest aldırılır. Üç, beş, yada yedi defa tek olmak suretiyle ölüyü yıkanılıp ve ceset kurulandıktan sonra da kefenleme işlemine geçilir.¹⁴⁹

İslam dininde kefenlemeyle ilgili bazı kurallar bulunmaktadır, bunlar şu şekildedir: Ölen kimsenin bedenini örtecek bir elbise ile kefenlemek farzdır. Üç çeşit kefen bulunur: Sünnet kefen: bir erkek için kamis, izar ve lifafe olarak üç kattan oluşmaktadır. Kadınlarda ise göğüs ve baş örtüleriyle birlikte sünnet kefen beş kattan ibarettir. İzar ve lifafe baştan aşağı kadar olur. Kifayet kefeni: Erkeklerle göre izar ve lifafeden, kadınlara göre ise buna ilave olarak başörtüsünden oluşmaktadır. Zaruret kefeni ise erkek olsun kadın olsun yalnızca bir kattır.

¹⁴⁸ Toprak, s.134-140.

¹⁴⁹ a.g.e., s.143.

Kefenler belli bir sıraya göre dizilerek ölünün örtülmesi sağlanmaktadır. Kefen sarılırken de belli bir işlem sıralaması gerekmektedir.¹⁵⁰

Öncelikle lifafe temiz bir yere serilir ve üzerine gül suyu ya da güzel olan bir koku sürülür. Onun üzerine izar serilir ve yine bezin üstüne bu kokulardan sürülür. İzarin üzerine de gömlek serilir. Bunlar birbirinin üzerine serildikten sonra üç, beş ya da yedi kez tütsülenir ve cenaze silindiği şey içinde sarılı bir şekilde getirilip tabuta konulur. Alnına, burnuna, ellerine dizlerine ayaklarına da kafur konur. Kefen örtülerek ölünün silindiği bez alınır. Sonra izarın önce sol sonra sağ tarafı çekilir ve en son lifafe de aynı şekilde çekildikten sonra baş ve ayak taraflarından iple bağlanır.¹⁵¹

Kefeni aslında insanların ilk doğduğu zaman sarıldıkları kundaklara benzetebiliriz. Kullanılan kefen beyaz olmalıdır ve normal zamanlarda erkek cenazesi için üç kadın cenazesi için ise beş parçadan oluşmaktadır. Ayrıca kefen, ölenin malından alınmaktadır. Yaşarken kefen parası biriktirmek veya önceden kefen almak Hz. Muhammed tarafından yasaklanmıştır.¹⁵² Kefenin beyaz oluşu aslında ölümün güzel bir şey olduğunun göstergesidir. Çünkü beyaz, saflık, iyilik, temizlik anlamına gelmektedir.

1.2.4.1.2. Cenaze Namazı

İslam dininde ölmüş bir müslümanın cenazesine gitmek, namazını kılmak ve kabre konuluncaya kadar yanında olup gereken hizmetlerini yapmak, müslümanların birbirlerine karşı olan görevlerindendir.

Cenaze namazı, farz-ı kifayedir yani cenaze namazının kılınmasının büyük sevabı vardır. Cenaze namazı ölü için duadır. Din kardeşinin günah ve kusurlarının bağışlanmasını Allah'tan dilemek, ona son vazifeyi yapmaktır. Ölünün cenaze namazının kılınabilmesi için belli kurallar gerekmektedir. Bir ölünün cenaze namazının kılınabilmesi için altı şartın bulunması gerekir. Bu şartlar: Ölünün Müslüman olması. Temiz olması (Yıkayıp temiz bir kefene sarılması). Cemaat önünde olması. Ölünün tamamı veya bedeninin yarıdan fazlası, yahut başı ile beraber yarısının bulunması. Cenaze namazını kılacak kişinin -engelli değilse- ayakta kılması. Cenazenin yerde olması, omuzda veya hayvan üzerinde bulunmaması.¹⁵³ Bu hususları

¹⁵⁰ Ahmet Akbulut, **İslam Dini Esasları**, 5. Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2006, s.159

¹⁵¹ Hüseyin S. Erdoğan, **Ölüm ve Ötesi**, İstanbul: Çile Yayınları, 1977, s.96.

¹⁵² Toprak, s.146.

¹⁵³ <http://www.diyaret.gov.tr/turkish/basiliyayin/weboku.asp?sayfa=96&yid=2> (18 Kasım 14).

sağlayan her ölünün cenaze namazı kılınmalıdır. Cenaze namazı kılınacak ölülerde şart arandığı gibi cenaze namazını kılacak kişilerin de belli şartları bulundurması gerekmektedir.

Cenaze namazını kılacaklarda aranan şartlar ise; tıpkı diğer namazlarda olduğu gibi maddi ve manevi pisliklerden temizlenmiş olması, namaz kılarken örtünmesi gereken yerlerini örtmesi ve kibleye yönelmesi gerekmektedir.¹⁵⁴ Tüm bu şartlar sağlandıktan sonra cenaze namazı kılınabilmektedir.

Cenaze yıkanıp ve kefene sarılmış olarak namazın kılınacağı yerde musalla taşına konulur. Cenaze cemaatin önünde bulunur ve namazı kıldırarak imam ölünün göğsü hizasında durur. Cemaat ayakta ve kibleye karşı imamın arkasında dizilir. Niyet edilirken ölünün erkek veya kadın, erkek çocuğu veya kız çocuğu olduğu belirtilir. Cenaze namazı şu şekilde kılınır: Önce niyet edilir sonra imam yüksek sesle, onun peşinden cemaat gizlice “*Allahü Ekber*” diyerek birinci tekbiri alıp diğer namazlarda olduğu gibi ellerini kulak hizasına kaldırır ardından göbek altında bağlar. İmam ve cemaat sessizce *Sübhanek*’yi okurlar. *Sübhanek*’de diğer namazlarda okunmayan “*ve celle senâük*” cümlesi okunur. *Sübhanek* okunduktan sonra eller kaldırılmadan imam açıktan, cemaat da sessizce “*Allahü Ekber*” diyerek ikinci tekbiri alırlar. Hem imam, hem de cemaat sessizce *Allâhümme salli ve Allâhümme barik*’i okur. Sonra eller kaldırılmadan yine “*Allahü Ekber*” denilerek üçüncü tekbir alınarak cenaze duası okunur. Cenaze duasını bilmeyen onun yerine başka bir dua olan Kunut dualarını da okuyabilir. Eller kaldırılmadan yeniden “*Allahü Ekber*” denilerek dördüncü tekbir alınır ve devamında hiçbir şey okunmaksızın önce baş sağ tarafa çevrilerek “*Esselâmü aleyküm ve rahmetullah*” denilir. Daha sonra ise baş sol tarafa çevrilerek “*Esselâmü aleyküm ve rahmetullah*” denir ve böylece cenaze namazı bitirilmiş olur.¹⁵⁵

1.2.4.1.3. Cenazenin Kabire Götürülmesi

İslamiyet’te cenazenin kabre kadar taşınması da farzdır. Fakat bu taşıma işlemi kısa bir sürede gerçekleşmelidir. Hz. Muhammed cenazelerin çabuk bir şekilde taşınmasının gerekliliğini şu şekilde açıklamaktadır: “*Siz cenazeyi çabuk kaldırınız. Eğer bu ölü iyi bir kimse ise acele defnetmek bir hayırdır. Onu bir an önce kabrine ulaştırmış olursunuz. Eğer bu cenaze*

¹⁵⁴ Toprak, s. 156.

¹⁵⁵ *Cenaze Namazı Kılınışı*, <http://namazsitesi.com/namaz-nasil-kilinir/cenaze-namaz-nasil-kilinir.html> (18 Kasım 14).

*iyi bir kimse değilse bu da şeridir. Bir an önce şerri omzunuzdan atmış olursunuz.”*¹⁵⁶ Tabuta konan cenaze İslam dinindeki mezhepler tarafından farklı şekillerde taşınmaktadır. Fakat genel olarak tabutun taşınma şekli kimlerin taşıyacağı konusundaki husus şu şekildedir:

Cenazeyi taşıma görevi erkeklere verilmiştir. Cenazeye gitmek de erkeklerin vazifesidir. Kadınların cenazeye gitmesi Hz. Muhammed tarafından yasaklanmıştır. Kadınların cenazeye birlikte gelmeleri ise mekruhtur. Yani kadınların cenazeye gitmeleri Allah tarafından yasaklanmamıştır ama Hz. Muhammed’e göre kadınların cenazeye gitmeleri iyi görülmemiştir. Bu sebeple haram olarak görülmez fakat mekruhtur.¹⁵⁷

1.2.4.1.4. Ölünün Kabre Konulması ve Cenazenin Gömülmesi

İnsanoğlu’nun öldükten sonra toprağa konulması aslında bedeninin kokuşup çürümelerini engellemekte aynı zamanda yakınlarının ölü bedeni görüp bozulmuş bedenden tiksinişini iğrenmemesini sağlamaktır.

Kabrin yeri seçilirken dikkatli olunmalıdır, İslamiyet’e göre kişi kendi dininden olan kimselerin yanına defnedilmelidir. Müslüman olmayanların Müslüman mezarlığına defnedilmesi yasaktır. Diğer taraftan Hz. Muhammed ölümlerin kötülere yani iyi olmayan kişilere komşu yapılmaması gerektiğini de emretmiştir. Çünkü iyi olan ölümlerin, kötü olan ölümlerden rahatsızlık duyacağını belirtmiştir.¹⁵⁸

Cenazeyi defnederken, kabirlerin çiğnenmemesine ve üzerinde oturulmamasına dikkat edilmelidir. Çünkü kabirlerin üzerine oturmak, hatta namaz kılmak bile doğru kabul edilmemektedir.¹⁵⁹

Ölüyü koymak için kazılan çukura lahit denilmektedir. Mezarın boyu ölünün boyu kadar eni de içine girip yerleştirecek kadar olmalıdır. Genellikle lahitle yarım adam boyu (göğse kadar) olur. Cenaze kabre cenazeyi taşıyabilecek kadar insanla indirilir. Kadın cenazeyi kabre erkekler koyar fakat bu erkekler ölen kadının kendisiyle evlenmesi haram olan erkeklerdir. Yakınlarının izniyle ölü yakını olmayan biri de kabre inebilmektedir. Cenazenin kabre indirilince sağ omuz üstüne yatırılıp yüzü kıbleye gelecek biçimde yerleştirilir. Hiçbir ölü kıbleye ters bir şekilde gömülmemelidir. Kazılan lahite yerleştirilen cenazenin kefenindeki

¹⁵⁶ Toprak, s.172.

¹⁵⁷ a.g.e., s.175.

¹⁵⁸ a.g.e., s.181.

¹⁵⁹ Erdoğan, s.112.

ipler çözülür. Cesedin zarar görmemesi, toprağın ölünün bedeni üzerine çökmemesi için tahtalar dizilir.¹⁶⁰

Ölü yerleştirildikten sonra tahtalar dizilmeye başlanınca dualar edilir. Daha sonra kabir, toprakla doldurulup üstü örtülür. Ölü gömüldükten sonra Hoca ölünün başında dualar okumaya başlar.¹⁶¹

1.2.4.1.5. Ölüye Telkin Vermek

Ölü kabre konulup gömüldükten sonra ölüye telkin verilip verilmeyeceği konusunda pek çok farklı görüş bulunmaktadır. Bazı alimler ölünün sesi işitemeyeceğini söyleyerek telkin vermeye gerek yoktur demişlerdir. Fakat bazıları ise kabirdeki ölülerin sesleri duyabileceğini ve telkin vermenin sünnet olduğunu söylemişlerdir.¹⁶²

Süleyman Toprak'a göre definden sonra telkin vermek meşrudur ama yapılması zorunlu olarak görülmez. Hz. Muhammed'in cenazelerde telkin verdiğine dair bir olaya rastlanmamıştır. Bu konuda üç ayrı fikir bulunmaktadır: Mekruh, mübah ve müstehap. Bu konuyla ilgili kesin bir bilgi olmadığı için isteyen ölüsüne telkin verebilir ya da vermeyebilir.

¹⁶³

1.2.4.1.6. Ölüye Ağlamak

Ağlamak insanların sadece içlerindeki acıyı dökmek için yaptıkları eylem değil aynı zamanda mutluluklarını belirtmek için de yapılan bir eylemdir. İnsanlar yakınlarını kaybedince, bir daha onu göremeyecekleri onunla birlikte olamayacakları için derin bir acı yüreklerine çöreklenir. Bu nedenle de içlerindeki duygu yoğunluğunu bastıramaz ve ağlamaya başlarlar. Duygu yoğunluğu ne kadar çok olursa ağlamayla birlikte yakılan ağıtlar, ağlayan kişinin kendisine verdiği fiziksel zararlar o kadar fazla olur.

Ölü defnedildikten sonra cenaze yakınlarının sesli bir şekilde ağlamaları dinen yasaktır. Hz. Muhammed birçok hadis-i şerifinde ölünün ailesinin kendisine ağlamasından dolayı ölünün acı çekeceğini söylemiştir. Bu hadis-i şeriflerin ışığında ölü için yakınlarının ağlaması doğru değildir ve bu kötü adetlerden (ağlamaktan) vazgeçen cenaze sahipleri

¹⁶⁰ Toprak, s.184-188.

¹⁶¹ Defin İşlemleri, <http://www.sakarya.bel.tr/mezarliklar/defin.html> (19 Eylül 14).

¹⁶² Telkin vermek sünnettir, <http://www.dinimizislam.com/detay.asp?Aid=2758> (19 Eylül 14).

¹⁶³ Toprak, s.199.

cenazelerine iyilik etmiş, ölünün ruhunu huzura kavuşturmuş olur. Böylece ruhu rahata kavuşan cenaze huzurlu bir şekilde kabrinde yatarak kıyamet gününü beklemeye koyulur.¹⁶⁴

1.2.4.1.7. Taziye

Taziye sabır dilemek anlamına gelmektedir. İslamiyette, bir yakını vefat eden kimselere taziyede bulunmak ve ölenin aile bireylerinin doyurulması, komşularının ve akrabalarının onlara yemek yapıp götürmesi sevap olarak görülür.¹⁶⁵

Ölünün evine yemek veren kişilerin bu işi gösteriştan uzak bir biçimde yapmaları gerekmektedir. Yapılan bütün ibadetler gibi bu ibadet de Allah rızası için yapılmalıdır. Diğer türlü yemek yapanlar kazanacağı sevaptan mahrum olurlar.¹⁶⁶

Yakın akrabalar ve komşular tarafından taziyenin üç gün içerisinde dilenmesi gerekir ki üç günden sonraya bırakmak İslam dininde uygun olmayan bir davranıştır. Taziyenin belli bir yeri yoktur ya da zamanı yoktur. Cenaze gömüldükten hemen sonra olabileceği gibi ölü evine gidilerek de taziyede bulunulabilir.¹⁶⁷

1.2.5. Psikolojide Ölüm ve Ölüm Ötesi Hayat

Hegel *tarihi insanın ölümle yaptığığının bir kaydı* olarak açıklamaktadır. William Butler Yeats ise bir şiirinde “ölümü yaratan insandır” demiştir.¹⁶⁸ Ölüm bazen Lamartine’in eserlerinde olduğu gibi yüceltilerek “güzel ölüm” olarak adlandırılırken, kısa bir süre sonra saldırıya uğrayarak “*Madame Bovary’nin çirkin ölümü*” şeklinde nitelendirilmiştir.¹⁶⁹

Ölüm Orta çağda dini ritüellerin ve toplumsal ritüellerin yerine getirildiği iyi ölüm biçiminde anılmıştır ve ölmek bütün toplumsal biçimlerde estetize edilmiştir. Ölümün korku ile yakından bir ilişkisi vardır, çünkü aniden gerçekleşmektedir ve insanlar yaşama olan tutkunluklarından dolayı ölüme yapacak oldukları hazırlıklardan uzaktır.¹⁷⁰ “İyi ölümlerin”, aslında “ideal ölümler” olduğu gerçeği tarihi açıdan oldukça önemli bir gözlem olmaktadır. “Kötü ölümlerin” fazlalığı ile bağlantılı olarak “iyi ölümün” yarattığı beklenmeyen toplumsal

¹⁶⁴ Erdoğan, s.97.

¹⁶⁵ a.g.e., s.204

¹⁶⁶ a.g.e., s.100.

¹⁶⁷ Toprak, s.205.

¹⁶⁸ Sağır, s.71.

¹⁶⁹ Aries, s. 107 Aktaran a.g.e., s.71.

¹⁷⁰ a.g.e., s.71.

gerilim tarihimizde çok sonralara kadar şehir toplumlarının en önemli meşguliyeti olmuş durumdadır.¹⁷¹

Ölüm günümüzde olduğu gibi ilkel toplumlarda da tabu olarak görülmüştür ve bu konuyla ilgili Freud, ölümün güçlü hükümdarlar olmasının yanında yaşayanlar tarafından düşman olarak adlandırıldığını vurgulamaktadır. Ölüler tabusu pek çok ilkel kabilenin tabusu olmuştur. Örneğin Maori’lerde bir ölüye (cesede) dokunan, ölünün gömülmesinde hazır bulunan kimseler kirlenmiş sayılmıştır ve bu kişiler kabilelerden uzakta yaşamak zorunda kalmıştır. Bu kimselerin kabileden kimseyle iletişim kurulmasına izin verilmemiştir. Onlar adeta toplumdan soyutlanarak yaşayan ölümler olarak yaşamlarına devam etmişlerdir.¹⁷²

Ölen kişiye dokunulması değil, ölünün adının anılması da ilkel kabileler tarafından büyük bir tabu olarak görülmektedir. Bu konu ile ilgili akla gelebilecek en mantıklı açıklama ölen kişinin cesedinde çok kısa sürede gerçekleşecek olan değişiklikler dehşet uyandırmaktadır. İlkel kabileler, ölmüş kişinin ruhlarının aralarında dolaştığından, defnedilen ölünün vücudunu terk ederek yine geldiğinden korktuklarını dile getirirler. Birçok seremoniye başvurarak ölünün ruhunu kendilerinden uzaklaştırmaya çalışırlar.¹⁷³

Ölümü genel anlamda insanın başına gelebilecek en kötü şey olarak nitelendiren ilkeller uğradıkları böyle bir felaketin ölen kişileri memnun etmediğine inanırlar. Ölenler hayatta kalanları yani yaşama dahil olanları kıskanırlar. İlkeller, ölümlerin yaşadığı zamanlardaki gibi eşi dostu ve akrabalarıyla bir arada olmayı özlediklerini düşünmüşlerdir. Ve onların bu sebeplerden dolayı başkalarına hastalıkları musallat edip yaşayanı ölüme sürükleyerek, ölümlerin sevdiklerini öldürerek onlara kavuşmalarını sağladıkları İlkeller tarafından düşünülmüştür. Ölümlerin ruhuna yakıştırılan bu kötücüllüğün, ölenin kötü olmasının bir nedeni ölümden ve ölünün kendisinden içgüdüsel olarak duyulan korku olmuştur.¹⁷⁴

Ölüm kaderdir, insanoğlunun hayatta kalma isteği ve yok olma korkusu her zaman varlığını koruyacaktır. İnsanlar yüzyıllar boyunca ölüm korkusunu hafifletebilmek adına birçok yöntem geliştirip, onları uygulamışlardır. Bu yöntemlerin bazıları etkili olurken bazıları ise işe

¹⁷¹ Kellehear, s.148.

¹⁷² Freud, s.83.

¹⁷³ a.g.e., s. 92.

¹⁷⁴ a.g.e., s. 94, 95.

yaramamıştır.¹⁷⁵ Birçok insanın ölüm korkusunu hafifletme amaçlı yapmış olduğu eylem dua ve ibadettir yani dine sığınmaktır. Paul Tillich insanoğluna “*sonunu hatırlatan sesle karşılaştığı an bir başlangıcının ve sonunun olmasının ve ‘henüz değil’in karanlığından gelip ‘artık değil’in karanlığına doğru koşmasının ne anlama geldiğini*” sorar. Augustine bu sorunun yanıtına dua ile başlamaktadır. Tillich’e göre bu şekilde davranması doğrudur çünkü; dua etme kişinin kendisini ölümsüzlüğe yükseltmesidir.¹⁷⁶

Tüm insanların ölümden aynı şekilde etkilenmemektedir. Ölüm olgusuna ve ölümlülük duygusuna neden olan ölüm anksiyetesine etki eden faktörlerin incelenmesi, ölüm kaygısının psikopatolojisinin daha anlaşılır olmasını sağlamaktadır. Psikoloji alanında ölüm kaygısının açıklanmasında yaş, çevre, dindarlık kişilik gibi farklı değişkenlerle çalışılmıştır.¹⁷⁷

Çocuk ölümün anlamını algılayamazken Genç insan ölümü yok sayarak yaşar çünkü onun önünde de sınırsız olduğu düşünülen bir yaşam bulunmaktadır.¹⁷⁸ Çocuklar etrafını saran ölümlülüğün işaretlerini, örneğin; solan yapraklar, bitkilerin ya da hayvanların ölümü ortadan kaybolan büyükanne ve büyükbabalar, geniş bir alanda uzanan mezar taşlarını ister istemez fark etmektedirler. Çocuklar yalnızca çevresinde olan biteni gözler, merak eder ve sonucunda nelerin olacağını sessizce izler.¹⁷⁹

Önceleri psikolojide çocuğun ölümle ve ölüm korkusu ile olan ilişkisinin çok az olduğu düşünülmüştür. “*Freud, çocuğa ölümün bir ayrılık, bir yolculuktan biraz daha fazla bir anlama geldiğini, ölümün bilinçli kavranmasıyla; bilinçsizliğinin birbirleriyle ilişkili olmadığı duyumunda olduğunu belirtmişti.*” **Wahl**, “*bir ölüm düşüncesi bulgulanırsa, ödipal devrenin akabinde beklenmesi ve ödipus kompleksinin gerektiği gibi bile çözülmemesinden kaynaklanan hadımlık kompleksinin sembolik bir ürünü olarak*” açıklanması gerektiğini dile getirerek Freud’un izinden gitmiştir. Thanatofobi çocuklarda oldukça sık rastlanan bir korku olarak ortaya çıkmaktadır ve **Wahl** bu korkunun üç yaş gibi erken bir devrede bile görülebildiği söylenmektedir.¹⁸⁰ **Yalom**’a göre ise çocuklarda ölüm korkusu, normal olarak altı yaştan ön

¹⁷⁵ Irwin Yalom, **Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008, s. 106.

¹⁷⁶ Paul Tillich, “Ebedi Şimdi”, Herman Feifel (Ed.), **Ölümün Anlamı** içinde (31-38), Doğan Özkan (çev.), İstanbul: Merkuri Yayıncılık, 1992, s.31.

¹⁷⁷ Tanhan ve Arı İnci s.23

¹⁷⁸ Engin Geçtan, **İnsan Olmak**, 20. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, s: 160.

¹⁷⁹ Yalom, **Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek**, s.11.

¹⁸⁰ C. W. Wahl, “Ölüm Korkusu”, Herman Feifel (Ed.), **Ölümün Anlamı** içinde (17-30), Doğan Özkan (çev.), İstanbul: Merkuri Yayıncılık, 1992, s. 22.

ergenliğe kadar olan süreçte yani Freud'un örtük cinsellik dönemi olarak tanımladığı yıllar içerisinde kaybolurken kişinin ergenliğe girmesiyle birlikte yeniden ortaya çıkmaktadır.¹⁸¹

Freud'un en büyük başarılarından biri çocuktaki negatif ölüm düşüncesine dikkat çekmemizi sağlamış olmasıdır. Her şeyi akla bağlama eğilimimize uyup çocuğun ölüm düşüncesini acı verici ve haz karşıtı olduğundan kabullenemediğini söylersek yanlış oluruz. **Rank**'a göre çocuk ölümü henüz daha tam olarak kavramamışken reddetmektedir. Çocuk, ölüm olayına hayatındaki yakın insanların varlığı ya da yokluğuyla bağlantı kurarak tepki vermektedir. **Freud**'a göre "*çocuk için ölmüş olmak gitmiş*" olmak demektir. Çocuk bilince özgü olan ölüm düşüncesini kabul ederken, bilinç dışında ise ilksel ayrılış ile özdeşleştirir. Örneğin; kendisini rahatsız eden kardeşine "*nereden geldiyse oraya gitsin*" demesinin altında yatan psikolojik durum çocukların geldikleri yer ile ilgili belirsiz hatırlayışlarıyla ciddi bir durum haline gelebilmektedir. Ölüm düşüncesi başından itibaren bakıldığında aslında "*bilinç dışında güçlü bir haz etkisi yaratan anne karnına dönme fikri ile örülmüştür.*"¹⁸²

Susan Carey'e göre çocukta ölüm düşüncesi üç aşamada gerçekleşmektedir. Birinci aşama beş ve altı yaş çocuklarda gözlemlenmektedir. Ölüm kavramı uyku ile ayrılık kavramları arasına hapsolmuştur. Çocuğun yaşamış olduğu ilk kaygı ayrılık kaygısı olarak adlandırılmaktadır. Bebeklik döneminde çocuklar anne babasından ya da bağılılık duyduğu herhangi birinden ayrılmaktan kaygı duyar. Çocuklar ölümü tıpkı uykuda olduğu gibi kapalı gözler ve hareketsizlikle eş değer tutarlar ve yaşamsal işlevlerin sona ermesinin ne demek olduğu hakkında bir fikirleri yoktur. İkinci aşamada ise ölüm artık bir son olarak algılanmaya başlanmaktadır. Bu dönem ise 6-9 yaş arasındaki çocuklarla sınırlandırılmıştır. Çocuk bu dönemde ölümü bir dış etken sonucu olarak gerçekleşen olgu şeklinde kavrayamaz. Üçüncü aşamada ise ölüm önüne geçilmez biyolojik bir süreç olarak düşünülür. Bu tür ölüm düşüncesi 9-10 yaş arasında ortaya çıkar.¹⁸³

Çocuk Wahl'a göre olgunlaşma süreci içerisinde özellikle "*sert ve acı verici*" engellemelerden kaçınmak istememektedir. Bu aslında çocuğun gerçekte istediği başka bir deyişle arzuladığı bir durum değildir. Fakat tüm eğitim engellenme üzerine kurulmuştur. Çocuğun ve her türlü engellenmeye ve rahatsızlığa karşı olarak vermiş olduğu cevap;

¹⁸¹ Yalom, *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*, s.11.

¹⁸² Rank, s. 41.

¹⁸³ Tanhan ve Arı İnci s.33,34.

“engelleyici kişi” ya da “aracın sürölmesi arzusu” ile “engelleyici eylemin kaynağına ters dönüşmesi arzusudur.” Erken yaşlarda bu arzu engelleyen nesnelere yöneltilmiş olan ölüm arzuları ile eş olarak görölmektedir. Çocukların oynamış oldukları oyunların bize göstermiş olduğı gibi ölüm sonsuz ve sürekli bir durum olarak kabul edilmediğinden “bu sürgün ve ölüm eşitliliğı” kolay bir biçimde oluşturulmaktadır.¹⁸⁴

Çocuğun ölüm düşüncesi sade bir olgu olmaktan ziyade karmaşık ve paradoksal bir yapıya sahiptir. Çocuk ölümü kendisi ile ilgili bir olasılık olarak algılamamasına rağmen eğer “güçlü büyükler ölüyorsa zayıf olan küçükler nasıl yaşar sorusunu” kendilerine sorarlar. Çocuklar ölümü bir tesadüf ya da bir olay olarak kavramazlar. Ve ölümün nedenselliğı şahsileşir, çocuk kendisini gizli bir katil olarak görür. Diğer taraftan paradoksal olarak ölen kişinin kendisini isteyerek terk ettiğini düşünür ve ona karşı nefret besler.¹⁸⁵

Çocuklar için leylek masalı Otto Rank’e göre çok uygundur. Periyodik olarak dönüp duran kuşların çocuğı hem getirip hem de alıp tekrar götürebileceğı olasılığına dayanmaktadır.¹⁸⁶ Sigmund Freud çocuğun evrenin doğası hakkındaki merakını “Sfenkslerin Yarışı” olarak tanımlar. Çocukların yüzlerce yıldır “Ben nereden geldim?” sorusunun yanıtını almaya çabalar. Wahl’a göre Sfenks yarışının henüz kendimize sormadığımız bir sorusu daha vardır. “Nereden geldim?” sorusunun tamamlayıcısı “Nereye gidiyorum?” başka bir deyişle “Ölüm nedir?” sorusudur. Klinik bulgular çocukların sadece “insan nereden geliyor” sorusuna değil “insan nereye gidiyor” sorusuna büyük merak beslerler.¹⁸⁷

Doğum ile ölüm birbirini tamamlayan iki kavram olarak görölmektedir. Birinin yok olması durumunda diğerinin varlığından söz etmek olanaksızdır. İnsanoğlunun doğmasıyla birlikte ölüme doğru olan yolculuğı başlamaktadır. Anne karnında iken mutlu ve huzurlu olan bebek dünyaya geldiğı an yeni bir dünyaya gelmiş gibi tek başınadır, yapayalnızdır. Bu bağlamda yalnız olan insanoğlunun karşılaştığı ilk duygu korku olmuştur. Dünyaya geldiğı zaman var olmasıyla birlikte vermiş olduğı ilk tepki ağlama eylemidir. Ağlamasının bilimsel

¹⁸⁴ Wahl, s.24.

¹⁸⁵ a.g.e., s. 26.

¹⁸⁶ Rank, s. 46.

¹⁸⁷ Wahl, s. 27.

anlamda açıklaması dünyadaki havanın anne karnındaki havaya kıyasla daha soğuk bir hava olmasıdır.¹⁸⁸

Rank'a göre birey hangi cinsten olursa olsun, kendisine yakın olan birini kaybettiğinde bu ayrılış yeniden “*ilksel ayrılışı yani anne karnından ayrılışı*” hatırlatmaktadır. Libidoyu bu kişiden uzaklaştırma görevi de “*ilksel travmanın*” tekrarında gerçekleşmektedir. Çeşitli yas tutma pratiklerine bakıldığı zaman yas tutan bireyin kendisini “*ölen kişi ile özdeşleştirdiği*” görülmektedir. Bu da anneye dönmüş olmanın kıskançlığının bir belirtisi olarak görülebilmektedir. Ölme eyleminin anne karnına geri dönüş ile özdeşleştirilmesi nedeni ölülerin huzurunu bozmamak gerektiğini ve huzurları bozulursa yaşayanların büyük cezalar çekileceğini de açıklar niteliktedir.¹⁸⁹

Yalom'a göre insan toplumunu hangi bakış açısıyla incelersek inceleyelim insanoğlunu diğerleri ile ilişki içerisinde görürüz. Ait olma gereksinimimizin çok güçlü olduğuna dair elde edilen pek çok inandırıcı veri bulunmaktadır. Bunlardan birini örnek verecek olursak: pozitif psikolojide yapılan yakın dönemli yapılan pek çok çalışma mutluluğun yakın ilişkiler sayesinde olduğunu göstermektedir. Ölüm insan hayatında yalnız gerçekleşen bir olaydır. Ölmek sadece sizi diğerleri ile ayırmakla kalmaz sizi dünyanın kendisinden ayrılmaya maruz bırakır.¹⁹⁰

Krishnamurti, Yalom'dan daha farklı bir biçimde, ölüm kavramını hayatın içerisindeki “*hareketin inkarı*” olarak nitelendirmektedir. Bir odanızın, evinizin ya da ailenizin olmasının zararı yoktur, fakat bu “*sahip olma durumu*” kesinlikle bir saklanma yeri olarak görülmemelidir.¹⁹¹ Sahip olma bilinci nedeniyle yalnız kalmayan bireyler toplumla, çevresi ile daha sıkı bağlar kurarlar bu da onların yaşama olan bağlılığını arttırmaktadır.

Birey öldükten sonra bile adını devam ettirilmesini ister bu sebeple ürerler ya da bir zamanlar yaşadığını duyurabilmek adına bir takım çaba -kalıcı eser bırakma- içerisine girmektedir. Bu durum **Yalom** tarafından “*dalgalanma*” olarak adlandırılmaktadır. Dalgalanma, yaşayan tüm insanların diğer insanları yıllarca, kuşaklar boyunca etkileyebilen

¹⁸⁸ Nevzat Tarhan, **İnanç Psikolojisi Ruh, Beyin ve Akıl Üçgeninde İnsanoğlu**, 4. Basım, İstanbul: Timaş Yayınları, 2010, s.171.

¹⁸⁹ Rank, s.42,43.

¹⁹⁰ Yalom, *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*, s.109,110.

¹⁹¹ Jiddu Krishnamurti, **Yaşamla Buluşmak: Toplumsal Hayatta Yolunuzu Bulmanız Üzerine Yazılar ve Konuşmalar**, Derya Önder (Ed.), Orhan Düz (çev.), İstanbul : Omega Yayınları, 2012, s. 13.

ortak merkezli halkalar yaratması yani kalısı eserler üretmesi anlamına gelmektedir. Farkında olmasak dahi bu dünyaya kendimizden bir şeyler bırakabilme fikri ölüm korkusunu bireylerde azalttığı saptanmıştır.¹⁹²

Irvin Yalom'a göre yalnızlık iki türdür, bunlardan birincisi kişiler arasında başka insanlardan uzak olma acısıdır. Bu alıkonulma genellikle yakınlık korkusu, reddedilme, utanç ve sevilmemeye hissi ile ilişkili olabilmektedir. Yalnızlık ölüm acısını büyük oranda arttırmaktadır ve sahip olduğumuz kültürümüz genelde ölümün etrafında bir tecrit, bir sessizlik perdesi yaratmaktadır. Ölümün varlığında arkadaşlar, aile üyeleri yakınlar daha mesafeli olurlar çünkü ne diyeceklerini nasıl davranacaklarını bilemezler. Kendi ölümleriyle yüzleşmekten fazla korktukları için de fazla yaklaşmayı tercih etmezler.¹⁹³ İkinci tür yalnızlık olan var oluşsal yalnızlık biyolojik hayatın kaybını değil, "*başkasının zihninde aynı şekilde var olmayan sizin*" kendi zengin mucizevi şekilde ayrıntılı dünyanızın da kaybını ifade etmektedir. İnsanoğlu hayat döngüsünün her aşamasında çeşitli şekillerde "*sıradan yalnızlık hissi*" yaşamıştır. Fakat "*var oluşsal yalnızlık*" hayatın daha erken dönemlerinde ilk döngülerinde daha nadir görülmektedir. İnsan bu yalnızlığı yaşlandıkça ve ölüme yaklaştıkça daha derin hissetmektedir.¹⁹⁴

Krishnamurti *Yaşamla Buluşma* isimli kitabında "*her şeyden önce fiziksel olarak bile yalnız kalmanın giderek güçleştiği*" yönünde bir söylemde bulunmaktadır. İnsanlar yalnız kalmamaktan hoşnutlar, yalnız kalmaktan korkuyorlar. Geçmiş zamanlardaki insan yaşamları düşünüldüğünde mağaralarda tek başına yaşayan insanlar ya da hücrelerinde keşiş hayatı süren insanlar asla yalnız olmamıştır. Onlar kendi imgeleri, düşünceleri ve gelecekte onlara tatmin olmayı vaat eden uğraşlarıyla yalnız bir şekilde yaşamaktan kurtulmuşlardır.¹⁹⁵ Günümüzü düşündüğümüzde ise yalnız olmama durumu, oldukça gerçekçi bir hal almaktadır. Çünkü günümüzde sosyal ağların yaygınlaşması ile birlikte insanlar artık odalarında, yolda, bilmediği bir ortama girdiğinde bile yanında sanal arkadaşlarını taşımaktadır. Fakat her şeye rağmen ölüme yapılan yolculuk tüm zaman dilimlerinde yalnız gerçekleşmektedir.

Orta çağdan ahlak dersi veren oyun *Everyman*, insanın ölüm ile karşılaştığı zamandaki yalnızlığını dramatize eder. Aynı zamanda dalgalanmanın teselli gücünü de resmetmektedir.

¹⁹² Yalom, *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*, s.79.

¹⁹³ a.g.e., s.110.

¹⁹⁴ a.g.e., s.111, 112.

¹⁹⁵ Krishnamurti, s.37.

Bu oyunda ölüm meleği tarafından ziyaret edilen, son yolculuk zamanının geldiğini öğrenen Everyman'ın alegorik hikayesini anlatır. Everyman ölümünü ertelemek için ölüm meleğine yalvarır ve ölüm meleğinden olumsuz yanıt alınca yanında birini daha getirebilme ihtimalini sorar. Melek onun bu isteğini kabul eder ve ona “*Tabii bulabilirsen*” der. Oyunun geri kalanında baş kahraman kendisine eşlik edecek kişiyi bulma çabasına girer fakat ailesi, arkadaşları onun bu isteğini reddeder. Sonunda yolculuğa tek başına çıkmaya karar verirken yanında götüreceği tek arkadaşının iyi davranışlar olduğunu fark eder. Bu ahlak oyununun açılımı dünyadan hiçbir şey götüremezsiniz sadece verdiklerinizi götürebilirsiniz. Bu dramının yorumu iyi davranışların erdemini son yolculuğun acısını hafifletebildiğidir.¹⁹⁶

Ergenlikte, gelişimi açısından birey ölümü bir tehlike olarak algılamaktadır. Ölüm ergen için sağlıklı bedenini yitirme, geleceğiyle ilgili planlarını gerçekleştirme, yaşamı anlamlı kılma gibi geleceğe ve yaşama yönelik isteklere engel olan bir kavram olarak görülmektedir. Ergenin ölümüne olan bu yaklaşımı kendisinin yaşamında şekillenmekte olan sahip olduğu kültürden beslenmektedir. Ergenler ölümden korktukları ve kendilerini ondan korumaya çalıştıklarından, ölümden uzak durmak için özel bir çaba harcarlar.¹⁹⁷

Carl G. Jung'a göre yaşamın anlamı; geleceğini şekillendirmek, amaçlarına varmak için çabalayan bir genç ile mezara karşı koyamayan bir ihtiyarı karşılaştırdığımızda her ikisinin düşüncesi de birbirinden farklıdır. Gencin sahip olduğu hayatla birlikte yaşamın içerisinde bir amacı, bir geleceği ve hedefleri vardır. Sona varma yani ölüm onun için aslında anlamsız bir bitişten ibarettir. Bir genç dünyadan, yaşamdan ve gelecekte korkarsa çevresinde bulunan herkes onu kınar, duygusuz ve nevrozlu biri olarak algılar. Fakat aynı durum yaşlı bir birey için söz konusu dahi olamaz çünkü bireyler yaşlı insanın durumuna üzülür ve kendisinin ölümünün de bu kadar yılı bulacağından kuşku ve korku duyarak konuşmayı başka yönle çevirir. Bu defa gencin yargılanmasındaki o umutsuz durum ortadan kalkar. Bireyler yalnız ve gece karanlıkta, ne bir şey istiyor ne de duyuyorsa, sadece “*yılları birbirine ekleyen düşünceler ya da hoşnutsuzluklarla dolu anılar zinciri, bir zamanlar saati kurulmuş olan elin ne kadar geride kalmış olduğunu amansızca vurguluyorsa,*” sevdiğiniz ya da arzuladığınız, çabaladığınız her şeyi karşı konulamaz karanlık bir boşluğun yutacağı düşüncesi karşısında yaşam hakkındaki

¹⁹⁶ Yalom, *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*, s.122, 123.

¹⁹⁷ Tanhan ve F. Arı İnci, s.36.

tüm olumlamalar bir köşeye saklanır ve “*korku bir battaniye gibi uykusuz kişiyi sarıp sarmalar.*”¹⁹⁸

Ölüm korkusu, cinsellik korkusu gibi bilinçaltına bastırıldığı zaman yoğun bir şekilde sembolize edilmektedir. Ölümden yoğun bir korku duyarsak, çoğu zaman “*ölümün bilinçsiz sembolik bir eşdeğerlisinden*” korkmaya başlarız. Bu korkunun bazı simgesel eşdeğerleri *bırakılma* ya da *cezalandırma korkusu* olabilmektedir. Ölüm korkusu iki şekildedir: biri varlığımızın sona ereceğine olan ilgimiz, diğeri ise ölüm korkusu adı altında geçit yapan, karakteri ve alanı değişken diğeri endişelerdir.¹⁹⁹

Gençler ölümü düşünmeyi ertelerken yaş ilerleyip orta yaş sonrasına gelindiğinde ölüm kaygısının ölümü düşünmeden dolayı arttığı şeklinde yapılan araştırmalar olduğu gibi yaş faktörünün önemsiz olduğunu belirten araştırmalara da rastlanılmaktadır. Templer, yaş ile ölüm kaygısı arasında önemli bir ilişkinin olmadığını dile getirmektedir. Bazı araştırmalar ölüm anksiyetesi düzeyi ile yaş arasında doğrusal bir ilişki rapor ederken kimi araştırmalarda orta yaş ile ölüm kaygısı arasında inişli çıkışlı bir ilişkiyi rapor etmektedir.²⁰⁰

Birçok genç nasıl yaşamdan korkuyorsa aynı şekilde yaşlıların da ölümden korktuğunu savunan **Jung**’a göre insanlar gençliklerinde yaşamdan korkarken yaşlandıkça yaşam korkusu yerini ölüm korkusuna bırakmaktadır. Ölüm sürecinin sade bir sonu olduğuna kendimizi inandırdığımızdan yaşantının yükseliş çağında, amaçlarımızı gerçekleştirmek için vermiş olduğumuz çabalar gibi ölümü de bir amaç gerçekleştirmek olarak ele almak bizlerde kendiliğinden oluşmamaktadır.²⁰¹

İleri yaşlarda ölüm olgusu daha az tehdit edici olabilmektedir. Fakat yaşlılık döneminde pişmanlık ile yaşanmamışlık hissi ölüm kaygısının artmasında önemli bir etken olabilmektedir.²⁰² Ölümden kendi ölümüm olarak söz edildiğinde bir takım sorunlar ortaya çıkacaktır. Kendi ölümümle ilişkili olan bilgimin ya da deneyimimin anlamı değişmemektedir. İnsanın kendi yok oluşuna yani ölümüne tanık olması imkansızdır. Ölme durumunun bu gizi

¹⁹⁸ Carl Gustav Jung, “Ölüm ve Ruh”, Herman Feifel (Ed.), **Ölümün Anlamı** içinde (5-16), Doğan Özkan (çev.), İstanbul: Merkür Yayıncılık, 1992, s.5, 6.

¹⁹⁹ Wahl, s.29.

²⁰⁰ Tanhan ve Arı İnci s.26, 27.

²⁰¹ Jung, s.6.

²⁰² Tanhan ve Arı İnci s.27.

kendisinin bilinmemesi benim kendi ölümle ilişkimi oluşturmaktadır. Epikuros'un da dediği gibi *“Eğer sen burada isen ölüm yoktur; yok eğer ölüm buradaysa sen yoksun.”*²⁰³

Orta yaştan yaşlılık dönemine geçişte yani 40'lı yaşların sonlarına doğru birey, kendi yaşamını gözden geçirme ihtiyacı duymaktadır. Orta yaş döneminde yaşamın sonu ile ilgili sorunlar yaşanmaktadır. Ancak geçiş olarak görülen 30'lu yaşlarda yaşama dair önemli değerlendirmeler yapılmaktadır. Bu dönemde yaşam pek çok insan için karmaşıktır, çünkü yapılması gereken sorumlulukları vardır ve kişi için asıl önemli olan belirlenmiş olan hedeflere ulaşıp ulaşılmadığıdır. Zaman algısı ise daha çok zamanın sonluluğu şeklinde tazahür edilmektedir. Böylece birey kendi yaşamının var oluşsal kaygıları ile yüzleşerek ölüm kaygısını yoğun bir şekilde hissetmektedir.²⁰⁴

Ölüm anksiyetesi çeken yetişkinler, *“egzotik bir hastalığa yakalanmış olan kuşlar değil, aileleri kültürleri onların ölümlülüğün dondurucu soğuşundan koruyacak uygun kıyafetleri dikmeyi başarmış olan erkekler ve kadınlardır.”*²⁰⁵ Yetişkin bir birey eşiyle, çocuklarıyla ya da işiyle hatta eşya veya para ile olan ilişkisinde belli bir dengeyi sağlaması gerekmektedir. Bunu başaramayan orta yaşın üstüne gelen bireyler bunalıma girmektedir. Birey orta yaşa ulaştığında zamanla ilişkisi kayda değer bir biçimde değişikliğe uğramaktadır. Kişi, ölmeye ne kadar yakın olduğunu, ölüme kaç yılı kaldığını düşünmeye başladığı andan itibaren orta yaşa girmiş olarak nitelendirilmektedir.²⁰⁶

İnsanın ölümle yüzleşebilmesi için doğru bir hayat yaşamış olduğunu kendi içerisinde onaylamış olması gerekmektedir. Ölümden en çok korkanlar yaşarken yapmış oldukları yanlışların hesabını öldükten sonra vereceklerine inanan bireylerdir, diğer bir deyişle dindar insanlardır. Ölümle birlikte hayatın bittiğini düşünenler ise diğer insanlara göre daha rahat hareket etmektedir ya da ölüp yok olma düşüncesi onun içinde bulunduğu hayatı yaşayamamasına sebep olmaktadır.²⁰⁷

Yaşlılık döneminde yaşam bütünlüğünün sağlanması yaşamın bir gelişim görevi olarak açığa çıkması bu döneme denk gelmektedir.²⁰⁸ Yaşlılık döneminde birey yaşamın tüm

²⁰³ Levinas, s.24.

²⁰⁴ Tanhan ve Arı İnci, s.36.

²⁰⁵ Yalom, *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*, s.106,107.

²⁰⁶ E. Gençtan, s.162.

²⁰⁷ Tarhan, s.219.

²⁰⁸ Tanhan ve Arı İnci s.37.

zorluklarına rağmen var olabilmiş bir bireydir. Yaşlı insan bir yandan giden kişinin ya da zamanın yerine konacak bir şey olmamasının yarattığı yalnızlığın ve toplumsal statünün yoksunluğunun getirmiş olduğu rol yoksunluğunun acısını yaşar. Aynı zamanda kendisini ölümsüzleştirmenin yollarını arar. Bu sebeple yaşlı insanın ölümle olan ilişkisi ölümden sonrasını da içermektedir. Miras düzenlemeleri, hayır kurumlarına yapılan bağışlar da bu nedenledir.²⁰⁹

Otto Rank, terapistler için son derece kullanışlı olabilen “*yaşam anksiyetesi*” ve “*ölüm anksiyetesi*” olguları arasında süregelen bir “*gerilim*” olduğunu savunmaktadır.²¹⁰ Buna göre gelişmekte olan bir insanoğlu kişisel olmak, büyümek, potansiyelini gerçekleştirmek için çaba harcamaktadır. Fakat tüm bu uğraşların, bu çabanın belli bir bedeli vardır. Yaşam korkusuna katlanamadığımız, dayanamadığımız an farklı bir yöne doğru gideriz. Yaşamımızda geriye giderek yaşam korkusunun kendisi içinde bulunduğu ayrılıktan uzaklaşır, rahatlığı birleşmede bir başkası ile bir olup onun içinde kendimizi kaybetmede ararız. Fakat birleşme insanlar için rahat ve sıcak bir seçenek olarak görülmesine rağmen güvenilmezdir. “*Kişi sonunda eşsiz benliğinin kaybından ve durağanlık hissinden korkar ve bu sebeple de birleşme ölüm anksiyetesini ortaya çıkarır.*”²¹¹

Genel anlamda insan psikolojisinde ölümü düşünmek mutluluğu azaltacağından insanlar bu düşünceden uzaklaşmaya çalışmaktadır.²¹² “*İnkâr, ölüm kaygısıyla beraber görüldüğü için ölüm kaygısı inkârın nedeni olarak görülür.*” Fakat bu durum bunun tam tersidir. Varoluşçu düşünceye göre ölüm anksiyetesi inkarı doğurmaz, tam tersine inkar ölüm kaygısını doğurmaktadır. Toplumda ölümün bir tabu olarak görülmesi, ölüm ile ilgili konuşmaktan kaçınma gibi durumlar ölümü inkar etmeye yarayan araçlar başka bir deyişle mekanizmalardandır. Doğrudan yapılan psikolojik testlerde yetişkin bireylerin ölüm korkusunun daha düşük olduğu gözlemlenirken dolaylı olarak yapılan araştırmalarda ise tam tersi durum ortaya çıkmaktadır.²¹³

²⁰⁹ Gençtan, s.162,163.

²¹⁰ Otto Rank, **Will Therapy and Truth and Reality**, New York: Knopf, 1945, s. 126 Aktaran Yalom, *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*, s.101.

²¹¹ Yalom, *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*, s.101,102.

²¹² Tarhan, s.207.

²¹³ Tanhan ve Arı İnci s.31.

Jung ruh bilimsel deneyimler sırasında, yakın bir ölümün varlığı halinde birçok insandaki bilinçsiz ruhsal etkinlikleri izlemiştir. Bu konu ile ilgili görüşlerini şöyle belirtebiliriz:²¹⁴

Bir kural olarak, yaklaşan son, yer değişiklikleri, geziler ve yeniden doğum benzeri simgelerle imlenmektedir. Bu simgeler normal yaşamda, ruhsal durumların değişmesini ortaya serer. Bu tür düşüncelerin ruhsal durum tarafından çabuklaştırılmadığı durumlarda bile, bir yılı aşan süre için, yaklaşan ölüm belirtilerini, geriye doğru bir anılar zinciri halinde sık sık saptayabilmişimdir. Ölmenin bundan dolayı fiili ölümden çok önce bir başlangıcı vardır. Daha da ötesi başlangıç kendini özgün kişilik değişiklikleriyle ölümden oldukça uzun zaman önce ortaya koyar. Genel olarak bilinçsiz ruhun ölüme karşı çıkardığı gürültü ve patırdının azlığına şaşırmışım. Sanki ölüm göreceli olarak önemsizmiş veya belki de ruhumuz sadece bireyde neyin oluştuğuyla ilgilenmekte gibidir; bu bilincin tavrının ölüme ayarlanmış olup olmadığıdır.

Ölüm “*insanın maddi varlığının sona ermesi*” olarak tanımlanır. Ruhsal olanın en iyi dinsel çerçeve içinde sunulmasından dolayı ölüm ile din arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Din doğası gereği değişmezdir, fakat zaman içerisinde gelişen toplumların din ile ölüm arasındaki bağlantısı değişmiştir başka bir deyişle sabit kalmamıştır. Çağdaş psikoloji dini yönelimleri açıklamaya çalışırken öncelikle korku kavramından hareket etmektedir. **Freud**’a göre din korku ile çaresizlikten ortaya çıkmıştır, korkunun ve çaresizliğin ürünüdür. **Jung** ise “*din olgusunu yaşama ve ölüme hazırlayan karmaşık olan bir sistem*” olarak tanımlar. Kimi araştırmalara göre kendisini ölüme yakın hisseden bireylerin dine yöneldikleri saptanmıştır.²¹⁵

Freud psikanalizin temeline Schopenhauer’in görüştemini oturtturarak zihni reddetmiştir. Ruhsal açıklamalara yer vererek, kişinin ruhsal dürtüleriyle hareket ettiğini söylemiştir. Freud her şeyi cinsellik konusunu ele alarak açıklamaya çalışmaktadır. **Schopenhauer**, iki insan arasındaki sevginin sadece üreme amaçlı olduğunu dile getirmektedir. Libido yaşam enerjisi olarak görülmekte ve cinselliğin de temelinde yatmaktadır. Bu bağlamda Schopenhauer için yaşam dürtüsü cinselliğin karşılığı olarak ele alınmaktadır. Yaşamın tersi olarak düşünülen ölüm ise bireyin farkında olarak hayatının sonuna kadar bu dürtüyle yaşamasıdır. Freud’da ölüm olgusu ile ilgili olarak; “*herkesin bilincinde olmadığı bir ölüm isteğine sahip olduğunu savunur*”²¹⁶

²¹⁴ Jung, s.12.

²¹⁵ Tanhan ve Arı İnci, s.29.

²¹⁶ Murat Ukray, **Jung Psikolojisi**, Ankara: Yason Yayınları, 2014, s.244.

Epikuros “ölümün kılık değiştiren görüntülerinden” bir anlam oluşturulması gerekliliğini belirtmiştir. Örneğin aşırı dindarlık, aşırı zenginlik, saygınlık için büyük çaba sarf edilmesi gibi...²¹⁷ Ölüm anksiyetesi ile dindarlık arasında yapılan araştırmalarda dinin bireylerin ölüm korkusunu azalttığı ile ilgili bulgular elde edilirken aynı zamanda dindar olan insanların daha fazla ölüm kaygısı yaşadıkları da tespit edilmiştir. Dindarlık düzeyi yüksek olan bireylerin ölümden sonraki yaşama inandıkları için ölüm kaygılarının daha az olduğu belirtilmiştir.²¹⁸

1920’lerin başında **Freud** psikanalizde koca bir gedik açar ve hemen bunun üstünü örter. Onun bu örtme girişimine kendisi “ölüm dürtüsü” adını vermiştir.²¹⁹ Bazı düşünürler ve psikologlar **Freud**’un düşüncelerini olumlarken bazıları ise onun bu düşüncelerine katılmamışlardır. Baudrillard *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* adlı eserinde; **Freud**’un yaşam ve ölüm ikiliğini ele aldığını söylediği *Haz İlkesinin Ötesinde* ve *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* başlıklı metinlerini incelemiştir. **Freud**’un *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* adlı metninde yaşam ve ölüm içgüdülerinin ikililiği ölüm içtepisi adlı tekil bir döngüye benzemektedir. Burada Eros her şeyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanıp, kültürün kendisini de ölüme iten muazzam bir saptırma hareketinden başka bir şey olarak ele alınmamıştır. Eros’un amacı aslında her zaman daha büyük birimler oluşturarak enerjileri birbirine bağlamak, onları düzenlemektir. Ölüm içtepisi ise bu duruma var olan şu iki özelliği ile karşı çıkmaktadır:²²⁰

1. Ölüm içtepisi birliktelikleri bozan, enerjileri çözen, organik Eros söylemini bozguna uğratarak belli bir ölçüde inorganik, ütöpik bir konuma getiren bir şeydir. Bu, Eros’un yapıcı ve ona eklemlenen ilgi alanlarının tam tersi sayılabilecek bir şeydir. Ölüm entropisine karşılık Eros negantropisi.

2. Bu darmadağın etme, parçalarına ayırma, bu inançlardan vazgeçirebilme gücü, bir önceki inorganik konuma gerileme şeklinde olup, radikal bir karşı - amaçlılığı içermektedir. Tekrarlama (compulsion) zorunluluğu ya da “geçmişte kalan ancak en ufak tatmin duygusu yaşatmamış olayları yeniden gündeme getiren ve yeniden yaşatan yeniden – üretim eğilimi”. Her canlı varlık öncelikle şeylerin önceki ve inorganik konumlarına geri dönmelidir. Diğer bir deyişle ölüm adlı kusursuz var olmayan olayı yeniden üretilmelidir. Eros’un diyalektik, yapısalcı amaçları ölüm adlı yinelenmekte olan bir döngü tarafından sürekli olarak bozguna uğratılmaktadır...

²¹⁷ Yalom, *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*, s. 75.

²¹⁸ Tanhan ve Arı İnci, s.29.

²¹⁹ Lear, s.80.

²²⁰ Baudrillard, s.266.

Lear'a göre **Freud**, “ölüm dürtüsünü yüzeyde üç farklı tipte fenomeni tek bir kavramın altına sokmak için kullanmaya çabalar.” Bunlardan ilki zihnin gerilim altında çalıştığı ve boşalığa eğilimli olduğu görüşüdür. Freud'a göre ilk bakışta zihin sabit bir enerji düzeyini korumaya çalışıyor gibi görünmektedir. Fakat **Freud**'un demek istediği modele geniş bir şekilde bakıldığında *haz ilkesinin* basit bir şekilde *boşalım yönünde* işlediği açık bir şekilde görülecektir. Bu bağlamda, “ölüm yolunda giden yaşamdaki geçici bir sapma” şeklinde görülebilmektedir. Böylece, *haz ilkesi* de genel anlamda aslında “ölüm içgüdülerine” hizmet ediyormuş gibi görünmektedir.²²¹

Haz ilkesi organizmanın acı ya da ağrıdan kaçınıp hazzın peşinde olması şeklinde tanımlanmaktadır. Haz ilkesi insanoğlunda doğuştan vardır ve amacının gerçekleşmesi ise burada ve şimdi ilkesine göre işlemektedir. Çocukluk yıllarında daha çok işlevsel olan bu haz ilkesi yaşam boyunca sürer ve engellenmeye katlanamaz.²²² İkincisi ise tekrarlamamanın bütün dürtülerin amacı olduğu şeklindedir. Bu da eski durumu yeniden oluşturma olarak anlaşılması gerekmektedir. Üçüncüsü ise **Freud** ölüm dürtüsünü insanoğlunun saldırganlığını açıklamakta kullanır. **Freud**'a göre ölüm dürtüsü organizmanın içsel bir eğilimi şeklindedir. Saldırganlık bu eğilimin dışarıya saptırılmasıdır.²²³

Baudrillard'a göre **Freud** ölüm olayına felsefi bir anlam kazandırmakla birlikte bilinç isimli dramdan içtepisel bir süreç olan bilinçaltı düzeninde yer alan ölüme geçmiştir. “*Özneden bağımsız kılınan ölüm, sanki sonunda sahip olması gereken nesnel amaca uygun bir statü, yani ölüme özgü bir içtepisel enerji ya da psişik bir işleyiş ilkesine kavuşmuş gibidir.*”²²⁴

Freud'la birlikte karşımıza çıkan bu yeni süreçte trajik anlamda bile olsa ölümü yüceltme gibi herhangi bir diyalektik yaklaşım görülmemektedir. Ölüm ilk defa sınıf, tarih ya da özne kavramları dikkate alınmadan Eros'un karşısında yer alan, yok edilmesi mümkün olmayan bir ilke olarak sunulmaktadır. Yani ölüm, “Eros” ve “Tanatos” isimli indirgemesi olanaksız iki karşıt ilkenin üstüne oturtulan dünyanın en eski manici açıklamalarını hatırlatır niteliktedir. Bu kültürlerden günümüze gelmiş kötülük ile ölümün temel bir içgüdüye benzedikleri çok güçlü bir bakış oluşturmaktadır. Kilise bu bakış açısına tahammül

²²¹ Lear, s.80,81.

²²² Ukray, s.240.

²²³ Lear, s.81,82.

²²⁴ Baudrillard, s.262.

edemediğinden (Tanrı) iyilik ilkesini dayatabilmek için yüzyıllar boyunca mücadele vermiştir. Kilise kötülük ya da ölümü Şeytan'ın eline vererek her iki kavramı da olumsuz bir ilkeye dönüştürmüştür. Sapkın ve batıl inançlar kötülük ilkesini genel anlamda somut bir varlık olarak kabul etmişler ve bir *“kötülük kültü oluşturmuşlardır.”*²²⁵

Bilim sözcüğün gerçek anlamından kendisini bir koda dönüştürmüştür. Ölümü yani canlı olmayı birer kavramsal nesne olarak yorumlamakta ölümden kopuşu da kendi varlığını oluşturacak bir aksiyoma çevirmektedir.²²⁶ *“Bu bağlamda ölümün günümüzde iskelet olarak resmedilmesi, ölümün kendisinin de bir ölüden başka bir şey olmadığını göstermektedir.”*²²⁷ *“İyi Kızılderili ancak ölü Kızılderilidir”* diyen beyazlar gibi bizler de bu bağlamda iyi bilim gerçekte ölü bilimdir diyebiliriz. Ölüm içtepisi de işte bu *“inorganik konuma”*, *“yapay bir bilimsel yasanın sonucu olan”* kendi ürettiği bir baskı ve ölüm fantazmına göndermektedir.²²⁸

Baudrillard'a göre ölüm her şeyi belirleyen total, radikal bir ilkeye benzetilmektedir. Bu konuda baskı altında tutma ya da libidinal bir ekonomiye gereklilik bulunmamaktadır. Ölüm kavramıyla ilgili olarak birbiri ardına çıkan kuramlar, enerji hesaplamaları açık bir biçimde ölümün umurunda bile değildir. Ölüm aslında bütün bunları Eros'u oluşturmayı sağlayan, pozitif bir yorumlama aracı olarak görmektedir. Baudrillard, ölüm içtepisinin, aslında psikanalizin elinden alınıp psikanalizin kendisine karşı kullanılması gerektiğini savunmaktadır.²²⁹

Bölüm Sonucu

Ölüm; toplumdan topluma, bireyden bireye farklı biçimde tanımlanmıştır. Her canlının yaşadığı ya da yaşayacağı bu olguyu yaşayanların farklı şekillerde adlandırması ölümün gerçekte bir sır olduğunu vurgular niteliktedir. Tıpta ölüm biyolojik ölüm, sosyal ve psikolojik ölüm olmak üzere üç farklı biçimde tanımlanmıştır. Biyolojik ölümün nasıl olduğuna dair iki farklı görüş ortaya atılmıştır. Birincisi beyinin tüm fonksiyonlarını yerine getirememesi durumunda biyolojik ölüm gerçekleşmektedir. İkinci biyolojik ölüm açıklaması ise omurilik soğanının ölümü, zedelenmesi olarak kabul görmüştür. Psikolojik ölüm zihnin belirli

²²⁵ a.g.e., s.265.

²²⁶ a.g.e., s.272.

²²⁷ Freud, s.93.

²²⁸ Baudrillard, s. 272.

²²⁹ a.g.e., s.272.

fonksiyonlarını yerine getirememesi olarak tanımlanırken sosyal ölüm ise kişinin bilinci yerinde olmasa da tıbbi aletlerle fiziksel işlevlerini yerine getirebilmesi olarak açıklanır.

İncelenen söylencelerde ölüm kavramına ve ölüm sonrası hayata farklı toplumların farklı yaklaşımlarının olduğu saptanmıştır. İnsanlar kendilerinin ve yakınlarının öleceğinin bilincinde olarak yaşamış, bunu yaşarken bir yandan da ölüme çare aramışlardır. Kimi toplumlar ölümsüz olmanın yollarını ararken kimileri de bu dünyadan başka bir dünyanın varlığına inanarak dünyadaki yaşamını ve ölümünü yaşanılır kılmıştır. Genel olarak incelendiğinde söylencelerin çoğunluğunda benzer noktaya ve benzer çözümlere odaklandığı saptanmıştır.

Felsefede *ölüm* sadece bir kavram, bir düşünce olarak ele alınmamıştır. Ölümün yaşamla olan ilişkisi ele alınarak bazı düşünürler tarafından yaşamın ölümden ve ölümün yaşamdan doğduğu kabul edilmiştir. Ölüm kavramı her filozofun bakış açısına göre farklı yorumlanmıştır. Kimileri ölümü yüceltirken, kimileri ölümü yok saymıştır. Kimileri ölümün kendisine bir şey kattığını dile getirirken kimileri de ölümü yok olma olarak görmüştür. Ölümü öldüremeyen insanoğlu ölümsüz olma istediğini bir kenara bırakmamış öldükten sonra bir hayatın var olduğuna inanmış ve bu inancı doğrultusunda ölümlerine törenler düzenleyerek onları son yolculuğuna uğurlamıştır.

İnanç doğrultusunda oluşan dinler insanların sahip olduğu kültürlere göre şekillenmişler ve kendilerine özel ölüm kavramı, ölümden sonra hayat anlayışı oluşturmuşlardır. Bunu yaşadığı toplumun kültürüne yerleştiren insanlar zamanla dini kültürünü oluşturan en temel taşlar üzerine oturtmuşlar ve kendi kültürlerindeki yerlerini sağlamlaştırmışlardır. İslamiyet öncesi Türk dinlerinde ölüm ve ölüm olgusuna dair şunları söyleyebiliriz: Eski Türkler ölümün bir son olmadığının bilincindeydiler. Öldükten sonra ruhun bedenden ayrılıp cennete ya da cehenneme gideceği inancı yani ahiret inancı vardır. İslam dininde olduğu gibi eski Türkler de ölümlerini benzer şekilde gömerler, ölümlerinin kırkıdan sonra ölü aşı verirler. İslam dininde öldükten sonra sonsuz yaşamın var olduğuna inanılmıştır. Ölümlerini gömmek için çeşitli ritüeller dizgesi uygulanmıştır. Bunlar: ölüyü yıkama ve kefenleme, cenaze namazı, cenazenin kabre götürülmesi, ölüyü gömme, ölüye telkin verme, ölüye ağlama, taziye olarak saptanmıştır.

Bu bölümde ölüm olgusunun insan psikolojisinde nasıl ele alındığı incelenerek çocukluk, ergenlik, yetişkinlik ve yaşlılık dönemlerinde bireylerin ölüme bakış açısı psikologlar tarafından aktarılmıştır. Bu bağlamda kabaca sınıflara ayrılan insanların ölüme karşı tavırları ele alınmıştır. Fakat kendi özelinde ölüm kavramına bakışın bireysel olduğu saptanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

90 SONRASI TÜRK SİNEMASINA ÖLÜM KAVRAMININ YANSIMALARI

Sunuş

Bu bölümde 90 sonrası Türk sinemasını anlayabilmek için 90 döneminde sinema alanında ekonomik ve hukuki gelişmeler aktarılacaktır. 90 sinemasını anlayabilmemiz için öncelikle kendisinden önceki dönemleri de ele almak gerekmektedir. Bu bağlamda 80'lere de değinilerek Türk sinemasının her döneminin kendi içerisinde birbirleri ile bağlantılı olduğu ve birbirlerinden beslendiği vurgulanacaktır. 90 sonrası Türk sineması döneminin araştırılmasındaki temel amaç; araştırmanın sınırlılığı kapsamında bu dönemden filmlerin seçilmesidir. Dönemlerin birbirlerinden beslendiklerini açıklamak amacıyla da örnekleme alınan filmlerin içinde geçmiş dönemlerde üretilen filmlere de yer verilecektir. Araştırmada örnekleme alınan: “*Sevmek Zamanı (1960)*”, “*Ölüler Konuşmaz Ki (1970)*”, “*Göl (1987)*”, “*Anayurt Oteli (1987)*”, “*Soğuktu ve Yağmur Çişeliyordu (1990)*”, “*Gizli Yüz (1991)*”, “*Garip Bir Koleksiyoncu (1994)*”, “*Tabutta Rövaşata (1996)*”, “*A Ay (1996)*”, “*Balalayka (2000)*”, “*Melekler Evi (2000)*”, “*Vizontele (2001)*”, “*Yazgı (2001)*”, “*Karşılaşma (2003)*”, “*Polis (2007)*”, “*Yumurta (2007)*”, “*Güneşin Oğlu (2008)*”, “*Pandora’nın Kutusu (2008)*”, “*11’e 10 Kala (2009)*”, “*Kosmos (2010)*”, “*Bir Zamanlar Anadolu’da (2010)*”, “*Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011)*”, “*Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm (2011)*”, “*Yabancı (2012)*”, “*Şarkı Söyleyen Kadınlar ya da Adem’in Yakarışı (2013)*”, “*Muska (2014)*” filmleri ‘fotoğraf’, ‘saat ve zaman’, ‘mezarlık’, ‘tabut’, ‘ruh’, ‘hayvan’, ‘su’, ‘ceset’ kavramları çerçevesinde eleştirel metodoloji ve göstergebilimsel yöntemle incelenerek ölüm olgusunu çağrıştıran bu kavramlarla kısa analizler yapılacaktır.

2. 90 Sonrası Türk Sinemasına Genel Bakış

1990'ları anlamak için öncelikle Türkiye'nin bütünsel kültür ve sanat ortamının bir parçası olarak Türk sineması ve sinemaların durumu aktarılmadan, 1980'lerin koşullarından bahsetmek gerekmektedir. Türkiye’de 80'ler kendi içerisinde belli dönemlerin birleşmesiyle oluşmuştur. Özellikle Türkiye için 80'ler ve 90'ları diğer dönemlerden ayıran çok önemli bileşenler bulunmaktadır. Her şeyden önce 80'lerde Nurdan Gürbilek’in “*Vitrinde Yaşamak*”

adlı kitabında da belirttiği gibi; “iki farklı görünümlü, birbirleri arasındaki geçişi ve iletişimi olanaksız kılan iki farklı dünyalı” bir Türkiye’nin var olduğu görülmektedir. Türkiye bir yanda “ekonomik liberalizm” söylemi ile ortaya çıkan bir “görece özgürlük”, pek çok şeyin söze dökülmesi, konuşulması ve tartışılması, medyada enformasyon olarak öğütülmesi, reklamcılıkla birlikte bir imaj patlaması yaşarken, bir yandan da siyasi söylemin “yasaklarla sınırlandırıldığı, baskının, sansürün ve işkencenin yaşandığı” bir ülkedir.²³⁰

Türkiye 80 dönemine siyasi darbe ile başlangıç yapmıştır. Türk toplumunun yaşamına büyük etkileri olan 80 darbesi doğal olarak sinema üzerine de etkilerini yansıtmıştır. Bir önceki dönemde gösterime giren seks filmleri bu dönemde yasaklanarak ortadan kaldırılır. Ticari anlamda kazanç sağlamak isteyen yapımcılar bu dönemde arabesk müzikler ile sanatçıları konu edinen filmler yapmaya başlarlar. 80 döneminde sadece arabesk filmler değil aynı zamanda kadın problemlerini ele almaya çabalayan, göç konusunu işleyen, 12 Eylül 1980 darbesini konu edinen, insan psikolojisini ya da insanı anlatan filmler ve sinema ile yaratım yani finans sorunlarına değinen filmler çevrilmiştir.²³¹

1970’lerde girdiği bunalımı seks filmleri çevirmekle atlatmaya çalışan Türk sineması, 1980’lerde sinemaya gitmeyen seyircisini evlerinde yakalayarak video filmleri dönemi başlatmıştır. 1990’lı yıllara gelindiğinde ise özel televizyon istasyonlarının yok ettikleri video piyasasının yerini yine aynı istasyonlarla yapılan ortak projelere bırakmıştır.²³² 90’larda üretilen filmlerin niteliğini ve niceliğini belirleyen faktörlerden en önemlisi yapım organizasyonlarındaki çeşitlilik ile yapım şirketlerinin fazlalığı olarak görülmektedir. 1980’lerin ortalarında ciddi zarar gören film üretme ve filmleri piyasaya sunum biçimi yerini Amerikan menşeli yapım ve dağıtım firmalarına bırakmıştır.²³³

80’lerde sinema alanında en büyük başarı, 23 Ocak 1986 tarihli ilk sinema yasası olan 3257 sayılı, *Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu* olmuştur. Bu yasa ile 1939’dan o zamana kadar uygulanan sansür nizamnamesi yürürlükten kaldırılmıştır. Böylelikle iki aşamalı sansür isteğe bağlı gerçekleşecek olup, yeni yasanın denetlenmesiyle ilgili sektör temsilcilerine yer verilmiştir. Esen’e göre “yasanın içeriği ve uygulamasının getireceği ilerideki sorunlar ne

²³⁰ Zahit Atam ve Emin Alper, “1990’lı Yıllar ve Türk Sineması”, **Görüntü Dergisi**, No.4 (Kış 1995/1996), s.29.

²³¹ Şükran Kuyucak Esen, “Uzun İnce Bir Yolda Türk Sineması”, **Sinema Yazıları**, (Yaz 1992), s.48.

²³² Nigar Pösteği, **1990 Sonrası Türk Sineması**, 3. Basım, Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2012, s.53.

²³³ Rıza Kıracı, “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış”, **25. Kare Dergisi**, No.30 (2000), s.14,16.

olursa olsun, sinemaya dair bir yasa çıkmaş olması, en azından psikolojik bir etki yapmıştır.”²³⁴

Bu yasa, her ne kadar sinemanın bir kültür hizmeti olarak algılanmaya başlandığını gösterse de denetleme kurumlarını aynen muhafaza edip, sadece bu kuralların sinema eserlerinin sahipleriyle, meslek birliklerini ve sanatçı üyeleri dahil etmekle sınırlı kaldığından eski uygulamanın devamı olarak görülmüştür.²³⁵

Devlet ilk defa 91 senesinde Türk sinemasına yardım amaçlı bir takım destekleme çalışmaları başlatır. 89 yılında Devlet Planlama Teşkilatı tarafından Kültür Bakanlığı’nın bir alt yapı oluşturmak amacıyla 90’da “14 milyar liralık bir bütçe kesintisiz olarak onaylanıp Maliye Bakanlığı’na” sevk edilmiştir. Bu yıllarda Kültür Bakanlığı’nın yapmış olduğu yardımlardan birçok film yararlanmıştır. Bazı filmlere de 500 milyon liralık bir kredi verilmesi kararlaştırılmıştır. Fakat bu miktarın %50’si hibe, %50’si 5 sene vadeli ve %15 faizdir.²³⁶

Film finansmanı ile ilgili başka bir gelişme ise Avrupa çapında gerçekleştirilmiştir. Bu projenin içinde Türkiye de yer almaktadır. Bu projenin gerçekleştirilmesindeki ana amaç Amerika’nın zamanla giderek güçlenen “ekonomisine” ve “kültürel etkisine” dur demektir. 1988 senesinde Avrupa Birliği’nin ve Avrupa sinemasının ayrıcalıklı hale getirilmeye çalışılması ile birlikte EUREKA (European Research Coordination) kurulmuştur. 1988 yılında ise Avrupa konseyi Eurimages’i kurmuştur. Bu kurumun amacı, ekonomik anlamda sinemacılara destek olarak onların film çekmesine yardım edebilmektir. Eurimages, böylece kültürel anlamda Avrupa toplumunun birçok yönünü taşıyan yapımları destekler ve finansal bağlamda da yardım ederek gişe başarısı elde etmeyi amaçlamaktadır.²³⁷

90’larda politik filmlerin önemli bir kısmı yeterli derecede ses çıkaramamıştır. Yusuf Kurçenli’nin “Karartma Geceleri” (1990) filmi politik bir filmidir fakat diğer filmlere nazaran daha özeldir. Film hem dönemsel olmakla birlikte hem de günümüzün gerçekliğine denk düşen bir konuyu anlatmaktadır. Bu dönemde çevrilen politik filmlere örnek verecek olursak: Oğuzhan Tercan “Uzlaşma” (1991), Handan İpekçi “Babam Askerde” (1994), Reis Çelik “Işıklar Sönmesin” (1996), Reis Çelik “Hoşçakal Yarın” (1999).²³⁸

²³⁴ Şükran Kuyucak Esen, “ Türkiye Sinemasının 90’lı Yılları: ‘Amerikalı Eşkiya Güle Güle!’ ” Şükran Kuyucak Esen (Ed.), **Herşeye Rağmen Ayakta -90’lı Yıllar Türkiye Sineması** içinde (12-22), Antalya: Aksav Yayınları, 2012, s.17.

²³⁵ Tayfun Akgüner “Sinema ve Sansür”, **Sinema Yazıları**, (Yaz 1992), s.68.

²³⁶ Giovanni Scognamiglio, **Türk Sinema Tarihi**, 3.Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010, s.371.

²³⁷ Pösteği, 1990 Sonrası Türk Sineması, s. 53.

²³⁸ Kırarç, “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış”, s.16.

“1990’lara kadar geleneksel film üretim biçimine sahip olan Türk sineması”, 90’larla birlikte kendi dilini kurmaya çalışan yeni bir kuşakla tanışmıştır. Elbetteki bu durumla ilgili ilk denemeler 80’ler döneminde gerçekleştirilmiştir. “Serbest piyasa ekonomisi” ve “12 Eylül sonrasında” ülkedeki siyasi durumun etkisiyle sinemamızda bireysel söylemler etkin olmuştur. 90’larda sinema kendisini yenileyemediği için seyircisini Batı’ya kaptırarak seyirci ve Türk sineması arasındaki bağları koparmıştır.²³⁹

80’lere gelindiği zaman geleneksel Türk sinemasında uygulanan kuramlar dizisi alt üst olmuştur. “Ruh bilimsel incelemeler ve yalın hikayelerden hoşlanmadığı söylenen izleyicilerin karşısına kent soylu, marjinal, bunalımlı, çatışmalı, uçta yaşayan, iletişimsiz karakterler” konulmuştur. 80 öncesi Türk sinemasında basit bir tipolojiye sahip, kolay bir şekilde çözümlenebilen karakterler filmlerde canlandırılırken, artık 12 Eylül ve sonrasında şokunu yaşayan, kendi dünyalarını, düzeni, sanatlarını eleştiren karmaşık psikolojilere sahip karakterler filmlere konu olmaya başlarlar.²⁴⁰

90’larla birlikte bu antikahramanlar ya da kaybedenlerin hikayeleri filmlerde daha çok işlenmeye başlanmıştır. Ömer Kavur’un, “Anayurt Otel” (1986) filmini Yusuf Atılgan’ın romanından uyarlanarak çevrilen film ile Orhan Ögüz’un “Her Şeye Rağmen” (1987) filminin ortak özelliği; kendi çevresi ve yakınları ile iletişim kuramayan, kendisini anlatamayan, zayıf, psikolojik sorunları olan ve bunlarla başa çıkamayan, kaçan ve üstüne gidildiğinde şiddetini dışavuran bireyleri anlatıyor olmasıdır. Yeşilçam geleneğinin dışında kalan 80’lerde ve 90’larda filmlerde yer almaya başlayan bu karakterler sinemamızda güçlü birer antikahraman olmuşlardır. Geleneksel kalıpların dışına çıkan, kendi sinemasal dillerini oluşturmaya çabalayan yönetmenlerin ortaya çıkmasıyla birlikte politikadan uzaklaşmış gibi görünse de. bu filmlerin temel noktası iktidar, baskı, cinsellik ve bireyin kendisini ifade etme özgürlüğü üzerine kurulmuştur.²⁴¹ “Anayurt Otel” filminden örnek verecek olursak eğer Zebercet karakterinin filmin başında kendi yaşamı ile ilgili vermiş olduğu kronoloji Türkiye’de siyasi anlamda yaşanan sorunların ve sıkıntıların olmuş olduğu dönemdir.

90 dönemi ile birlikte Türk sinemasının yelpazesi genişlemiştir. Pek çok konuda film yapılmaya başlanmıştır. “Politik sinema örnekleri, kadın öyküleri, marjinal yaşamlar, köy

²³⁹ Pöstecki, 1990 Sonrası Türk Sineması, s.36-40.

²⁴⁰ Scognamiglio, s.370,371.

²⁴¹ Kıracı, “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış”, s.17.

filmleri, dini filmler, komedi ve edebiyat uyarlamaları gibi..” Değişen ve gelişmeye başlayan Türkiye’de artık zengin kız ile fakir oğlanın aşk hikayesi yerine daha duyulmamış kalıpları bozan, farklı konuları ele alan filmler çevrilmeye başlanılmıştır.²⁴²

1990’ın ikinci yarısıyla birlikte Türk sinemasında bir akım ya da kuramsal bir bütünlük oluşturulmuş olunmasa da önemli yapımlar üretilmeye başlanmıştır. Bu dönemde çekilen filmlerle sinema seyircisi zorlanmıştır aynı zamanda da kuramsal anlamda derinlemesine tartışılacak yapımlar ortaya çıkmıştır.²⁴³ Derviş Zaim’in “Tabutta Rövaşata” (1996) filmi ile sokakta yaşayan tinerciler, alkolik insanların var olduğu seyircilere hatırlatılmıştır. Bu bağlamda bu film çevrilmiş olduğu dönemde aslında sinemamızda yeni bir şey söyleyen ender filmlerdendir. Film gişe yapamasa da, bizlere sokakta yaşayan insanların sistemin bir ürünü olduğunu, suçlunun her zaman başka yerde arandığının ve sokakta yaşayanların da en nihayetinde insan olduğu hatırlatılmıştır.²⁴⁴

90’ların ikinci yarısına gelindiğinde minimalist bir yaklaşımla sinemamızda “*oryantalist motifler*” öne çıkartılmaktadır. Bu “*oryantalist motifler*” batılının doğuya mistik bakışı, doğunun mekanları ile toplumsal ilişkilerinin ve ritüellerinin sitleme sonucunda oluşturulmuştur. Bu yaklaşım Türkiye dışında yaşayan, Türk olan yönetmenler tarafından benimsenerek onların çevirmiş oldukları filmlerle seyircilere ulaşılmıştır.²⁴⁵

İtalya’da yaşayan Ferzan Özpetek’in oryantalist motifleri filmlerinde kullandığını söylemek mümkündür. “*Hamam*” (1996) ve “*Harem Suare*” (1999) ile yönetmen sinemamızı ülke sınırlarının dışında temsil etmiştir. Barış Pirhasan “*Usta Beni Öldürsene*” filminde Bilge Karasu’nun küçük bir öyküsünden esinlenerek çekmiş olduğu filmdeki olayı herhangi bir ülkedeki askeri darbe boyutuna taşıdığı için eleştiri yağmuruna tutulmuştur. Yaşadığı ülkenin gerçeklerinden uzaklaştığı düşünülen Pirhasan ise filmin belirsiz bir zamanda ve mekanda çekilmesiyle birlikte filmin yapısında *propaganda* ve *ajitasyondan* uzak durulduğunu dile getirmiştir. Film İngilizce çevrilmiştir ve filmin geçtiği yer Orta Asya’da bir yer olarak belirtilmiştir.²⁴⁶

²⁴² Pösteği, 1990 Sonrası Türk Sineması, s.108.

²⁴³ Kırar, “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış”, s.13.

²⁴⁴ a.g.e., s.17.

²⁴⁵ Rıza Kırar “Yeni Türk Sineması: Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm”, **25. Kare Dergisi**, No.31, (Bahar-Yaz 2000), s.13.

²⁴⁶ a.g.e., s. 14, 15.

“Minimalizm kaba tabirle aza kanaat etmek, yaşamı idare edebilecek şekilde devam ettirmek olarak tanımlayabilir miyiz bilemiyorum” diyen Kıraç minimalizmin sinemada izlerine bakıldığında küçümsenmeyecek bir sinema kalitesi ve estetiği ile karşı karşıya kaldığını söyler. Minimalist sinemanın en önemli özelliklerinden biri hikaye anlatımının sade, gösterişten uzak olması ve az sayıda kamera kullanımıdır. Minimalizm 90’ların başlarında başka bakış açıları arayan sinemacıların filmlerinde kullanılmaya başlanmıştır. Minimalizmi 90 öncesinde ise Lütfi Ömer Akad filmlerinde kullanılmıştır. Bu filmlerdeki minimalizm görüntüden ziyade oyunculuk ve hikayeyi anlatımındaki tavrda gizlenmiştir. Minimalist filmlerde kamera hareketleri oldukça azdır ve teknik malzemelere fazla ilgi yoktur. ²⁴⁷

Minimalist film üreten yönetmenlere örnek olarak bu alanda en iyi yönetmenlerden biri olan Nuri Bilge Ceylan gösterilebilir. Yönetmenin filmlerinden: kasabasından dışarı çıkmadan minimalist boyutta, deneyimsiz oyuncularla çekilen ve yaklaşık olarak 50.000 dolar gibi düşük bütçeyle çevrilen *“Kasaba”* (1998) filmi en iyi minimalist film örneklerindendir. ²⁴⁸ Bu film gitmek ve kalmak karşıtlığı üzerine çevrilmiş bir filmidir ve Nuri Bilge Ceylan bu ülkedeki insanların hep bir yere gitme isteğini film içerisinde konu edinmiştir. Köylü, kasabalı şehire gitmek isterken, şehirli başka bir ülkeye giderek refah düzeyini arttırmak istemektedir. *“Kasabanın hikayesindeki minimalizm günlük kaygıların küçük kırıntılarından yola çıkıp, hayatı dingin bir duyguyla kucaklamasıdır.”*²⁴⁹

Daha sonra çevrilen *“Mayıs Sıkıntısı”* (1999) filmi de Kasaba filminin çekim aşamasının hikayesi, bir kurmaca ile yaşanmışlık arası gidip gelen bir öyküye sahiptir. Böylece yönetmen, seyirciye filmin kurmacası hakkında da sorular sordurarak izleyicinin zihninde tartışmasını sağlamıştır. Rıza Kıraç, Minimalizm’in film üretme tavrı olarak mı hayata geçeceği ya da bir akım olarak sinemayı bütünüyle etkileyeceği sorusuna şöyle yanıt verir: *“Minimalist yaklaşımın sadece bir kısım sinemacının hayata bakışıyla ilgili öznel bir tavır olduğunu bunun geniş bir etkileşim alanı oluşturacak bir akım olma ihtimalinin olmadığını”* söyler. ²⁵⁰

Reha Erdem’in *“A Ay”*ı (1996) 11 yaşındaki küçük bir kız olan Yekta’nın, bir gün kayıkla gizemli bir şekilde denize açılıp bir daha geri dönmeyen annesini beklemesinin

²⁴⁷ a.g.e., s. 15.

²⁴⁸ Scognamillo, s.432.

²⁴⁹ Kıraç, *“Yeni Türk Sineması: Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm”*, s.16.

²⁵⁰ a.g.e., s. 17.

öyküsüdür.²⁵¹ “A Ay” filmi de minimalist özellikler taşımaktadır. Bu film, insan ruhunun derinlerine inen, karakterlere ve mekana yaklaşımı farklı olan bir film olarak değerlendirilmelidir. Fakat gösterime girdiği dönemlerde A Ay filminin özgünlüğü görmezden gelinmiş ve film izleyici bulamayarak bir kenara itilmiştir.²⁵²

90’li yıllarda film çeviren yönetmenleri Pösteği, *1990 Sonrası Türk Sineması* adlı kitabında dört farklı başlık altında toplamıştır. Bunlar; “Yeşilçam dönemi sinemacıları”, “orta kuşak yönetmenler”, “yeni kuşak yönetmenler” ve “TRT kökenli yönetmenlerdir.”²⁵³ Yeşilçam sinemacıları arasında Ö. Lütfi Akad yönetmenliği bırakıp yeni kuşakları yetiştirmek üzere sinema eğitimcisi olmuştur. Metin Erksan ise bu dönemde yazarlığa yönelirken Osman F. Seden 1989 yılında “*Suçlu*” filmini yönettikten sonra sinemayı bırakarak televizyonda çalışmaya başlamıştır. 90 sonrasında aktif bir şekilde film çeken her döneme uyan yönetmen Atıf Yılmaz olmuştur. Yönetmenin çevirmiş olduğu filmlerden bazıları: “*Bekle Dedim Gölgeye*” (1990), “*Berdel*” (1990), “*Eylül Fırtınası*” (1999) ve “*Eğreti Gelin*” (2005) ’tir.²⁵⁴ Memduh Ün’ün son filmi, 1994’te gösterime giren “*Zıkkımın Kökü*” olmuştur. Halit Refiğ ise “*İki Yabancı*” (1990), “*Karılar Koşuşu*” (1990) ve “*Köpekler Adası*” (1996) filmlerini 90’larda çevirmiş daha sonra da yönetmenliğe veda etmiştir.²⁵⁵

90 sonrası film üreten orta kuşak yönetmenlerden birkaçı: Ömer Kavur; “*Gizli Yüz*” (1990), *Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey* “*Buluşma*” (1995), “*Akrebın Yolculuğu*” (1996), “*Melekler Evi*” (2000), “*Karşılaşma*” (2002) filmleridir. Tunç Başaran’ın filmleri; “*Piano Piano Bacaksız*” (1990), “*Uzun İnce Bir Yol*” (1991), “*Sen de Gitme*” (1996)... Sinan Çetin filmleri; “*Berlin in Berlin*” (1992), “*Propaganda*” (1996), “*Komser Şekspir*” (2000), “*Kağıt*” (2011)...Yavuz Turgul filmlerinin birkaçı; “*Eşkıya*” (1996), “*Av Mevsimi*” (2010). Ali Özgentürk’ün yönetmenliğini yaptığı filmler: “*Mektup*” (1996), “*Balalayka*” (2000), “*Yengeç Oyunu*” (2009)...²⁵⁶

Yeni dönem sinemacıları bu bölümde daha ayrıntılı bir şekilde incelenecektir. 2000’li yıllar Türk sineması için olumlu başlamamasına rağmen genç sinema seyircisinin takip ettiği

²⁵¹ Pösteği, 1990 Sonrası Türk Sineması, s.102.

²⁵² Kıraç, “Yeni Türk Sineması: Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm”, s.17.

²⁵³ Pösteği, 1990 Sonrası Türk Sineması, s.145-178.

²⁵⁴ Scognamillo, s.377.

²⁵⁵ Atilla Dorsay, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005, s.17.

²⁵⁶ Pösteği, 1990 Sonrası Türk Sineması, s.149-157.

bir Türk sinemasının varlığından söz edilebilmektedir. Bu dönemde birçok kampanyayla, filmlerde popüler oyuncuların oynatılmasıyla vizyona giren filmler gişe yapmaya çabalamaktadır. Türk filmleri, “**Vizontele 3 milyon 300 bine ulaşan izleyici kitlesini**” sinema salonlarına çekmeyi başarmıştır. Yapılan gişe hasılatı o dönem için oldukça iyi bir gişe olarak değerlendirilmiştir. Yine bu dönemde Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem ve Zeki Demirkubuz gibi genç sinemacıların minimalist yaklaşımıyla Türk sinemasına farklı bir boyut ve renk gelir. 2000’lerden sonra genç sinemacıların ortaya çıkmasıyla birlikte sinema sektöründe bir canlanma meydana gelir. Bu canlanmayla birlikte Türk sineması da *ticari* ve *sanatsal* olmak üzere iki farklı amaç için film üretmeye başlar.²⁵⁷

90 sonrası Türk sineması 2000’li yılları önemli ölçüde etkilemiştir çünkü 90’da Türk sinemasında oluşan gelişmelerle Türk sineması daha üst bir noktaya taşınmıştır. 90’lı yıllar Türk sinemasını 2000’lerin temeli olarak düşünmemiz gerekmektedir. Sinema yaşamış olduğu dönemden önceki süreçten etkilenip gelişerek kendi tarzını oluşturmaktadır.

Yeşilçam sinemasından sonra video ve televizyonun da etkisi ile sinemaya ilgi giderek azalmıştır. İnsanlar artık sinemaya gitme ritüellerini gerçekleştirmek yerine evlerinde bir köşede oturup televizyon seyretmeyi tercih etmeye başlamışlardır. Ancak bu durum 90’ların sonlarına doğru değişim göstermiştir. Yavuz Turgul “Eşkîya” filmi ile ölüme düşeyatan Türk sinemasını yeniden canlandırmıştır. Bunu da sanat sineması ile ticari sinemayı sentezleyerek sunmuştur.²⁵⁸ Böylece Yeşilçam sineması gibi toplumun geniş kesimine hitap eden, yeniden kitle sineması olabilmeyi başaran Türk sineması gelişim göstererek sadece melodram formatında filmler sunmamıştır. Yeşilçam’ın melodram kalıplarından yararlanarak dram filmleri çevrilmiştir.

90 sonrası Türk sinemasında devletin de sinemaya daha çok destek vermeye başladığı Eurimages üyeliğinin gerçekleşmesiyle büyük ölçekli yapımların olmasının sağlandığı bir dönem olmuştur. Ayrıca özel televizyon kanalları ve sponsorluk destekleriyle çekilen filmlerin sayısında artış olmuştur. Bağımsız çalışan auteur yönetmenlerin çekmiş olduğu filmler yurt dışında pek çok ödül almıştır. Böylece Türk sineması klasik Yeşilçam kalıplarından sıyrılarak

²⁵⁷ a.g.e., s.44-46.

²⁵⁸ Battal Sadık, **Asıl Film Şimdi Başlıyor!** Ankara: Vadi Yayınları, s.293 aktaran Menekşe Meriç, “2000 Sonrası Türk Sinemasında Dönüşüm ve ‘Uzak İhtimal’ Filminin Göstergebilimsel Analizi.” (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Selçuk Üniversitesi SBE, 2006), s.42.

yeni bir dil geliştirmiştir.²⁵⁹ Ancak bu bağlamda Yeşilçam döneminde film üreten yönetmenler ile kendi dilini oluşturan bağımsız yönetmenler arasında kıyaslama yapmak yanlıştır. Yeşilçam döneminde kitle filmi çeken yönetmenler ile bağımsız film çeken yönetmenler aynı koldadır. Fakat 90’lardan sonra bu durum gelişme ve değişim göstererek popüler film çeken yönetmenler ile bağımsız film çeken yönetmenleri ayırmıştır. Yeşilçam döneminde yönetmenler kendi anlatı yapısını kurarak, estetize ederek yahut kendi anlatı yapısını kurmasa bile bir sorunu, olguyu tartışarak dönemin politik, göç, yerleşim gibi sorunlarının ele alındığı düşünsel filmler üretmişlerdir. Yılmaz Güney, Ertem Göreç, Metin Erksan, Yücel Çakmaklı, Halit Refiğ gibi Yeşilçam döneminde film çeviren bazı yönetmenler bir sorun ya da konuyu tartışan, estetik kaygıyla çekilen filmleri üretirken daha önce çekmiş oldukları popüler filmlerden elde ettikleri maddi birikimi kullanmışlardır.

90’lar sinemasını genel olarak özetleyecek olursak; popüler olan ya da olmayan, sevilen ya da seilmeyen çevrilen tüm filmlerde bir değişim söz konusudur. 90’larda Türkiye’nin durumu değişirken bu durum sinemasına da yansımıştır. *“Türkiye’de yaşanan hızlı kültürel değişimin neden olduğu deformasyon, marjinal düşüncelere sahip olan, hayatı farklı algılayan, köşe dönücü bir kuşağı yetiştirmiştir.”* Bu gelişmenin neden olduğu kültürsüzleşme, farklı yaşam tarzları gibi konular Türk sinemasında işlenmeye başlamıştır. Antikahramanların hikayelerinin anlatıldığı bu filmlerde antikahramanlar; sıradan, yoksul, alkolik ve suçlulardır.²⁶⁰

2000’lerde Türkiye’de sinema ile ilgili sorunların çözümü yine geçici çözümler üretilerek, bireysel çabalarla gerçekteşirilmıştir. Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem ve Zeki Demirkubuz gibi yeni kuşak sinemacılar filmler çevirmişler ve Uluslararası Film Festivallerinde kazanmış oldukları para ödülleriyle, *Kültür Bakanlığı* ve *Eurimages* desteği alarak, dizilerden kazandıkları bütçeyle, sponsorluklardan aldıkları ile yeni filmler çevirmişlerdir. Bu dönemde gösterim ve dağıtım olanakları popüler filmlere göre daha sınırlı olan sanat filmleri de bazı sinema salonlarında gösterime girmiştir. Ticari filmler ise popüler ürünler olduklarından büyük dağıtım şirketlerinin elinde olarak onların belirlediği sinema salonlarında gösterime girmişlerdir.²⁶¹ Yeşilçam döneminde çoğunlukla melodram kalıpları çerçevesinde film üretilmesinin sebebi 90 sonrasına göre maddi

²⁵⁹ Zühal Çetin Özkan, “Günümüz Türk Sinemasının Dünya Sinemasındaki Yeri”, *Journal of Azerbaijani Studies*, (t.y.), <http://jhss-khazar.org/wp-content/uploads/2010/06/44.pdf> (15 şubat 15), s.536.

²⁶⁰ Pösteği, 1990 Sonrası Türk Sineması, s.188.

²⁶¹ şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010, s.188.

olanakların sınırlı ve kısıtlı olmasıdır. Yeşilçam filmlerinin çevrildiği dönemde Kültür Bakanlığı desteği, Euromages desteği, televizyon yoktur ve sponsor sorunu vardır. Bu nedenle de Yeşilçam'ın o dönemde varlığı oldukça önemlidir çünkü yönetmenler yapmış oldukları filmlerden elde ettikleri gelirlerle yeni filmler çevirmektedirler.

2000'li yılların başlarında korsan CD'lerin çoğalması sebebiyle sinema sektörü ciddi kayıplara uğrar. İnternetin de gelişmesiyle birlikte sinemaya gitme ihtiyacı yerine internetten filmler bulunarak indirilmiş ya da film izleme sitelerinden izlenmiştir. 2002 yılında Türk filmlerinin çıkışı seyircilerin beklentilerinin karşılanmaması nedeniyle durmuş fakat 2004 yılında seyirci sayısındaki artışla beraber Türk sineması yabancı sinemanın önüne geçebilmiştir. 2004 yılında satılan, *29 milyon 500 bin biletin %40'ı* sadece yerli filmlere aittir. Gösterime giren 207 filmin içinden sadece 18 tanesi Türk filmidir. Bu da Türk seyircilerinin sinemaya gitme alışkanlığı kazandığının göstergesidir. Bu dönemin başlarında yaşanan ekonomik kriz de sinemayı olumsuz yönde etkilemiştir.²⁶²

Yine bu dönemde 14 Temmuz 2004 tarihinde çıkarılan “*5224 Sayılı Kanun, Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi*” ile ilgilidir. Günümüzde de hala bu yasa güncelliğini korumaktadır. Yasa özetle, filmleri yaş gruplarına göre sınıflandırıp, film gösterimlerini düzenlemekte ve sektörün desteklenmesini amaçlamaktadır.²⁶³

Avrupa Görsel İşitsel Gözlemevi'nin düzenlemiş olduğu *Türk Film Endüstrisi Önemli Gelişmeler 2004-2013* rapor özetinde belirtildiği üzere 2005'te vizyona giren *27 yerli yapımu* *27,3 milyon kişi* izleyerek bir önceki seneye oranla %8'lik bir düşüş yaşamıştır. Türk sinemasında 2006 yılında ise gösterime giren *35 yerli film* daha önceki seyirci izleme oranlarından büyük anlamda artış göstererek *34,9 milyon* seyirciye ulaşmıştır. Türk sinemasında 2004 -2013 yıllarının baz alındığı raporun özetinde en fazla gişe yapan 50 film belirlenmiştir. Bu rapora göre en çok gişe yapan ilk on film: “*Fetih 1453*” (Faruk Aksoy – 2012), “*Recep İvedik 2*” (Togan Gökbakar – 2009), “*Recep İvedik*” (Togan Gökbakar – 2008), “*Kurtlar Vadisi – Irak*” (Serdar Akar ve Sadullah Şentürk – 2008), “*Düğün Dernek*” (Selçuk Aydemir – 2013), “*Eyvah Eyvah 2*” (Hakan Algül – 2011), “*G.O.R.A*” (Ömer Faruk Sorak –

²⁶² Pösteği, 1990 Sonrası Türk Sineması, s.61-62.

²⁶³ Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, s.188.

2004), “*CM101MMXI Fundamentals*” (Murat Dündar – 2013), “*A.R.O.G*” (Cem Yılmaz ve Ali Taner Baltacı – 2008)²⁶⁴

2000’ler dönemi Türk sineması, hem ulusal hem de uluslararası alanda birbiri ardına ödüllerin alındığı yıllar olmuştur. Örneğin, *Cannes Film Festival*’inde Nuri Bilge Ceylan’a “*En İyi Yönetmen*” ödülünü getiren “*Üç Maymun*” (2008) filmi, aynı zamanda Oscar’da ilk 9 film arasına girerek aday adayı olmuştur. Almanya’da yaşayan yönetmen Fatih Akın’ın yönettiği “*Yaşamın Kıyısında*” (2007), Özer Kızıltan’ın yönettiği “*Takva*” (2005), yönetmen Semih Kaplanoğlu’nun filmi “*Yumurta*” (2007) adlı filmleri çeşitli festivallerden birçok ödülle dönmüştür.²⁶⁵

2000’lerden sonraya bakıldığında Türk sinemasında eskiye oranla daha keskin değişimlerin olduğunu gözlemlenebilmektedir. 2000’li yıllarda 80’lere ve 90’lara göre sinemanın daha çok tercih edildiği yapılan izleyen seyirci sayısından çok rahat bir şekilde ortaya çıkmaktadır. “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılmaya başlanan 2000 sonrası olan bu dönemde eski Yeşilçam kalıplarına rastlanılmamaktadır. Yönetmenin kendisini ifade etmek için yeni kalıplar ve yeni temalar oluşturularak yönetmen sineması (auteur sinema) kuramı da şekillenmeye, bununla birlikte de auteur yönetmenler çoğalmaya başlamıştır. Bu dönemde sinema ile ilgili pek çok eleştiri yazısı yazılırken aynı zamanda bu işin eğitimini veren birçok özel ve devlet kurumları da açılmaya başlanmıştır.²⁶⁶ Ancak burada daha önce de belirttiğimiz gibi gözden kaçmaması gereken konu Yeşilçam kalıbının dışında popüler kitle sineması ya da sanat sineması antikahramanlar üretmiştir. Yeşilçamda da kullanılan “iyi – kötü” kalıbı 90 sonrası Türk sinemasında da görülmektedir. Günümüzde kullanılan antikahramanlar Yeşilçam kalıplarını yıkmış olsa bile 90 sonrası ile Yeşilçam dönemi birbirinden tamamen kopmuştur diyemeyiz.

“Yeni Türk Sineması” kavramının tarihi çok eski olmamakla birlikte az kişi tarafından farklı şekillerde tanımlanmış ve sektör içinde de tam karşılığını bulamamış bir kavramdır. Bu

²⁶⁴ Martin Kanzler, “Türk Film Endüstrisi Önemli Gelişmeler 2004-2013 Rapor Özeti”, Avrupa Görsel İşitsel Gözlemevi, 2014, <http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2015/01/Turk-Sinema-Endustrisi-Rapor-Ozet.pdf> (20 Mayıs 15), s.8,13.

²⁶⁵ Özkan, s.539.

²⁶⁶ Zeynep Sevinç, “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme”, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2014, No.40, http://birimler.dpu.edu.tr/app/views/panel/ckfinder/userfiles/17/files/DERG_ /40/626.pdf (25 Aralık 14), s.98.

kavram yeni olduğu için tartışmalara açık altı tamamen doldurulamamış bir kavramdır. Suner, “Hayalet Ev” figüründen yola çıkarak “Yeni Türk Sineması”nı şöyle tanımlar:

‘Hayalet’, unutulmaya karşı koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmişini bugüne taşıyan, silinmeyen izdir ya da bastırılanın geri dönüşüdür. Bu anlamda “Yeni Türk Sineması” da gerek popüler, gerekse sanatsal kanatlarında, sürekli aidiyet temasına geri dönüp, Türkiye’de aidiyet etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatan bir sinemadır ve merkezinde de bir ‘Hayalet Ev’ figürü vardır. Suner, hayalet kelimesinin hayal etmek kökünden geldiğinden yola çıkarak “Yeni Türk Sineması”nın merkezindeki bu ‘Hayalet Ev’ figürünün aynı zamanda hayal edilen, düşlenen, özlemi duyulan, geçmişte sahip olunup yitirildiği düşünülen, idealleştirilen, nostalji duygusuyla anımsanan, romantik bir imgeye dönüşen bir aidiyet tasavvurunu simgelediğini ileri sürmektedir.²⁶⁷

Bu durumda Yeşilçam’ı bir hayalet figürü olarak büsbütün kültürel muhayyildenin dışında tutulması olanaksızdır. Birbirleri ile bağlantılı olan Yeşilçam sineması ile günümüz sineması tamamen birbirinden ayrı değildir. *“Derrida’ya göre tarih, sona ermediği gibi; anlamda nihai olarak belirlenemeyen ve fakat tehir edilen, ‘değişken-kaygan’ ve ‘geçmiş ile bağlamı kopmayan’ bir olgu olarak nitelendirilmektedir.*²⁶⁸

Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın yapmış olduğu açıklamaya göre Türkiye’de 2013 yılında en çok izlenen 10 filmde 9’u Türk yapımı filmler olmuştur. Filmlerin 2013 sezonunda izlenme oranı %57,7’ye ulaşmıştır. Toplam seyirci sayısındaki büyüme ise %15’tir.²⁶⁹ 2013 senesinde üretilen Türk filmleri 2013 senesinde toplamda 95 filmidir. 2000 sonrası Türk sineması Türk Sinema Endüstrisi raporuna bakıldığında Türk sinemasının 2004’ten bu yana giderek büyüdüğünü ve geliştiğini söyleyebilmek mümkündür. 2004’te 59,7 olan seyirci sayısı 2013’te 50,4 olmuştur. Seneler arasında film üretimi açısından da büyüme görmek mümkündür. 2004’te toplamda 16 film gösterime girerken, 2013’te ise toplamda 87 film gösterime girmiştir.²⁷⁰ “2013’te kendisinden en çok söz ettiren Selçuk Aydemir’in ‘Düğün Dernek’,

²⁶⁷ Asuman Suner, **Hayalet Ev Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek**, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 15 Aktaran a.g.e., s. 99.

²⁶⁸ Fatime Neşe Kaplan ve Barış Kaplan (2007). “Jacques Derrida ve Yapısökümü’nü Anlamak”, **Medya Eleştirileri 2007: Gerçeğin Dışındakiler**, Can Bilgili, Nesrin Tan Akbulut (drl.), İstanbul: Beta Basım, 2007, s.113-117 Aktaran Fatime Neşe Kaplan ve Gülin Terek Ünal **Bilim Kurgu Sinemasını Okumak: Gösterge Bilimsel Yaklaşım**. İstanbul: Derin Yayınları, 2011, s. 42.

²⁶⁹ “30 Yılın Ardından Gelen Rekor”, *TRT Türk Haber*, 9 Ocak 2014, www.trtturk.com/haber/30-yilin-ardindan-gelen-rekor-57667.html (20 Mayıs 15).

²⁷⁰ Kanzler, s.8.

Semiryan Midyat'ın '*Hükümet Kadın*', Yılmaz Erdoğan'ın '*Kelebeğin Rüyası*' filmleri olmuştur.²⁷¹

Sanat filmleri olarak adlandırılan festival filmleri 2013 yılında *Rotterdam Film Festivali*'nin ana yarışmasına giren Pelin Esmer "*Gözetleme Kulesi*", Berlin Film Festivali'nde prömiyer yapan Reha Erdem'in "*Jin*", Aslı Özge "*Hayat boyu*" ve Uğur Yücel "*Soğuk*" filmleri ile Deniz Akçay'ın "*Köksüz*"ünün Venedik'e, Mahmut Fazıl Coşkun'un "*Yozgat Blues*"unun San Sebastian'a katılması, Tayfun Pirselimogulu'nun filmi "*Ben O Değilim*"in Roma'da ana yarışmada "*En İyi Senaryo*" ödülünü alması Türk sinemasının dünyadaki festivaller tarafından benimsendiğinin ve elde edilen başarıların doğrultusunda Türk filmlerinin iyi anlamda kaliteyi yükselttiklerinin göstergesi olabilmektedir.²⁷²

Bu dönemde başka bir olguya daha yer vermek dikkate değerdir. Daha önceleri halk tarafından az tercih edilen sanat filmlerine yavaş yavaş bir ilginin oluştuğunu söyleyebilmek mümkündür. Nuri Bilge Ceylan'ın "*Kış Uykusu*" filmi iki haftada 166 bin 22 seyirci ile kendi filmlerinin izlenme rekorunu kırarak, yönetmenin Türkiye'de en çok izlenen filmi olmuştur.²⁷³

Tezimizin konusu gereği 90 sonrası dönemde Türk sinemasında ölümün sorunsallaştırılmasını daha iyi aktarabilmek amacıyla 90 sonrası Türk sinemasına değinilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Türkiye'de sinemanın zaman içerisinde gelişmesiyle birlikte geçmişin de izlerini içinde barındıran 90 sonrası Türk sineması incelenmiştir. Bu dönemde televizyonun evlerde yerini alması ve video kaset ile gerilediği düşünülen sinema daha sonra bağımsız yönetmenlerin bu kollardan kazanç elde etmesini sağlamıştır. Yeşilçam döneminde yaşanan sponsor sorunu ortadan kalkmış ve Kültür Bakanlığı, Euromages gibi kurumlardan destek alınmıştır. Festival filmleri yani diğer bir deyişle sanat filmleri ile ticari filmler iki ayrı koldan gelişme göstermiştir. Filmlerin yeni gelen yasalarla birlikte artık yetkili kurumlarca inceleneceği ve sınıflandırılacağı kararı alınmıştır. Farklı adlarda pek çok festival düzenlenerek yeni filmlerin çekilmesi için olanaklar sunulmuş ve film çevirilmeye teşvik edilmiştir. Zamanla sahip olunan bu olanaklar aslında temeli Yeşilçam olan insanın üstüne kurularak eklenerek gelişim göstermiştir.

²⁷¹ Gülşah Nezaket Maraşlı, 2013 Türk Sinemasının Yılı Oldu. **Hayal Perdesi**, No.38, (Ocak 2014), s.52,53.

²⁷² a.g.e., s.56,57.

²⁷³ Emre Umurbilir "Kış Uykusu Nuri Bilge Ceylan'ın En Çok İzlenen Film", *Hürriyet Kelebek Gazetesi*, 29 Haziran 2014, <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/26701985.asp> (22 Aralık 14).

Araştırmanın konusu gereği 90 sonrası Türk sinemasında sorunsallaştırılan ölümü daha iyi açıklayabilmek amacıyla 90 ile 2000 dönemlerinde Türk sinemasının nasıl bir gelişim gösterdiği aktarılmıştır. Yine araştırma konusu kapsamında 90 sonrası dönemde Türk sinemasında ölümün nasıl ele alındığına genel olarak bakmak gerekmektedir.

Sinema sanatı gerçekte insana, hayata, doğaya dair olanı yansıtmakla birlikte ²⁷⁴ aslında şu anda var olmayan bir mekana, hayali karakterlere ve hiç gerçekleşmemiş bir olaya izleyicileri tanık eder. Bu bağlamda sinema, gerçekte var olmayan ya da var olabilecek mekan, olay, karakterleri oluşturarak kurmaca bir evren sunar. İşte sundukları bu evren tekrar tekrar izlenebildiğinden sinema ortaya koyduğu kurmaca evreni ölümsüzleştirmiştir. Yüzyıllarca destanlara, mitolojiye konu olan kişinin ölümsüz olması böylece sinema ile gerçekleştirilmiştir. Kemal Sunal aramızdan ayrılmış olsa bile bizler hala onun oynadığı filmleri izleyerek onun yokluğunu var kılarız. Yine Türkan Şoray'ın Yeşilçam dönemindeki filmlerini izlediğimizde onu hala gencecik bir kız olarak görürüz. Sinema bu bağlamda zamanı durdurmuş ve sanatçıları ölümsüz kılmıştır.

Ölüm konusu Batı sinemasında modernizmin eleştirisi olarak görülmektedir. Türk filmlerine bakacak olursak eğer ölüm teması “*gelenekselliğin sergilenmesi*” üzerine kurulmuştur. Örneğin; Kartal Tibet'in yönetmenliğini yaptığı “*Davaro*” (1981) filminde Şener Şen (Sülo) ve Kemal Sunal (Memo) anlaşmalı bir cenaze defin töreni düzenlerler. Ölüm sahnesi ise daha önceden prova edilerek, Memo mezara Sülo'nun ağız tarafına gelecek şekilde bir boru koyacaktır. Böylece gömülse bile bir süre toprak altında nefes alabilecek olan Sülo'nun ölmüş olduğuna gerçekten inanılacaktır. Ancak Memo kibleyi hesaba katmayı unutur ve Sülo'yu gömecek olan hoca ile arasında bir “*kible ne tarafta tartışması*” gerçekleşir. İslamiyete göre ölümlerin kibleye doğru çevrilip altının da toprakla beslenmesi gerekmektedir. ölünün Bunun gibi ölümle ilgili gerçekleştirilen ritüellerin bir kısmına ya da birkaçına 90 öncesi Türk sineması döneminde de rastlamak mümkündür.²⁷⁵

Türk sineması sahip olduğu kültürü bilinçli bir şekilde aktarma konusunda başarılı olamamıştır. Fakat yine de sahip olunan kültürün izlerine filmlerin öykülerde rastlanılmaktadır. Bu bağlamda Türkler'in eski adet ve geleneklerinin bugüne olan yansımalarını sinemada da

²⁷⁴ Sağır, s.13.

²⁷⁵ a.g.e., s.14,15.

görmek mümkündür.²⁷⁶ Bir bütün olarak bakıldığında daha önce de açıklandığı gibi Yeşilçam döneminde film üreten yönetmenlerden bazılarının özgün filmleri elbette sahip olunan kültürü bilinçli bir şekilde aktarmaktadır.

Pöstekiye göre Türk sinemasında ölüm kavramı şu şekilde ele alınmıştır:

Yaşamın anlam yüzeylerinden olan sinemada ölüm insan hayatının bir parçası olarak yerini almaktadır. Bazen aşıkları ayıran kötü bir son olarak, bazen aksine aşıkların kavuştukları bilinmez olarak ya da korku filmlerinde geri gelen zombilerin mekanı olarak filmlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Yabancı sinema örneklerinde ölüm üzerine bazı düşündüren filmler yapılmış olsa da Türk Sineması için bunu söylemek mümkün değildir. Daha çok kahramanların hayatlarının bittiği an olarak filmlerde yerini almıştır.²⁷⁷

Bu açıklamadan yola çıkarak Türk filmlerinde keskin hatlarıyla belirtilmeyen ölüm kavramı ve ölümle ilgili pratikleri düşündüren ya da bunları gösteren filmler sayı olarak yetersiz kalmaktadır. Yine de Türklerin ölüm kavramına bakışını ve ölüyü gömme ile ilgili pratiklerde yapılması gereken kıstasların birkaçını, ölümsüzlüğü, mitolojiden, felsefeden, psikolojiden izleri 90 sonrası filmlerde bulmak daha çok mümkündür.

Genç sinemacılardan olan Zeki Demirkubuz sinemasının dili gerçekliğin, basitliğin üzerine oturtulmuştur. Sinema dilinde ve imge özelliklerinde rastlanan yalınlık, gösterişsizlik, minimalist üslup yönetmenin kurduğu gerçekliğin ayırt edici özelliklerindendir. Filmlerinin gücü yönetmenin kurmuş olduğu bu samimiyette görülmektedir.²⁷⁸ “Bekleme Odası” (2003) filmi ile ilgili olarak Demirkubuz ölüm kuşkusunun senaryoda yer aldığını fakat daha sonra çıkarıldığını şöyle açıklar:²⁷⁹

Bekleme Odası bana bir meseleyi sunma olanağı veriyordu, o da kısaca şu: Beklerken, buna zamanın geçmesini, ölümü ya da pek çok şeyi beklerken diyebiliriz; kadınlar dışında yaşamla ilgili bütün angajmanlarını halletmiş birinin hayatla oyalanmasını anlatır film. Beklediği spesifik hiçbir şey yok, çok abartırsak ölümü beklediğini söyleyebiliriz belki. Zaten senaryoda öyle bir 'ölüm kuşkusunu' da vardı. Baş karakterin kanser olma ihtimali yüzünden ölümle hesaplaşma gibi bir hali de vardı. O sahneleri çektim; ama filmi bitirdikten sonra bunun insanları dramatik olarak etkileyeceğini, filmin meselesini arka plana atacağını ve nedensizliklere neden bulma olanağı vereceğini düşünerek tamamen çıkardım o bölümleri. Filme

²⁷⁶ Nigar Pösteği, “Hediye Sunumu Olarak Ölen Kişinin Ardından Yapılan Uygulamalar ve Türk Sineması Örnekleri” **Uluslararası Türk Kültüründe Hediye Kültürü Sempozyumu**, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi, 2005, s.63.

²⁷⁷ Pösteği, *Hediye Sunumu Olarak Ölen Kişinin Ardından Yapılan Uygulamalar ve Türk Sineması Örnekleri*, s.60.

²⁷⁸ Ayşe Pay (hızl.), **Yönetmen Sineması Zeki Demirkubuz**, 2. Basım, İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 41.

²⁷⁹ <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=17> (22 Aralık 14).

böyle bir nedensizlik hali koymak daha doğru geldi bana. Bir anlamda da Yazgı'da ele aldığım meseleyi sürdürmek istedim.

90'lardan sonra film çevirmeye başlayan, kendine özgü sinemasal dilini oluşturan Nuri Bilge Ceylan çevirmiş olduğu Bir Zamanlar Anadolu'da ve Üç maymun filmlerimde ölüm kavramını ve ölüme bakış açısını izleyicisine yansıtmıştır. Ceylan'la yapılan söyleşi onun ölüme bakış açısını açık bir şekilde ortaya koymaktadır.²⁸⁰

...Muhakkak ki hayatın olduğu yerde ölüm de vardır. Birisi olmadan diğeri de olmaz. Ama kent kültürü içinde biz ölümü olabildiğince izole etmeye çalışıyoruz; onu saklayarak, görünmez kılmaya çalışarak, unutmaya çalışarak, tanık olmayarak. Kırsal kesimde ölüm hayatın içindedir. Dün çocuğunun oynadığı hayvanı, bugün kendin kesersin ve hep beraber yersin. Uzak'taki başrol oyuncum, Kuzenim Mehmet Emin öldüğünde, cenaze törenlerinin ve yüzyıllar içinde oluşmuş bütün o ritüellerin ne kadar önemli olduğunu anladım. Cenazeye kentten gelenler şaşkın şaşkın dolanırken, tüm kasabalılar hatta en fazla acı çeken yakınları bile, bu acı olay karşısında tevekkül getirebilmiş gibi, ne yapılacağını, hatta ne hissedileceğini, tüm bunlarla nasıl başa çıkılacağını adeta biliyor gibi görünüyorlardı... Çünkü ölüm orada hayattan kentte olduğu kadar kopuk değil...

Ölümün hayattan koparılması gerektiğini vurgulayan Ceylan, ölüm karşısında gösterilen reaksiyonların hem insan hem de kültür hakkında çok bilgi taşıdığını ve sonsuz çeşitlilik taşıdığını vurgular. Bir Zamanlar Anadolu'da filminde bir cesedin yer alması bu çeşitlilikten faydalanma fırsatı sunmuştur.²⁸¹

Kentli ve taşra insanlarını ele alan Nuri Bilge Ceylan Başka bir röportajında taşranın vicdanını uyaran ve kendisine çok soru sordurtan bir yanı olduğunu dile getirirken doğanın içinde uzun süre kaldığı zaman kendisini ölü hissettiğini aktarır.²⁸² Nuri Bilge Ceylan kentli insan ile taşra insanının ölümü kabullenme durumu ile ilgili şunları aktarır:

Nietzsche'nin bir sözü var. İnanç doğruyu bilmeme isteğidir. Muhakkak ki kentli insan; tabi bir de entelektüel ve çok soru soran bir insan ise, muhakkak ki ölümle barışması daha zor. Neden sorusunu kaldıracak bir şey değil, cevabı yok çünkü. Dolayısıyla ancak soru sormayan ve bunu bir tevekkülle, belli bir içkin bir yapıyla içselleştirebilecek bir insan bunu doğal karşılayabilir.²⁸³

²⁸⁰ Mehmet Eryılmaz, **Nuri Bilge Ceylan Söyleşiler**, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2012, s. 204

²⁸¹ a.g.e., s. 205.

²⁸² Fatih Özgüven, "Nuri Bilge Ceylan ile Kişisel Yolculuklar", **Yirmibir Mimarlık Dergisi**, No.12, s.-'den alıntı http://www.nbcfilm.com/uzak/press_21interview.php (22 Ocak 15).

²⁸³ http://www.nbcfilm.com/uzak/press_21interview.php (22 Ocak 15).

Semih Kaplanoğlu'nun yapmış olduğu Yusuf Üçlemesi'nin ilk filmi olan Yumurta'da film annenin ölümüyle başlar. Bu durum Semih Kaplanoğlu'na göre yeniden doğumdur. Ölümü yeniden doğum olarak gören Semih Kaplanoğlu'nun ölüm kavramı ile ilgili düşünceleri şunlardır:

...Ölüm idraki, ölümle birlikte yaşamak bence insanın hayatındaki duruşunu çok etkiliyor. Yaşarken ölüp yeniden doğabilirsin ve hayatın içinde yeni bir hayata başlayabilirsin. Ya da öldükten sonra hayatın başka bir şekilde, başka bir boyutta devam ettiğini düşünebilirsin... Öyle bir çağda yaşıyoruz ki ölüm yasaklanmış durumda. Uzun zamandır evinde ölmüş bir insan görmedim, duymadım. Herkes hastanede ölüyor. En azından büyük şehirlerde böyle. Evde ölsen bile hemen morga ordan da cenazeye...²⁸⁴

Ölüm kavramı, ölümün varlığı ya da yokluğuyla ve buna paralel olarak zamanın ve zamansızlığın ne olduğu ile ilgili düşüncelerini sorgulayarak filmlerinin neredeyse hepsinde kullanan yönetmen Ömer Kavur'dur.

Yaşamak yani zamanın içinde var olmakla, ölmek yani olmayan bir zamanın içinde zamansızlığın içinde yok olmakla zamanın varlığa ve yokluğa meylettiği ölçüde ölümün varoluşunu ele alan Kavur'un filmlerinde zamanı dairesel ve çizgisel olarak ikiye ayırmak mümkündür. Esen, Kavur'un filmlerini, yine çok önem verdiği bir tema olan zaman açısından "sürüp giden zaman" (çizgisel zaman) ve "dönüp duran zaman" (döngüsel zaman) adları altında iki kategoride toplar.²⁸⁵

"Yeni Türk Sineması" konulu panelde Onur Ünlü, "Benim bir derdim var ve sinema ile bu derdimi anlatıyorum" der. Panelin müzakere bölümünde "Ölüm bu derdlerinizden biri midir?" Sorusuna Onur Ünlü şu cevabı verir: " *Ölüm bu derdlerimden biriydi. Ölümle ilgili sorabileceğim tüm soruları sordum ve cevabını aldım.*" Bu bağlamda Onur Ünlü'nün yapmış olduğu neredeyse bütün filmlerde ölümü tanımlamaya çalıştığını ve konuyla ilgili her filminde ölüme farklı anlamlar verdiğini söylemek mümkündür.²⁸⁶

Onur Ünlü öykülerini içeriden dışarıya yazdığını yapmış olduğu bir röportajda dile getirir. Celal Tan ve Ailesi'nin Aşırı Acıklı Hikayesi adlı filminde kullandığı " *Ölünce melekler gelecek ve bir şeyler soracak, beni çalıştırır mısın*" cümlesi aslında kanser olan annesinin

²⁸⁴ Uygur Şirin **Yusuf'un Rüyası**, Rifat Özçöllü ve Ümrân Tüzün (Ed.), İstanbul: TİMAŞ Yayınları, 2010, s.124.

²⁸⁵ Şükran Kuyucak Esen **Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur**, İstanbul: Alfa Yayınları, 2002, s. 415.

²⁸⁶ Onur Ünlü, -Yönetmen- "Yeni Türk Sineması" konulu söyleşi. Moderatör: Adnan Tönel, İstanbul: 17 Nisan 2014.

Ünlü'ye söylemiş olduğu bir cümledir.²⁸⁷ Bu filmin otobiyografik özellikler taşıyıp taşımadığı sorusunun üzerine Onur Ünlü şöyle bir açıklama yapar:

O anda ölüme bu kadar yaklaşmış bir insanın, ölüme hazırlıkla arasındaki bu derin mesafe beni dehşete düşürdü. Bu insanın anneniz olması tamamen ayrı bir mevzu. Onun bence filmi zaten yapılmaz, gerek de yok. Onlar iyice mahreme girer, her mevzuu da illa anlatacağım diye bir şey yok. Anlatmazsan daha güzel olur, anlatabildim mi?²⁸⁸

Yapılan bu söyleşi de aslında Ünlü'nün ölüm ile ilgilendiğini, onu sorguladığını kesin olarak şu cümlelerden anlamak mümkündür:²⁸⁹

Ben nasıl kendimi bildim bileli ölüm üzerine düşünüyorsam Allah üzerine de düşünmeliyim, sürekli olarak bu mevzu düşündüğüm için yazdığım şeylere yansıyor. Bundan doğal ne olabilir? Ama bunu bir taraf tutma ya da bir politik indirgemecilik içinde asla kavramıyorum.

Reha Erdem yeni kuşak izleyicilerin beklentilerini göze alarak filmler ürettiğini dile getirir: *“Bu kuşağa uygun sinema işte bence ‘beklenmeyen’ bir sinema... Bak gör neler çıkacak! Bana bu kuşak kendi yolunda, yani beklenmeyen filmler yapma yolunda büyük cesaret veriyor. Beklenmeyen dedim, beklenmeyen hayattır çünkü, tek beklenense ölüm.”*²⁹⁰ Reha Erdem beklenmeyen bir sinema yaparak aslında ölümü de yaşamın içinde var ediyor. Fakat bu ölüm kişinin şifacılarla yeniden hayata gelebildiği bir ölüm oluyor. Bu sebeple filmleri ölümle değil aksine yeni bir yaşamla sona eriyor.

Mizgin Müjde Arslan *“Yeşim Ustaoğlu: Su, Ölüm ve Yolculuk”* adlı kitabında Yeşim Ustaoğlu'nu auteur yönetmen ekseninde incelemektedir. Yönetmenin tüm filmlerini analiz eden Arslan, Ustaoğlu'nun sinemasında ölüm, yas, yüzleşme, aidiyet gibi temaların ortak olarak kullanıldığını belirtir.²⁹¹

90'lardan sonra film çevirmeye başlayan yönetmenler ölümle kavramını filmlerinde daha farklı bir şekilde ele alırlar. 90 öncesi Türk sinemasında kullanılan kalıplar yıkılmış, ölüm

²⁸⁷ Hilal Turan, “Onur Ünlü Bir İnsanın Kendini Ciddiye Alması Büyük Cesaret”, **Hayal Perdesi Dergisi** No.25 (Mart 2012), s.26.

²⁸⁸ a.g.e., s.27.

²⁸⁹ a.g.e., s.31.

²⁹⁰ Uğur Vardan, “Reha Erdem: ‘Kıyamet Dışımızda Değil, İçimizde...’”, *Hürriyet Gazetesi*. 22 Şubat 2014. <http://www.hurriyet.com.tr/pazar/25868154.asp> (24 Aralık 2014).

²⁹¹ Sema Karaca, “Bir Auteur Olarak Yeşim Ustaoğlu”, **Hayal Perdesi Dergisi**, No.19 (Kasım 2010), s.125.

sadece karakterin sonu değil aynı zamanda başkahramanı olaya sürükleyen öykünün bitmesini değil başlamasını sağlayan bir öge olarak kullanılmaya başlanmıştır.

2.1. 90 Sonrası Türk Sinemasında Ölüm Konusunu İşleyen Filmlerin Kısa Öyküleri

Bu bölümde 90 öncesi filmlerden birkaçında ölüm konusu filmin anlatısında önemli olduğu için yer verilmiştir. Filmlerde ölümün kullanımı zaman içinde çeşitlenmiştir. Elbette Yeşilçam döneminde de 90 sonrasında olduğu gibi “ölüm” kavramı oldukça önemli bir konuma sahiptir. Zaman içerisinde birbirini yıkarak değil birbirlerine eklenerek çevrilmiş olan Türk filmleri büyük gelişme göstermiştir. 90 sonrası Türk sineması başarısını eski dönemlere borçludur.

A. SEVMEK ZAMANI

Yönetmen: Metin Erksan

Yapım: Metin Erksan

Senaryo: Metin Erksan, Kemal Demirel

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğin

Oyuncular: Müşfik Kenter, Sema Özcan, Fadıl Garan, Süleyman Tekcan

Gösterim Yılı: 1965

Kısa Öykü: Ada'da ustasıyla beraber boya işleri ile uğraşan Halil (Müşfik Kenter), duvarlarını boyamak için gittiği köşkte bir kadının fotoğrafına aşık olur. Konakta işi bitse de gün içerisinde belli bir zamanını oraya gelip, aşık olduğu fotoğrafa bakarak geçirmektedir. Günlerden bir gün fotoğrafın sahibi Meral (Sema Özcan) evine gelir ve Halil'i kendi fotoğrafına bakarken yakalar. Meral'in ilgisini çeken bu durumla birlikte aralarında sonsuzluğa uzanıp ölümsüzleşecek bir aşk başlar. Zengin kız ile fakir oğlanın imkansız aşkı Meral'in fotoğrafıyla ölümsüz olur. Halil'in önceleri Meral'e “sana değil senin fotoğrafına aşığım” demesi Meral'in sonsuza dek o fotoğraftaki gibi bakmayacağını düşündüğündendir. Fotoğrafla birlikte Meral'in ölümsüzleşen o anı Halil'in aşık olması için yeterli olacaktır. Sevmediği adamla evlenmek istemeyen Meral düğününden kaçır ve gelinliğiyle Halil'in yanına gelir. Filmin sonunda Meral'in kendisini düğünde terk etmiş olmasına dayanamayan Başar (Süleyman Tekcan) silahıyla gölün ortasında

sandalda olan çifti silahla vurur. Meral ve Halil'in ölmüş ya da hayatta olması önemli değildir. Önemli olan sevginin ölümsüzlüğüdür. Bu filmde Halil'in Meral'e olan aşkı fotoğraf ve cansız manken kullanılarak ölümsüzleştirilmiştir. Bu bağlamda filmde ölümlü olan şeyin yani bedenin simgesel karşılığı olan cansız manken ve fotoğraf "aşkın" yani duyguların varlığı ile var olarak ölümsüz kılınmıştır.

B. ÖLÜLER KONUŞMAZ Kİ

Senaryo & Yönetmen: Yavuz Yalınkılıç

Yapım: Yavuz Yalınkılıç

Görüntü Yönetmeni: Mükremin Şumlu

Oyuncular: Sema Yaprak, Kerem Mertoğlu, Jirayir Çarkçı, Aytekin Akkaya

Gösterim Yılı: 1970

Kısa Öykü: Adem bey öldükten sonra sahip olduğu konağın otel olarak kullanılmasını istediğini vasiyet etmiştir. Kasabada söylenen efsaneye göre her ayın 15'inde mezardan bir ölü malikaneye gelmektedir ve bu sebeple de konak tekinsiz bir yer olarak anılmaktadır. Yeni gelen misafirler kalabileceği başka bir yer olmadığından ve konak hakkında pek bilgileri olmadığı için orada geceleme kabul ederler. Koca konakta yaşayan garip kahyadan rahatsız olan misafirler daha sonra malikaneyi ziyaret eden ölü ile daha çok korkup endişeye kapılırlar ve bu ölü tarafından öldürülürler. Adanın dışından gelen, orada öğretmenlik yapacak olan bir kadın bu gizemli konakta yaşamaya başlar. Bir ölünün aralarında dolaştığına inanan, Ada sakinlerinin birkaçıyla anlaşma yapan öğretmen geceleyin görünen bu ölüyü yakalamaya koyulur. Filmin sonunda ölünün adanın okul müdürü olduğu öğrenilir. Kur'andan ayetler okunarak ölünün diğer dünyaya gitmesi için uğraşılır. Sabah ezanıyla birlikte, güneşin doğmasıyla müdürün geceleri canlanan bedeni erir ve kasaba zombiden kurtulmuş olur. Bu filmde, ölü olanın yaşayanların arasında fark edilmeden yaşaması aslında ölümün yaşama dair olduğunu vurgular niteliktedir.

C. GÖL

Yönetmen: Ömer Kavur

Yapım: Sadık Deveci, Atıf Yılmaz, Ömer Kavur

Senaryo: Selim İleri

Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi

Oyuncular: Müjde Ar, Hakan Balamir, Talat Bulut

Gösterim Yılı: 1982

Kısa Öykü: Nalan Şeyda (Müjde Ar), bir şarkıcıdır ve bir kasabanın gazinosunda şarkı söylerken onu dinlemeye gelenlerden biri olan Murat (Hakan Balamir) şok geçirir ve orayı terk eder. Nalan'ın daha sonra çalışacağı gazino tesadüfen Murat'ın olduğu kasabada gerçekleşecektir. Nalan'ı gölde boğularak ölen, intihar eden eşi sanan Murat daha önceden de eşinin ölmediğini ve bir gün geri geleceğini düşünmektedir. Eşi sandığı Nalan'ı kaçıır ve zorla alıkoyar. Oradan uzaklaşmayı bir şekilde başaran Nalan, fakir bir balıkçı olan Hasan'a (Talat Bulut) sığınır ve aralarında bir yakınlaşma başlar. Bir düğünde Nalan ve Hasan'la karşı karşıya gelen Murat, "Nalan'a sen yoksan yok olsun her şey" der ve elindeki silahla kendisini öldürür. Bu durumun ardından Nalan ve Hasan yeni bir hayat kurmak üzere kasabadan ayrılırlar. Göl filminde ölü olanın yaşıyor olduğunun yanılgısı, kimin ölü kimin yaşıyor olduğunu düşündürtükten, ölüm ve yaşamın varlığı muhakeme edilir.

D. ANAYURT OTELİ

Senaryo & Yönetmen: Ömer Kavur

Yapım: Cengiz Ergun

Eser: Yusuf Atılgan

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Oyuncular: Macit Koper, Şahika Tekand, Serra Yılmaz, Orhan Çağman

Gösterim Yılı: 1987

Kısa Öykü: İstasyon yakınlarında konaktan bozma babadan kalma bir otele sahip olan Zebercet'in (Macit Koper) hayatı gecikmeli Ankara treni ile gelip bir gece orada konaklayan kadın (Şahika Tekand) ile değişir. Zebercet artık her gün bu gizemli kadının yeniden gelmesini bekler fakat bu bekleyiş zamanla kendisinin ölümüne yol açar. Oteldeki odaların dolu olduğunu gelen müşterilere söyleyen Zebercet, Ortalıkçı kadını da öldürerek iyice yalnızlaşır ve doğmuş

olduğu yatağın üzerinde kendisi asarak hayatına son verir. Anayurt Oteli filminde Zebercet'in yavaş yavaş yaşamdan kopması ve intiharı anlatılır. Filmde ölüm yeniden doğuş olarak anlatılır.

E. SOĞUKTU VE YAĞMUR ÇİSELİYORDU

Senaryo & Yönetmen: Engin Ayça

Yapım: Erhan Erzurumlu

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: Türkan Şoray, Ekrem Bora, Gülsen Tuncer

Gösterim Yılı: 1990

Kısa Öykü: Türk sanat müziği solisti olan ünlü Leyla (Türkan Şoray) herkesin imrenerek baktığı bir kadındır. Film onun saz ekibinden udi Cemal (Ekrem Bora) ile yakınlaşmasını, Cemal'in Leyla'ya duyduğu aşkını konu edinmektedir. Cemal'in ölümü ile birlikte aralarındaki ilişkiyi sorgulayan Leyla, Cemal'in akraba ve ailesini ziyaret ederek kendi kendisi ile hesaplaşma içine girer. Filmin sonunda Cemal'in ablası Cemal'e ait olan bir saati anı olarak onda kalması için Leyla'ya verir. Leyla, hiçbir şey olmamış gibi sahneye çıkarak şarkısını icra eder. Filmde ölüm giz olarak ele alınmıştır. Çünkü Cemal beyin ölümünden sonra onun Leyla'ya duyduğu aşk ortaya çıkmıştır.

F. GİZLİ YÜZ

Yönetmen: Ömer Kavur

Yapım: Sadık Deveci, Ömer Kavur

Senaryo: Orhan Pamuk

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman

Oyuncular: Zuhal Olcay, Fikret Kuşkan, Rutkay Aziz, Sevda Ferdağ, Savaş Yurttaş

Gösterim Yılı: 1991

Kısa Öykü: Kadın (Zuhal Olcay), kiraladığı fotoğrafçının (Fikret Kuşkan) Rum meyhanelerinde çekmiş olduğu fotoğraflara bakarak hayalinde düşlediği o anlamlı yüzü bulma arayışındadır. Bulmuş olduğu anlamlı yüz bir Saatçi'ye (Rutkay Aziz) aittir. Saatçi'yi bulduktan sonra

Saatçi'nin peşinden giden Kadın onunla birlikte ortadan kaybolur. Öncesinde kadına fotoğraf çeken genç ise kaybolan gizemli kadının peşine düşmeden önce onu bulabileceği yerleri arar. Babasının ölüm haberini alan Fotoğrafçı ölüler şehrini, yani kendi memleketini ziyaret eder. Babasının gömme işlemleri yapıldıktan sonra bir iş için ailesinden aldığı yüklü miktarda altınla ölüler şehrinden ayrılır. Bu altınları kadına ulaşmak için kalacağı kasabada harcar. Genç adam sonunda kadına ulaşır. Saat kulesinde birbirleriyle karşılaşan Fotoğrafçı, gizemli Kadın'a onu sevdiğini söyler. Kadın aradığı hayalin kendisi olmadığını söyler ve saat kulesinden çıkar. Arabasına binerek oradan uzaklaşır. Filmin sonunda bu ayrılıkla birlikte geri dönmek için yola koyulan Fotoğrafçı yol kenarındaki eskicinin hikayesini dinler. Filmde zaman temel sorunsal olarak ele alınır. Ölüm kavramı, zamansal bir sorun olarak film metninde ele alınır. Gizli Yüz filminde öldürülen her anın kaydı görüntünün kendisine aktararak ölümsüz kılınmıştır.

G. GARİP BİR KOLEKSİYONCU

Senaryo & Yönetmen: Nurettin Özel

Yapım: Mehmet Tanrısever, Nurettin Özel

Görüntü Yönetmeni: Ergun Özdemir

Oyuncular: Orçun Sonat, Haluk Kurtoglu, Gül Yalaz

Gösterim Yılı: 1994

Kısa Öykü: Beşir (Orçun Sonat), mezar bekçiliği yapan, yaptığı işi önemseyen, ölümlerin değer görmediğini ve yaşamın beyhude olduğunu düşünen bir aile babasıdır. Yaşadığı çevreden kopuktur. Beşir, ölümlere ait fotoğraflarla bir koleksiyon yapmaktadır. Zamanının çoğunu mezarlıkta ölümlerle konuşarak geçiren Beşir'in bu davranışını hastalık olarak niteleyen ve mezarlığın içinde yaşamaktan bunalan eşi (Gül Yalaz) bir psikologla (Haluk Kurtoglu) ile görüşür. Zamanla psikolog ve Beşir arasında bir dostluk ilişkisi kurulur. Beşir'in eşinin amacı Beşir'i deli olarak gösterip mal varlığına el koymak ve mezarlığın içindeki evden kurtulup başka bir yerde yaşamaktır. Beşir'in oğlu doktor olacağından kızına almak isteyen Hulusi bey ise Beşir'in eşiyle anlaşarak onu hastaneye yatırmak ister. Filmin sonunda oğlunun düğününden çıkan Beşir, arkadaşı psikologla ve mezarlıktaki ölümlerle konuşarak ölümün unutulduğundan, yok sayıldığından bahseder. Filmde yaşayanların, göz ardı edip unuttuğu ölüm olgusu Beşir karakteri üzerinden yeniden hatırlatılır.

H. TABUTTA RÖVAŞATA

Senaryo & Yönetmen: Derviş Zaim

Yapım: Ezel Akay

Görüntü Yönetmeni: Mustafa Kuşçu

Oyuncular: Tuncel Kurtiz, Ahmet Uğurlu, Ayşen Özdemir

Gösterim Yılı: 1996

Kısa Öykü: Mahsun (Ahmet Uğurlu), evsiz sokaklarda yaşar, kimsesizdir. Başı dertten kurtulmaz. Araba sevdalı olan Mahsun, sürekli araba çalmakta ve başı bu sebeple belaya girmektedir. Polisin sıkıştırmasıyla birlikte reis ona sahiplik yapar. Ödeyemediği kahve borcunu öder ve ona kalabileceği bir yer ayarlar. Fakat Mahsun zararlı maddeler kullanan kahvede sürekli denize bakarak oturan kadına ilgi duymaya başlar. Mahsun en sevdiği arkadaşı Sarı'yı sandalda ölü bulur, o gömülürken yanında değildir. Daha sonra Sarı'nın mezarını arkadaşlarıyla birlikte ziyaret eder. Giderek yalnızlaşan Mahsun, çalmış olduğu tavuskuşunu arkadaş edinir. Mahsun filmin sonunda açlıktan ölmek üzere olduğu için arkadaşı olduğunu düşündüğü tavuskuşunu da öldürerek yemeye çalışırken yakalanır. Filmde kaybeden Mahsun'un hikayesi anlatılır. Arkadaşının ölümüyle birlikte yalnızlaşan Mahsun hayatta kalmak, yaşamını idame ettirmek için arkadaşı olarak benimsediği tavuskuşunu yemesi insanın yalnız kalacak olsa dahi yaşama yanı ağır bastığından en yakınına bile zarar vereceğinin göstergesi olmaktadır.

I. A AY

Senaryo & Yönetmen: Reha Erdem

Yapım: Jacques Pomonti, İbrahim Yavuzaygen

Görüntü Yönetmeni: Uğur Eruzun

Oyuncular: Yeşim Tozan, Gülsen Tuncer, Nurinisa Yıldırım, Münir Özkul, Bijen Yüceer

Gösterim Yılı: 1996

Kısa Öykü: Küçük bir kız olan Yekta (Yeşim Tozan), eski bir konakta dedesi ve halası (Nurinisa Yıldırım) ile yaşamaktadır. Halası geçmişiyile yaşamaktadır muhafazakardır. Yekta'nın bir diğer halası (Gülşen Tuncer) ise adada yaşar ve ingilizce öğretmenidir. Ara sıra Yekta ile kız kardeşini ziyarete gelmektedir. Yekta'nın annesi bir gün kayığa binip ortadan kaybolmuştur. Kız kardeşleri tarafından öldüğü kabul edilen kadının ölümüne Yekta inanmamaktadır. Onun her gece aynı saatte ayın ışığı ile birlikte kayıkla oradan geçtiğini görür. Yekta'nın amacı halalarına annesinin yaşıyor olduğunu inandırmaktır. Bu inancını kaybettikten sonra konaktan ayrılan Yekta diğer halasının yanında adada yaşamaya başlar ve orada bir okula yazılır. Filmin sonunda bir gün adada ağaçların arasında halasıyla gezinirken ingilizce pratik yapan Yekta birden bire ortadan kaybolur. Filmde yaşayan için sevdiğinin ölümünün kabullenilmesinin zorluğu küçük yaştaki Yekta üzerinden anlatılmıştır. Ölümün bir yok oluş olarak anlatıldığı filmde ölümü çağrıştıracak mitolojik imgelere rastlamak mümkündür.

J. BALALAYKA

Yönetmen: Ali Özgentürk

Yapım: Erol Avcı

Senarist: Işıl Özgentürk

Görüntü Yönetmeni: Mirsad Herovic

Oyuncular: Uğur Yücel, Cem Davran, Ozan Güven, Yekaterina Rednikova, Atılay Uluişik

Gösterim Yılı: 2000

Kısa Öykü: Babasının ölümü ile Necati (Uğur Yücel), Hasan (Cem Davran), Mehmet (Ozan Güven) isimli üç kardeş yeniden bir araya gelir. Babasının vasiyetini yerine getirmek için Rus topraklarında gömülmüş olan babasının pilot arkadaşının mezarını Türkiye'ye taşımak için yola çıkarlar. Dönüşte omuzlarında bir tabutla otobüse binerler. Otobüs Rusya'dan Türkiye'ye kadın pazarlayan bir çetenin otobüsüdür. İçerisinde tek erkek bu üç kardeşir. Yolculuk süresince üç kardeşin kadınlarla yakınlaşması ve aralarında doğan sevgi anlatılır. Tabut, Türkiye'ye getirilir fakat ayrılık vakti gelmiştir. Hasan, yaklaştığı kadını hiç sevmediğini onla birlikte olamayacağını söyler. Mehmet'in sevdiği kadın parayı tercih eder ve Mehmet terk edilir. Necati'nin sevdiği kadın Tanya ise kadınları pazarlayan çetenin liderine kafa tuttuğu için

öldürölür. Filmin sonunda ölen Tanya'nın cesedi tabutun içenisine konur ve Rusya'ya doğru üç kardeş yol almaya başlar. Filmin başlangıcında ölünün vasiyeti üzerine yola çıkılır. Yani ölümle birlikte yeni bir olay başlar. Filmin sonunda ise başlanılan yere geri dönölmesine rağmen yeni bir ölümle birlikte yeniden geriye dönerek oraya ölünün götüröllecek olması yaşamın ve ölümün bir bütün olduğunu ve döngüselliğini vurgular niteliktedir.

K. MELEKLER EVİ

Yönetmen: Ömer Kavur

Yapım: Sadık Deveci, Ömer Kavur

Senaryo: Feride Çiçekçioğlu, Erol Hızarcı, Ömer Kavur

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Oyuncular: Hande Ataizi, Talat Bulut, Haldun Boysan, Yeliz Tozan, Tarık Papuççuoğlu

Gösterim Yılı: 2000

Kısa Öykü: Muhabir olan Ahmet (Talat Bulut), Bosna savaşında yaralanır ve ülkesine geri döner. Daha sakın bir yaşam sürdürmek isteyen Ahmet, fotoğraf makinesini de yanına alarak çektiği fotoğrafları bir sergi yapma düşüncesine girer. Urfa'ya bu sebeple giden Ahmet içinde kimse yaşamayan evlerin fotoğraflarını çekmeye koyulur. Orada eski arkadaşının yanında kalır. Ahmet fotoğraf çekimleri sırasında bir cinayete tanık olur. Polise verdiği ifadesinde cinayeti işleyen kişinin ölü olduğunu öğrenir fakat çekmiş olduğu fotoğraflar adamın ölü olmadığını kanıttır. Babasının ölü olduğunu düşünen Arzuhan (Hande Ataizi), ona ulaşmak için Ahmet'le konuşur. Daha sonra iki arasında yakınlaşmalar başlar. Ahmet'in arkadaşı İbrahim, Bahattin Öztürk'ün adamları tarafından kaçırılmıştır. Arkadaşını kurtarmak için elindeki negatifleri koz olarak kullanır. İbrahim'i kurtardıktan sonra Arzuhan'ı bulmak için yola çıkar. Filmin sonunda Bahattin yanına kızını da alarak polisten kaçmaya çalışır. O sırada Ahmet onları takip etmektedir. Bahattin silahıyla ateş ederek Ahmet'i yaralar. Ahmet bu anı fotoğraf makinesiyle kaydeder. Bahattin ise arkalarından gelen keskin nişancılar tarafından öldürölrlür. Ahmeti hastanede ziyarete gelen polis fotoğraf makinasındaki delilleri yok eder. Filmde fotoğraf imgesi üzerinden kişinin varlığı ve yok oluşu ele alınarak ölüm olgusu fotoğrafla birlikte somut bir hale bürünmüştür.

L. VİZONTELE

Yönetmen: Yılmaz Erdoğan & Ömer Faruk Sorak

Yapım: Necati Akpınar

Senaryo: Yılmaz Erdoğan

Görüntü Yönetmeni: Ömer Faruk Sorak

Oyuncular: Yılmaz Erdoğan, Demet Akbağ, Altan Erkekli, Cem Yılmaz, Şebnem Sönmez, Erdal Tosun, Tolga Çevik, Cezmi Baskın, Şafak Sezer, Bircan Günalan

Gösterim Yılı: 2001

Kısa Öykü: Nazmi (Altan Erkekli), Van'ın Geveş ilçesinin belediye başkanıdır. Ankara'dan gelen bir telefonla köye televizyon gönderildiğini öğrenir. TRT'nin sürgüne yolladığı görevliler, televizyonu kurmadan gidince başkan, köyün delisi Emin'den (Yılmaz Erdoğan) yardım isteme kararı alır. Emin kendi içinde bir felsefeye sahip ve elektronik cihazlara ilgisi olan biridir. Emin, annesinin mezarının başında ona sevdiği türküyü dinletmek için bolca çaba harcamaktadır. Deli Emin'le beraber uzunca bir yolculuğa çıkan başkan, televizyonu çalıştırabilmek için bölgenin en yüksek dağına bile çıkar. Nihayetinde televizyonu çalıştırırlar ve haberleri seyrederek. Uzun uğraşlar sonucu çalıştırdıkları televizyonda karşılaştıkları ilk şey askerdeki oğulları Rıfat'ın (Mesut Çakarlı) ölüm haberi olur. Bunun üzerine Sıti Ana, (Demet Akbağ) televizyonu gömer ve oğluna bir anıt mezar yapar. Rıfat şehit olduğu için nişanlısı Asiye (Zeynep Tokuş) bir başkası ile evlendirilir. Filmde kişinin öldüğüne dair alınan haberle televizyonun gömülmesinin sebebi, ölen kişinin fotoğrafının ekranda görünmesi ve televizyonun ölen kişi olarak görülmesidir. Annenin mezarında dinletilen şarkı ise ölüm olgusuna mitolojik gönderme niteliğindedir.

M. YAZGI

Senaryo & Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapım: Zeki Demirkubuz

Eser: Albert Camus - Yabancı

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Oyuncular: Serdar Orçin, Zeynep Tokuş, Engin Günaydın, Demir Karahan

Gösterim Yılı: 2001

Kısa Öykü: Musa (Serdar Orçin), işini ciddiye alan bir gümrük memurudur. Çevresine yabancı olan Musa kendi yaşamına bile yabancıdır, annesinin ölümüne tepki vermeyen Musa, daha sonra iş yeri arkadaşı Sinem (Zeynep Tokuş) ile yakınlaşmaya başlar ve onunla evlenir. Bu duruma da kayıtsız kalan Musa'nın tavrı patronu tarafından kullanılacaktır. Musa, patronunun ailesini öldürmese de öldürmüş olarak görülüp idam cezasına çarptırılır. Bu duruma da kayıtsız kalan Musa'yı kurtaran patronunun intiharıyla birlikte bıraktığı her şeyi açıklayan mektubu olur. Eşini ve çocuklarını patronu Naim (Demir Karahan) öldürmüştür. Suçlamalardan kurtulan Musa, evine gider. Kapıyı eşi Sinem açar. Hiçbir şey olmamış gibi koltuğa oturarak televizyon izlerler. Filmde ölüm karşısında kayıtsız olmanın insan doğasına aykırı olduğu vurgulanmaktadır. Musa'nın annesinin ölümüne karşı kayıtsızlığı ve nasıl davranacağını bilmemesi günümüzdeki metropol insanının ölümü unutuşunu, akla bile getirilemeyecek bir olgu olduğunu vurgular niteliktedir.

N. KARŞILAŞMA

Yönetmen: Ömer Kavur

Yapım: Sadık Deveci, Ömer Kavur

Senaryo: Macit Koper, Ömer Kavur

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Oyuncular: Uğur Polat, Lale Mansur, İsmail Hacıoğlu, Çetin Tekindor

Gösterim Yılı: 2003

Kısa Öykü: Mimar Sinan (Uğur Polat) ile karanlık işler yapan Mahmut'un (Çetin Tekindor) hayatı hastahanede kesişir. Her ikisi de ölümcül bir hastalığın pençesindedir. Hiç umudu kalmayan Mahmut geçmişte yaşadıklarının acısının da vermiş olduğu etkiyle kendi eceli gelmeden bir başkasının onu öldürmesini istemektedir. Bunu Sinan'dan ister fakat Sinan yapamayacağını söyler. Aradığı kişinin bulunduğunu öğrenen Mahmut aceleyle Sinan'ın yanından ayrılır. Mahmut'un ölüm haberini alan Sinan, arkadaşının ölüm nedenini araştırmak için onun ölü bulunduğu adaya gider. Burada ölümünden kendisini sorumlu tuttuğu oğluna çok

benzeyen Osman'la (İsmail Hacıoğlu) karşılaşan Sinan adadan ayrılmak istemez ve orada kendisine yeni bir hayat kurar. Filmin sonunda Sinan, Mahmut'un oğlu Osman tarafından öldürüldüğünü anlar. Osman, kendisini terk eden Sinan'a kızarak kendisine ihanet ettiğini düşünür. Yere ateş eder ve Sinan'a dönerek "seni öldürdüm" der. Filmde yakınını kaybetmiş bir bireyin fiziksel anlamda ölen yakınına benzeyen kişiye olan bağlılığı aktarılırken, ölümü yenmeye çalışan insanoğlunun kendisini öldüremese bile öldürtmesini anlatmaktadır. Filmde yaşam, zaman, ölüm ve mutluluk sorgulanmaktadır.

O. POLİS

Senaryo & Yönetmen: Onur Ünlü

Yapım: A. Taner Elhan, Funda Alp, Onur Ünlü

Görüntü Yönetmeni: Aras Demiray

Oyuncular: Haluk Bilginer, Özgü Namal, Ragıp Savaş, Sermiyan Midyat, Settar Tanrıöğen

Gösterim Yılı: 2006

Kısa Öykü: Kalabalık bir aileye sahip olan Musa Rami (Haluk Bilginer) mesleğinin zirvesinde olan bir cinayet masası polisidir. Sosyoloji öğrencisi olan kendisinden 40 yaş küçük Funda'ya (Özgü Namal) aşık olan Rami, rahatsızlığı sebebiyle doktora gittiğinde ölümüne az bir zaman kaldığını öğrenir. İzmitli bir çetenin reisi olan iki erkek kardeşin birini öldürdükten sonra başı büyük büyük bir belaya girer. İzmitlilerden ailesi ile ilgili tehditler alan Musa Rami yavaş yavaş tüm sevdiklerini kaybetmeye başlar. Çocuklarını ve torunlarını kaybetmemek için çetenin peşine düşer fakat yakınlarının ölümünü engelleyemez. Kendisinin ölümünü beklerken, çocukları ve torunlarının ölümü, ölümün ne zaman nasıl geleceğinin bilinmediğinin kanıtı olur. Bu filmde ölümün kime ne zaman geleceğinin belirsiz olduğu vurgulanmaktadır.

P. YUMURTA

Senaryo & Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Yapım: Semih Kaplanoğlu

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken

Oyuncular: Nejat İşler, Saadet İşıl Aksoy, Ufuk Bayraktar, Gülçin Santırcıoğlu

Gösterim Yılı: 2007

Kısa Öykü: Annesinin ölüm haberini alan Yusuf (Nejat İşler), doğduğu kasabaya geri döner. Burada kendisini akrabası olan bir genç kız Ayla (Saadet Işıl Aksoy) beklemektedir. Ayla, Yusuf'a annesinin bir adak adadığını ve en azından bunu yerine getirip öyle gitmesini ister. Bu sebeple Yusuf'un yaşadığı yere geri dönmesi gecikir. Bu durum Yusuf ile Ayla'nın yakınlaşmasını sağlar. Yusuf adağı kestikten sonra birkaç akrabasını ziyaret eder ve gitmek için yola koyulur. Gece boş bir tarlada tüm korkularıyla yüzleştikten sonra köydeki evine geri dönüş yapar. Eve geldiğinde Ayla kahvaltı hazırlamaktadır daha sonra birlikte oturup kahvaltılarını yaparlar. Ölümle başlayan film, ölümün aslında bir bitiş değil yeni bir başlangıç olduğunu vurgulayarak yaşayan karakterlerin yeni hayatlar kurmasında temel etken olmuştur.

Q. GÜNEŞİN OĞLU

Senaryo & Yönetmen: Onur Ünlü

Yapım: Funda Alp, A. Taner Elhan, Orçun Oksar, Onur Ünlü, Orkun Ünlü

Görüntü Yönetmeni: Aras Demiray

Oyuncular: Haluk Bilginer, Özgü Namal, Bülent Emin Yarar, Hümeysra, Köksal Engür, Ahmet Kural, Görkem Yeltan

Gösterim Yılı: 2008

Kısa Öykü: Fikri Şemsişgil (Köksal Engür), evli, emekli edebiyat öğretmenidir. Hınzır bir adam olan Fikri, şair Alper Canan (Haluk Bilginer) ile komşudur. Bir sabah yaşanan güneş tutulması Fikri'nin ve onun gibi özel ruha sahip olan birkaç kişinin hayatını değiştirir. Alper Canan, Şule (Özgü Namal) ile evlenebilmek için eşini öldürmek ister. Şule ile evlenmek istemesinin sebebi onun bebeğini taşıyor olmasıdır. Bunun için kiralık katil tutarlar fakat güneş tutulmasının yaşanmasıyla özel ruhların bedenler arasında dolaşması işleri karıştırır. Ruhlar hem kendi özel bedenleri arasında hem de ölü bedenler arasında dolaşmaya başlar. Bu kısır döngüyü durdurmak için Fikri beyin ölmediğini düşündüğü Hamiyet hanımı güneş batana kadar öldürmesi gereklidir. Filmin sonunda Hamiyet hanımın aslında kiralık katil Kurban Murat (Bülent Emin Yarar) olduğunu bulan Fikri bulmacayı çözmüştür. Fikri'nin ruhu, Hamiyet hanımın bedeninin içindeyken Alper Canan'ı ve kendisini öldürür. Fikri beyin ruhu böylece Alper Canan'ın

bedeninin içine girer. Sevdığı kadın Şule'ye yakın olan Fikri (Alper Canan'ın bedeninde) onunla birlikte güneşin batışını izlerken ölümlerden ve yaşayanlardan konuşurlar. Fikri kendisini öldürür. Güneş batmadan bunu yaptığı için ruhu daha önce konuştuğu doktorun ruhuyla yer değiştirir. Yani Fikri'nin bedeninde doktorun ruhu, doktorun bedeninde ise Fikri'nin ruhu vardır ve ikisi de bu yeni hayatlarında yaşamını sürdürmektedir. Bu filmde beden ve ruhların ölümle birlikte yok olmayacağı düşüncesi, var olan bedenlerin içerisinde gezen başka bir deyişle yer değiştiren ruhlarla ele alınmıştır. Yani film ölümün gelmesiyle birlikte yaşamın son bulmayacağını vurgular niteliktedir. Ölümün kendisi, ölümsüz olmanın bir aracı olarak kullanılmıştır.

R. PANDORA'NIN KUTUSU

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Yapım: Catherina Burniaux, Serkan Çakarer, Natacha Devillers, Setareh Farsi,

Behrooz Hashemian, Tobias Pausinger, Yeşim Ustaoglu, Michael Weber, Muhammet Çakıral

Senaryo: Selam Kaygusu, Yeşim Ustaoglu

Görüntü Yönetmeni: Jacques Besse

Oyuncular: Tsilla Chelton, Derya Alabora, Onur Ünsal, Övül Avkıran

Gösterim Yılı: 2009

Kısa Öykü: Nusret (Tsilla Chelton) hanım, tek başına yeşillerin içinde bir köyde yaşamaktadır. Bir gün dağa doğru yürümeye başlar. Annelerinin kaybolduğu haberini alan üç kardeş, annelerini bulduktan sonra İstanbul'a yanlarına getirirler. Annelerinin alzheimer olduklarını öğrenen çocukları için zorlu bir süreç başlar. Annelerine bakamayan çocuklar daha sonra onu bir bakımevine kapatırlar. Bu durumdan rahatsız olan torunu Murat annesini anlayacak ve onu bakımeviden çıkararak evine, köye götürecektir. Filmin sonunda köyde Murat, Nusret hanıma bakıp onunla ilgilenir. Bir sabah uyandığında Nusret hanımın evden çok uzaklaştığını dağa doğru başka bir deyişle ölüme doğru yürüdüğünü görür. Nusret'in peşinden gitmek için artık çok geçtir. Yaşlılıkla birlikte gelecek olan ölümün konu edildiği bu filmde ölüm olgusu dağın ardına gitmek olarak belirtilmiştir. Filmde ölüm kavramıyla ilgili mitolojik göstergelere yer verilmiştir.

S. 11'E 10 KALA

Senaryo & Yönetmen: Pelin Esmer

Yapım: Nida Karabol Akdeniz, Mustafa Dok, Pelin Esmer, Tolga Esmer,

Juliette Sol, Özkan Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken

Oyuncular: Nejat İşler, Mithat Esmer

Gösterim Yılı: 2009

Kısa Öykü: Emekli memur olan Mithat (Mithat Esmer) bir koleksiyoncudur ve koleksiyonu uğruna hayatındaki her şeyi kaybetmeyi göze alabilecek bir adamdır. Kapıcı Ali (Nejat İşler) ile Mithat bey birbirinden farklı dünyaları olan insanlar olmasına rağmen ikisinin de hayatında önemli bir nokta onları bir araya getirir. Kaldıkları apartmanın yıkılıp yerine yenisinin yapılmasını isteyen komşular ile Ali ve Mithat bey arasında bir soğuk savaş başlar. İşini kaybetmek istemeyen Ali ve koleksiyonunu başka bir yere taşıyamayacağının farkında olan Mithat bey, binanın yıktırılmasına engel olmaya çalışır. Apartmanın adı emniyet apartmanıdır. Mithat bey ufak bir depremde sallansa bile yıkılmaya yüz tutmuş bu binada anne rahminde olduğu gibi kendisini güvende hisseder. Oradan ayrılarak yeni bir hayata başlamak istemez. Mithat bey mezarlıktan geçerken yardım ettiği genç kıza ölümsüz olma isteğinden bahseder. Mithat, daha sonraları koleksiyonuna el konulacağı düşüncesiyle evinden çıkmayarak onları korur. Onun işlerini ise artık kapıcı Ali yapar. Mithat beyin istediği şeyleri alırken Ali kendisine de pay biçerek bu durumdan fayda sağlar. Filmin sonunda Ali yeni bir iş bulduğu için apartmandan ayrılırken, 11. cildi Mithat efendiye kendi evinde masasının üstüne hediye anlamında bırakır. Yaşanmışlıklar ve eskiye olan tutkunun yani eskinin günümüzde varlığını somut olarak sürdürmesi ile ölümü yok eden şimdinin varlığı filmde işlenmiştir.

T. KOSMOS

Senaryo & Yönetmen: Reha Erdam

Yapım: Ömer Atay

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Oyuncular: Sermet Yeşil, Türkü Turan, Hakan Altuntaş, Sabahat Doğanılmaz,

Korel Kubilay, Akın Anlı

Gösterim Yılı: 2009

Kısa Öykü: Zamanın ve mekanın belirsiz olduğu bir köye sığınan Kosmos (Sermet Yeşil), yine zamansızlığın ve mekansızlığın kentinden gelmiştir. O, yeri yurdu olmayan bir seyyahdır. Köy içerisinde yabancı olarak görülen Kosmos, daha sonra ölü çocuğu diriltmek gibi mucizeler gerçekleştirir ve bu meziyetinden dolayı köy halkı tarafından kısa sürede benimsenir. Kasabaya Kosmos'un gelmesiyle eş zamanlı tabutta bir ölü getirilir. Ölünün otopsisinin yapılmasını isteyen kardeşler, babasının ölümü için bir diğer kardeşini suçlamaktadır. Bu tabut filmde sürekli oradan oraya taşınır. Kosmos'un önce şifacı daha sonra ise bir sahtekar ve hırsız olduğunu düşünen kasaba halkı ile polis onun peşine düşer. Polislerin elinden kaçmayı başaran Kosmos yeni bir yaşama doğru yol alır. Sinemada beklenmeyen ölüm değil, hayat olduğunu söyleyen yönetmen bu filmde ölü bedene can veren, hastaları sağlığına kavuşturan bir şifacının hikayesini konu edinir.

U. BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Yapım: Zeynep Özbatur

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, Ercan Kesal, Ebru Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Muhammet Uzuner, Taner Bırsel, Yılmaz Erdoğan

Gösterim Yılı: 2010

Kısa Öykü: Doktor (Muhammet Uzuner) ile Savcı'nın (Taner Bırsel) bir cinayetle ilgili yarım gün süren gerilimini konu alan film, Anadolu topraklarında geçmektedir. Zanlı Kenan'ın (Fırat Tanış) cesedi nereye gömdüğünü bulmaya çalışan bir ekip, katille sessiz ve kimsesiz topraklarda bir yolculuğa çıkar. Soruşturmanın içinde olan Savcı için zor olan eşinin ölümünün doğal yollardan olmadığını öğrenmesiyle ortaya çıkar. Savcı eşini aldattığı için eşi çocuğunu doğurduktan hemen sonra intihar etmiştir. Filmin sonunda ıssız topraklarda bulunan ceset

otopsi için hastaneye getirilir. Film, ölümün taşrada olan varlığına dikkat çekerek aldatma olgusu üzerinden insanların hayatlarının içerisine giren ölümü, gerçekçi bir biçimde ele almıştır.

V. CELAL TAN VE AİLESİNİN AŞIRI ACIKLI HİKAYESİ

Senaryo & Yönetmen: Onur Ünlü

Yapım: Orkun Ünlü, Funda Alp

Görüntü Yönetmeni: Vedat Özdemir

Kamera: Cenk Altun, Sertaç Özkan

Oyuncular: Selçuk Yöntem, Bülent Emin Yarar, Ezgi Mola, Alpay Şayhan, Türkü Turan, Tansu Biçer

Gösterim Yılı: 2011

Kısa Öykü: Celal Tan (Selçuk Yöntem), saygın bir profesördür. Aynı zamanda kalabalık bir ailenin reisi statüsünde de yer alan Celal Tan, ailesinin tepkilerine rağmen kendinden yaşça küçük bir üniversite öğrencisiyle evlenir. Celal, eşi Özge'nin (Türkü Turan) başkasıyla ilişkisi olduğunu düşünerek kıskançlık krizi geçirir. Kendisinin doğum günü gecesi onu evin kapısının girişinde öldürür. Aile bu ölümüne şahit olsa bile sesini çıkarmaz ve bilmemezlikten gelir. Doğum günü sürprizi yapmak için gelen Özge'nin kardeşi Ergün (Bülent Emin Yarar) zamanla katilin Celal Tan olduğuna ikna olur. Kardeşinin katilini ortaya çıkarmaya çalışırken bütün suçlayıcı oklar kendisine döner. Filmin sonunda ise Celal Tan, binanın kapıcısıyla konuşup anlaşarak suçunu üstlenmesini sağlar. Julide (Ezgi Mola) ihanet ettiğini düşündüğü sevgilisi Okan'ı kendisinden hoşlanan polisle birlikte öldürür. Ergün ise Julide'nin işlediği bu cinayetin türlü düzenbazlıklarla sorumlusu seçilir. Doğum günü ile başlayan ölümü konu edinen filmde doğumun ve ölümün birbirine eş iki kavram olduğunu akılda tutarak, başkasının hayatına son verenin suçlusu aranırken güçlü olanın galip geldiği bir hayatın gerçeği vurgulanır.

W. BEHZAT Ç. SENİ KALBİME GÖMDÜM

Yönetmen: Serdar Akar

Yapım: Tarkan Karlıdağ

Eser: Emrah Serbes (Son Hafriyat)

Senaryo: Ercan Mehmet Erdem

Görüntü Yönetmeni: Zekeriya Kurtuluş

Oyuncular: Erdal Beşikçioğlu, Canan Ergüder, Tardu Flordun, Hakan Boyav, Cansu Dere, Fatih Artman,

Gösterim Yılı: 2011

Kısa Öykü: Ankara Cinayet Bürosu'nda Başkomiser olan Behzat; alkolik, obsesif ve agresif biridir. Kızı Berna'nın ölümünden sonra halüsinasyonlar görmekte ve ani tepkiler vermektedir. Berna'nın ölümünün etkilerini hala hissederken, yeni bir cinayet ihbarı gelir. Kendisine Red Kit takma adını veren bir suçlu, Gençlik Parkı'na bir kadın gömmüştür. Kadın, bir emekli polisin annesidir. Behzat ve ekibi, yeni atanan olay yeri inceleme amiri Songül'le beraber bu cinayeti araştırmaya başlar. Behzat, araştırmalar devam ederken sürekli Berna'yla ilgili halüsinasyon ve rüyalar görür. Bu sanrıların hepsi cinayetlerle benzerdir. Bunun üzerine Harun, kızının öldüğünü anlasın diye Behzat'ı, Berna'nın mezarına götürür. Bu araştırma sırasında polis ailesinden biri daha öldürülür. Daha sonra öldürülen kişilerin Daltonlar adında bir infaz timinin aile fertleri olduğu açığa çıkar. Olay yer inceleme amiri Songül'ün de abisinin içinde olduğu bu ekip Red Kit'in ailesini ve köpeklerini öldürmüştür. Red Kit, Dalton'ların son üyesinden de intikam almak için, kardeşi Songül'ü kaçıır ve tabutun içinde bir havuza gömüp teslim olur. Filmde çocukluktan yetişkinliğe kadar ailesinin ölümünün sorumlularını öldürme planı yaparak yetişen Red Kit'in intikam hırsı ile bunu yapanların yakınlarını diri diri toprağa gömmesi anlatılır. Filmde suçu işleyenlerin kendilerinin değil yakınlarının öldürülmesi Red Kit'in sevdiği kişiyi kaybetmenin acısını kendisine yaşatanlara anlatmak istemesindendir. Filmde yakınlarını kaybeden kahramanların çekmiş olduğu içsel acılar, psikolojik bunalımlar, intikam hırsı, ölme, yaşama durumları anlatılmıştır.

X. YABANCI

Senaryo & Yönetmen: Filiz Alpgezmen

Yapım: Alp Alpgezmen, Eylem Akın

Görüntü Yönetmeni: Özgür Polat

Oyuncular: Sezin Akbaşoğullar, Caner Cindoruk, Serkan Keskin

Gösterim Yılı: 2012

Kısa Öykü: 80 Darbesi yüzünden yurt dışına irtica etmek zorunda kalan Özgür'ün (Sezin Akbaşoğulları) ailesi onu Türkiye'den uzakta büyötmüştür. Babasının ölümüyle birlikte kızına vermiş olduğu vasiyet, sıra hasreti çektiği Türkiye'ye gömölmek istemesidir. Babasının son isteğini yerine getirmek için cenazeyle birlikte memleketine gelen Özgür babasının vatandaşlıktan çıkarıldığını öğrenir. Bu sebepten cenaze işlemlerini başlatamaz. İstanbul'da tanıştığı Ferhat ona destek olmaya çalışır. Ferhat ile Özgür arasında yakınlaşma olur. Filmin sonunda Özgür'ün babasının İstanbuldaki evini bulurlar burada birlikte kalacakları sırada Ferhat içki almaya çıkar. Bakkalı içki sattığı için tehdit eden magandalarla yaşadığı tartışma sırasında vurularak öldürölür. Cesedi ise daha sonra sokak kenarında Özgür tarafından bulunur. Film, babanın ölüm haberinin aktarılmasıyla başlar. Ölüm bir başlangıç olarak ele alınır ve karakteri başka bir yolculuğa çıkarır. Yabancılaşma, aidiyet, yaşam ve ölüm kavramları filmin üzerinde durduğu temel noktalardır.

Y. şARKI SÖYLEYEN KADINLAR YA DA ADEM'İN YAKARIşI

Senaryo & Yönetmen: Reha Erdem

Yapım: Ömer Atay, Claudine Avetyan, Mustafa Dok, Vladimir Kokh

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Oyuncular: Philip Arditti, Aylin Aslım, Vedat Erincin, Binnur Kaya, Kevork Malikyan, Deniz Hasgöler, Melisa Akman

Gösterim Yılı: 2013

Kısa Öykü: Deprem tehlikesi altında olan ada, yaşayanları tarafından boşaltılmaktadır. Adadan gitmeyen, orada yaşamını sürdüren Mesut (Kevork Malikyan), hizmetçisi Esmâ (Binnur Kaya) ile birlikte günlerini geçirmektedir. Esmâ doğanın içinde gezinmeyi seven, saf iyi kalpli bir kadındır. Bir gün ormanda gizemli bir kız (Deniz Hasgöler) bulur. Onu evine getirir ve daha sonra Mesut Bey'in evine götürür iş aramaya gelen kız adanın doktorunun (Vedat Erincin) yanında çalışmaya başlar. Terk edilen adaya hastalığından dolayı Mesut beyin oğlu Adem (Philip Arditti) ve daha sonra onun peşi sıra ayrılmak üzere olduğu eşi (Aylin Aslım) gelir.

Esma şifacıdır, ölüp yeniden dirilmiştir ve ölen Adem'i de dirilterek ona can vermiştir. Adem yeniden dünyaya geldiğinde bambaşka bir insan olur. Daha sonra ölümünden dolayı suçlanan Esma Adem'in babası tarafından öldürülmeye çalışılsa da diğer iki kadın tarafından kurtarılır. Zamanı, zamansızlığı, ölümü anlatan bu filmde saf ruhun gerçekleştireceği mucizeler konu edilmiştir.

Z. MUSKA

Yönetmen: Özkan Çelik

Yapım: Serhan Nasırlı

Senaryo: Özkan Çelik, Serhan Nasırlı

Görüntü Yönetmeni: Önder Şengül

Oyuncular: Sezgin Erdemir, Tanju Tuncel, Aslı Şahin

Gösterim Yılı: 2014

Kısa Öykü: Celal, kadınlara çok ilgili kibirli bir yazardır. Sadakat konusunda sorunları vardır. Sevgilisi Celal'in kendisini aldattığını öğrenince onu evden kovar. Gidecek bir yeri olmayan Celal iş arkadaşından (Taylan Güner) yardım ister. Arkadaşının da tavsiyesiyle eski bir konakta oda kiralayan Celal geceleri birbirinden ürkütücü rüyalarla uyanmakta ve her ne kadar orayı terk etmek istese de yan odasında kalan Yasemin'e olan ilgisi sebebiyle orada kalmaya devam edecektir. Konağın sahibi kadın, her gece gizemli bir odaya gidip orada dualar okur. Bir gece Yasemin ve Celal'in iş arkadaşı da ona eşlik eder. O gece Celal yine kabuslarından birini görür ve uyanır. Uyandığında Yasemin ona sarılır ve "kocacığım" der. Konak sahibi kadın, ölen oğlunu hayata döndürmek için Celal'in bedenini kullanmıştır. Yasemin konak sahibinin gelini, Celal'in iş arkadaşıysa Yasemin'in kardeşidir. Filmde ölüm olgusu, ölen kişinin yeniden farklı bir bedenle hayata gelmesini konu edinmiştir.

2.2. “ ‘Fotoğraf’ , ‘Saat ve Zaman’ , ‘Mezarlık’ , ‘Tabut’ , ‘Gasilhane’ , ‘Ruh’ , ‘Hayvan’ , ‘Su’ , ‘ Ceset’ Kavramları Çerçevesinde Ölüm Olgusunun Kısa Analizi

Bu bölümde 90 sonrası bazı filmlerde fotoğraf, saat ve zaman, mezarlık, tabut, gasilhane, ruh, hayvan, su, ceset imgeleri kullanılarak pekiştirilen ölüm kavramı ve sorunsalı incelenecektir.

2.2.1. Fotoğraf İmgesini Kullanan Filmlerde Ölümün Ölümsüzlüğü Üzerine

Oskay’a göre “*bugünü yaratmak için yola çıkan bir nostalji, geçmiş rastgele bir biçimde korumak istemez, yaşanan bugünkü hayattan farklı olan yanlarını öne çıkararak korumak ister.*” Amacı geçmiş bugünkü unutmanın bir eğlence aracı şekline indirgemek ile bugünün bizlere acı çektiren yanlarını kapatarak bir “*süse indirgemek*” değildir. Geçmiş şimdinin, başka bir deyişle bugünün edilgen süsü olarak kullanmak geçmişin farklılıklarını algılamamızı önler. Bu da insanın geçmişten yani yaşanan günden çektiği acılardan tarihi daha çok zenginleştirecek “*hiçbir iz bırakmak istemeyen şimdiki rutin yaşamın işine yarar.*”²⁹²

Fotoğraf, anı donduran geçmiş şimdiye taşıyan içinde bulunduğu nesne ya da kişileri hep aynı kılan, ölümsüzleştiren bir buluştur. Bu bağlamda; geçmişin koleksiyonunun fotoğraflarla sağlanır. Onlarla anıların koleksiyonunu yapılır ve geçmişten bugüne olduğu şekliyle somut bir biçimde var olur.

Her insan elbet bir gün ölecek ve fotoğraflarda görüldüğü gibi akıllarda kalacaktır. Belki de zihinlerde görüntüleri unutulacak ve en sonunda da yüzleri bir fotoğrafta hatırlanacaktır. “*Fotoğraf ve ölüm birer ikiz kardeş gibidir*”; fotoğrafçı o anı yaşamak düşüncesiyle sıradan anları öldürüp zaman denen sürecin içinden çıkarmaktadır. Elde edilen geçmişin görüntüsü hep şimdiki zamana taşınır. İnsanlar yaşam ve kaçınılmaz olan son ölümü mutlaka yaşayacağını bildiği halde anın yasını anı ile tutar. Fakat objenin kendisi kaybolduğunda da arşivlere geri dönüp o fotoğrafları arar ve bulmuş olduğu yaşamın sağlaması, o vakitte orada bulunduğunun bir kanıtıdır.²⁹³

“*Fotoğraf ölümün ikiz kardeşidir.*” O anı dondurup ölü kılarak varolanı zaman sürecinin üzerine çıkarır.²⁹⁴ Bu düşünceden yola çıkarak şunu söyleyebilmek mümkündür: Fotoğraf anı dondurup onu öldürerek aslında ölen anı ölümsüz kılmaktadır. Ölümün tersi yaşam değildir, ölümün tersi ölümsüz olmadır ve öldüğümüz an ölümsüzlüğe kavuşuruz.

Kısa öyküsünü aktarmış olduğum filmlerin bazılarında fotoğrafın ölüm olgusu ile ilgili kullanımlarına bakacak olursak; kişiyi ölümsüzleştirme anlamında kullanımlardan biri Metin Erksan’ın yönetmenliğini yaptığı “**Sevmek Zamanı**” (1965) filmidir. Filmin ele alınmasının

²⁹² Ünsal Oskay, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2014, s. 150,151.

²⁹³ Merih Akoğul, “Ölüm ve Fotoğraf”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, No.17 (Mayıs 2001), s.72.

²⁹⁴ a.g.e., s. 72.

sebebi; dönemine nazaran klasik Yeşilçam anlatısının dışında olmasıdır. 90 sonrası Türk filmlerinin birden köklü bir değişime uğradığını söylemek mümkün değildir. Teknoloji ile birlikte zamansal süreç içerisindeki değişim sayesinde 90’larda yenilikçi adımlar atılmaya başlanmıştır. Yani sinema da geçmişinden beslenerek, ilham alarak adım adım yükselişe geçmiştir. Bu sebeple o beslenmeyi sağlayacak filmlerden bir ya da birkaçına değinme gereği doğmuştur. Fotoğrafın çoğunlukla resim olarak ifade edildiği “Sevmek Zamanı” filminde Halil, Meral’e ona değil onun fotoğrafına aşık olduğunu, fotoğrafın onun dünyasına ait olduğunu ve Meral’i değil de fotoğrafı tanıdığını dile getirir. Fotoğraf imgesi filmde ebediyen bana böyle bakacak cümlesi ile sahibi olunan kişiden bağımsız, şimdiki zamanda var olmayan varlığıyla birlikte ölüm ile ölümsüzlüğü dile getirmektedir. Fotoğraf ebediyen öyle bakacak çünkü Meral değişirken zamanın geçmesine ve değişmesine rağmen fotoğraf hiçbir zaman değişmeyecek anı ölümsüzleştirerek, zamansızlığı yaratacak ve geçmişte olanın şimdisini o güne ve geleceğe aynı biçimde aktaracaktır. Halil’in surete olan aşkı daha sonra gerçeğe olan aşka dönüşecektir. Fotoğrafın yarattığı düş dünyasının yıkılması sonucunda gerçek dünyaya göçen boyacı Halil yeniden doğar. Bu doğum onun Meral’e aşık olmasıyla başlar. Aşk, arzu aslında doğumun kendisidir. Böylece Halil’in düş dünyası ölmüştür, O gerçek hayattadır ve gerçek aşkı yaşamaktadır.

“**Gizli Yüz**” (1991) Surete aşık olma, arayış içinde olma konusunu işler. “Sevmek Zamanı” filminde Halil gördüğüne aşık olurken, “Gizli Yüz”de düşündeki anlamlı yüzü aramaya koyulan bir kadın vardır. Hayalini somutlaştıran bu yüzün varlığı yine bir fotoğrafla kanıtlanmıştır. Yani o insanın dünyada var olduğunun kanıtı fotoğraftır. Fotoğraf bu bakımdan düşünüldüğünde her ne kadar anı öldürüp kişiyi ölümsüz kılabilir aynı zamanda yaşamın da bir göstergesi olabilmektedir. “**Ölümler Konuşmaz Ki**” (1970) filminde “Bu fotoğraftaki belki sensin belki değil.. Bense onun için yaşıyorum” diyen konağın hizmetkârı ölen sevdiği kadının yeniden konağa gelebileceğini düşünerek, konakta yaşamına devam etmektedir.

“**Melekler Evi**” (2000) filminde ise Ahmet harabe evlerin fotoğraflarını çektiği sırada birinin başkalarını öldürdüğü anları fotoğraflar. Bu durum onun başına birçok işin gelmesine sebep olacaktır. Ahmet’in bir arayış içerisinde olduğunu onu yaralı bir halde bulan gizemli adam en özet biçimde aktarır. “Her şeyin bir özü bir de sureti vardır. Senin işin suretledir ama özünü ararsın.” Boş evlerin fotoğraflarını çekerek bir sergi açmayı planlayan Ahmet suret için yola çıkmış görünse de doğuya yapmış olduğu yolculukta ve çekmiş olduğu fotoğraflarda

aslında kendi özünü aramaktadır. Ahmet fotoğrafı çekerken fark edilir ve cinayeti işleyen kişi onun da peşine düşer. Ahmet daha sonra polis soruşturması sırasında katilin aslında iki sene önce ölmüş olduğunu öğrenir ve polis ona bu kişinin öldürmesi imkansız çünkü zaten iki sene önce öldü der. Katil (Vahdettin)'in kızı Arzuhan yapılan soruşturmada haberdar olur ve Ahmet'le yapmış olduğu konuşmada babasının yaşadığını öğrenir. Babasının yaşadığının kanıtı da Ahmet'in çektiği fotoğraftır. Böylece birilerinin ölümünün kanıtı olan fotoğraf aynı zamanda birinin de yaşamış olduğunun somut göstergesi olacaktır. Bu bağlamda fotoğraflar yaşanan anların kanıtıdır. Yaşanmışlıktan kopup, anın dondurulmasıyla ölüm halini alıp ölümsüzleşirler.

“Balalayka” (2000) filminde eski, sepya tonlarında duvara asılan fotoğraflar gösterildikten sonra üç kardeşin babasının vasiyeti ile ilgili konuşmalarına tanık oluruz. Ölen kişinin varlığı bu şekilde vücut bulur. **“Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu”** (1990) filmine bakıldığında şarkıcı Leyla Akın arkasında ud çalan Cemal beyin ölümü sonrasında zaman zaman onunla birlikte çekilmiş olduğu fotoğraflara bakarak geçmişe gitmektedir. Böylece ölen kişinin geçmişteki anı şimdiki zamana taşınarak kişi ölümsüz kılınmıştır. Film geçmişe dönüşlerin sık yaşandığı şimdinin durumunun nedenlerini aktaran bir filmidir.

“Muska” (2014) filminde Gökhan'ın varlığını hem annesinde hem de eşinde olan fotoğrafı görerek anlarız. Aynı fotoğrafın her iki kadında da bulunması aralarında bir yaşanmışlık, bir anı ya da ortak nokta olduğunun göstergesidir. Fotoğrafta Gökhan'ın yüzündeki izin aynısının Celal'de de oluştuğunu görürüz. Bu da Celal'deki değişimin ip uçlarından biri olacaktır.

“Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikeyesi”nde (2011) ise Özge'nin fotoğrafını almak isteyen Okan'a, Kamuran onun bir anı olduğunu ve alamayacağını söyler. Ölen kimseleri hatırlamak suretlerini unutmamak ve onları somut bir şekilde anılarda yaşatmak için fotoğraflar sayesinde eski anları biriktiririz. **“Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm”** (2011) filminde Songül'ü nereye gömdüğünü öğrenmeye çalışan Behzat, Red Kit'e psikolojik baskı yapar. Ailesine nelerin yapıldığını, nasıl öldürüldüklerini her şeyi bildiğini söyler ve her şeyi bildiğinin kanıtı olarak da Red Kit'in çocukluğuna dair ailesiyle olan fotoğrafları gösterir.

Reha Erdem'in çevirmiş olduğu ilk filmi olan **“A Ay”** (1996)'da Yekta annesini gördüğünü kanıtlamak için adadaki tek arkadaşı ile annesinin fotoğrafını çekme planı yaparlar.

O gece her ikisi de Yekta'nın annesini görmesine rağmen çekilen fotoğrafların simsiyah olması nedeniyle arkadaşı onu görmediğini söyler. Bunun üzerine Yekta'nın şunları söyler:

“Gör Diye! Ne diye bunca zahmet? Göstermek daha mı önemli? Her gördüğünü gösterebiliyor musun? Söylesene, her gördüğünü gösterebiliyor musun? Rüyalarının fotoğrafını çekebiliyor musun? Işık yetiyor mu? Netliğini ayarlayabiliyor musun? Görmeyi, sadece görmeyi biliyor musun? Hem, ne göstereceksin? Haberleşmek için mi? Kimlerle? Kendinle habersiz kaldın mı hiç? Gösterilemeyen şeyler görüyorum ben. Gör, sadece gör!”

“**Şarkı Söyleyen Kadınlar**” (2013) filmde boynunda bir erkek fotoğrafı olan bir kadın oğlunu aramaktadır. Bu sebeple belki de tahliye edilen adayı terk etmemiştir. Annenin şarkısı Esmâ, Meryem ve Hale'nin söylediği şarkılardan farklıdır. Çocuğunu kaybeden ve onu arayan anne, kelimesi olmayan evrenin dilinde acıklı bir şarkı mırıldanmaktadır. Oğlundan haberdar olmamız boynunda gezdirdiği fotoğraf sayesinde. Böylece arzusun süreğenliği ölümsüzlüğü çağırır. Bazen bir kelimedenden çok bir görsel o durumu açıklarken daha etkili olabilmektedir.

“**Yabancı**” (2012) filmde memleketinden ayrı yaşayan Özgür babasının ve annesinin gençliğini, 80'leri fotoğraflardan bakarak gözlemler. Fotoğraflarla beraber yaşanan o anların anıları da anlatılır. Fotoğraf bir şeylerin gerçekte olduğunun varlığının, yaşadığının ya da mevcut olduğunun kanıtıdır. Geçmiş bu şekilde de ölümsüz kılmaktadır. An ölmüş olmasına rağmen, şimdiye taşınan görüntü bir zamanlar onun var olduğunun en büyük kanıtı olmuştur. Fakat “A Ay”da Yekta'ya göre ise bir şeyin gerçek olması için bir başkasının görmesi gerekmez tıpkı rüyalar gibi... diyerek rüyaların da gerçek olduklarını düşünür.

“**Bir Zamanlar Anadolu'da**” (2011) filmde doktorun odasına girip, fotoğraflarına bakması onun ölmüş olan anılarının temsilidir. Çocukluk fotoğrafları onun ölen anılarıdır. Mezuniyeti, fotoğrafta yanında duran kadın artık şimdide değil anılardadır. Doktorun geçmişi de fotoğraflarla izleyene aktarılmıştır. Daha önce savcıya bahsettiği sevdiği kadın belki ölmüş, belki terketmiştir, ama yoktur artık önemli olan da kadının yok olmasıdır. Bir kimsenin ölmesi için sadece bedeninin ölmüş olması gerekmez, kişi aynı zamanda düşüncede de ölebilir.

“**Garip Bir Koleksiyoncu**” (1994) filmde mezar bekçisi Beşir, mezarlığına gömülen ölümlerin vesikalıklarından oluşan bir albüm yapar. Bu albümde fotoğrafların altında ölen kişilerin ölüm tarihleri, isimleri ve meslekleri yazılıdır. Doktor ona neden böyle bir şey yaptığını sorunca, Beşir bir çeşit koleksiyon diye cevap verir. Yaşayanların hayatından çok ölümlerin hayatına dahil olan Beşir, gömülen kişilerin fotoğraflarını o kişinin varlığını yani bir

zamanlar dünyada var olduğunun kanıtı olarak gösterir. Bu durum bir bakıma hayatın elbet bir gün biteceğini ve varlığımızın sadece anıları somut bir biçimde var eden fotoğraflarla sağlanacağını göstergesidir. Beşir eşinin annesinin ölümünden sonra onun fotoğrafını deftere yapıştırırken şunları mırıldanır: “Uzun bir hesaba hazır ol...” Bu bağlamda Beşir’in siyah defteri bir bakıma ölümlerin kayda geçirildiği ölüm defteri gibidir.

Ömer Kavur’un “Göl” (1987), “Anayurt Otel” (1987), “Karşılaşma” (2003) filmlerinde fotoğraf kullanımının önemli bir yeri vardır. “Karşılaşma”, “Anayurt Otel” ve “Göl” filmlerinde fotoğraf öykünün baş kahramanlarından birinin çok sevdiği ve zamanında kaybettiği “ölen” kişinin neredeyse tıpa tıp benzediği bir “yaşayan”ı kaybettiği kişi sanması ile ilişkilidir. Yönetmen bu durumu seyirciye aktarabilmek için de ölen kişinin geçmiş zamana ait görüntülerini ya da fotoğraflarını kullanmıştır. Her üç filmde de yakınlarını kaybedenlerin ona çok benzeyen yaşayanına yakın olmaya çalıştıkları, hatta kaybettikleri kişi olarak gördükleri söylenebilir. “Göl” filminde Murat, Nalan’ı gördükten sonra eşinin ölmediğini düşünür. Onu eşi olarak görür ve Nalan’ı eve hapseder. Bu durumun kişinin sevdiği insanın ölümünü kabullenemeyişten ileri geldiğini söyleyebiliriz. “Karşılaşma” filminde ise Sinan, Osman’ı ilk gördüğünde ölen oğlu Cem sanır. “Anayurt Otel” filminde Zebercet’in gelmesini beklediği gizemli kadını önce filmin başında görürüz. Daha sonra otelde kaldığı gece ile ilgili görüntüleri gördükten sonra filmin sonunda Zebercet’in doğduğu beşiğin yanında eski fotoğraflarıyla birlikte kırık bir çerçevede annesinin fotoğrafını da görürüz. Zebercet karakteri tıpkı Sinan ve Murat gibi yakınlarını kaybetmiş, onların yaşayan benzerleriyle karşılaşan ve onları görmeyi, onlara yakın olmayı arzulayan karakterlerdir. Zebercet annesine, Sinan oğluna, Murat ise eşine özlem duymaktadır.

“Melekler Evi”nde mezarlıkta Bahattin tarafından öldürülen Ahmet, öldürülme anını fotoğraf makinesini seri çekime alarak kaydetmektedir. Ahmet yaralanır, Bahattin ise vurularak orada öldürülür. Bu bağlamda yönetmenin ölümü sadece tema, mekan, diyaloglarla değil aynı zamanda karakter temsilleri ile de yansıttığı söylenebilir. Ömer Kavur’un anlatılarında karakterler ölmese dahi mutlaka yakınlarını kaybeden karakterler filmde yer alır. Örneğin; “Anayurt Otel”, “Göl”, “Körebe”, “Karşılaşma”, “Melekler Evi” gibi. Böylece Kavur ölümün yaşamın içinde olduğunu, yaşayanla birlikte vererek izleyicilere hatırlatır.

İnsanların doğdukları an ile öldükleri an arasındaki geçirmiş oldukları zaman yaşamdır. Kişinin yaşamı boyunca yaşadıkları anılar birikirken diğer taraftan da zamanı azalmaktadır. Terazinin hafifleyen kolunda kalan zaman tamamen tükendiğinde yaşayan için artık ölüm vardır. Anı donduran fotoğraflarla ölümsüzlüklerine kavuşan yaşayanlar bir süre sonra ölseler de geride bıraktıklarının belleklerinde somut bir şekilde var olacaklardır çünkü anılar unutulsa bile fotoğraflarda görünen yüzler unutulmayacaktır. Derrida'ya göre tarih yaşayan bir organizmadır. Geçmişin yaşayan bir organizma olarak anılması geçmişte çekilmiş olan fotoğrafların da geçmişin bir parçası olduğu için yaşayan bir organizma olduğu söylenebilir. Derrida'nın tarihi yaşayan bir organizma olarak gördüğünü şu sözlerinden anlamamız mümkündür: *“Tarihin sonuna geç kalmış olabiliriz ama tarihin başlangıcını kaçırmamız da mümkün değil. Son daima tek yönde bir tehir edilirken, ters yönden başlayanlar için başlangıç hep daha önce olmuş gibi görünür.”*²⁹⁵

2.2.2. Saat ve Zaman İmgisini Kullanan Filmlerde Ölüm ile Yaşamın Diyalektiği Üzerine

İnsanın zamanı algılaması hem kültürel hem de çok boyutlu bir sorunsaldır. İnsanın zamanı algılıyor olması öncelikle kültürelidir. Bunun sebebi de zamanın konuşulan diline, tarihine ve evrim gösterilen çevreye göre çeşitli biçimlerde algılanır olmasından ileri gelmektedir. Zaman çok boyutlu bir sorunsaldır, çünkü seçilen bakış açısına göre yeniden düzenlenmektedir.²⁹⁶ Bu bağlamda düşünülecek olunursa zaman kavramı da ölüm kavramı gibi tarihin daha ilk günlerinden itibaren sorgulanmaya başlanmış ve birçok felsefecinin üstüne düşünmesini, tartışmasını sağlamıştır. Zaman'ın tanımı ile ilgili kesin bir görüş belirtmek olanaksızdır. Zaman yine ölümle aynı kaderi paylaşarak; toplumdan topluma, kültürden kültüre, hatta bireyden bireye farklılık gösteren bir kavramdır.

Yunan ve Hintlilerde devirli zaman anlayışı vardır. Her şey bir devrim ve tekrar içindedir gerçekleşmektedir. Bu görüşü dönemin ünlü düşünürlerinden Aristoteles'te görmek mümkündür : Ona göre, *“zaman ve evren her zaman vardır ve varolacaktır.”* Augustinus'un düşüncesinde ise zamanın kendisi çizgiseldir. Bir başlangıç varolduğundan, bu yüzden bir de

²⁹⁵ Kaplan ve Ünal, s.62.

²⁹⁶ Ayşe Kıran ve Zeynel Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara: Seçkin Yayınları, 2003, s. 161-162 Aktaran M. Fadıl Sözen, *Sinemasal Zaman ve Gizli Yüz Filminin Zaman Çözümlemesi*. Akdeniz Sanat Dergisi, No.1 (2008), s.127.

son olacaktır. Her an birbirinden tamamen farklıdır, tekrar edilemez.²⁹⁷ Augustinus'un evrenin yaratıldığı andan itibaren zamanın da onunla eş zamanda yaratıldığını söylemesi aslında zamanın bir başlangıcı olduğunu vurgulamaktadır. Augustinus zamanı çizgisel olarak yorumlamaktadır.²⁹⁸

Emmanuel Levinas zaman ve ölümü birlikte ele alarak öğrencilerine “*Zaman ve Ölüm*” adlı ders vermiştir. Onun aynı isimli ders notlarının kaleme alındığı *kitapta Zaman - Ölüm*’ün birlikteliğiyle ilgili şu görüşlere yer verilir: “*Zaman süresinde ölüm öyle bir noktadır ki zaman bütün sabrını ondan alır; bu öyle bir bekleyiştir ki beklemeyi kendi yönelimselliğinden ayırır.*”²⁹⁹

Sinemada ölüm ile ilgili göstergelerden en önemlilerinden biri saattir. Pek çok filmde zamanın akıp gittiğini ya da bir kişinin öldüğünü, tehlikeli bir anın yaklaştığını saat tik takları, ekranda beliren saat görüntüsünden anlarız. Bu bağlamda saatin sinemanın dilinde yerleşmiş bir kod olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. “**Ölümler Konuşmaz Ki**” filmi korku filmi olması sebebiyle gerilimi yaratmak amacıyla kötü kahkahalar ve saat imgesi ile saat sesini oldukça sık kullanmıştır. Geceleri ruhun gelmesine yakın ya da geldiği zamanlarda kahkaha sesleri ve yatak odasından çıkıldığında hemen duvarda asılı duran bir saatin düzensiz tik taklarını duyarız.

“**Şarkı Söyleyen Kadınlar**” filminde zaman ve ölümle ilgili görüntü ya da repliklerle söylenemeyenler üst ses ile belki de “Adem’in Yakarışı”yla sık kullanılmıştır: “*Benim zamanım ne zaman diye sorma hiç! Kulağınla dinlemeyi bırak, sonra kalbinle dinlemeyi de bırak. Nefesinle dinle. Kulak duyar, kalp tanır, nefes boşalır bu boşluk kalbin orucudur. İnsan kendi zamanıyla işte o boşlukta buluşur.*” Benim zamanım ne zaman diye sorma diyerek, şunları vurgular: ölümün ne zaman geleceğini sorma. Nefesini dinle çünkü nefes alıyor olmak şu an yaşadığının kanıtıdır. Nefesinin tamamen boşalmasıyla yani nefes alamamakla birlikte işte senin zamanın gelmiştir ve ölmüşsündür.

“**Bir Zamanlar Anadolu’da**” filminde savcı ile doktor arasında zaman zaman bir kadının ilginç ölümü hakkında bir konuşma geçer. Savcı arkadaşımın karısı hamileydi bebeği

²⁹⁷ <http://dusundurensozler.blogspot.com/2010/08/ortacag-felsefesinde-zaman-kavrami-2.html> (18.12.14)

²⁹⁸ Aristoteles, Augustinus ve Heidegger, **Zaman Kavramı**, 2. Basım, Saffet Babür (çev.), Ankara: İmge Kitabevi, 2007, s.45-47.

²⁹⁹ Levinas, s.10.

doğurduktan sonra öldü ve ne zaman öleceğini biliyordu der. Savcı aslında burada kendi eşinin ölümünü anlatır ve öleceği zamanı bir insan nasıl biliri sorgular. Doktor bunun mümkün olamayacağını intihar etmiş olduğunu anlatmak istese de Savcı eşinin intihar ettiğini kabul etmek istemez. Savcı aslında eşini aldatmıştır ve kadın hamile olduğu için çocuğunun canına kıyamamış o doğduktan sonra intihar etmiştir. Film sadece karanlıkta aranmaya başlanan cesedin öyküsü değildir. Güneşin yavaş yavaş doğmasıyla birlikte tıpkı cesedin üzerinin örtüldüğü toprağın açılması gibi Savcı, Komiser ve Doktor'un üzerindeki topraklar atılmış ve onların gerçekleri de filme dahil olmuştur.

Türk sinemasında özellikle Ömer Kavur'un filmlerinde "saat ve zaman" kullanımına rastlamak mümkündür. Kavur filmlerinde hem zamanı hem de ölümü sorgulayan, bu iki kavramın anlamlarının ne olduğunu bulmaya çalışan bir yönetmendir. Olay örgüsü, kimi durumlarda filmlerde geçmiş zamanda olmuş olaylar zincirini şimdiki zamanda geçen bir başka anlatıyla çerçeveler. Çerçeve anlatılar, çevreledikleri anlatıları daha iyi açıklamak, onlar hakkında yorum yapmak ve yargıya varabilmek için kullanılabildiği gibi anlatıcının bir başka anlatıcıyı tanıttığı durumlarda ve seyirciyi olaylarla daha iyi ilişkilendirmek için de kullanılır.³⁰⁰ Kavur "**Göl**", "**Anayurt Otel**", "**Karşılaşma**" filmlerinde geçmiş zamanda olan olaylar ya da geçmişte var olan karakterler şimdiki zamanda geçen başka bir anlatıyla çerçevelenir.

"Göl" filminde şizofren ağa zamanı ve kişileri birbirine karıştırmaktadır. Eşinin ölümünden sonra kasabaya yeni gelen şarkıcıyı Nalan'ı görünce zamanda geriye döner ve neredeyse geçmişte yaşadıklarını aynen yaşamaya başlar. Esen'e göre Kavur şizofrenik zamanı filme iyi bir şekilde yansıtmıştır. Geçmiş zamanın, şimdiki zamanın içine girip kendisini tekrar etmesi durumu filmin anlatı yapısının döngüsel zamanla kurgulandığının göstergesidir. Diğer bir şizofrenik kişi ise "Anayurt Otel"ndeki Zebercet karakteridir. Filmde zaman zaman geçmişte yaşayan, annesi ile gecikmeli Ankara treni ile gelen kadını karıştıran gerçek zamandan şizofrenik zamana geçen otelcinin hikayesini anlatmıştır. Bu filmde Zebercet sadece sürekli olarak geçmişini hatırlar, geçmişinin şimdiki zamanına etkisi yoktur. Yani geçmişini şimdiki zamanda yaşamaz bu sebeple sürüp giden zaman, çizgisel zaman filmde kullanılmıştır diyebiliriz.³⁰¹ "Karşılaşma" filminde ise yönetmen Mahmut'un ölümü üzerine Sinan'ın

³⁰⁰ Özgür Yaren, "Sinemada Anlatı Kuramı", Zeynep Özarslan (Ed.), **Sinema Kuramları 2** içinde (167-190), İstanbul: Su Yayınevi, 2013, s. 174.

³⁰¹ Esen, Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur, s. 414.

başlayan yolculuğu sırasında Sinan, Osman'ı oğlu sanır ve burada Sinan için de şizofrenik bir zaman geçişi olduğunu söyleyebiliriz. Ölüm ve yaşamı da filmin zamanı ile birlikte belirsiz kılan yönetmen her iki kavramın ne olduğu hakkında sorular sordurtur.

“Karşılaşma” filminde zaman anlayışı hastaları ölüme yaklaştıran, felsefi anlamının dışında farklı bir anlamda kullanılır. Hastalar için zaman bir türlü geçmek bilmez. Bir yandan ölmeyi hiç istemezlerken, diğer yandan da ölümü beklemekten yorulmuşlardır.³⁰² Yönetmenin zamanın tıpkı Augustinus gibi “*bir yaratılma ile başladığını*”³⁰³ fakat bu yaratılanın evren değil, insanın yaratıldığı andan itibaren zamanın da o kişi için yaratılmış olduğunu vurguladığını söyleyebiliriz. İnsanın yaşamı, yani hayatı aslında sahip olduğu zamandır. Zamanın bitmesiyle birlikte o kişinin ölümünün de geldiğini söylemek mümkündür.

Ömer Kavur “Göl”, “Anayurt Otel” ve “Karşılaşma” filmlerinde şimdiki zamanda olmayan, ölen karakterleri şimdiki zamana taşır. Böylece ölümün ve yaşamın bir arada olduğunu, Sokrates gibi ikisinin birbirinin zıttı değil tam aksine birbirini tamamlayan kavramlar olduğunu anlatmak için bir arada kullandığını söyleyebiliriz.³⁰⁴ Yönetmen ölümü sadece tema, mekan, diyaloglarla değil aynı zamanda karakter temsilleri, zaman ve zamanın belirsizliğiyle yansıtmıştır.

“Yazgı” filminde ise Musa ile annesinin uyumaya gittiği zaman gelen saat sesleri ölümün habercisi niteliğindedir. Işık sönmüştür ve Musa annesinin sabah odasına bakar ve onun uyuduğunu düşünür. İşten geri döndüğünde annesini yatakta bulan Musa ona dokunur, ölmüş olduğunu anlamasına rağmen evdeki rutin yaşamına devam eder.

“Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm”de saat, diri diri gömülen insanları sağ bir şekilde kurtarabilmek için yarışılan zamanla verilmiştir. Red Kit ailesini öldürenlerden kaçmak için onların anne, baba, kardeşi ve köpeğini diri diri gömer. Cinayet bürosunu arayarak da kendisini ihbar eder. Tabutlar bulmaya çalışan ekip zamana karşı yarışır. ve cinayet büroyu arayıp Zamana karşı olan savaşın asla kazanılamayacağı, zamanın ölüme hizmet ettiği

³⁰² Oğuz Demiralp, Baba Oğul Karşılaşması. **Sinemasının Aynasında Türkiye**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.106 Aktaran Gülay Yüksel, “Eleştirel Bir Ömer Kavur Filmografyası Denemesi”, (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Yakındoğu Üniversitesi SBE, 2013), s.193.

³⁰³ Aristoteles, Augustinus ve Heidegger, s.45,46.

³⁰⁴ Platon, s.31-33.

anlatılmaktadır. Üzerimizde toprak olmasa ya da bir tabutun içinde yaşamasak da tükettiğimiz oksijen elbet bir gün bitecek ve bize ayrılan zaman tükenecektir.

“Balalayka” filminde babası öldükten sonra onun saati ve gözlüğüyle yaşayan Necati aslında ölen babasının zamanını yaşıyor ve babasının taktığı gözlükleri takarak da hayata onun gibi bakıyordur. Saat aynı zamanda Necati ile babasının arasındaki “anı zamanı” bağlılığını da göstermektedir. Diğer iki oğluyla pek zaman geçiremeyen babanın her zaman yanında Necati olmuştur. Biri beş yaşında Almanya’ya annesiyle birlikte giderken, diğeri ise gemici olmuş ve evinden ayrı kalmıştır. **“Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu”**da Cemal’in saatlerinden birini kız kardeşi Leyla’nın çalıştığı gazinoya gelerek ona verir. Leyla’ya verilen saatin bir hatıra olmasının yanında saatin çalışmaması, Leyla ile Cemal’in yaşayacaklarının bittiğinin de bir göstergesidir diyebiliriz.

“Güneşin Oğlu” (2008) filminde zaman alışılmadık bir şekilde kullanılmaktadır. Paradoksa düşen ve ölümlerin bedenlerinde gezinen Fikri Bey bu soruna çözüm bulmak ve kendi bedenine dönebilmek için zamanda salınıp olayları değiştirmeye koyulur. Güneş batana kadar zamanda bugünün geçmişine giderek yaşanılanların seyrini değiştirecek ve şimdiki zamanda da eski hayatına dönebilecektir.

“Yumurta” (2007) filminde de saat, kişinin zamanın bitmesiyle birlikte ölümünün gerçekleştiğini anımsatır. Duyulan saat sesleri Yusuf’un yaşamakta olduğu hayatının kısalması olarak düşünülebilir. Yusuf doğduğu eve gelip annesinin cesedinin yanına oturduğunda ilk defa saat seslerini duyarız. Burada zaman Yusuf için akıp gitmektedir, fakat ölen annesi için aynı durum söz konusu değildir. Yusuf’un içinden geçen bu düşünceleri duyulan saat seslerinden anlamaktayız. Yusuf ilk defa burada ölümü hatırlar ve ölüm hakkında düşünür diyebiliriz. Onun uyandığı her gün saat seslerinin duyulması da yeni bir günün başladığını ve bugün de Yusuf için saatlerin durmadığının göstergesidir. Yusuf saat seslerini duyarak bir nevi zamanla tartışmakta ve yarışmaktadır, çünkü bir an önce İstanbul’a dönmek istemektedir. Ayrıca saat sesleri taşranın dinginliği de anlatmaktadır. Modern hayatta zaman önemli bir kavram olarak ele alınırken taşrada ise pek bir önem arz etmemektedir.

“Yabancı”da ise “Yumurta” filminden farklı bir kullanım söz konusudur. Babannesinin yanına giden Özgür, babasına ait olduğunu öğrendiği bir evin anahtarını alacaktır. Babanne ile olan bu konuşmaların altında çok az da olsa duyulan saat sesleri Özgür’ün

babasının evine girmesiyle birlikte artacaktır. O evde geçmişin, yaşanmışlığın izlerine rastlanılması gerek eşyalar gerekse saat sesi kullanılarak verilmiştir. “Yumurta”da şimdinin saat sesleri Yusuf’un kaldığı oda da yankılanırken, Özgür’ün kaldığı oda da ise yaşanmışlığın yani geçmişin saat sesleri yankılanmaktadır. Belki de Özgür’ün o eve girmesiyle duran zaman yeniden harekete geçmiştir şeklinde yorumlamak da mümkündür.

“A Ay” filminde de evin içinde duyulan saat sesi ve saat göstergeleri film süresince kullanılmıştır. Bu bağlamda saat sesi ve saat filmin önemli bir parçasıdır demek mümkündür. Saatin dışında aynı cümlelerin tekrarlanması ya da görüntüde tekrara yer verme de zamanı vurgulamaktadır diyebiliriz. Ailenin durumu ile ilgili konuların konuşulduğu salonda (odada) üç saat bulunmaktadır. Bunlardan ikisi eski saat iken (halaları temsil eder) diğeri daha yeni bir modeldir. (Yekta’yı temsil eder) Odadaki saatler aslında orada, şimdiki zamanda yaşamakta olan kişileri yani Yekta ile iki halasını temsil etmektedir. Her bir saat bir kişiye aittir. Yaşayanların kendisine ait bir zamanı olduğunun göstergesi olan bu anlatımda salonun dışında kapalı bir odanın önünde bir saat durmaktadır. Bu saat bozuktur. Zamansız alarmı çalmaktadır. Kapalı olan kapı geçmişin açılmasının sakıncalı olduğunu anlatırken, önünde duran saat ise zamansız geliş vurgular niteliktedir. Yekta’nın annesi her gece bu saatin çalması ile eskiden annesinin kaldığı odanın penceresinin önünden geçmektedir.

Saat seslerinin ya da saatin “yaşamın var olduğuna” yönelik kullanımlarından bir diğeri Pelin Esmer’in yönetmenliğini yaptığı “11’e 10 Kala”(2009) filmidir. Film adıyla bir zaman ya da bir saati nitelemektedir, eksik olan tamamlanamayan bir zaman, 11’e 10 kala görülen bir rüyanın gerçeğe dönüşmesini anlatmaktadır. Kapıcı Ali’nin, -Mithat dışarı çıkamadığından- gittiği eskicinin adının “zaman tüneli” olması geçmişe ait eşyaların, belki de geçmişin bulunabileceğinin, şimdide olabileceğinin göstergesidir. Filmde Mithat Bey’in koleksiyonunun olduğu geniş bir oda vardır. Odaya girildiğinde birden fazla saat sesi duyulur. Bu saat sesleri birbirine karışırken aynı zamanda dünyada devam etmekte olan yaşamın ritmini oluşturup, hayatın şarkısını söylemektedir. Mithat’ın eskiye dair sakladığı her şey, koleksiyonunun her parçasının zamana yenik düşüp yok olmadığını işte bu gelen saat seslerinden anlarız. O odada birden çok yaşam vardır. Koleksiyoncu’nun kendi odasına geçmesiyle birlikte saat sesi teke düşer bu ses de Mithat’ın kendi yaşam şarkısıdır.

“Soğuktu ve Yağmur Çizeliyordu”da şarkıcı Leyla antikacılara meraklı olan Cemal beyle bir anısını hatırlar. İkiisi birlikte bir antikacıya girerler ve antikacı adam şöyle bir cümle söyler: “*Ben bu dükkanlara zamanın buluşma yeri diyorum, Leyla hanım.*” Eskici aynı zamanda “Gizli Yüz” filminde de kullanılarak zamanların buluşma noktası olduğu vurgulanmıştır.

“Gizli Yüz” filminde zaman kullanımı ilginç bir özellik taşımaktadır. Zaman ve mekan arasında farklı bağılıklar vardır. Şehirler Şehri İstanbul’daki Saatçinin bulunduğu sokakla, Kalpler Şehir’indeki Saatçi’nin sokağı aynıdır. Duvar da aynı afiş asılıdır, bakkalın kapısında da aynı toplar vardır ve bir küçük kız sek sek oynamaktadır. Eskici bağırarak yoldan geçer ve yine yol işareti yola düşmüştür. Film’in sonunda eskicinin torbasından çıkan rüya nesneleri, İstanbul’daki kadının evinde eskicinin torbasına doldurduğu nesnelerle aynıdır. İç içe geçen zamanlar, mekanlar, insanlar, rüyalar, öyküler bizi düşündürmek içindir. Yönetmen böylece var olma, yok olma, anlam ve zaman üzerine düşünmemizi ve bu kavramları sorgulamamızı ister.³⁰⁵

“Gizli Yüz” filminde arayış içerisinde olan kadın, düşlerinde gördüğü anlamlı yüzü bir Saatçi’de bulur. Bu anlamlı yüzün Saatçi’nin yüzü olması da tesadüf değildir. Saatçi: “*İnsanlara saatlerin sırrını anlatabilmek isterdim. O zaman uykudan uyanır gibi dünyaya gözlerini açarlar, kederlerinden kurtulurlar belki kendi hikayelerini bile anlatabilirlerdi.*” Diyerek Fotoğrafçı’nın “*hayatta ne olmasını isterdin en çok*” sorusuna yanıt verir. Bu cümlelerden yola çıkarak insanların yaşamın farkında olmadan yaşadıklarını, saatlerin ya da zamanın önemsenmediği ve kendisine ait bir hayatı başka bir deyişle zamanı yaşamadığını söyleyebiliriz. Filmde saatin hala çalışıyor olmasının sebebi o kişinin yaşamının devam etmesi olarak yorumlanabilmektedir.

“*Saatler hatırlar.*” Saatçi’nin söylemiş olduğu bu cümle yaşamın zamanla birlikte var olduğunu destekler niteliktedir. Yaşadığımız ölçüde yani acı çektiğimiz, mutlu olduğumuz, sevdiğimiz ve en önemlisi hatırladığımız kadarıyla yaşıyoruzdur. Bizim yaşadığımızın kanıtı anılar ve onların bize hissettikleridir. “Gizli Yüz” filminde zamanın olmadığı bir şehir vardır bu da Ölüler Şehri’dir. Ölüler Şehri’nde hiç saat sesi yoktur. Zaman onlar için durmuştur. Filmin geneline bakıldığında her şehirde mutlaka saat sesi ya da saat imgesi kullanılırken Ölüler

³⁰⁵ Esen, Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur, s. 312,313.

Şehri’nde sadece babasından kalan durmuş bir saati kendisine alan fotoğrafçı dikkat çekmektedir.

İnsanlar geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanı ayırt etmeye başladıklarında anılarını da yavaş yavaş oluşturmaya başlarlar ve bu anılar o kişinin yaşamış olduğunun kanıtı niteliğindedir. **“Pandora’nın Kutusu”** (2008) filminde alzheimer hastası olan Nusret hanım geçmişini unuttur. Onun bu hastalığı, Nusret’i tuvalet ihtiyacının bile nerede giderileceğini bilmediği bir küçük çocuğa dönüştürmüştür. Bu bağlamda Nusret hanımın anılarının silinmesi, kendisinin günlük ihtiyaçlarını karşılayamayacak hale gelmesi, bir çocuk gibi bakıma muhtaç olması, bilinçsizce davranması, yaşamış olduğu hayatın; yaşadığının farkında olmaması ve belleksizleşmesi onu yeni bir doğuma yani diğer bir deyişle ölüme taşımaktadır. Nusret geçmişini hatırlamadığı gibi şimdiki zamanın içinde değildir ve geleceğin ne olduğundan bir haberdir. O artık zamanın hiçbir yerinde yoktur, ölüdür. İlk bölümde de belirtildiği gibi ölüm sadece biyolojik olarak değil psikolojik ve sosyolojik olarak da gerçekleşmektedir. Zihin bilinçli işlevini gerçekleştiremediği için Nusret, bedenen var olsa bile psikolojik olarak ölüdür. Biri öldüğü zaman yakınları ilk dönemlerde bu durumu kabullenmez, annelerine bakan çocukları daha sonra onun bu hastalığını kabullenip annelerine bakamayacak ve bakımevine vereceklerdir. İşte bu bakamama durumunun anlaşılmasıyla birlikte yakınlarda ölümü kabullenme gerçekleşmiştir diyebiliriz.

“A Ay” filminde ise yatalak olan Sırrı bey ölüme yaklaşmıştır ve varlığı ya da yokluğu o konakta yaşamasına rağmen önemsizdir. Konuşamaz, yürüyemez, yatağa bağımlıdır. Sırrı beyin de Nusret hanım gibi psikolojik olarak öldüğünü söyleyebilmek mümkündür.

“Güneşin Oğlu” filminin başında Fikri bey yaşlanmanın iyi bir şey olduğunu şu cümleleri ile aktarır. *“Mucizelerin en büyüğü de ne biliyor musunuz? Yaşlanmak, her iki tarafı ayıran çizginin tam ortasında öylece durmak. Dönüp istediğin tarafa uzun uzun bakabilmek mahareti. İster yaşama bak ister ölüme...”* Kişi yaşlandığında geçmişine bakarak; hem pişmanlıklarını, yaşayamadıklarını sorgular hem de az yaşamı kaldığı için ölümü de düşünmektedir. Jung’a göre insanlar gençliklerinde yaşamdan, yaşlılıklarında ise ölümden korkarlar.³⁰⁶ “Güneşin Oğlu” filminde arada kalmışlık, yaşam ile ölüm arasındaki gidiş ve geliş

³⁰⁶ Jung, s.6.

bu repliklerle verilmiştir. Filmde kadınların belli bir yaştan sonra yaşlarını saklamasının sebebinin yaşlılık korkusu değil, ölüm korkusu olarak yorumlanmaktadır.

“**Kosmos**” (2010) filminde Battal’ın köye gelmesiyle birlikte verilen detay çekimlerde saatin yerinde takıldığı ve tekleyerek çalıştığı görülmektedir. Zamanın akmadığı belki de zamanın olmadığı bir yere gelmiştir. Evrenin küçük bir temsili olan bu parça aslında yaşamın da ta kendisidir.

“Şarkı Söyleyen Kadınlar”da her şeyin bir zamanı olduğu gibi ölmenin de vakti olduğu şu cümlelerle aktarılır:

Zaman sadece güneşin, ayın, yıldızların hareketleriyle mi doluyor?
Vücutların hareketleri ve çırpınışları insanların zavallı zamanını oluşturmuyor
mu? Onun için değil mi ki her insanın her şeyin ayrı bir vakti var. Doğmanın
vakti var ve ölmenin vakti var. Ağlamanın ve gülmenin vakti var. Susmanın
vakti var ve söylemenin vakti var.

Kavur’a göre mutluluk belki de yaşamının son zamanlarında çekmiş olduğu “Karşılaşma” filminin başında ve sonunda kullandığı aynı replikti: *“Kimi için mutluluk, zamansız bir ölümün peşinde olmaktır. Bense neyin peşinde olmam gerektiğini bilmiyordum.”* Ölümünün zamansızlaşmasının arayışı içinde olan Kavur filmlerinde bu arayışın kendisini belki de mutluluk olarak tanımlar. Zaman ve ölüm yok der, bazen ama bu zamanın yokluğunun içinde ölü ya da diri olduğu belli olmayan zamansız karakterler yaratır ve bizlere yaşamın içinden olduğu kadar dışından da hayatlar sunar.

Ölen bedenlere ne yapıldığı konusunda geçmişten günümüze farklı pratikler uygulanmıştır. Bazı inançlarda bedenler yakılmış, bazılarında ağaçların tepeleri gibi yüksek yerlere bırakılmış bazı inançlar da ise toprağın altına gömülmüşlerdir. Zamanı dolan bedenler bir şekilde yok edilmiştir. Günümüzde İslam inancında ölen kimselerin gömülmesi gerekmektedir. Bu gömme işleminde yapılması gerekenler birinci bölümde izah edilmiştir. Mezarlıklar hem ölüleri hem de yaşayanları buluşturan nadir yerlerden biridir.

2.2.3. Bir Buluşma Yeri Olarak (Yaşayanların ve Ölülerin) Mezar İmgesini Kullanan Filmler

Mezarlıklar ölen kişinin anısını yaşatmak, onun ölü bedeninin nerede olduğunu belirlemek amacıyla yapılmışlardır. Mezarlar, süreç içerisinde süslemeler ve taşlarla birlikte

biçim değiştirmişlerdir.³⁰⁷ Mezarlık adı verilen bu yerlere zamanla insanlar yerleşmeye başlamıştır. Evler, kentin bir mahallesi olmasa da bazı feodal ve mali haklara karşı ayrıcalıklı bir yer halini almıştır. Daha geniş bir açıdan bakıldığında ise halk buralarda görüşmeler, buluşmalar yapmaya başlamışlardır.³⁰⁸ Öldükten sonra ne olacağının bilinmemesi mezarlık kültürünün ortaya çıkmasında önemli bir kaynaktır. Bu durum öncelikle mezarların şekillerini daha sonra ise ölü gömmedeki ritüelleri etkilemiştir.³⁰⁹

Mezarlıklar yaşamayanları temsil ederek ölümü ayakta tutan, yaşayanlara ölümlü olduklarını hatırlatan mekanlardır. Ölülerini bu dünyada var kılan, yaşayanlarla buluşturan mezarlıklar eski zamanlarda şehir merkezlerinde yer alırken yavaş yavaş şehir dışına itilerek yaşayanlar tarafından unutulmaya çalışılmıştır. Ölümün varlığını anlatan, aktaran en iyi araç mezarlıklardır. Bu bağlamda filmlerde genellikle mezarlık motifi ölümle bir arada kullanılmıştır.

“Hayatta en zararsız insanlar ölülerdir çünkü konuşmazlar.” Repliği filme kendi adını vermiştir. **“Ölüler Konuşmaz Ki”** filminde ölünün toprağın içinden beyaz kefenini kaldırıp çıkması yaşayanlar için büyük bir dehşet olduğundan mezarın başında duran iki hırsız bayılmıştır. Türk sinemasında 1970’lerde çevrilen bu film dirilme sahnesinin olduğu ilk filmlerden biridir diyebiliriz. Ölümün gerçekte dünyada var olmama durumu olarak görünmediği düşüncesinden yola çıkılmıştır. Ölen kişilerin ruhlarının bir şekilde dünyaya gelip yaşayanları rahatsız edeceği düşünülen eski inançlarda olduğu gibi filmde de yaşayanlar o konağa misafir olarak gelirler ve ruh tarafından rahatsız edilirler. Ruh, onları yaşadıkları için kıskanmakta ve öldürmektedir. Freud’un *Totem ve Tabu* adlı eserinde de açıkladığı üzere; yaşarken en yakınımız olan kişi, öldüğünde düşmanımız olabilmektedir. Yeni gelen öğretmen derdini okul müdürüne anlatacak kadar kendisini ona yakın görürken, geceleri gelen okul müdürünün ruhu onu korkutmaktadır. Müdürün yaşıyor olması, zararsız olması anlamına gelerek artı bir değer yükler. Geceleri canlanan ruhu ise –ölü olmasından dolayı- zararlı olarak bilinçaltında yer edinmektedir.

“Gizli Yüz” filminde ise fotoğrafçının babası ölmüştür ve hocanın fatiha okuduğunu görürüz. Kefenlenmiş adamın yüzü açılarak Fotoğrafçı’ya *“Bu senin baban mı?”* diye sorulur.

³⁰⁷ Sağır, s.351.

³⁰⁸ Aries, s.21.

³⁰⁹ Sağır, s.352.

Dehşet içinde babasına bakan Fotoğrafçı babası olduğunu söyler. Yaşayan ve ölenin buluşması somut olarak son defa gerçekleşmiş olur ve toprakla birlikte ölümün üstü örtülür. Son defa yakınına gösterilmesinin sebebi belki ölümünün kabullenilmesi, belki de ölümün bir gün onun da başına geleceğinin hatırlatılmasını sağlamak içindir.

“**Güneşin Oğlu**”nda filmin başında verilen üst sesle birlikte görüntüler akmaktadır. “*Yaşlanmak her iki tarafı ayıran çizginin tam ortasında öylece durmak. Dönüp istediğin tarafa ‘uzun uzun bakabilme mahareti’...*” Bu cümle söylenirken mezarlığın girişinde “Her canlı ölümü tadacaktır.” Yazısının olması ironiktir. Yaşlanınca ölüme daha yakın olan insan için uzun uzun bakacağı tek şeyin yaşamak değil ölüm olacağı ‘ölüm’ kelimesine zoom yapılarak vurgulanır.

“**Tabutta Rövaşata**” (1996) filminde Sarı’nın ölümüyle birlikte onu gömmek için mezarlığa gidilir. Öncesinde cenaze namazı kıldırılarak helallik alınır. Sarı, kimsesiz olduğundan onun cenazesine sadece birkaç arkadaşı katılır. Ölü gömülme ritüelini görürüz fakat filmde su yerine içki, çiçekler yerine ise şarap şişeleri kullanılır. Daha sonra bu grup Mahsun’un aldığı içkilerle yeniden mezarlığa gelir ve Sarı’nın mezarının yanında içerken onun da içmesi için toprağa içkilerini dökerler. Mahsun ve arkadaşları, ölen Sarı’yı yeni evinde ziyaret ederek birlikte eski zamanlardaki gibi vakit geçirirler. Mezarlık ziyaretine giden diğer bir karakter Olga’dır. “**Balalayka**” filminde İstanbul’a gideceği için Olga mezarlığı ziyaret ederek kuruyan çiçeklerin yerlerine taze çiçekler koyar ve sevdiklerine (mezarda yatan yakınlarına) veda eder.

90 sonrası Türk filmlerinde kullanılan mezarlık motifi genelde ölen sevgililerin kavuşması olarak verilmez. Mezarlıkların kullanılmasında farklı anlamlar yatar. “**Garip Bir Koleksiyoncu**” filmi bir mezarlıkta geçmektedir. Mezar bekçiliği yaparak geçimini sağlayan Beşir, ailesiyle birlikte mezarlığın içinde müstakil bir evde yaşamaktadır. Filmde sürekli bir gün ölüneceği gerek mezarlık imgesiyle gerekse diyaloglarla vurgulanılmaktadır. Ölüm sürekli göz önündedir. Mezarlıklara bakan, onlara çiçekler götüren Beşir’in bu durumu normal karşılanmamaktadır çünkü ölümü anmak, ölümlerle konuşmak bir delinin yapacağı eylemdir. Mezarlıklar aynı zamanda dünyada yaşayan önemli önemsiz, iyi kötü, zengin fakir kim olursa olsun herkesin bir gün öleceğini kimsenin birbirinden farklı olmadığını anlatır. Beşir:

“Birbirlerine kan düşmanı olanlar bile yan yana yatıyorlar burada. Baksana şunların haline; beyi uşağı, zengini fakiri, amiri memuru sırt sırta omur omuza hepsi” der.

“11’e 10 Kala” filminde Mithat eski mezarlıkların olduğu bir yerdedir. Tanımadığı bir genç kız yanına yaklaşır ve mezar taşının üstündeki yazıyı okuyup okumayacağını sorar. Genç kızla arasında geçen diyaloglarla ölümü yok saymak istediğini şu cümleleriyle anlamaktayız: *“Dünya mezar taşlarıyla doldu yeter artık...Eğer bir mezar taşım olması gerekiyorsa doğum tarihi 1926 ölüm tarihi henüz belli değil. Transistörü icat eden adam yazmalarını isterdim”* der. Mithat’ın eskiyi biriktirmesinin, onları saklayıp koleksiyon yapmasının sebeplerinden birinin de ölümü yok sayma düşüncesi olduğunu söyleyebiliriz.

“Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm”de Behzat, ölen kızı Berna’nın halüsinasyonlarını görmektedir. Onun hala hayatta olduğunu iddia etmektedir. Arabada giderken, kırmızı elbiseli bir kızı Berna zanneder ve ona sarılır, bunun üzerine ekibinden olan Harun –Behzat’ı etkisiz hale getirip Berna’nın mezarına götürür. Bu olaydan sonra, işlenen son cinayette Behzat, tabuttaki kişiyi Berna olarak görür. Olay yeri görevlileri, *“Ölmüş”* dediğinde Behzat, *“Biliyorum”* cevabını verir. Görmüş olduğu mezar taşı onda, Berna’nın ölümünü tescillemiştir. Filmde öldürmeden tabuta koyduğu kurbanlarını daha önce kazdığı mezarlara yerleştiren Red Kit ile **“Bir Zamanlar Anadolu’da”** filmindeki zanlı Kenan benzer suç işlemişlerdir. Kenan arkadaşına eşiyile birlikte olduğunu ve çocuğunun kendisinden olduğunu söylemiş ve aralarından çıkan tartışma sonucu arkadaşı Yaşar’ı diri diri gömmüştür. Komiser, Savcı, Doktor, polis ve jandarma adamın gömüldüğü yeri –mezarını- bulmak için yola çıkmışlardır.

“Yumurta”da kullanılan mezarlık, eskidir ve geniş ağaçların arasında yer alır. Mezarlığın kapısında daha önceden gelen kadınlar beklemektedir. Tabutta taşınan ölü de erkekler tarafından sırtlanmış mezarlığa getirilmektedir. Mezarlık ölü gömme ritüelinin bir parçası olarak kullanılmıştır. Ayrıca yaşayanlar ve ölenlerin de bulunduğu bir yerdir. Yusuf’a annesi gömüldükten sonra taziyede bulunulması da bu ritüelin bir parçasıdır.

Yaşayanların ve ölülerin bulunduğu bir diğer gömülme ritüeli **“Polis”** filmindedir. Musa Rami ölen kızının intihar etmediğini ve bu durumun farklı olduğunu anlasa da polisler ve doktor tipik bir intihar olduğunu dile getirir. Öldükten sonra kızı annesinin yanına (Musa’nın ölen eşi) gömülür. Toprağın ölünün üzerine atılma sesleri daha sonra bir araya gelen ailenin

yemek masasındaki arka fon sesidir. Bu bağlamda ailede ölümlerin başladığını ve ailenin yok olacağını söyleyebilmek mümkündür. Musa Rami öldürülmesini istemediği en küçük oğlu Halil’in öldürülmesinin ardından aile mezarlığında yedi mezar kazar. Cenaze hazırlıklarına başlar. Artık ailesinden herkesin öleceğini düşünmektedir. (Bunu düşünmesinin sebebi İzmitli’nin 7 mezar kaz hepsini tek tek öldüreceğiz demesidir.) “Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm”de Red Kit karakteri, öldürdüğü –öldürmeyi hedeflediği- insanları şehrin farklı bölgelerine özellikle de parklara gömmektedir. Yani belli bir alan yoktur, ölüm her yerdedir.

“**Vizontele**” filminde Emin, Aşık Veysel Şatıroğlu’nun Çeşmi Siyah’ım türküsünü annesine dinletmek için mezarlığa doğru yol alır. Fakat daha önce de denemiş olmasına rağmen yine yetişemez türkü bittiğinde mezarlığın orada olur. Türkü sözleri bir gidiş ve bir yok oluşu anlattığından ölümü çağrıştırmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Emin yine aynı türkü radyoda çalmaya başladığında yapmış olduğu düzenek sayesinde annesinin mezarının yanına hoparlör koymuş ve yola çıkmasına gerek kalmadan mezarda yatmakta olan annesine dinletmiştir. Bu durumun aslında ölen kişinin ruhunun hala dünyada var olduğuna, ruhun sesleri duyduğuna ilişkin inançtan ileri geldiği düşünülebilir. Mezarlık demir parmaklıklarla çevrilidir. Bu da aslında ölen kişinin bu dünyaya hapsolması, bu dünyadan gitmemesi için çevrili olduğu anlamını ima ederken aynı zamanda beşiğe de benzemektedir. Ölümün bu bağlamda doğum olduğunu söyleyebilmek mümkündür. “Vizontele” filminde televizyondan oğlunun şehit olduğu haberini alan Sıti Ana üzüntüsünü dindirebilmek için Deli Emin ile birlikte bir tepeye televizyonu gömer. Bu gömme eylemi o televizyonu görmek istemediğinden değildir. Emin “*Başı bu tarafa gelse daha doğrudur*” der. Kible yönüne doğru yatırır ve televizyonun üstüne toprak atmaya başlar. Bu sırada sevdiği adamı kaybeden Asiye’nin bir başkasıyla düğünü vardır. Orada davul zurna çalıp insanlar halay çekerken, Asiye bu sesleri duymaz sanki o televizyonun üstünü örten topraklar kendi üzerine atılmaktadır.

“**Yabancı**” filminde ise Özgür’ün babası Türkiye’de gömülmeyi vasiyet eder. Özgür, işleri halledemediğinden dolayı bunalmıştır. Özgür’ün babası kendisinden önce ölen eşini Türkiye’ye gömmek için çok uğraşmış fakat cenazeyi Türkiye’ye getirememiştir. Özgür annesinin mezarının Paris’te ve buradaki mezarlardan daha güzel olduğunu söyler. Önemli olan mezarın güzel ya da bakımlı olması değildir. Bu yaşayan için bir anlam ifade etse de ölen kişi her zaman ait olduğu, doğduğu topraklarda doğaya karışma arzusundadır.

“**Muska**” filminde Yasemin’in, eşi Gökhan’ın mezarını ziyaret ettiğini görürüz. Gökhan iki sene önce vefat etmiştir. Mezarlıklar mekan olarak yaşamı ve ölümü bir arada bulunduran mekanlardır. “**A Ay**” filminde Yekta: “ *Rüya rüya içindir*” der. Manastır bekçisi rüyalarının anlamlarını aramamasını, rüyasında gördükleriyle gerçekte olanların farklı olduğunu yani düş ile gerçeğin birbirinin aynısı olmadığını dile getirir. Yekta’nın bu repliği tekrar ederken eski bir mezarın parmaklıklarına tutunup, ona bakması aslında rüyasında gördüğü annesinin gerçekte gördüğü annesi ile aynı olmadığının göstergesidir. Rüyasında parmağı kanayan annesini gerçekte her gece annesinin kaldığı odadan gördüğünü söyleyen Yekta’nın amacı annesini düşünde değil gerçekte gördüğünü kanıtlamaktır.

“**Melekler Evi**”nde Arzuhan, Bahattin Öztürk ile ilgili konuşmak için Ahmet’i arar ve onunla saatli minarenin önünde buluşmak istediğini söyler. Takip edildiğini anlayan Ahmet dar yollardan geçerek izini kaybettirir ve Arzuhan’la mezarlıkta buluşur. Gerçeklerin konuşulduğu bu yerde karşılaşan iki insan birbirleri ile tanışacaktır. Ahmet, polise olan ifadesinde yalan söylediğini belirterek Bahattin’in fotoğraflarını çektiğini söyler. Babasını bulan Arzuhan babasının istememesine rağmen peşinden gitmektedir. Babasıyla birlikte mezarlıkta yürümeye başlarlar. Onları Ahmet ve polisler takip etmektedir. Arzuhan’ın babasının ölmediğini bildiği gerçeği mezarlıkta ortaya çıkar. Bahattin ise kızına yalan söylemiş, Ahmet’i serbest bırakmamıştır. Arzuhan bu gerçeği mezarlıkta öğrenir. Ömer Kavur, belki de yaşamdaki en büyük gerçekliğin ölüm olduğunu düşündüğünden karakterlerini mezarlıklarda buluşturmuş ve gerçeğin kendisi ile yüzleşmesini sağlamıştır. Bu anlatım aynı zamanda “**Anayurt Oteli**” , “Buluşma” ve “Akrebin Yolculuğu” filmlerinde de kullanılmıştır.

“**Karşılaşma**” filminde ölümlerin gerçekleştiği belirli bir yer vardır. Bu yer rüzgar güllerinin olduğu sessiz sakin bir yerdir. Rüzgar güllerinin toprağa yansıttığı gölge aslında toprak olanlar için de bir zamanın olduğunu söyler niteliktedir. Yaşamın zamanı birer mezar taşları olarak verilen rüzgar gülleri iken ölümün zamanı karanlıkta kalan ve yaşam zamanını tamamlayan rüzgar güllerinin gölgeleridir. Kavur tıpkı mezarlıkta geçen karşılaşmalar gibi yaşayanları burada karşılaştırarak karakterlerden birini burada öldürmüştür. “**Şarkı Söyleyen Kadınlar**”da deprem sebebi ile boşaltılan adada hala yaşamaya devam edenler bulunmaktadır. Oradan kaçacak olanlar daha önce birlikte yaşamlarını sürdürdükleri bu insanları önemsemeden arkalarına bakmadan çekip gitmişlerdir. Her şeyden sudan, elektrikten, sağlıktan yoksun olan bu adada onları ölüme terk etmişlerdir. Bu bağlamda adanın bir mezarlık olduğu söylenebilir.

“Anayurt Otel”inde Zebercet mahkeme sahnesinde suçluyla birlikte ayağa kalkarak suçunu anlatır. Zebercet bankta otururken yanına gelen yaşlı adamla konuşur. Yaşlı adam ona: *“Bizim ölümler burada gömülü Hasan abim, anam, ikisi de şurada yatıyor yan yana.”* Zebercet: *“Sizinkilerden hiç kendini asan oldu mu? Ya birini öldüren?”* Diyerek bize aslında intihar edeceğinin sinyallerini vermektedir. Ömer Kavur’un filmlerinde mezarlıklar gerçeklerin konuşulduğu belki de günahların itiraf edildiği yerlerdir. Çünkü var olan bir ölüm gerçekliği vardır. Mezarlıklarda her şey sunilikten arınmıştır.

2.2.4. Bedeni Muhafaza Eden Tabut İmgesinin Bir Araç Olarak Sonsuza Yolculuğu

Tabut, insanın yaşayanlar dünyasından ölümlerin dünyasına geçmesini sağlayan bir yolculuk aracıdır. Ölü vücut çabuk soğur ve form değiştirir bu değişim yaşayanları rahatsız eder ve bedenin daha sağlıklı bir şekilde taşınması için kefenlenip tabuta koyulması gerekmektedir.

Kişinin son yolculuğuna uğurlanması için **“Gizli Yüz”** filminde tabut Fotoğrafçı’nın ailesinin kaldığı eve kadar getirilir. Ölen kişi Fotoğrafçı’nın babasıdır. “Yumurta” filminde tabutta taşınan beden ise Yusuf’un annesine aittir. Cenazenin dine uygun bir biçimde taşındığını söylemek mümkündür. Cenazenin taşınması İslam dininde şöyle gerçekleşmektedir: Tabut dört kişi tarafından taşınır bunun yapılması sünnettir, dört tarafından da onar adım taşınması önerilir. Tabutu taşıyan kişiler erkektir. Bu durum sadece “Yumurta” filmi için geçerli değildir. İncelenen mezarlık ve ölü gömme sahnelerinin olduğu neredeyse tüm filmlerde böyle bir kullanım söz konusudur. “Yumurta” filminde tabut dörtten fazla kişi tarafından taşınmaktadır kişi sayısı İslam dininde kesinliği olmayan bir durumdur. Fakat cenazeyi kesin olarak erkeklerin taşınması gerektiği hususu vardır, bu kural filmde görülmektedir. Erkekler cenazeyi taşıırken, kadınlar mezarlığın girişinde ayakta durarak onları beklemektedir. İslam dinine göre kadınların cenazeyle beraber gelmeleri mekruhtur. Filme de bu husus yansımaktadır.

“Balalayka”da babasının vasiyetini yerine getirmek için (silah arkadaşı öldüğünde vatan toprağına gömülmek istemiştir. Babalarının vasiyeti o arkadaşının cenazesini İstanbul’a gömmeleridir.) yola çıkan üç kardeş babasının arkadaşı olan adamın kemiklerini ve aynı zamanda eşinin de toprağını alarak tabutun içine koyarlar. Kardeşler, Rusya’dan hayat kadını olmak için gelen kadınları İstanbul’a taşıyan bir otobüsle birlikte yolculuğa çıkarlar. Tabut imgesi tıpkı otobüs gibi yolculuk için kullanılan bir araç olarak görünmektedir. Tanya, daha

önce patronu olan adama saygısızlık yaptığından ve bu durumda içeride bulundukları barda özür dilemediğinden dışarı çıkmasıyla birlikte adamın yanındaki çalışanlardan biri tarafından öldürülür. Tabuta konulan cesedi Rusya'ya bu üç kardeş tarafından götürülür. Boşalan tabut başka bir bedenle dolmuş ve yeni bir yolculuğa çıkarılmıştır. Diğer adamın da vasiyeti yerine getirilmiş ve denizin kumlarında denizin dalgalarıyla birlikte memleketine karışmıştır.

“Yabancı” filminde 80 darbesi nedeniyle ülkesini terk eden adamın vasiyeti Türkiye topraklarına gömülmezdır. Babasının bu son dileğini gerçekleştirmek kızı Özgür'ün görevidir. Paris'te büyüyen Özgür ülkesine gelerek babasının gömme işlemleriyle uğraşırken birbirinden trajik olaylar yaşayacaktır. Cenaze aracı ile gelen tabut hastaneye bırakılır. Burada tabut yaşamdan ölüme toprağa gidişte kullanılan bir yolculuk aracıdır.

Öldükten sonra ne olacağına ilişkin bilinmemezlik ve tabutun bir yolculuk aracı olarak kullanılmasının bir diğer örneği; **“Kosmos”** filmidir. Filmde babalarının ölümünden sorumlu olduklarını düşündükleri küçük kardeşini katil ilan eden diğer kardeşler bu durumun ispatlanması için otopsi isterler. Film boyunca bir taksinin üzerine bağlı bir şekilde oradan oraya seyahat eden tabutun nereye gideceği hakkında bir fikrimiz olmaz.

“Garip Bir Koleksiyoncu” filminde mezarlık filmin ana mekanı olduğundan gömülmek üzere gelen yolculuğunu tamamlayan pek çok tabut görmek mümkündür. Bu sebeple son yolculuklarına uğurlanan ölümler sonsuzluğa karışıp toprağa ve doğaya geri döneceklerdir. Yolculuk aracı olan tabutun görevinin burada sonlandığına şahit oluruz.

“Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm”de Red Kit, ailesini öldürdüğü insanları canlı canlı bir tabuta koyup gömmektedir. Cinayet bürosunda görev yapan Hayalet bu soruşturmada tabutların nereden geldiğini bulmaktır. Önceden tabut yapan yerlere giden Hayalet bir sonuca varamaz çünkü tabutlar artık cenaze sırasında belediye tarafından verilip, daha sonra geri alınmaktadır. Çeşitli araştırmaların sonucunda bu durumdan bunalan Hayalet: *“Günlerdir tabut arıyorum, acaba ben kendi tabutumu mu arıyorum abi?”* diye çıkışsa da tabutu bulur. Tabutlar kimsesizler mezarlığında Satılmış Ağa olarak bilinen meczup sayılabilecek bir adamdan alınmıştır. Red Kit'in kaybettiği ailesi kimsesizler mezarlığına atılmıştır. Onun intikamını almak isteyen Red Kit ise Satılmış Ağa'dan mezarcılık dersi ve tabut alıp cinayetlere başlamıştır.

“Kosmos” da daha önceden kendisinden parasını çalan ve konuşma yetisi olmayan çocuğu iyileştiren Battal daha sonra onu ziyarete gelir ve çocuk Battal’a parasını geri verir. Çocuk gülümser: “*Cezam bitti mi?*” diye sorar. Battal: “*Cezan çoktan bitti. Şimdi ödül zamanı*” der ve çocuğun eli boşluğa doğru kayar. Artık Battal’ın elini tutmamaktadır. Çocuk hastaneye kaldırılmasına rağmen kurtarılamaz. Yönetmen’in böyle bir anlatımı tercih etmesiyle , ölümün yüceltildiği söylenebilir. Çocuğun öldüğünü evlerinden bir tabutun çıkması ve ananın ağlamalarıyla anlarız. Çocuk ödülünü almıştır ve tabutun içinde taşınarak toprağa kavuşup özgür olacaktır. Belki de çocuğun konuşmama hikayesi filmde şöyle anlatılmıştır:

Atıvermiş yavrucağ kediye köprüden aşağıya, boğulup gideceğini düşünememiş. Gece rüyasında kendisini kedi mahkemesinde görmüş. Başkedi ona ceza olarak biri sana işaret verene kadar konuşmayacaksın demiş. O da konuşmamış. Çekmiş cezasını ama şimdi çok hasta.

Doğum travması çocukluktan yaşlılığa kadar aşılamadan devam etmektedir. Freud tarafından doğum süreci içerisinde yattığı keşfedilen bu “*çocuksu kaygı ya da korkunun her dışı vurumunun doğum kaygısını kısmen aşmaya tekabül ettiğini*” fark etmemiz mümkündür. Her kaygı ya da korkunun temelinde doğum kaygısı yatmaktadır.³¹⁰ Ölüm kaygısının da sebebinin doğum travması olduğunu söylemek mümkündür. Öldükten sonra dünya değiştireceğine inanan insanoğlu ölmeyi yani yeniden doğmayı istememektedir. Onun anne karnı artık gelmiş olduğu dünyadır.

Tabut sadece bir yolculuk aracı değildir. Aynı zamanda var olan bedeni korur, onun zarar görmesini engeller. Bu bağlamda anne karnını bile tabut olarak görebilmek mümkündür. Bedenin sağlıklı bir şekilde dünyaya taşınmasını sağlayan yapı, çocuğun oraya sığamaması sonucunda boyut değiştirerek bedenin dünyaya gelmesini sağlar. Bu dünyada yine bir anne karnı arayan insanoğlu hayatı boyunca başını sokacak bir yer arar. Artık yaşadığı ev onun anne karnı, onu muhafaza eden şey başka bir deyişle de tabutu olur. Taa ki beden artık bu dünyaya sığamayıp ruhun diğer dünyaya geçtiği zamana kadar. Bedenin ölmesiyle birlikte anne karnı olan ev de yer değiştirir. Bu bağlamda aslında özgür olabilmek için ruhun özgür kalması gerekiyorsa ve insan bedeni de ruhu tıpkı bir kavanoz gibi koruyorsa, sonsuzluğa ruhun doğumuyla başlanması oldukça anlamlıdır.

³¹⁰ Rank, s.36.

“11’e 10 Kala” filminde Mithat beyin kalmış olduğu apartmanın adı “Emniyet” apartmanıdır. Bu bina bir anne karnı kadar emniyetlidir. Bebek nasıl anne karnında rahat ediyor ve oradan çıkmak istemiyor -yani doğarak yeni bir dünyaya gelerek ölmeyi istemiyorsa- Mithat bey de oradan ayrılarak yeni bir binaya taşınmayı istememektedir. Mithat’ın saat 11’e 10 kala uyuduğunda gördüğü rüya aslında onun bilinçaltındaki korkusunu yansıtmaya yetmektedir. Mithat yıkık bir binanın içindedir ve vajina gibi yuvarlak bir delikten çekinerek geçer. Bu anlatımın doğum travmasına gönderme yaptığını söylemek mümkündür. Çünkü o delikten dizlerini kendisine doğru çekerek, eğilerek cenin pozisyonunda geçer. Doğum, ölümün karşıtı değil birbirini tamamlayan bir kavramdır. Gelen saat sesleri ve saat imgeleri ile yaşamın ya da ölümün varlığı sorgulanmasının yanı sıra aynı zamanda rüyanın gerçekliğine de gönderme yapmaktadır. Gerçek hayata geçildiğinde saat sesleri devam etmekte karakterimiz bir saat dükkanından çıkmaktadır. Mithat bey bir kapının eşiğinden geçerek rüyasında yeni fakat karanlık bir dünyaya adım atmıştır. Kapının ardının karanlık olmasının sebebi orada nelerin olacağını bilememesinden kaynaklandığı söylenebilir.

“Yumurta” filminde ise annesini mezara gömdükten sonra yeşilliklerin arasında elinde yumurtayla duran Yusuf onu boşluğa bırakır ve yumurta kırılır. Bu bağlamda yumurta anne rahmi olarak düşünülebilir. Kırılan yumurtanın içinden çıkan sıvı da Yusuf’un kendisini bulamamış gerçekliğidir. Annenin ölümüyle birlikte yani kabuğun kırılmasıyla beraber içindeki de zarar görmüş ve dağılmıştır. Bu dağılan yumurta akı ve sarısı aslında Yusuf’un yaşamaya ve ölüme dair olan üzüntüsü ve korkusudur.

“A Ay” filminde evin bırakılmasını ve başka bir eve taşınmayı isteyen Neyyir halasının onu evden ayırmak istemesinin sebebini Yekta arkadaşına şu cümlelerle açıklamaktadır: *“Annemi bırakıp gitmeyeceğim, yatılı okula gitmeyeceğim... bana inan.”* Yekta’nın evden ayrılmak istememesinin asıl sebebi annesini bir daha göremeyeceği korkusudur. Bu sebeple konaktan ayrılmak istemez. Yekta’nın anne rahmi artık içinde yaşadığı ev olmuştur. Onun bir gün denize açılmasıyla, davranışları değişir. Ruhu bu dünyaya sığmayacak olan Yekta yaşadığı evden ayrılmayı seçerek başka bir dünyada yeniden var olacaktır.

Filmde evini bırakmak istemeyen tek kişi Yekta değildir. Anılarıyla bu evde mutlu bir şekilde yaşayan Nukhet Seza evine sıkı sıkıya bağlıdır. O evde yaşayan Sırrı bey de adından

anlaşılacağı gibi gizemli bir karakterdir. Sırrı bey dört duvar arasında yaşamaktadır, yatağına bağımlıdır. Filmin ilerleyen sahnelerine kadar onu görmeyiz. Odasından dışarı çıkamayan Sırrı beyi ziyaret eden Yekta, tıpkı bir büyüğünün mezarını ziyarete gelmiş gibidir. Sırrı Bey’in tabutu kaldığı odasıdır, oradan çıkmaz onun dünyası o dört duvarın arasındır.

“Ölüler Konuşmaz Ki” filmindeki konak aslında bir ölüm evidir. Orada yaşayan kahyanın da ruh mu yoksa gerçekte var mı olduğunu anlayamayız çünkü kapılar kendi kendine açılmakta ve kahya gizemli davranmaktadır. Ölüm de ölü de bu bağlamda çözülemeyen cevabı olmayan bir gizdir diyebiliriz. Konak, tabut olarak düşünülecek olunursa eğer o eve giren kişiler ölü olarak kabul edilmektedir. Müdürün ruhu oraya gelir ve ölü olan bedeni mezara taşır. Yani ev ölü bedeni muhafaza eden bir tabut görevi görür.

Kişinin temel ihtiyaçlarından biri olan barınma daha anne karnından itibaren başlamaktadır. Yaşamak için, doğada var olabilmek için sahte anne karınları (ev, konak, araba..) var edilmiştir. **“Muska”** filminde kalacak bir yeri olmayan Celal bir oda ya da ev arama düşüncesine girer. Arkadaşı Engin ile birlikte eski bir konağa gelirler. Filmde diğer bir konu annesine evi satmasını söyleyen büyük oğlunun sözü dinlenmez, çünkü evde ölen diğer oğlu Gökhan’ın ruhu yaşamaktadır. Ruh’un var olabilmesinin sebebi evdir. Sürekli kesilen elektrik ile karanlık olması tabutta ya da anne karnında kalan kişinin yaşadığı ortam gibidir. Tekinsiz ev imajı çizen bu evden gitmek isteyen Celal’in oradan ayrılmamasının sebebi ilgisini çeken yan odada kalan komşusu Yasemin olacaktır.

“Melekler Evi”inde Ahmet’in fotoğrafını çekmiş olduğu boş, terk edilmiş evler bu bağlamda incelenecek olunursa gerçekte ölümdür, ölü olan evlerdir. Anne karnında bir hayat belirtisinin olmaması gibi orada yaşamaya ihtiyaç duyulmayan evler vardır ve bu evlerde yaşam olmadığından dolayı ölümün varlığından söz etmek mümkün görülebilmektedir.

“Tabutta Rövaşata” filmiyle evsizlerin hayatına tanık oluruz. Sandalda gecesini geçiren Sarı’ya çalmış olduğu arabada vakit geçirebileceklerini sıcak olduğunu söyleyen Mahsun sabahına arkadaşını o sandalın içinde ölü bulacaktır. Sandal, Sarı’nın hem barınabileceği bir yer, evi ya da tabutu olmuştur. Ölü bedeni koruyan tabut, insan vücudunun korunabilmesi için kullanılan bir araç niteliğindedir. Yaratıldığımız andan itibaren anne karnında bile barınmak, dış dünyadan korunmak için çevremizde bir çeper olmuştur. Bu durumun somut boyutu anne karnı, ev, araba, tabut hatta bedenimiz vb. gibidir. Sahip

olduğumuz öz bizim ruhumuzsa o ruhun korunup yeniden özgür olabilmesi için toprağa ulaşması, doğaya karışması gerekmektedir. Bu sebeple ölen kişilerin cesetleri toprak içine tabut olmadan konularak “*topraktan geldik ve toprağa döneceğiz*” deyimini en güzel bir şekilde açıklamaktadır.

2.2.5. Ruh İmgesini Kullanan Filmlerde Yaşamın Sonsuzluğu ve Arzu Üzerine

Gilgameş destanı ölümsüzlüğü arayan Gilgameş’in bu yolda başına gelenleri aktarmaktadır. İnsanoğlu var olduğu andan itibaren ölüme karşı durmaya çabalamış ve ölümü yenmeye çalışmıştır. Ölümsüzlüğün yollarını arayan insanlık, ölümden kaçamamıştır. Ne ölümsüzlük şurupları, ne Asya halkının kullandığı simyalar, ne de günümüzde kullanılan modern tıp aletleri bu dertlerinin dermanı olmuştur. Gilgameş de arkadaşı Endiku’nun ölümüne üzülürken kendi ölümü aklına gelmiştir. “*Ben de mi öyle olacağım ölünce, hayır ölmemeliyim, ne yapıp yapıp ölümsüzlüğü bulmalıyım.*” Diyerek ölümsüzlüğü bulmak için yola koyulur. Bu zamana kadar tüm zorlukların üstesinden gelen Gilgameş ölüme çare bulamaz. Bu da insanoğlunun elbet bir gün ölümle yüzleşmesi gerektiğinin göstergesi olur.³¹¹

Sonsuz yaşamın öldükten sonra geldiğine inanılan inançlarda ruhun varlığına inanılır. Ruh öldükten sonra sonsuza dek yaşarken beden ise sadece bu dünyada var olabilen somut bir varoluş aracı olmuştur. Sinemada da ölümsüz insanlar, sonsuz yaşam, ruhlar dünyası gibi sanki ölümsüzlüğün sırrını verebilecek ya da izleyince o anlığına bile olsun ölümsüz hissedecek öyküler kullanılmıştır. Türk sinemasında özellikle 80 öncesinde çoğunlukla birbirine kavuşamayan sevgililerin öldükten sonra mezarlarından çıkan ruhlarıyla birbirine kavuşması ve göğe yükselmesi olarak kullanılmıştır. 90 sonrası ölümle ilgili farklı yönelimlerde filmlerin çıkmasıyla birlikte Türk sinemasında ruh kavramı da farklı biçimlerde ele alınmıştır.

“**Güneşin Oğlu**” filmi özel ruhların ölü bedenlerin içine girerek seyahat edebilmesi düşüncesi ile oluşturulmuş fantastik bir filmdir diyebiliriz. Filmin şimdiki zamanındaki güneş tutulmasından 58 yıl önce büyük bir güneş tutulması meydana gelir. Ay güneşi kapatır ve dünyada her yer karardığında bu özel ruhlar doğarlar. Güneşin oğulları ya da kızları olurlar. Güneş tutulması zamanı çevresinde ölen kişilerin bedenlerinde gezen bu ruhlar ölümsüzdür. Ve ruhun yola çıkabilmesi gezinebilmesi için en az birinin ölmüş olması gerekmektedir. Bu sebeple

³¹¹ Muazzez İlmiye Çığ, **Gilgameş**, 15. Basım, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2012, s.54-76.

Fikri beyin ruhu önce Ahmet'in bedenine girmiş daha sonra ise Alper Canan, Burak, Profesör olmuştur. Bu bedenler arasında ruhu yardımıyla geçişler yaparak zamanın içinde salınmıştır.

Ruhun özel olması dünyada ölümsüz olma olarak kullanılmıştır. Ruh bir bedenden başka bir bedene geçse dahi özünü kaybetmemektedir. Demek ki beden sadece dış görünüş olan somut bir var olma aracıdır. Atalarımızın “iç güzellikten” kastı da işte tam olarak budur. Öz güzelliği yani diğer bir deyişle ruh güzelliğidir. Karakteri de oluşturan ruhtur, anılar, bilgiler de ruhun içinde saklanır. Kişinin sahip olduğu kendisi içinde olan en değerli varlığı ruhudur. Yönetmen Onur Ünlü de bu filmde ilk bölümde de açıkladığımız üzere Aborjinler gibi bedenden çok ruhla ilgilenmiştir. Fakat o ruhu Aborjinlerden farklı anlatmıştır. Aborjinlere göre ruh bir daha bedene girememektedir. Fakat Asya dinlerinde ise bunun tam tersi bir söylem söz konusudur. Beden öldükten sonra ruh başka bedenlerde var olmaktadır. Yönetmen de bu anlayışla “Güneşin Oğlu” filmini çevirmiştir diyebiliriz. “Güneşin Oğlu” filminde ruhun bedene hapsedilmesiyle ilgili şunlar söylenmektedir: “ *Ruhunu benliğine hapsetme, ruh çok karmaşık bir yapıdır kolay kolay ölmez. Onun için demişti; ölümden de korkma çünkü ölümden korkan yaşamdan da korkar ve korku ruhu kemirir.*”

“**Garip Bir Koleksiyoncu**” filminde ruh vardır, fakat görünmez inancından yola çıkılarak şöyle bir olay aktarılır: Beşir ile psikoloğu tanıştığı zaman psikolog kendisine mezarla neden konuştuğunu sorar. Beşir de ona dedesinin çocukken anlattığı şeyleri söyler. İnsanlar öldüklerinde mezarın başucunda otururlar. Hoş ben duymuyorum ama onların beni duyduğuna eminim. Diyerek görünmeyen soyut varlıkların olduğuna inandığını dile getirir.

“**Ölüler Konuşmaz Ki**” filminde ise ruh görünürdür. Bu film 1970 yılında çevrilmiş olmasına rağmen döneminin çok ilerisinde bir anlayışa sahip olduğundan dolayı araştırmama konu olmuştur. Gündüzleri yaşayan geceleri ise ruh olan müdür pek çok insanın ölümüne sebep olmuştur. Öldükten sonra ruhların bu dünyada kalabileceği inancını taşıyan filmde Adem beyin ruhu yine rahat edecek cümlesinden anlaşılmaktadır. Gündüzleri bir okulda müdür olan karakterin geceleri ise ruhunun yabancıları öldürmesi, tehlikeli olanın ruh değil adaya dışarıdan gelen yabancılar olduğunu kanıtlar niteliktedir. Müdür yabancıların adadan gitmelerini onları kurban seçerek sağlar. Böylece adaya yeni gelen kimseleri öldürmesiyle eski düzen yeniden sağlanmış olur. Ölülerin ruhunun yaşayanlar arasında dolaştığı filmdeki bir karakter onu yok etmenin yolunu da yanındaki arkadaşlarıyla paylaşır. Burada önemli olan ölülerin de

yaşayanların arasına katılabildiği ve bunun yaşayanlar tarafından fark edilmediğidir. Filmde ölü olan karakter “*ben de insanım*” diyerek aslında ölmek ile yaşıyor olmak arasında bir fark olmadığını dile getirmektedir.

“**Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu**”da şarkıcı Leyla, ormanlık bir alanda yürümeye başlar ve daha sonra önünde göle benzeyen su birikintisi olan bankta oturur. Cemal bey gelir yanyana otururlar. Bekçinin düdük sesini çalmasıyla birlikte zaman dolmuştur ve Cemal, Leyla’nın yanından uzaklaşarak gözden kaybolur. Cemal’in ruhu son bir defa daha Leyla ile buluşmuş ve ona veda ederek uzaklaşmıştır.

“**Bir Zamanlar Anadolu’da**”da ölüyü aramak için toplanan ekip mezarı bulamayınca muhtarın evinde geceyi geçirirler. Elektrikler kesildiğinde muhtarın kızı Cemile elinde bir tepsile çay getirir. Tepside duran gaz lambası her bir karakteri ayrı ayrı aydınlatacaktır. Işığın Kenan’ın yüzüne vurması onun aslında kendi gerçekliğiyle yüz yüze geldiği andır ki karanlıkta kaldığı an ağlamaya başlar. Daha sonra zanlı Kenan ışığın aydınlattığı yöne bakar: “*Yaşar abi sen ölmedin mi?*” Yaşar’ın ruhunu gören Kenan onun nefes alamadığından öldüğüne tanık olur ve filmin ilerleyen sahnelerinde adamın diri diri gömüldüğünü otopsi sırasında öğreniriz.

“**Şarkı Söyleyen Kadınlar**” filminde ruh kavramına gerek hayvan metaforlarıyla gerekse diyalog olarak çok sık değinilmiştir. Şifacı Esmâ’nın görünmeyeni gören özel bir yeteneği vardır. Ruhları görebilmektedir. Onun bu özel oluşu şu cümlelerle açıklanır:

Allah’ın bazı kulları vardır ki kalpleri Allah aşkının billur saflığıyla
doludur. Bazen günaha düştükleri söylense de Allah onları yalnız bırakmaz.
O kullar, bütün varlıkların yeryüzündeki tesellisidir ve zamanları bellidir.

Zamanı gelmeden yaşanan ölümlerde cinayete kurban giden kimseler düşünüldüğünde ölüm -onlar için suçlu dahi olsalar- hak edilmemiştir. “**Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi**” adlı filmde eşinin kendisini aldattığı düşüncesiyle Celal daha önce hayatını kurtardığı eşi Özge’yi öldürür. Ruhu rahat etmeyen Özge gerçeklerin ortaya çıkması için Celal’in oğlu Kamuran’dan yardım ister. Özge kah aynanın içinden kah gerçekte Kamuran’a derdini anlatmaktadır. Ayna kullanımı, ruhun gezebildiğini hem orada olmama hem de dilediğinde orada olabilme durumunu yansıtmaktadır. Aslında Özge olarak gördüğümüz kişinin ölmüş olduğunu bir ruhla konuştuğumuzu belirtmek için bu yöntem kullanılmıştır.

Ayna filmlerde beden ve ruhun yüzleşmesi olarak da kullanılabilir. “Ölümler Konuşmaz Ki” filminde geceleri gelen kişinin (ruhun) gerçekte var olmadığını göstermek amacıyla aynadan yansıtma kullanılmıştır. Aynalar her zaman gerçeği yansıtmaktadır. Film siyah beyaz olması sebebiyle gölgeler yoğunluktadır. Alman Dışavurumcu akımın etkisiyle çekilmiştir. Her şeyin bir aslı yani bedeni ve bir de ruhu vardır. İşte bu bağlamda yansıyan gölge kişinin kendi ruhuyken gerçekte olan varlığı da bedene bürünmüş halidir ve ruh her zaman o görünenin içindedir. Güneşin doğmasıyla birlikte müdürün ruhu erimiş ve karanlık olan gölge bu dünyadan ayrılmıştır.

Korku filmlerinde özellikle son dönemlerde ruh ve cinlerin konu edinildiği öyküler yaygınlaşmıştır. Bu durumla ilgili örnek oluşturması açısından ruh kavramı kullanımı diğerlerinden daha farklı olan “**Muska**” filmini araştırma kapsamında incelemek mümkündür. Filmde ölen yakını Gökhan’ı yeniden dünyaya getirmek için anne, gelin ve gelinin erkek kardeşi muska ve dualarla dolu dini ritüelleri içeren plan yaparlar. Daha önce başarısız oldukları için bu defa dikkatli ve titiz davranırlar. Filmde Celal oyuna getirilip kiralık bir oda bakmak zorunda bırakılır. Geceleri açılan kapıları açan, rüyasına giren Gökhan’ın ruhudur. Yeni bir bedene sahip olan ruh, bu beden sayesinde dünyaya dönmüştür. Gökhan uyandığında öznel çekim açısı kullanılarak kendisine aynadan bakmaktadır. Ayna gerçeği gösteren ya da yansıtır. Gökhan sahip olduğu yeni yüze önce bakıp sonra dokunarak keşfedecek ve yeni bedenini benimseyecektir. Gökhan: “*Kendimi yeniden doğmuş gibi hissediyorum*” der. Bu yaşama dönme arzusu ve dünyaya yeniden gelebilmek için yaşayan birinin vücudunda olma, ölümsüz olma isteğiyle bağdaştırılabilir.

2.2.6. Ölüm Kavramı ile İlişkili Mitolojik İmgelerin Yansımaları

90 sonrası Türk sinemasına baktığımızda genç yönetmenlerle birlikte auteur anlayış oluşmaya başlamış ve yönetmenler filmlerinde belirli ortak imgeler, hikayeler, mekanlar... vb. kullanarak kendi tarzlarını oluşturmuşlardır. Bunları oluştururken de geleneksel kodlardan yararlanmışlardır. Ölüm kavramıyla ilgilenmeye başlamalarıyla birlikte onu anlatabilecekleri geleneksel kodları sinemada da kullanmışlardır.

Göz görme eylemini sağlamasıyla birlikte hem insanın kendi var oluşunun hem de çevresindeki insanların varlıkları ve yokluklarıyla ilgili bilgiler verir. Göz kişinin somut bir şekilde var olanı görmesini sağlar. Anne karnındaki çocuk karanlığın içindedir. Dünyaya

geldiği zaman somut bir şekilde görmeye başlar. Bu bağlamda ölümü anne karnına geri dönme olarak yorumlayabilmek mümkündür çünkü; öldüğümüz zaman kapanan gözlerimizle yine karanlığa gömülürüz. Otto Rank’a göre çocuksu kaygı için verilebilecek en tipik örnek çocuğun karanlık bir odada tek başına bırakılmasıdır. İlkse travma olan doğum travmasının yakınında bulunan çocuğa bu durum açık bir şekilde “*anne rahminde olma durumunu*” anımsatsa da çocuk artık annenin karnında olmadığına bilincinde olmuştur.³¹²

İncelenen filmlerde göz imgesi dikkat çeker niteliktedir. “**Ölüler Konuşmaz Ki**” filminde kahya, konağa gelen kadınlara -ölmüş olan- sevdiği kadının fotoğrafını gösterir. Fotoğraftaki ölü kadının gözlerinin donukluğu ve fotoğrafı gören kadının bakışlarındaki canlılık aslında yaşamı ve ölümü en kısa ve öz şekilde anlatan göstergelerdendir. Benzer kullanım “**Sevmek Zamanı**”nda karşımıza çıkmaktadır. Meral’in fotoğrafına aşık olan Halil, sevdiği kadının kendisine bakan gözlerini gördükten sonra zamanla surete olan aşk, ruha olan aşka dönüşmüştür. Halil artık Meral’in ona fotoğraf üzerinde değil gerçekte bakan gözlerine bakmak istemiştir.

Görme yetisi olmayan insanlar, incelemiş olduğumuz filmlerde aslında gerçeği bilen ve aslı gören karakterlerdir. Anne karnından çıkamamış ve hep karanlığa mahkum olmuş bu karakterler en saf, en duru halleriyle birer ölü gibi hayatın içinde var olmuşlardır. Asıl görenler onlardır, görünenin arkasındaki gerçeği görürler. “**Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi**” filminde Özge’nin kardeşi Ergün görme engellidir. Doğum günü partisine geç kalan Ergün geldiğinde görmemesine rağmen Julide’nin kapıyı açtığını anlar. Tıpkı görüyor gibidir, duvar kağıdının renginin değiştiğini hisseder ve rengi doğru tahmin eder. Ergün üzerinde çalıştığı tezin konusunun da “bakmadan görmek” olduğunu dile getirirken aslında gerçeği onun göreceğinin, Celal’in Özge’yi öldürdüğünü öğreneceğinin sinyallerini verir. “**Göl**” filminde Murat’ın annesi kördür. Murat, Sabiha’nın geri döndüğünü söyleyerek annesine artık bizimle kalacak gitmeyecek dese de annesi kızın yüzüne dokunur. Nalan ve Sabiha birbirlerine çok benzeseler bile yaşlı kadın “Sabiha öldü. Benim kızım öldü” der. Bu bağlamda gerçeği “görebilmek” için sadece görmek yeterli değildir diyebiliriz.

“**Şarkı Söyleyen Kadınlar**”da Esmâ ruhları görmektedir. Görünmeyeni görmek için saf olmalı, kötülükten arınılmalıdır. Tıpkı anne karnındaki bir çocuk gibi olunmalıdır. Üst seste

³¹² Rank, s.32.

bu durumla ilgili şunlar söylenir: “Allah, bazı kullarının ruhlarını kendisini görme aşkı ve şevki ile genişletmiştir. Ki onların kalpleri Allah aşkının billur saflığıyla doludur. Zaman onlardan sorulur.” Belki de Esmâ’nın ormanda gördüğü geyik Tanrı’nın ta kendisidir.

Yaşamı ve ölümü temsil eden, tek gözünü kaybeden karakterlere de incelenilen filmlerde rastlanılmıştır. “**Muska**”da Gökhan’ın annesi, “**Güneşin Oğlu**”nda kiralık katil Murat, “**A Ay**” filminde manastır bekçisi bu karakterlerin tek gözleri yoktur. Gökhan’ın annesi oğlunu yeniden dünyaya getirebilmek için diğer dünyadan ruhlarla iletişime geçmektedir. Yaşlı kadın görmeyen gözü ile görünmeyeni görmekte ve onlarla iletişime geçmektedir. Güneş’in oğlu filminde katil Murat’ın aslında bir gözü kör değildir. Murat’ın hiç geçmeyen yaşamını ikiye bölmeye neden olan ölüm korkusunu simgelemektedir. Manastır bekçisi ise zamanının ötesinde yaşamış geçmiş ve şimdiki zamanda bulunan gelecekte de var olmaya devam edecek olan bir karakterdir. Kendisini adadaki tüm martıların tanıdığı sayan bu esrarengiz adam görmeyen gözüyle görünmeyenleri görmekte ve onlara tanık olmaktadır. Bu sebeple hem yaşamın hem de ölümün içinde yaşamaktadır.

Mısır mitolojisinde güneş ve ayı temsil eden Horus, gözlerini kapadığında gece olurken gözünü açtığında ise güneş doğar.³¹³ “Güneşin Oğlu” filminde Fikri Bey’in ruhu şairin bedenindedir. Güneş batmak üzereyken kendisini vurur. Gözlerini açtığında güneş yükselirken gözlerini kapadığında ise güneş batmaktadır.

“**Gizli Yüz**”de ise fotoğrafçının babası ölmüştür fakat adamın gözleri açıktır. Bu durum “Gözleri açık gitmek” deyiminin tam karşılığıdır. Vakitsiz bir ölüm vardır. “**Kosmos**” ve “Şarkı Söyleyen Kadınlar” filmlerinde ise hayvanların gözleri detay planda çekilerek yaşamın hayvanlar için de var olduğu yine ölen hayvanlarla birlikte ölümün de tıpkı insanlar gibi hayvanlara geleceği vurgulanmıştır.

İlk bölümde belirtildiği üzere Freud’un *Totem ve Tabu* adlı eserinde ölümlerin adlarını anmak ilkel kabilelerde büyük bir tabu olarak görülmüştür. Değişen zamanla birlikte kişiler ölen yakınlarını yaşatmak, hatırlamak amacıyla yeni doğan bebeklerine onların isimlerini vermektedir. “**Balalayka**”da Olga, “**Pandora’nın Kutusu**”nda Murat, “Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi”nde ise Kamuran isimleri bu anlamda kullanılmıştır.

³¹³ http://www.dunyadinleri.com/tr-TR/mitoloji/mitoloji/oku_antik-misirda-horusun-gozu-mitolojisi-ve-mitolojide-goz (16 Ocak 15).

Olga anannesinin ismini almıştır. Ananesi çok güzel ve çok şanslı bir kadın olduğundan bahseder. Kendisi de ananesi ile aynı kaderi paylaşacaktır. Tanya teyzesi sayesinde evlenecek ve mutlu bir hayat sürecektir. Kamuran ismini anannesinden alan erkek torundur. Burada aslında var olan absürt bir durum ortaya konulmuştur. Murat ise dedesinden bu ismi almıştır. Nusret hanım sık sık torunu Murat’a adın ne diye sorar bunu sormasının sebebi seneler önce giden ve bir daha dönmeyen kocasının varlığını hatırlaması ve mutlu olmasıdır.

“**Anayurt Otel**” filminde Zebercet karakteri kendisini anlatmaya adını söyleyerek başlar: “*Adım Zebercet, Zebercet.*” Filmde kullandığı ilk replik olan bu cümle filmin sonunda da kullanılır fakat eksiktir. “*Adım..*” doğduğu odada kendisini asan Zebercet belki de anne karnına geri döneceği düşüncesiyle adını söylememiştir. Çünkü doğmamış bebeğin adı henüz belli değildir. Filmde isimle ilgili başka bir durum ise Saide adında gelen müşterinin adını deftere yazdıktan sonra annemin de adı Saideydi demesi ve kendi adında kimsenin kalmadığını söylemesiyle adını deftere yazmasıdır.

“**Melekler Evi**” filminde ise yakalanan Ahmet, Bahattin ile ilk defa yüz yüze gelip konuşur. Ahmet herkesin Bahattin’i ölü bilmesi sebebiyle ona “*yaşayan bir ölüsün*” der. Bahattin ise: “*Ben öldüm ama adım yaşıyor. Cenazemde binlerce insan yürüdü..*” diye karşılık verir. İnsanlar öldükten sonra bir şekilde anılmak ve hatırlanmak isterler. Bu sebeple topluma, doğaya, yaşama dair yararlı güzel şeyler bırakma çabası içerisindeyler.

“**Bir Zamanlar Anadolu’da**”da aranan cesedin otopsi sırasında kimlik tespiti yapılırken adını ve soyadını öğreniriz. Ölen kişinin adı Yaşar Topraktır. Şüphesiz ki bu ismin kullanılması boşuna değildir. Yönetmen seçmiş olduğu bu isim ve soyadla toprağın sonsuzluğuna gönderme yaparken aynı zamanda insanın da toprak beraber var olduğunu ve öldükten sonra yine toprakla var olacağını vurgulamıştır. Ölüm bir gerçektir fakat bir son değildir, çünkü yaşayanlar için zaman akıp gitmektedir.

Hayat ağacı bütün dünya kültürlerinde ortak bir simgedir. Hayat ağacı cenneti, ölümsüzlüğü, çoğalmayı, bereketi ve soyları temsil etmektedir. Türk-Şaman geleneklerine göre ağaçların üzerinde bulunan kuşlar doğmamış şamanların ruhları olarak nitelendirilmektedir. Bu kuşlar aynı zamanda sonsuz yaşama doğan ruhları taşıyan bir araçtır.³¹⁴ “Kosmos” filminde

³¹⁴ Sadi Bayram, “Hayat Ağacı, Kültürümüzdeki Yeri, Önemi ve Mitlerin Ardındaki Gerçek”, 1990, <http://www.sadibayram.com/?page=makaleler&mid=170&id=3> (16 Ocak 15).

karga olarak simgelenen Battal “A Ay” filminde ağacın dalında duran karga için de bu yargıda bulunmak mümkündür. Bu konuyla ilgili ayrıntılı açıklama “Ölümü Çağrıştıran Hayvan İmgelerinde” yapılmıştır.

Hayat ve sonsuzluğu simgeleyen ağaçlar mezarlıklarda oldukça fazladır. “**Yumurta**” filminde uzakta görünen servi ağaçları, köpek havlaması, koyun melemeleri ve çanlar Zehra’nın gideceği yer hakkında bize ipucu vermektedir. Servi ağaçları genellikle mezarlıklarda olur ve yaşamla ölüm arasındaki bağlantıyı simgelemektedir. Kadının burada servi ağaçlarına doğru yürümesi yani mezarlığa doğru yürümesi ölüme doğru bir yolculuğun olduğunun göstergesidir. Yine birbiri ile paralel olan kadının ilk yürümekte olduğu yol yaşamı simgeler. Duraksadığı an ise ölümü yani yeniden doğumu simgelemektedir. Yeniden doğumla birlikte yeni bir yola giren Zehra, bu yolda ilerlemektedir. Bu yolun kadının geldiği yerin tam tersi istikamette olması da yaşam ve ölüm karşıtlığını vurgulamaktadır. Burada ölümden sonra bir yaşamın olduğuna vurgu yapılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen diğer filmlerde de mezarlıklarda ağaçlar bulunmaktadır. “Anayurt Otel”, “Polis”, “**Garip Bir Koleksiyoncu**”, “Ölüler Konuşmaz Ki”, “A Ay”, “Güneşin Oğlu”, “Ölüler Konuşmaz Ki”, “**Tabutta Rövaşata**”, “**11’e 10 Kala**”, “Muska”, “Balalayka”, “Göl”, “Melekler Evi” gibi bunun dışında mezarlıkların olmadığı ve ölümlerin gerçekleştiği diğer alanlar parklar (“**Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm**”, “Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu”) ve adadır (“Şarkı Söyleyen Kadınlar”, “A Ay”, “Ölüler Konuşmaz Ki”).

“Bir Zamanlar Anadolu’da”da ise gömülen bir cesedi arayan ekip cinayeti işlediği düşünülen zanlı Kenan’a öldürdükleri kişinin yerini sorar. Anadolu’da her yer birbirinin aynısıdır. Sarı tarlaların içlerinde tek tük ağaç bulunur. Burada ölüm yaşamla iç içedir. Kenan öldürdükleri cesedin yakınlarında bir çeşme ve bir de ağaç olduğunu söyler. Ağaç bu bağlamda ölünün yerini belirlediği için ölümün göstergesi konumundayken aynı zamanda yaşamı da simgelemektedir. Arap’ın dallarını salladığı elma önce toprağa daha sonra suya değerek çürümüş elmaların yanında durup sudaki taştan engele takılacaktır. Zaman su gibi akıp giderken yaşayanlar elma ağacından kopan elmalar gibi ölerек tıpkı cesetler gibi çürüyeceklerdir.

“Yumurta” filminde bitkiler ve ölüm ile ilgili farklı bir etkileşim kurulmuştur. Saksıdaki çiçekler hakkındaki bilgiyi Ayla ile Yusuf’un konuşmasında ediniriz. Konuşmada Zehra’nın yakınlarının mezarlarında açan çiçekleri alıp onlara baktığı ve onlarla konuştuğu

anlatılır. Zehra ölen yakınlarının yok olup gitmediklerinin varlıklarının bir şekilde devam ettiğinin düşüncesindedir ki onlardan bir parça olan mezarlıklarındaki açan çiçekleri evinde besleyerek yalnızlığını gidermeye çalışmıştır. Ölen yakınlarına duymuş olduğu özlemi bu şekilde gidermiştir.

Öldükten sonra yok olacak olsak dahi yani cennet ve cehennemin olmama ihtimali durumunda mezarımızda açacak olan bir çiçek olmak bile bu hayatta var olduğumuzun aslında ölmediğimizin göstergesi olacaktır. Kişi hem yaşamı, yani yaşarken yaptıkları hem de öldükten sonra bir şekilde çiçek olarak ya da kurtların etlerini yemesiyle yeniden var olacak ve dünyaya hala etki etmeye devam edecektir. Bu bağlamda kişi aslında hiçbir zaman ölmemektedir diyebiliriz.

Ölümü açıklamada kullanılan hayvan ve su metaforları filmlerde daha derin anlamlarda kullanıldığından ayrıntılı açıklayabilmek amacıyla alt başlıklar halinde değerlendirilmiştir.

2.2.6.1. Ölümü Çağrıştıran Hayvan İmgeleri Üzerine

Ölümü simgeleyen hayvan imgelerine bakıldığında kuş, ölümün habercisi olduğu gibi ruhun çıkışının temsilidir. Aynı zamanda ruhun yaşayanların içinde olduğunu belirtir. Baykuş, ölü ruhların temsilcisi ve ölümün habercisidir. At, ruhların yolculuklarına yardımcı figürdür. Ruhlar arasındaki statüyü belirleyen, gücü imgeleyen, ölümden sonra birlikte yaşama imgesinde ise teslimiyeti simgeler. Koyun, kurban temsili, ölümlere saygı ve ruhların yaşayanlarla birlikteliğidir. Kediler, öldükten sonra ruhlara eşlik eden hayvanlar olarak nitelendirilmişlerdir.³¹⁵ Karga ise *Yunan* ve *Antik Roma* mitolojisinde uzun ömürlülüğü simgelemektedir.³¹⁶ Köpekler de ölümün habercisi ve hatırlatıcısıdır. İlk bölümde ayrıntılı bir şekilde hayvanların simgeledikleri ölüm temsillerine değinilmiştir.

“**Yumurta**” filminde köpek ve köpek sesleri ölümü hatırlatma ya da anımsatma amaçlı kullanılmıştır. Zehra yolda yürürken üst ses olarak köpek, kuş seslerinin verilmesi bir ölümün gerçekleşeceğinin göstergesidir. Benzer bir kullanım “**Pandora’nın Kutusu**” filminde de görülmektedir. Film annenin gidişiyle başlar, Nusret hanım doğanın içinde bir evdedir. Kuş,

³¹⁵ Sağır, s.175.

³¹⁶ <http://www.fantastikedebiyat.com/forum/karga-nin-mitolojideki-yeri-t14532.html> (15 Ocak 15).

cırcır böceği sesleri ile gülümser ve karşıdaki tepeye doğru yürümeye başlar. Burada yeni doğan günle birlikte yeni bir yaşama yürüyüş vardır artık hiçbir şey onun için aynı olmayacaktır. Alzheimer hastası olarak yaşamına devam edecek olan Nusret anılarını unutarak belleksizleşecektir. Yaşadığı zamanı, anılarını unutan bilinçsiz kimse için yaşıyor demek mümkün değildir. Bir kişinin ölmesi için sadece bedeninin ölmesi gerekmez.

Mısır inancı olan ruhun bir kuş gibi uçup gitmesi, göğe yükselmesi **“Vizontele”** filminde gösterge olarak kullanılmıştır. Televizyondan izlenilen ölüm haberiyle birlikte derin bir sessizlik olmuştur. Gökyüzünde kuşların uçtuğu görülür. **“Yumurta”** filminde de yumurtanın kırılmasından sonra kuşların uçuşması annenin öldüğünün ve ruhunun gökyüzüne uçtuğunun bir göstergesidir. Kuşlar Türk mitolojisinde ölümün habercisi olarak görülmektedir. Filmde yumurtanın kırıldıktan sonra içindekinin akması, dağılmasının ardından kuşların uçuşması ölümü simgelemektedir. Bu anneyle beraber yavrusunun da öldüğünün göstergesidir. **“Bir Zamanlar Anadolu’da”** ve **“Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm”** filmlerinde de silah sesinin duyulmasıyla birlikte vurulan kişileri değil gökyüzünde uçan kuşları görürüz. Kuş ruhun yükselmesi olarak metaforik bir anlam katmıştır.

“A Ay” filminde kuş imgesi oldukça sık kullanılmıştır. Evin içinde sürekli dolaşan Yekta’nın bir martısı vardır. Bu kuşu kovsalar da o gitmez ve martı uçmak yerine hep yürümektedir. Yekta halasının yanında adada kalmayı kabul ettikten sonra kuşunun nerede olduğunu sorar. Nükhet Seza halası: *“Yektacığım hiç... ölüvermiş hayvancağız... hiç nedensiz... kendiliğinden...”* Martı bu bağlamda annenin ruhunu temsil etmektedir diyebiliriz. Ruh, martı imgesi olarak gösterilmiştir ve yaşayanların arasındadır. Martı denizlere yakın yerlerde yaşaması sebebiyle de suyun vermiş olduğu sonsuzluk imgesini taşıdığını söylemek mümkündür. Bu durumda martının ölümsüz olan annenin ruhunu simgelediği çıkarımı yapılabilir. Kuşun, Yekta’nın gidecek olmasıyla birlikte ölmesi küçük kızın kafasında yaşattığı anne figürünün de ölmesi demektir. Çünkü Yekta’nın o evde kalmasının sebebi annesini her gece görüyor olmasıdır. Evden ayrılmasıyla birlikte gerçekleşen kuşun ölümü Yekta için artık annesinin ruhunu göremeyeceği anlamıyla aynıdır.

Yekta adaya teyzesinin yanına gittiğinde manastır bekçisiyle karşılaşır. Yekta’nın **“kimsiniz?”** sorusuna **“Burada bütün martılarla tanışık sayıyorum kendimi”** diye cevap verir. Bekçi bunu diyerek aslında kendisini ruhlarla tanışık sayar. Diğer insanlardan ayrı yaşayan

bekçinin varlığından söz etmek pek mümkün değildir. O ne ölüdür ne de sağdır. Yekta, “rüyaların anlamlarını arama rüya rüyadır” diyerek uçurumun kenarına gelir ve kendisini uçurumdan aşağıya bırakır. O sırada gökyüzünde uçmakta olan bir martı görünür. Sorusunun cevabını alan Yekta’nın yüreği kuş olup uçmuş, özgürleşmiştir. “**Şarkı Söyleyen Kadınlar**”da da martı olma imgesi kullanılır. Esmâ şifacıyı, Meryem saflık ve masumluluğu temsil ederken Hale de hayatın içinde var olmayı temsil eder. Bu şarkı söyleyen üç kadın: “*en rahat yatak deniz, en geniş, bir de soğuk olmasa soğuk olsa ne olur...*” Martı sesleri ile kendilerini suyun derinliklerine bırakırlar.

“**Garip Bir Koleksiyoncu**” filminde Beşir evinde kafesin içinde kuş beslemektedir. Kafesteki kuş Beşir’in ruhudur. Beden ruhu içinde taşıyan kafes gibidir. “**Gizli Yüz**” filminde ise Ölüler Şehrinde kurumuş bir ağaçta ölmüş bir kuş vardır. Bu ölü kuş belki de ruhu olmayan fotoğrafçının babasına aittir. Ruhu olmayan denmesinin sebebi ise eşini aldatması, ailesini düşünmemesidir. Eşi, ölen kocası için tek bir damla gözyaşı dökülmemesini çocuklarına tembihlemiştir. Bu ölünün arkasından ağlanmayacağı için değil, yaşadığı zamanlarda kötü şeyler yaptığı içindir.

“**Kosmos**” ve “**Şarkı Söyleyen Kadınlar**” filmlerinde yönetmen doğa içinde yaşayan insanları, doğanın dilinde konuşturur. Adada doğa ile özdeşleşen kadınlar şarkılarını hayvani sesler çıkararak söylerler. “Kosmos” filminde de Kosmos ile Neptün birbirleriyle hayvani sesler çıkararak anlaşır. Burada tüm insanlıktan sıyrılma ruh olma, doğayla bir bütünleşme söz konusudur. “Kosmos” filminde bu seslerin yükseldiği anda ağacın tepesinde bir “karga” durmaktadır. Yunan mitolojisinde karga uzun ömürlülüğü temsil eder. Battal siyah giyinmektedir, dış görünümü, çıkardığı sesler karga sesidir, Neptün ile karga gibi uçup yine kargalar gibi çığlıklaşmasından dolayı kargayı temsil ettiği söylenebilir. O, uzun ömürlü belki de yüzyıllar boyunca yaşamış bir ermiştir. Özel güçleri vardır ve her şeyi hayvani içgüdüleriyle yapmaktadır. Filmde sorgulanan en önemli şeylerden biri bizim hayvanlardan farklı olmadığımızın üstüne basıla basıla anlatılmasıdır:

Onlar sahipsiz onların da başına gelenler insanlar yüzünden efendim. Çünkü hakkın yerinde kötülük var, adaletin yerinde de kötülük var. Aslında insanoğlunun başına gelen hayvanların da başına geliyor. Başlarına gelen şey aynı. Bu nasıl ölüyorsa öteki de öyle ölüyor. Hepsinin bir soluğu var. İnsanın hayvana bir üstünlüğü yok efendim çünkü hepsi boş, çünkü hepsi aynı yere gidiyorlar. Hepsi aslında topraktan ve hepsi yine aynı toprağa dönüyorlar.

Ölüm sadece insanlar için var olmamıştır. Neptün ve Babası aralarında konuşurken “*ineklerin ölümleri belki daha hayırlıdır*” der. Bu bağlamda belki de ölen insanların ölümleri ya da Kosmos’un kurtardığı çocuğun hayatı daha hayırlıdır. Hayvanların ölümleriyle yaşayanlar için yani biz insanlar için de ölüm var diyerek, ölümü hatırlatmıştır.

Hayvanların ölümlerinin gösterildiği gerekçesiyle eleştirilen Reha Erdem, filmlerinde hayvanların yeri ve anlamını yücelttiğini söyler. Örneğin; “Şarkı Söyleyen Kadınlar” filminde ölen, bayılan atlar için gerçek görüntülerin acısı bu, demiştir. Gerçeği yansıttığını dile getiren yönetmen veteriner eşliğinde bayılan at sahnesi çekmiştir. Gömülen atın ise korsan bir çekim olduğunu söylemiştir.³¹⁷ Bu bağlamda yönetmenin görüşlerine katılmak mümkün değildir. Çünkü hayvana verilen değer ya da onun yüceltilmesi ölümü, ya da hastalığı gösterilerek verilmemelidir. Veteriner eşliğinde yapmış olduğu hayvan bayıltmaları ise yine hayvanlara zarar vermektedir. Zararsız olduğunu söylemek güçtür. Filmde kullanılan at hastalık yaymaktadır. Erdem hayvanların bu duruma şahit olmalarıyla birlikte kötülüğe karşı durduklarını dile getirir. “*Hayvandan en fazla hastalık bulaşır, hastalık felaket değildir. Felaket şifayı esirgemekle başlar. Öldüren hastalık değil şifasızlıktır*” der.³¹⁸

“**Anayurt Otel**” filminde ortalıkçı kadının yanında sürekli olarak dolaşan bir kedi vardır. Filmde, ortalıkçı kadın kendisine ne denirse onu yapmaktadır. Karın tokluğu ve yatacak bir yer edinen kadın için paranın önemi yoktur ki kazandığı aylığı da dayısı gelip almaktadır. Dayısının öldüğünden bihaber olan ölümü akla bile getiremeyen, ölmenin ne demek olduğunu bilmediği gibi yaşamının da ne demek olduğu hakkında fikri olmayan, birey olamayan ortalıkçı kadın gerçekte yaşamıyor gibidir. Siyah kedi belki de onun ruhunu hareket ettiren, ruhuna eşlik eden bir hayvandır. Birinci bölümde değinildiği üzere Mısır mitolojisinde kediye dönüşen Bastet ölüleri de korumaktadır. Zebercet’in ortalıkçı kadını öldürmesiyle kedinin ona saldırması, aslında sahibinde olmayan ölüm bilincine sahip olmasının yanı sıra aynı zamanda zaten ‘ölü olan’ ortalıkçı kadını koruduğunun da göstergesidir diyebiliriz. “A Ay” filminde de suyun içerisinde yüzen ölü bir kedi vardır. Daha filmin başında gösterilen bu görüntüler film hakkında ipuçları sunar. Yekta’nın annesi bir gün sandala binip uzaklaşmıştır oturduğu evden belki de filmin başındaki suyun içindeki ölü kedi de giden annenin temsilidir. Kedinin ölü

³¹⁷ <http://www.hurriyet.com.tr/pazar/25868154.asp> (15 Ocak 15).

³¹⁸ a.g.e., (15 Ocak 15).

olması annenin de ölü olduğunun göstergesidir. Suyun içinde olması ise ölecek sonsuzluğa gittiği şeklinde yorumlamak mümkündür.

“**Polis**” filminde beyin kanseri olduğunu öğrenen Musa Rami torunu ile yaptığı sahil gezisi sırasında, küçük kız elinde canlı bir balıkla gelir çırpınmakta olan balığı gören Musa onu annesinin yanına gönder diyerek kızıdan balığı denize atmasını ister. Denizin bir dünya olduğunu düşünürsek balığın zamansız ayrılışını kendi ailesinden ayrılmakla özdeşleştiren Musa onun dünyasına geri dönmesini, ölmemesini istemektedir. Musa ölmek istememektedir.

“Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm”de ailesinin bedenlerini arayan Red Kit, intikamının provasını küçük yaşlarda yapmaya başlar. Kaldığı yetiştirme yurdunun müdürüne ait olan Japon balıklarının akvaryumdan çıkarıp, yurdun bir bölümüne saklar ve bunu –zorla da olsa- müdüre söyleyip onu bir arayış içine sokar. Dayakla itiraf ettiği bu gerçek onu yeni yöntemi ile tanıştırır. Red Kit, artık sakladığı bedenleri ilgili kişilere söylüyor ve aramalarını istemektedir. O nasıl ailesinin gömüldüğünü biliyor ve arıyorsa –başkalarının da aramasını ister. Askerde komutanının köpeği olan Napolyon’u da aynı şekilde saklar. Daha sonra gerçek planını teşkilatın köpeği olan Rintintin ile uygulamıştır. Red Kit, Rintintin’i gömdükten sonra cinayet bürosunu arayıp ihbarda bulunmuş fakat Harun, bunun bir telefon şakası olduğunu düşünüp terslemiştir. Daha sonra işlenen benzer cinayetler ve Red Kit ismi, köpeğin aranmasına sebep olmuştur. Balıklar yurt müdürünün, Napolyon komutanının ve Rintintin ise çevik kuvvetindir. Kısacası Red Kit’in ailesini öldürenler gibi öldürülen tüm canlıların devletle bir bağlantısı vardır. Burada ilginç olan başka bir ayrıntı ise balık suyun içinde ölü bulunmuştur. Rintintin ve gömülen diğer insanlar ise topraktır. Red Kit ölen kişileri yaşadığı doğal ortamın içine hapsederek onları öldürmüştür.

“Yumurta”da Yusuf’un İstanbul’a gitmek için çıktığı yolculukta yeşil bir düzlükte birkaç mezar görmesi üst ses olarak kuş sesleri, köpek havlamasının verilmesi Onun ölümle ilgili iç hesaplaşmasının olduğunu göstergesidir. Köpeğin üstüne atlamasıyla, Yusuf’un bayılması aslında onun ölümden korktuğunu gösterir. Daha sonrasında uyandığında köpekle yani ölümle yüz yüze gelmesi karşısında ağlamasının sebebi ölen annesidir. Yusuf ilk defa ölen annesi için ağlamış ve ölümü anlamıştır. Bu anlama deneyimini köpeğin gözlerinin içine bakmasından ve onu gözlemlemesinden anlamaktayız. Köpeğin gözlerinin içine bakması artık ölümden korkmadığının da bir göstergesidir.

“Bir Zamanlar Anadolu’da”da sabah olmasıyla birlikte ölüyü aramaya devam eden ekip bir yerde durur ve durdukları bu yerde köpek uzanmış onlara doğru havlamaktadır. Köpeği kovalayan Komiser hayvanın daha önce geldiği yere gelerek cesedin bulunduğunu söyler. Köpek filmde ölümün, bir ölünün olduğunun habercisi konumundadır.

“**Tabutta Rövaşata**” filminde de Sarı’nın sandalda yattığı gece Mahsun arabayla kaza yapar yaralanan köpeği kurtarmaya çalışır ve veterinere götürür. Köpeğin yaralanması Sarı’nın sabaha ölü bulunacağını habercisidir. “**Yabancı**” filminde Ferhat’ın öldürülmesiyle birlikte ıssız sokakta yanına bir köpek gelir. Onu merak eden Özgür de dışarı çıkıp yanına gidecektir. Yolda ölü bir halde gördüğü Ferhat’ın yanına oturur.

“Şarkı Söyleyen Kadınlar”da Esmâ ormanın içinde bir geyik görür ve heyecanlanır, çalıştığı evdeki patronuna anlatır. Film boyunca bu geyik görmesi bir mucizeymiş gibi aktarılır. Geyik mitolojide ruhların yaşayanlarla birlikte olması anlamına gelir. Bunu tek gören kişi Esmâ’dır. Yine bu filmde Esmâ şarkı mırıldanırken çevresinde kelebekler uçuşmaktadır. Kelebeklerin ruh taşıdığına inanılmaktadır. Esmâ’nın doğaüstü güçleri olduğunun sinyalleri daha öncesinden verilmiştir.

“Yumurta”da Yusuf annesinin son isteğini yerine getirerek annesinin adanmış olduğu adağı kesmesi annesinin ruhunu memnun etme amaçlıdır. Atalar kültü inancına göre insanlar öldükten sonra da yaşamaktadır ve bu sebeple atalarını memnun etmek isteyen kimseler onlara yiyecek ve içecek sunma amacıyla kurbanlar verip bir takım ayinler düzenlemektedirler. Filmde Yusuf annesinin isteği olan kurbanın kesilmesini gerçekleştirerek annesine duyduğu saygıyı göstermiştir; çünkü annesinin ölümünden sonra ruhunun bir şekilde yaşadığına inandığı için adağı kesmeyi kabul etmiştir. Başka bir bakış açısından bakacak olursak eğer: İslamiyet inancına göre bir adak adanmışsa mutlaka gerçekleştiğinde kurban kesilmesi gerekmektedir. Annesinin isteğinin gerçekleşmesi üzerine kesemediği adağın kesilmesi gerektiği konusunda Ayla Yusuf’a ısrar eder. Yusuf önce ertelemek ister sonrasında ise Aylayla beraber adağı adamak için yola çıkarlar.

2.2.6.2. Ölümü ve Yaşamı Bir Arada Tutan Suyun Şeffaflığı Üzerine

Su hem hayat hem de ölümü temsil eder. Ölüm ve yaşam arasındaki çizgi suyun yüzeyinin üstü ile yüzeyin altını oluşturan çizgi kadar incedir. Hayatın devam edebilmesi için gerekli olan temel ihtiyaçlardan biri suyun varlığıdır. Su eski kabileler tarafından ölümlerden

korunmak amacıyla kullanıldığı için ölümler genellikle adalara gömülmüşlerdir. Bu sebeple diğer taraf, karşı taraf ya da öbür taraf deyimleri kullanılmaya başlanmıştır. İncelenen filmlerin birkaçı adada geçmektedir. Bu filmler; **“A Ay”** , **“Şarkı Söyleyen Kadınlar”** , **“Sevmek Zamanı”** , **“Karşılaşma”** ve **“Ölümler Konuşmaz Ki”**dir.

“A Ay” filminde Yekta’nın Neyyir halası adada yaşamaktadır. Evinden ayrılmak istemeyen Yekta hafta sonları adaya gitmeyi kabul eder ve orada edinmiş olduğu bir arkadaşı ve manastır bekçisi ile vakit geçirir. Yekta için ev anne karnını simgelediğinden anne karnından çıkış yani adaya gitme bir ölüm olarak düşünülebilir. Başka bir yönle bakılacak olunursa, Yekta’nın sahip olduğu yaşadığı yaşam adaya gidip orada yaşayınca sona erecektir. Bu durum hem ölüm hem de yeni bir başlangıç olarak kabul edilebilir.

“Şarkı Söyleyen Kadınlar” adada geçmektedir. Adanın deprem sebebiyle acilen boşaltılması televizyon haberlerinde anons edilir. Aynı zamanda adada hayvanların da etkilendiği bulaşıcı bir hastalık vardır. Küçük kıyametin gerçekleştiği bu adada kalmayı seçenler için yaşam her şeye rağmen devam etmektedir. Onlar çekmeyen televizyonlara, kesilen elektriğe, çeşmelerden taşınan sulara rağmen orada yaşamayı sürdürmektedirler. Adadan geride kalanları düşünmeden gidenler yani bir nevi yaşamayı seçenler diğerlerini ölü olarak kabul etmişlerdir. Doğanın kendisinin içinde yaşayan birkaç insanın dünyasına karşı taraftan gelecek birtakım insanlar karışacaktır. Dışarıdan gelen Adem, eşi Hale ve Meryem kısa zamanda adanın bir parçası olup oraya alışıacaklardır. Her birinin farklı geliş hikayesi vardır.

Ada artık yaşayanlar ya da yaşayacak olanlar için bir yer değildir. Hayvanların ölümü, kaos, hasta insanların olmasına rağmen üç kadının varlığıyla birlikte zaman zaman cennetin kendisine dönüşmektedir. Ada bulunduğu konum itibarıyla hem cennet hem de cehennemin kendisidir. Nietzsche öldükten sonra ölümler dünyasına gidilir demiştir ve cennet ya da cehennemin varlığına inanmamıştır.³¹⁹ Filmde de bir ölümler diyarı vardır, cennet ve cehennem de bu diyarın içindedir. Esmâ ve Meryem’in şarkılarıyla, doğanın seslerinin karıştığı zamanlarda cennete dönen ada, atların ölümü ve kasvetli manzaralarıyla cehenneme dönüşmektedir. Her ne kadar hayat yok dense de orada hayatın kendisi vardır. İnsanların yaşarken yok saydıkları ölüm, yoksunluk, lüks yaşantının olmaması, kaos... vb. “Şarkı Söyleyen

³¹⁹ Parkes, s.167.

Kadınlar” filminde doktora su taşıyan Meryem saflığı ve masumiyeti temsil ederken, musluklardan gelen kırmızımsı su da tehlikenin, tekinsizliğin simgesidir.

“Karşılaşma” filminde hastahane tedavisi sırasında tanıştığı arkadaşı Mahmut’un ani ölüm sebebini araştırmak için öldüğü yere, adaya giden Sinan bir kişinin daha ölümüne şahit olacaktır. Arkadaşının katilini bulmaya çalışan Sinan bir süreliğine gitmiş olduğu yere yerleşecek ve kendisine yeni bir hayat kuracaktır. Sinan’ı orada tutan şey ise ölen oğluna tıpa tıp benzeyen Osman’dır. Bu bağlamda Sinan ölü oğlunu gitmiş olduğu ölümler diyarında diğer bir deyişle adada bulmuştur diyebiliriz. “Ölümler Konuşmaz Ki” filminde de yer olarak ada kullanılmıştır. Tekinsiz bir atmosfer yaratan adadan su sebebiyle geçişin zor olmasından dolayı kısıtlanmışlık hissi vardır. Adada yaşayanlar için hayat sınırlıdır. Ölen insanlar olmasına rağmen ada halkı adayı terk etmemekte ve orada yaşamaktadır.

“**Polis**”te torunu ile birlikte kızının evine gitmek için yola çıkan Musa’yı deniz kenarında görürüz. Kız elinde çırpınan bir balıkla dedesinin yanına gelir. “*Dede bak balık.*” Musa: “*Hadi onu denize atalım annesine gitsin.*” Daha sonra İzmit’lilerin adamlarından biri tarafından tehdit edilen Musa Rami adamı dövmeye başlar. Dönüş yolunda kız dedesine sorar: “*Dedeciğim adam da mı annesinin yanına gitti... denize attık ya...*” Denizi aslında yaşam olarak anne karnına dönüş olarak düşünebiliriz. Bu bağlamda denize düşen balık da olsa insan da olsa deniz sonsuzluk, huzur ve anne karnı yani yaşamdır diyebiliriz.

“A Ay” filminde Yekta’nın annesi bir gece kayıkla suya açılmış ve bir daha geri gelmemiştir. Bu sebeple her gece Yekta annesinin kayıkla geçtiğini görmektedir. Annesinin yanına gitmek isteyen küçük kız sandala atlayarak denizin ortasında kaybolmuştur. Bulunup adaya halasının yanına getirildikten sonra Yekta’nın davranışları değişmiştir. Önceleri evini bırakmak istemeyen Yekta ölmüş, sanki yerine yeni adada yaşamak isteyen hayat dolu bir çocuk olmuştur. Su bu bağlamda Yekta’nın ölümü ve yeniden doğumunu simgeler.

“**Tabutta Rövaşata**”da Mahsun’un kaldığı kahve denize doğru bakmaktadır. Mahsun ve kahveye neredeyse her gün gelen eroin bağımlısı kadın denize doğru oturmakta ve sanki denizden birisinin gelmesini bekliyor gibi bakmaktadırlar. Mahsun belki de Sarı’nın gelmesini beklemektedir. Sarı da Mahsun gibi kimsesiz ve evsizdir. Sandalla ölümlerin dünyasına gidemeyecek kadar kimsesiz olan Sarı, sandalın içinde uyuduğu bir gecenin sabahına ölü bulunur.

“Sevmek Zamanı” filminde ise gelinliği ile Halil’in yanına koşan Meral, onun kayıkla gittiğini görür. Halil fark edip Meral’in yanına yanaşır. İki sevgili birbirine kavuşmuştur fakat Meral’in evleneceği adam bu duruma engel olmak için suyun ortasında olan iki sevgiliyi vurur. Bu durum suyun sonsuzluğu ile sevgilerinin de sonsuz olduğu şeklinde yorumlanabilir. Beden tıpkı Meral’in denize attığı fotoğraf ve cansız manken gibi yok olsa da sahip oldukları aşk ile ruhları sonsuza dek yaşayacaktır.

“**Göl**”de Balıkçı Hasan su ile ilgili bir iş yaptığından ve çoğunlukla suda vakit geçirdiğinden yeni bir yaşamı, saflığı, iyiliği simgelediği söylenilebilir. Nalan ile Hasan filmin sonunda bir sandalın içinde gölün diğer tarafına geçip muratlarına ereceklerdir. Diğer tarafta her ikisini de yeni bir hayat beklemektedir. “**Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu**” filminde ise Cemal’in ruhuyla üzeri yapraklarla örtülü küçük bir su birikintisinin önündeki bankta oturan Leyla onu son defa görecekler. Su burada yaşayan Leyla ile ölen Cemal’i birleştirmiştir ve yaşam ile ölümü simgelemektedir. “**Pandora’nın Kutusu**”nda geldiği zamandan beri eve kapatılan ya da çocuklarının peşlerinden sürüklenen anne Nusret, torunu ile birlikte ilk defa gezmeye çıkar. Vapurla insanların içine karışan Nusret hanım, yaşama dahil olur.

“**Melekler Evi**” filminde feribotla geri dönen Ahmet ve Arzuhan göl hakkında konuşurlar. Arzuhan, gölün sonsuz gibi göründüğünü söyler. Daha önceleri buranın göl değil deniz olduğunu anlatan Ahmet, göl olmasıyla birlikte martıların da burayı terk ettiğini söyler. İnsan tıpkı göl gibi yaşamını sonsuz görür fakat yol almaya devam ettikçe ve ömrü azaldıkça (kara göründükçe) hayatında bir sonu olduğunu anlar.

“Göl” filminde Murat’ın eski eşi Sabiha yaşadıkları kasabada bulunan gölde ölmüştür. Murat, Nalan’ı evine getirir ve annesine: “*Döndü anne bir daha gitmeyecek*”diyerek Sabiha’nın gölden döndüğüne inanmakta olduğunu görürüz. Fakat göl Sabiha’yı almış ve bir daha da geri vermemiştir. Murat’ın sevdiği kadının ölümünü kabullenemediğini söyleyebilmek mümkündür.

“**Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm**”de Red Kit intikamını alacağı son polis Songül’ün abisidir. Fakat Songül’ün abisi geçirmiş olduğu bir kazadan dolayı bakıma muhtaçtır ve çocuk gibi davranmaktadır. Red Kit’in ailesine vermiş olduğu zararın cezasını çoktan çekmiştir. Süs havuzunun içerisine bırakılan Songül’ün tabutu onun saf, temiz ve masum

olduğunun göstergesidir. Bu aynı zamanda Red Kit'in ölen kız kardeşinin de saf, temiz olduğunu temsil etmektedir. Tabut açıldığında Behzat'ın da kızının cansız bedenini görmesinin sebebi de budur. Songül burada saflığı, temizliği temsil etmektedir.

“Yumurta” ve **“Garip Bir Koleksiyoncu”** filmlerinde su imgesi mezarların sulanması ile ilişkili olarak kullanılmıştır. Annesini gömen Yusuf toprağının sulanması için yanında duran çocuğa su getirmesini söyler. Beşir ise mezarlıklarla sürekli olarak ilgilenmekte ve onları sulamaktadır. Atalar kültü ile yakından ilgili olan bu uygulamada suyla ilgili bütün pratiklerde “babanın ananın ruhu için atalara rahmet, ölmüşlerin ruhuna değsin, kemiklerin sızlatılmaması” gibi inançların oluşmasını sağlar.

“Kosmos” filminde nehrin öte tarafına geçen Battal için yeni bir hayat başlamıştır. Nehirde ölü bir vaziyette yüzen çocuğun cesedini kucaklar karşı tarafa Neptün'ün yanına gelir. Çocuğa yeniden can veren Battal, aynı zamanda öksürüğü olan yaşlı adamı da iyileştirecek ve küçük bir çocuğun yeniden konuşmasını sağlayacaktır. Belki de şifa verme yeteneği Kosmos'un kendisinden değil suyun şifa verme, her derde derman olma özelliğinden kaynaklanmaktadır. **“Bir Zamanlar Anadolu'da”**da ise ölü gömüldüğü yerden çıkarılıp rapor yazılır. Savcı, komutana *“burası Kızılçullu mu?”* diye sorar. Komutan çeşmenin sınır olduğunu söyler ve bu tarafı Kızılçullu bu tarafı ise Sarıçullu der. Su bu bağlamda da ölen ile yaşayanları sınırdır. Her ikisini de bir birinden ayırır.

“Anayurt Otel”nde Zebercet intihar ettikten sonra musluktan damlayan ve yankısı duyulan su damlalarının sesi, bitmiş bir yaşamı simgelemektedir. Yarımır bu yaşam çünkü suyun akması durmamıştır, içeceği çay yarım kalmıştır ve zamanı hala işlemektedir. Beşiği sallanan Zebercet belki de anne karnına dönüş yaparak yeniden doğmuştur. **“Muska”** filminde musluktan damlayan su ise Celal'in zamanının azaldığının hayatının akıp gittiğinin göstergesi olarak kullanılmıştır.

Toprakta yaşayan bizler yine toprağa gideceğiz fakat günümüze bakıldığında ölüm unutulmuş ya da normalleştirilmiştir. Mezarlıklar şehir dışlarına itilmiş, modern insan yaşama dört elle sarılıp hiç ölmeyeceğini düşünerek ölüm gerçeğinden kaçmakta ve ölümden korkmaktadır. Medya'da verilen ölüm haberleri ile ölümü normalleştirmekte ve kendi ölümünü hiç düşünmemektedir. Ölümü anlayabilmek için ya da gerçekten ölmek için önce yaşamak gerekir. Özdeşleşmenin, katharsisin yaşandığı sinemada kişiye kendi ya da yakınlarının ölecek

oldukları hatırlatılmaktadır. Bu sayede ölüm bilincine kısa süreli de olsa erişen insanlar belki de sahip olduğu yaşamı daha iyi anlayacaklardır.

2.2.7. Unutulan Ölümün Hatırlatılması Üzerine

Baudrillard’a göre yaşam ve ölüm günümüzde eşdeğer konuma indirgenmiştir ve yaşam gibi ölüm de baskı altına alınmıştır. Ölüm, canlılar ile ölümler arasındaki sınır çizgisidir ve bu bağlamda ölümleri ve canlıları da etkilemektedir. Canlıların ölümleri dışlayarak yaşama hakkını sadece kendilerinin elde edebilecekleri yanılgısıyla ölüm devre dışı bırakılarak katıksız bir artı değere indirgenmiş olan yaşama karşın, simgesel değiş tokuşun yok edilmesinin imkansız olması mantığı, yaşam ile ölümü eş değerde bir konuma getirmiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde yaşam gibi baskı altına alınmış ölüm de ondan farksızdır.³²⁰

Yaşam ölümle eş anlamlıdır ve yaşam nasıl iyi karşılanıyorsa ölüm de iyi karşılanmalı, yok sayılmamalıdır çünkü yaşayanlar için ölüm vardır. **“Kosmos”** filminde:

Herkesin başına her şey aynı şekilde geliyor. İyiyle kötünün, cömertle cömert olmayanın başına gelen şey aynı, iyi adam nasılsa suç işleyende öyle, yemin edenle yeminden korkan aynı birbiri gibi... Hayatta her şeyde bela şu ki; herkesin başına gelen şey aynı, hem de insanoğlunun yüreği kötülükle dolu ve ömürleri devamınca yüreklerinde delilik var ve sonra ölümlere katılıyorlar. Çünkü bütün yaşayanlarla olan için ümit var, çünkü sağ köpek ölü aslandan iyi, çünkü yaşayanlar biliyorlar ki ölecekler fakat ölümler bir şey bilmez ve artık onlar için bir ödül yok. Çünkü onların anılması unutulmuş...

Yaşayanlar için ölüm vardır. Bu yaşayanların nitelikleri, birbirinden üstünlükleri yoktur zamanı gelince *yaşamın zamanı* olduğu gibi *ölümün de zamanı* yaşanacaktır. **“Şarkı Söyleyen Kadınlar”** filminde geçen zamanın ölçümünün bedenle değil ancak ruhun hareketleri ile ölçüleceği vurgulanır: *“Eğer vücutların hareketlerini zamanla ölçüyorsak, zamanın kendisini nasıl ölçüyoruz? Belli ki zamanı kendi hareketlerimizle değil, ruhumuzun hareketleriyle ölçüyoruz.”*

“Karşılaşma” filminde kemoterapi odasında yaşamak adına tedavi gören bir grup insan arasında geçen konuşmalarda *“zaman geçmek bilmiyor bir türlü”* denir. Yaşamak için daha fazla zamana ihtiyaçları varken böylesine ölüme yakın insanlar için zamanın geçmek bilmemesi düşündürücüdür. **“Polis”** filminde ise Musa aynı zamanda beyin kanseridir. İki aylık

³²⁰ Baudrillard, s.223.

bir ömrü kalmıştır. Ölümün kim için ne zaman geleceği belli değildir, çünkü ölümün zamanı yoktur. Ölümün yaşı ya da cinsiyeti de yoktur. Zamanı gelen kişi vaktini geçirmeden ölmektedir. Musa'nın kalan iki aylık ömründe sevdiği insanları tek tek kaybetmesi bunu açıklar niteliktedir.

Musa gibi hasta olan bir diğer karakter “Şarkı Söyleyen Kadınlar”daki Adem ile Meryem'in eski eşidir. Adem babası tarafından hiç sevilmeyen hayırsız bir evlattır. Hastadır ve babasından önce öleceği için ölümünün zamansız olduğunu düşünmektedir. Adem: *“Bunlar sen ölünce bana kalacaktı. Senden önce ben öleceğim için elbiselerdeki hakkımı kullanıyorum”* der. **“Pandora'nın Kutusu”**nda alzheimer olan Nusret hanım filmin başında olduğu gibi sonunda da evinin karşısındaki tepeye giden patika yolda ilerleyecektir. Bu uzun ince bir yol onun ölüme giden yoludur.

Doğum ile ölüm birbirinden doğan iki kavramdır. Bu bağlamda “Polis” , **“Güneşin Oğlu”**, **“Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi”** ve “Karşılaşma” filmlerinde doğum günlerinin önemi büyüktür. Bu doğum ölüme giden yolun başlangıcıdır. “Polis”te Musa'nın doğum gününde çekilen fotoğraf tüm aile bireylerinin içinde olduğu bir fotoğraftır. Mutlu bir an dondurulmuştur. Daha sonradan İzmitli'lerin eline geçen fotoğrafla o tabloda bulunan kişilerin hepsi birer birer öldürülecektir. Musa için doğum gününden sonra farklı bir hayat söz konusudur. “Güneşin Oğlu”nda ise Fikri bey gibi 15.07.1950’de güneş tutulması sırasında doğan kişilerin ruhları güneş tarafından çekilip ölen bedenlerin içlerine girmektedir. “Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi” filminde de Celal’e doğum günü sürprizi yapılacaktır. Doğum günüyle başlayan günler Celal’in hayatında önemli bir değişime sebep olacaktır. “Karşılaşma”da Osman, babasını ve Sinan’ı tehdit eden polisi öldürmüştür. Tüm gerçeklerin konuşulduğu yer olan rüzgar güllerinin olduğu yerde Sinan ile Osman yüzleşir. Babasını öldürdüğünü itiraf eden Osman sen de onun gibi gidecektin bana baba olamadın diye sitem eder. Sinan: *“Yapma Cem”* der. Ölen oğlunun adını söyleyen Sinan, aslında karşısında Osman’ı değil Cem’i görmekte ve ona babalık yapamadığı düşüncesini dışa vurur. Bu esnada ateş eden Osman tüm kurşunları yere sıkar ve Sinan’a *“Seni öldürdüm”*der. Birinin gerçekte ölmesi için onun bedeninin ölmesi gerekmediği vurgulanır. Osman kafasında baba imgesini öldürmüştür ve bugün onun doğum günüdür.

Ölüm’ün filmlerde estetik bir biçimde sunulduğunu söylemek mümkündür. “Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi”nde eşi Celal tarafından öldürülen Özge’nin cansız cesedini yerde görürüz. Üstünde mavi bir elbise vardır ve başı hafif kanlıdır. Julide, Okan’ı öldürürken Okan’ın gömleği kana bulanır ve koltuğun üstüne cansız bir şekilde düşer. “**Melekler Evi**” filminde sorgulandıktan sonra öldürülecek olan Ahmet bir odaya kapatılır. Onu sorgulayacak olan adamlar bu işi maçıtan sonra yapacaklardır fakat içinde bulundukları mekan silahlı saldırıya uğrar. Herkes ölür sağ kalan sadece Ahmet’tir. Çatışmaya Ahmet’in kaldığı odadan sadece silah sesleri ile tanık oluruz. Sesler kesilince dışarıya çıkan Ahmet, ölü bedenlerin fotoğraflarını çeker. Ölüm anının ölümsüzleştirilmesi ile kanıtlar toplayan Fotoğrafçı, Arzuhan’ı bulmak için yola çıkar.

“**Balalayka**”da Tanya, kendisi ile aynı evde kalan yaşlı akrabasını yalnız bırakacaktır. Yaşlı kadın Tanya’nın gitmesini istemez sen gelene kadar ölmüş olurum ben der. Bu bağlamda yaşlı kadının yalnız kalmaktan doğal olarak da yalnız ölmekten korktuğunu söyleyebilmek mümkündür. Fakat Tanya’nın kendisi değil ölüsü geri dönecektir memleketine. Bu durum da ölümün zamanının olduğu niteliktedir. Bize zamansız gelen her ölümün aslında bir zamanı vardır. Tanya alnından vurularak yere düşmüş ve bu görüntüler fonda gerilim müziği eşliğinde verilmiştir.

“Polis” filminde küçük oğlu Halil’i seçerek onun ölmesini istemediğini belirten Musa ilk küçük oğlunun ölmesine sebep olacaktır ve Halil’in öldüğü sahne birkaç defa farklı açılardan gösterilecektir. Vurulan Halil oturduğu tabureden yere düşecektir. Film’de ilginç bir ceset gösterme yöntemlerinden birisi çocuklarının, torunlarının, gelin ve damatlarının trafik kazasında öldüğü haberidir. Bu haberin görüntüleri hayatın içinden alınmış gibidir. Bulanıklaştırılan görüntülerde yerde yatan cansız bedenler vardır.

“**Yabancı**”da Ferhat markete gidip içki almaktadır içki satmamasını isteyen mahalle kabadayılarının bu tutumuna sessiz kalmayan Ferhat onlar tarafından vurulurken, bakkal sahibi dükkanını hemen kapatacak ve çırağının Ferhat’ın yanına gitmesine engel olacaktır. Sürünerek yol kenarına gelir ve onun ölümüne an be an tanık oluruz. “**Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm**” filminde ise tabuta konulan bedenler canlı canlı toprağa gömülmektedir. Zamanla nefes alamayan insanlar toprağın altında ölmektedirler.

Ömer Kavur'un filmlerinde intihara rastlanılmaktadır. **“Anayurt Otelı”** ve **“Göl”** filmlerinde psikolojik problemleri olan Zebercet ile Murat karakterleri intihar ederler. Zebercet'in intiharı planlıdır. Ölüme kendisini hazırlamış ve boynuna ilmeği geçirmiştir. Murat ise kavuşamadığı yaşıyor sandığı Sabiha'ya kavuşmak için Nalan'a bakarak *“sen yoksan, yok olsun her şey”* der ve silahını kendisine doğrultur, tetiğe basmasıyla birlikte yere yığılır.

“Şarkı Söyleyen Kadınlar”, **“Yazgı”**, **“Muska”**, **“Gizli Yüz”**, **“Ölüler Konuşmaz Ki”**, **“Bir Zamanlar Anadolu'da”** ve **“Yumurta”** filmlerinde ölüler zemine yatırılmıştır ve üzerinde birer beyaz örtü vardır. Tüm bu ölülerden belki de en şanslısı yeniden hayata gelecek olan Adem olacaktır. Esmâ ona sarılıp, onu sarsacak ve doğüstü gücüyle Adem'i yeniden hayata getirerek Adem'in de dediği gibi onun annesi olacaktır. Buna benzer bir diğer öykü yönetmenin **“Kosmos”** filmindedir. İrmakta ölü bulduğu çocuğun cesedini sarsacak ve şifacı özelliğiyle onun yeniden hayata dönmesini sağlayacaktır. **“Yazgı”** filminde ise annesinin ölmüş olabileceğini bile düşünmeyen, bir iki gün sonra fark eden Musa karakteri vardır. Yatağa uzanmış ölülerden bir diğeri ise **“Ölüler Konuşmaz Ki”** filminde ki Okul müdürüdür. İlacını içerken öldüğünü görürüz aslında müdür her gece aynı şekilde ölmektedir. Ölü cesedi yatağında uzanmış bir halde dururken içinden çıkan ikinci bir kişi yani ruhu cinayetler işlemektedir.

“Bir Zamanlar Anadolu'da” filminde ise ceset otopsi yapılmak için morga getirilmiştir. Otopsi sırasında üstünden çıkarılan kıyafetlerin sesleri, cesedin kadavrasının açılma sesi vb. sesleri duyarız. İmgesel bir karşılığı olmayan sesler izleyiciyi etkilemektedir. Daha sonra bu sesler dışarıdaki çocukların seslerine karışacaktır. Ölülerin evi olan morgda hayat olmasa bile hayatın içinden bir parçadır. Yaşam ile ölümün bir aradalığı gerçek babasının öldüğünü sanan çocuğun topa vurarak oyuna dahil olması ile dışarıdan gelen sesler ile otopsi yapılırken gelen seslerle sağlanmıştır. Birileri için yaşam devam ederken tıpkı meyve ağacının üstünde duran elmalar gibi kimileri de o ağaçtan düşmüş ve zamanla çürüyerek yok olmaya mahkum olacaklardır.

İncelenen filmlerde ölü bedenlerin yere yığıldıklarını ya da yerde yatıyor olduklarını görürüz. Bu durum ölümün bir göstergesi sayılabilir. Fakat bu gösterge estetize edilmiş bir göstergedir. Bedenin yere düşüşü ya yavaşlatılarak, ya farklı açılardan defalarca gösterilerek ya da bedenin öldükten sonraki duruşu ile sağlanmıştır.

“Güneşin Oğlu” , “**Sevmek Zamanı**” ve “Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi”nde ölüm, cansız mankenler kullanılarak estetize edilmiştir. Suyun içinde batıp yüzeyine çıkan Halil’in Meral yerine koyduğu cansız manken az sonra her ikisinin de öleceğinin sinyalini vermektedir. “Güneşin Oğlu” filminde Hamiyet’in evinde bulunan cansız manken kafaları ise onun yapay diğer bir deyişle suni kimliğinin göstergesidir. Hamiyet, katil Murat’ın ölüm korkusuyla doğurmuş olduğu bir karakterdir. Üniversite’nin heykel sergisi sırasında orada bulunan Ergün, Özge’nin yapılmış olan büstüne dokunur. “Özge, sen misin?” diyerek ağlamaya başlar. Filmde yer yer cansız mankenler görürüz bunu da bedenin sahteliği ya da suniliği olarak yorumlamak mümkündür.

Celal karısını öldürdükten sonra Turan’ın yanına gider. Karısını öldürdüğünü ilk ona söyler. Turan çok sakin ve rahat bir şekilde: “Çırpındı mı çok?... Tam canı çıkacakken yüzünün ifadesi nasıldı?... Çok merak ediyorum be Celal biliyorsun benim de az vaktim kaldı” Ölme fikrine alışmış olan Turan artık ölümden sonrasını düşünüp bundan korkmaktadır. “Ben çok korkuyorum Celal.” Meleklerin soracakları sorulara Celal’in onu çalıştırmasını isteyen Turan’ın bu isteği aslında Yönetmen’in kanser olan annesinin kendisinden ricasıdır. Turan’ın sorduğu sorular ise kendi ölümü yaklaştığından dolayı ölen bir insanın öldüğü anda nasıl tepki verdiğini merak ettiğindendir.

“Ölüler Konuşmaz Ki” ve “**Muska**” filmleri beden ve ruh kavramlarına değinen filmlerdir. “Ölüler Konuşmaz Ki” filminde ölü kimsenin ruhu gündüzleri okul müdürü olarak bir bedene sahip olurken, “Muska” filminde ise ölen Gökhan’ın dünyaya geri gelmesi için birtakım büyüler yapılır. Gökhan, Celal’in bedenine girer ve o artık insandır. Geceleri ruh olup dolaşma gibi bir imkanı yoktur. İki filmde de korku unsurunun temeli olarak ruh kullanılmıştır. “Ölüler Konuşmaz Ki” filminde yaşayanların aslında ölülerden bir farkı olmadığı, gelen ruhun sürekli olarak tekrar ettiği repliklerden anlaşılmaktadır. Örneğin: “*Ben de sizin gibiyim.*”

“Polis” filminde ölümle ilgili diyaloglara sıkça rastlamak mümkündür. Doktor Musa’ya kanser olduğunu söylediğinde aralarında şöyle bir diyalog geçer. Musa: “*Ölecek miyim?*” Doktor: “*Hepimiz öleceğiz.*” Musa kızının ölümünün soruşturmasında Yılmaz’a şunu sorar: “*Hepimiz bir gün ölmek için yaşarız. Ölümü hiç düşünmediniz mi?*” Bu sorunun cevabını “Kosmos” filminde rüyasını Battal’a anlatan öğretmen verecektir:

Korkunç bir kabustu bir kasabaya gidiyorum. Gitme nedenim dondurulmakmış. Sıraya giriyorum, formlar dolduruluyor. Dondurulduktan

sonra tekrar hangi yıl hayata dönmek istediğimiz soruluyor. Eritilme yılı yani eritince yeniden hayat başlıyor. Diyorum ki, e nasıl olsa öleceğiz. Bu hayatta da öleceğiz yok diyorlar, orada da ölüme yakın yeniden donduruluyorsun yeni bir eritmeye kadar. Yaşlana yaşlana, dona eriye ölümsüz oluyorsun. Vazgeçtim ben istemiyorum diyorum. Çok geç diyorlar, çok geç... Kaçmaya çalışırken uyandım ama bir gün öleceğime çok sevindim.

Dondurularak ölümsüz kılınan yaşamın sadece o dönemi bir nebze olsun görmekle sürekli dondurularak başka bir deyişle öldürülerek buzun su olmasıyla yeniden yaşama gelme durumu defalarca bunu yaşama fikri öğretmen için kabus gibidir. “ Güneşin Oğlu” filminde de buna benzer bir söylem vardır:

Yaşlanmak gerçekten büyük mucize ama ben artık ondan daha büyük bir mucizenin olduğunu biliyorum. O da ölmek, çünkü hayat başlayan bir şey olduğu gibi biten bir şey de olmalı... Hayat da böyle işte eğer bir noktadan sonra bitmezse insanı canından bezdirebilir. İyi ki ölüm var da hayatta her şeyi yerli yerine koyuyor. Nasıl diyorlar: Yaşasın ölüm!

Augustinus’un anlayışı olan çizgisel zamanın izlerine bu replikte rastlamak mümkündür. Hayat başladığı gibi bitebilmelidir. Bir şeyin başı ve sonu olmalıdır düşüncesi ile söylenen cümlelerle artık yaşamayı değil, ölümü bir mucize olarak gören Fikri, ölümsüz olduğunu ve farklı bedenlere ruhunun seyahat ettiğini bildiğinden ve dünyanın da düzeninin ölüm ile sağlanacağına yaşadıklarından dolayı hem fikir olduğundan ölümü yüceltmıştır.

“A Ay” filminde annesinin ölümünü kabullenmeyen Yekta adada yaşamaya başlar ve bir gün halasıyla ormanlık bir alanda gezinir. Neyyir: “*We are not there, we are here. You must say here.*” Yekta: “*I see a lot of things there.*” Yekta ortadan kaybolur, belki bedeni bir martı olup annesi gibi uçmuştur, belki Neyyir halasının gördüğü keçidir bilinmez ama onun ruhu artık burada değil oradadır. Heidegger’in Dasein’i yani insanın varlığı ölümle ilişkili olduğu zaman eksiksizdir, yani bir bütündür diyebiliriz. İnsan varlığından bahsedebilmek için ölümden de bahsetmek gerekmektedir. Bir şeyin var olabilmesi için o şeyin aynı zamanda yok olacak olması da gerekmektedir. Bu bağlamda Yekta’nın varlığı, onun birden bire ortadan kaybolmasıyla sağlanmıştı diyebiliriz.

Onur Ünlü tıpkı Nietzsche gibi ölümü bir festivale benzetir. “Güneşin Oğlu” ve “Polis” filmlerinde Fikri ile Rami sevdikleri kadınlara aynı cümleleri söylerler: “Bir gün bir şölene davet edilirsin. Sonra oraya vardığında bakarsın ki yemek listesinde adın yazılı.”

İncelediğimiz filmlerde verilen kasvetli görüntüler, koyu tonların fazla kullanılması, beyazın kullanımı da ölüm kavramı ile ilgili alt anlamlar çıkarmamızı sağlar. “Kosmos” kar

görüntüsüyle başlar. Kùltürlerde beyaz renk yaşamı çağrıştırdığı gibi ölümü de çağrıştırmaktadır. İster yaşam ister ölüm olsun Battal karakterinin o yolda yürümesi yeni bir yaşamın başlaması gibi yaşamış olduğu hayatın bittiğı anlamına da gelmektedir. Bu bağlamda Battal ölüm ve yaşam arasındaki sınırdadır. Battal'ın köyden kaçışında da yine her yerde kar vardır ve o yeni bir yaşama doğru koşmaktadır. Oradaki yaşamı artık ölüdür.

Camus'un "Yabancı" kitabından esinlenilerek çekilen "Yazgı" filmi günümüzün topluma yabancılaşan insanını çok iyi bir şekilde özetler niteliktedir. Öldürmediğı insanlar yüzünden idam cezası alan Musa suçun kendi üzerine atılmasına rağmen bu duruma susmuştur. Musa kendisine verilen işi yapan, istek ve hazlarına göre yaşayan toplumun koyduğu kuralları kabul etmeyen, inancı olmayan bir insandır. O bu farklı olması sebebiyle suçlanmıştır. Annesinin ölümüne üzülmemiş ve eşinin ona ihanet etmesini dert etmemiştir. Musa insanın yapısının basit olduğunu ve bunu karmaşık hale getirenlerin insanların kendileri olduklarını söyler. Patronunun eşini ve çocuklarını öldürmek istediğini fakat bunu yapmadığını dile getiren Musa aslında haz ve isteklerine göre yaşamaktadır. *"Onları öldürseydim daha mutlu olabilirdi"* diye öldürmek istemesinin sebebini sunar. "Ama insan hiçbir şeyi gerektiğinden fazla büyütmemeli; ben bu duruma başkalarından daha kolay katlandım"³²¹ diyen Meursault, nasıl olsa bir gün öleceğiz düşüncesiyle yaşamaktadır. Bu boş vermişlik aynı şekilde Musa'da da vardır bu nedenle onun için hiçbir şey fark etmemektedir. Kendisini yaşamın ve hayatın akışına bırakmıştır. İdam edileceğı bile umurunda değildir çünkü nasıl olsa bir gün ölecektir. Ölüme yakın olmak Musa için heyecan verici bir şeydir. Siyah ekranda Musa'nın konuşmalarını duyarız bu aslında Musa'nın kendisiyle olan konuşmasıdır. Ruhu koca bir karanlık olan Musa şu sözleri söyler:

Sabaha karşı uyanıp kalktım, pencereyi açıp sokağı seyrettim bir an artık her şey sona eriyormuş gibi geldi ve uzun zamandan beri ilk defa annemi anımsadım. O uzun ve saçma yılların sonunda o gece ölüme o kadar yakinken neler hissetmişti acaba aklımdan neler geçmişti diye düşündüm o an içimde bir şey kımıldar gibi oldu heyecanlanıp dinledim ama ruhum hala bomboştu.

Ölümün hatırlatılması üzerine "**Garip Bir Koleksiyoncu**" filminde Beşir'in mezarlıkta ölümlerle konuştuğı sahne önemlidir:

Ne yatarsınız canlar kalkın! Kalkın da görün dünyadakilerin hallerini. Bal tutan parmağını yalar demiş ya birisi. Tutup tutup yalıyorlar parmaklarını. Her gün gökten yıldız kayar gibi biri kayıyor da aralarından. Ne

³²¹ Albert Camus, **Yabancı**, 44. Basım, Samih Tiryakioğlu (çev.), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2013, s.72.

sizden haberleri var ne de sizin gibi olacaklarından... Bu toprağın üstü varsa bir de altı var derler de bazen altını hiç düşünmeye yanaşmazlar nedense. Sizler bu duvarın içinde kopmasını beklerken kıyametin. Onlar duvarın dışında ölümsüzlüğün sırrının bulunmasını beklerler. Üç günlük seyahatte bile valizlerini tıka basa doldurup hazırlık yaparlar da bu kaç gün süreceği belli olmayan seyahatleri için hazırlık yapmaya bile gerek görmezler.

“Bir Zamanlar Anadolu’da” filmi kayıp olan cesedin bulunması üzerine değildir. Bir gerçek aranmaktadır. Bu gerçek işte bu bağlamda kendisini göstermektedir. Savcı’nın intihar eden eşi, Komiser’in hastalıklı oğlu, Doktor’un yaşayıp yaşamadığını bilmediğimiz sevdiği kadın, zanlı Kenan’ın öldürdüğü arkadaşı, Muhtarın mezarlık ihalesi isteği, Otopsiyi yapan görevlinin daha iyi aletler ve yeni bir morg isteği ve otopsisini yapılan Yaşar’ın diri diri gömülmüş olmasına rağmen gerçeğin gizlenerek rapora farklı yazılması tek gerçeğin ölüm olduğunu işaret etmektedir. Arap ile Doktor’un yapmış olduğu bu diyalog filmin temelini oluşturmaktadır.

Arap: Yalnız icap ederse vazgeçmeyi de bileceksin. Hiçbirimiz dünyaya kazık çakmadık değil mi Doktor?

Doktor: Yağmur yağıyor, yağsın. Yüzyıllardır yağıyor ne fark eder? Fakat bundan sadece yüz yıl sonra bile Arap, ne sen ne ben ne Savcı ne Komiser. Yani şairin dediği gibi ‘gene yıllar geçecek ve geride benden bir iz kalmayacak yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak.

Arap: Yav ne yaptın Doktor? Daha dünya kadar işimiz var sen ölmeden bizi mezara soktun.

Bölüm Sonucu

Bu bölümde 90 sonrası dönemde Türk sinemasının durumunun incelenmesi için 90 sonrası dönemin ekonomik koşullarına, teknolojik gelişimine, o dönemde film üretimi alanında çıkan yasalara bakılmıştır. Bu dönemde teknolojinin gelişmesiyle birlikte televizyonlar yaygın biçimde kullanılarak, bireylerin sinemaya gitme alışkanlığını köreltmıştır. İnsanlar, filmleri evlerinde izlemektedir. Bu durum sinemayı olumsuz etkilerken aynı zamanda olumlu bir şekilde de etkilemeyi başarmıştır. Televizyon ile birlikte gelişen reklam sektörü 90’larla birlikte sinema filmlerinin sponsorlarında önemli rol oynamışlardır.

Sinemada Yeşilçam dönemine göre daha çok finansal destek 90’lardan sonra sağlanmıştır. Reklam sektörünün dışında film festivalleri çoğalmış, sinema filmlerine yapım anlamında destek sağlayacak pek çok kurum ve kuruluş var olmuştur. Aynı zamanda 90’larla birlikte sinemaya ilk devlet desteği de gelmiştir. Geçmişle kıyaslanınca finansal anlamda

artısı olan 90'lar sinemasından önce Yeşilçam döneminde yönetmenlerin fazla sayıda popüler film üretmesini, çekeceği sanatsal filme fon sağlamak için yapmış olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin; Metin Erksan, Yılmaz Güney... 90'lardan sonra sponsor desteği arttığı için yönetmenler sanat filmi çekmek adına reklam sektöründen, televizyondan, festivellerden almış olduğu ödüllerden, devlet desteğinden yararlanmışlardır. Bu da az sayıda ama sanatsal anlamda nitelikli filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Elbetteki bu oluşumlar birbirinden bağımsız değildir. Türk sinemasının başlangıcından bu yana yaşananlar, hem sinemanın kendisine hem de toplumun yaşamına hatta kendisinin bir bütün olmasını sağlayan dönemleri birbirlerine etki etmişlerdir. Bu nedenle de 90 sonrası Türk sinemasının bir çağı kapatıp, yeni bir çağ açtığını söylemek mümkün değildir.

90'larla birlikte film konularındaki yelpazede genişleme görülmüştür. Antikahramanların, kaybedenlerin hayat hikayeleri anlatılmıştır. Minimalist ve oryantalist filmler üretilmeye başlanmıştır. Korsan CD'ler 2000'li yıllarda ortaya çıkmış ve sinema sektörü ciddi anlamda maddi kayıplar yaşamıştır. İnternetin de gelişimi ile birlikte filmler artık sinema salonuna gitmeden evlerde izlenir hale gelmiştir. Hatta filmler sinemaya gelmeden internette korsan bir şekilde dağılmaktadır. Bu dönemin başında yaşanan ekonomik kriz de maddi açıdan sorunlar yaşayan Türk sinemasını olumsuz yönde etkilenmiştir. 2004'ten sonra Türk sinemasında olan gelişmeler Türk sinemasının güçlenmesini sağlamıştır. Ulusal ve uluslararası kazanılan ödüllerle Türk sineması adını yeniden duyurmaya başlamıştır. Bu dönemde auteur yönetmen sineması gelişim göstermiştir. Gişe hasılatı da 90 ve 80'e göre artış sağlamıştır.

Bu bölümde 90 sonrası film üreten yönetmenlerin ölüm kavramına bakış açıları ve ölümü nasıl filmlerine yansıttıklarıyla ilgili bilgiler verilmiştir. Sonuç olarak yönetmenler yaşamın kendisini dahil ettikleri filmlerinde hayatı anlatırken ölüm olgusunu da onun bir tamamlayıcısı olarak görmüşlerdir. Nuri Bilge Ceylan şehirlerde unutulmuş ölümüne değinmiştir. Beklenen şeyin ölüm olduğunu dile getiren Zeki Demirkubuz'un aksine Reha Erdem beklenmeyen yaşam, beklenenin ise ölüm olduğunu söyleyerek filmlerinde ölen karakterleri şifacılarla yeniden diriltmiş ve beklenmeyen yaşama döndürmüştür. Onur Ünlü, ölümün dertlerinden biri olduğunu ve bu sebepten filmlerinde ver verdiğini açıklamıştır. Semih Kaplanoğlu ise ölümün yeniden doğuş olduğunu vurgulamıştır.

Araştırmanın sınırlılığı kapsamında 90 sonrası Türk sinemasından seçilen filmlerle oluşturulan örnekleme Türk sinemasındaki dönemlerin birbirinden beslendiğini açıklamak

adına 90 öncesi dönemden de filmler seçilmiştir. Bu bağlamda örnekleme ele alınan; “*Sevmek Zamanı* (1960)”, “*Ölüler Konuşmaz Ki* (1970)”, “*Göl* (1987)”, “*Anayurt Oteli* (1987)”, “*Soğuktu ve Yağmur Çişeliyordu* (1990)”, “*Gizli Yüz* (1991)”, “*Garip Bir Koleksiyoncu* (1994)”, “*Tabutta Rövaşata* (1996)”, “*A Ay* (1996)”, “*Balalayka* (2000)”, “*Melekler Evi* (2000)”, “*Vizontele* (2001)”, “*Yazgı* (2001)”, “*Karşılaşma* (2003)”, “*Polis* (2007)”, “*Yumurta* (2007)”, “*Güneşin Oğlu* (2008)”, “*Pandora’nın Kutusu* (2008)”, “*11’e 10 Kala* (2009)”, “*Kosmos* (2010)”, “*Bir Zamanlar Anadolu’da* (2010)”, “*Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011)”, “*Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* (2011)”, “*Yabancı* (2012)”, “*Şarkı Söyleyen Kadınlar ya da Adem’in Yakarışı* (2013)”, “*Muska* (2014)” filmleri ‘fotoğraf’ , ‘saat ve zaman’ , ‘mezarlık’ , ‘tabut’ , ‘ruh’ , ‘hayvan’ , ‘su’ , ‘ ceset’ kavramları ile eleştirel metodoloji ve göstergebilimsel yöntemle incelenmiştir.

İncelenen filmlerde belirlenen kavramlar dizileri oluşturarak kendi içerisinde de ölüm kavramı ile ilgili ortak bir söylem üretmişlerdir. Bu bağlamda fotoğraf imgesi eskide var olan halini şimdiye taşıyan anın ölümsüzleşmesini sağlayarak ölümsüzlüğün simgesi olmaktadır. Filmlerde ölen kişinin yaşama bir zamanlar dahil olduğunu anlatmak için kullanıldığı gibi nostalji aracı olarak da kullanılmışlardır. Seçilen filmlerde zaman ve saat imgesi ile ölüm ve yaşamın diyalektiği üzerine sorgulamalar yapılmıştır. Zaman kavramı filmlerin içerisinde saat imgesiyle somut bir şekilde verilmiştir. Zamanın yaşayanlar için var olduğu vurgulanırken aynı zamanda geçirilen zaman diliminin farkında olan kişinin yaşamının farkındalığıyla birlikte, ölümünün de yaklaştığının farkında olduğu gösterilmiştir. Duran saat imgesi ölü olan kimseyi nitelerken, çalışan saat imgesi ise yaşamın varlığının göstergesi olmuştur.

Örnekleme dahil edilen filmlerde mezarlık imgesi ölümün de yaşama dahil olan bir parçasını sunmak için kullanılmaktadır. Mezarlık imgesi ölümü hatırlatmaktadır. Filmlerde mezarlıklar yaşayanlar ve ölülerin bulunduğu yerler olarak kullanılmıştır. Ayrıca tek gerçeğin, nihai sonun ölüm olması nedeniyle de hayata dair sırların ve gerçeklerin öğrenildiği mekanlar olarak seçili filmlerde kullanılmıştır.

Tabut, sadece ölülerin bedenlerini korumak ve ölünün diğer dünyaya geçmesindeki son evrede kullanılan bir araç değildir. Anne rahmi de bir tabuttur, çünkü kişi anne rahminde büyüdüktan sonra zamanı gelince bedenini muhafaza eden karından çıkıp başka bir hapisane olan dünyaya gelmektedir. Bu bağlamda insanoğlunun yaşamını geçirdiği ev de kişinin anne rahmi olarak nitelendirilebilir. Örnekleme alınan filmler incelendiğinde de bu söylemi destekler

nitelikte argümanlar elde edilmiştir. Tabut imgesinin seçili filmlerde sadece ölünün taşındığı araç olarak değil görüntüsel göstergesi aynı olmasa bile işlevi aynı olan “kişinin evi” ve “anne rahmi” olarak da kullanıldığı ortaya çıkarılmıştır.

Soyut bir kavram olarak ele alınan ruh, ölen kişilerin haksızlık ya da iftiraya uğradığı zaman onların ruhlarının dünyayı ziyaret edip bazı insanlara görünür kılındığı da filmlerle aktarılmıştır. Yaşayanı rahatsız eden bu ruhların olduğuna dair inanç ilkel kabilelerin inançlarından günümüze kalmıştır. Seçilen filmlerde ruh sonsuz yaşamın göstergesi olarak ele alınmaktadır. Ruhlar, 90 sonrası Türk filmlerinde öldükten sonra başka bir bedenin içinde yeniden yaşayabildikleri gibi bedenler arasında dolaşarak dünyada kalabilmişlerdir.

Örnekleme konu olan filmlerde ölümü ve ölüm kavramını çağrıştıracak mitolojik imgeler kullanılmıştır. Ölümün temsili olarak filmlerde görme yetisi olmayan insanlar kullanılmıştır. Bu kimseler anne karnından çıkmadan karanlığın içinde kalarak birer ölü gibi yaşama dahil olmuşlardır. Görme yetisi olmayanlar filmlerde ölümü temsil ettiklerinden, yani sırrı bildiklerinden gerçeğin kendisini bilenler olarak nitelendirilmişlerdir. Seçili filmlerde aynı zamanda tek gözü görmeyen karakterlerin de çok kullanıldığı saptanmıştır. Bu kimseler yaşamın ve ölümün bir aradalığının ete kemiğe bürünmüş hali olarak filmlerin içerisinde hem ölümü hem de yaşamı temsil etmektedir. Ağaç imgesi Türkler’de sonsuz yaşamın göstergesi konumundadır. Su imgesi ise hayatı temsil ettiği gibi filmlerde ölümü de temsil etmektedir. Örnekleme dahil edilen filmlerde hayvan ölümlerine yer verilerek ölümün sadece insanlar için olmadığı vurgulanırken kelebek, kuş, köpek gibi ölümü çağrıştıran hayvan imgeleri kullanılarak filmlerde ölüme mitolojik anlamda göndermeler yapılmıştır. Ölen kişinin isminin yeni doğana verilmesi de eski inançlardan birinin filmlere yansımadır. Yaşayanın bahtı ölen kişi gibi güzel olacak ve ölen gibi bir karaktere sahip olacaktır.

Tablo 2: 90 Sonrası Türk Sinemasında Ölüm Olgusunu İçeren İmgeler			
Fotoğraf			
1960	Sevmek Zamanı	2001	Vizontele
1970	Ölümler Konuşmaz Ki	2003	Karşılaşma
1987	Anayurt Otel	2007	Polis
1987	Göl	2010	Bir Zamanlar Anadolu'da
1990	Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu	2011	Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi
1991	Gizli Yüz	2011	Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm
1994	Garip Bir Koleksiyoncu	2012	Yabancı
1996	A Ay	2013	Şarkı Söyleyen Kadınlar
2000	Balalayka	2014	Muska
2000	Melekler Evi		
Zaman ve Saat			
1970	Ölümler Konuşmaz Ki	2003	Karşılaşma
1987	Göl	2007	Yumurta
1987	Anayurt Otel	2008	Pandoranın Kutusu
1990	Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu	2008	Güneşin Oğlu
1991	Gizli Yüz	2009	11'e 10 Kala
1994	Garip Bir Koleksiyoncu	2010	Kosmos
1996	A Ay	2010	Bir Zamanlar Anadolu'da
2000	Balalayka	2011	Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm
2000	Melekler Evi	2012	Yabancı
2001	Yazgı	2013	Şarkı Söyleyen Kadınlar
Mezarlık			
1970	Ölümler Konuşmaz Ki	2003	Karşılaşma
1987	Göl	2007	Yumurta
1987	Anayurt Otel	2007	Polis
1991	Gizli Yüz	2008	Güneşin Oğlu
1994	Garip Bir Koleksiyoncu	2009	11'e 10 Kala
1996	Tabutta Rövaşata	2010	Bir Zamanlar Anadolu'da

1996	A Ay	2011	Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm
2000	Balalayka	2013	Şarkı Söyleyen Kadınlar
2000	Melekler Evi	2014	Muska
2001	Vizontele		
Tabut			
1970	Ölüler Konuşmaz Ki	2007	Yumurta
1991	Gizli Yüz	2009	11'e 10 Kala
1994	Garip Bir Koleksiyoncu	2010	Kosmos
1996	Tabutta Rövaşata	2011	Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm
1996	A Ay	2012	Yabancı
2000	Balalayka	2014	Muska
2000	Melekler Evi		
Ruh			
1970	Ölüler Konuşmaz Ki	2010	Bir Zamanlar Anadolu'da
1990	Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu	2011	Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi
1994	Garip Bir Koleksiyoncu	2013	Şarkı Söyleyen Kadınlar
2008	Güneşin Oğlu	2014	Muska

Tablo 2. Ölüm Kavramı ile İlişkili Mitolojik İmgelerin Yansımaları			
Göz		İsim	
1970	Ölüler Konuşmaz Ki	1987	Anayurt Otel
1991	Gizli Yüz	2000	Balalayka
1996	A Ay	2000	Melekler Evi
2008	Güneşin Oğlu	2008	Pandoranın Kutusu
2011	<i>Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi</i>	2010	Bir Zamanlar Anadolu'da
2013	Şarkı Söyleyen Kadınlar	2011	<i>Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi</i>
2014	Muska		
Ağaç			

1960	Sevmek Zamanı	2007	Yumurta
1970	Ölümler Konuşmaz Ki	2007	Polis
1987	Anayurt Otel	2008	Güneşin Oğlu
1987	Göl	2008	Pandoranın Kutusu
1990	Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu	2009	11'e 10 Kala
1991	Gizli Yüz	2010	Bir Zamanlar Anadolu'da
1994	Garip Bir Koleksiyoncu	2010	Kosmos
1996	Tabutta Rövaşata	2011	Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm
1996	A Ay	2013	Şarkı Söyleyen Kadınlar
2000	Balalayka	2014	Muska
2000	Melekler Evi		
Hayvan			
1987	Anayurt Otel	2007	Yumurta
1991	Gizli Yüz	2008	Pandoranın Kutusu
1994	Garip Bir Koleksiyoncu	2010	Bir Zamanlar Anadolu'da
1996	Tabutta Rövaşata	2010	Kosmos
1996	A Ay	2011	Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm
2001	Vizontele	2012	Yabancı
2007	Polis	2013	Şarkı Söyleyen Kadınlar
Su			
1960	Sevmek Zamanı	2003	Karşılaşma
1970	Ölümler Konuşmaz Ki	2007	Yumurta
1987	Anayurt Otel	2007	Polis
1987	Göl	2008	Pandoranın Kutusu
1990	Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu	2010	Bir Zamanlar Anadolu'da
1994	Garip Bir Koleksiyoncu	2010	Kosmos
1996	Tabutta Rövaşata	2011	Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm
1996	A Ay	2013	Şarkı Söyleyen Kadınlar
2000	Melekler Evi		

3. BÖLÜM

AKREBİN YOLCULUĞU – 1997, ORADA - 2009 ve DAİRE – 2014 FİLMLERİNDE ÖLÜM KAVRAMININ ELEŞTİREL METODOLOJİ ÇERÇEVESİNDE GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEMLE İNCELENMESİ

Sunuş

Bu bölümde göstergebilimsel çözümleme yöntemine kısaca değinilerek, örnekleme oluşturan “*Akrebın Yolculuğu (Ömer Kavur - 1997)*”, “*Orada (Melik Saraçoğlu, Hakkı Kurtuluş 2009)*” ve “*Daire (Atıl İnaç - 2014)*” filmleri eleştirel yöntem çerçevesinde göstergebilimsel metodoloji ile incelenecektir. Örnekleme bu filmlerin seçilmesindeki amaç araştırmanın sınırlılığı kapsamında olan 90 sonrası üretilmiş Türk filmleri olması ve soyut bir kavram olan ölümün somut yansımaları olan imgeler aracılığıyla filmlerin içinde var olması gerek yazılı, gerek kültürel kodlarla açıklanabilen ölüm kavramının göstergebilimsel yöntemle daha somut bir şekilde ele alınmasını olası kıldığı içindir. Ayrıca ölüm kavramı ile ilgili toplumların, söylencelerin, felsefenin, dinin kesin bir tek görüşü olmadığından ölüm olgusuna eleştirel bir biçimde yaklaşılabileceğinden eleştirel metodolojiden de yararlanılacaktır. Böylece araştırmamızın birinci ve ikinci bölümlerinde verilmiş olan bilgilerin de kullanılması sağlanacak ve çalışmada dizisel ve dizgisel bir bütünlük sağlanacaktır.

Araştırmamızda göstergebilimsel yöntemler olarak gösteren gösterilen ilişkisi bağlamında Roland Barthes’ın düz anlam-yan anlam terimleri, Greimas’ın göstergebilimsel dörtgeni, dizi oluşturan ölümle ilgili ‘fotoğraf’ , ‘saat ve zaman’ , ‘mezarlık’ , ‘tabut’ , ‘gasilhane’ , ‘ruh’ , ‘hayvan’ , ‘su’ , ‘ceset’ , ‘daire’ , ‘göz’ , ‘ağaç’ kavramları, dizge oluşturan cenaze töreni ritüelleri Metz’in sinemanın kültürel kodları bağlamında, İslamiyetten önce ve sonrasında ölümle ilgili gerçekleştirilen pratikler incelenecektir. Ayrıca metafor ve metonomi kavramlarına da değinilerek filmlerde ölüm olgusunu parça bütün olarak ele alan ya da ölüm olgusunu çağrıştıran imgeler açıklanacaktır.

3. Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi

“Göstergebilim, göstergelerle ilgilenen, göstergenin ne olduğunu tanımlayan ve göstergebilimsel kavramları tartışan bir bilim dalıdır.” Göstergebilim yapısalcı bir model olarak ortaya çıkmaktadır. Anlamın metinlerde (filmler, televizyon izlenceleri ve diğer sanat ürünlerinde) nasıl düzenlendiği ile ilgilidir. Göstergelerin ne olduğu ve nasıl işlev gördüğü hakkında bilgi verir.³²² Göstergebilimsel bakış açısı, metnin dışında değil metnin içinde var olan bir anlam yaratılmasına olanak sağlayarak, yeni bir tür anlamın var olmasını sağlamıştır.³²³

Göstergebilim, göstergeleri, gösterge dizgelerini ele alan oldukça geniş bir bilim dalı olarak nitelendirilmektedir. Göstergebilimi her çeşit anlamı aktarma ve anlama sürecini anlamaya çalışanlar olduğu gibi yalnızca “amaçlı ve bilinçli bildirişim edimlerine, bu açıdan kavranabilecek anlatım yöntemlerine indirgeyenler de” vardır. Bu sebeple birbiriyle zaman zaman çakışan daha çok çatışan görüşler ortaya çıkmaktadır. Bu durumun sonucu olarak göstergebilimin sınırlarının değişken olduğunu söyleyebiliriz.³²⁴

İnsanlar, dil ile iletişim kurabildiği gibi fotoğrafik görüntülerle, resimlerle de iletişim kurabilmektedirler. Dil bilimin sadece bir parçası olduğunu ileri süren göstergelerin genel biriminin kurucularından biri olan **Charles Peirce**’e göre “göstergebilim; nesneler, jestler, melodik sesler gibi özünden bağımsız olarak tüm göstergeler sistemini içeren bir konuya sahiptir.” Peirce göstergeleri; “simge, ikon ve işaretler” olarak üç bölümde sınıflandırmaktadır.³²⁵

Çağdaş göstergebilimin kurucularından bir diğeri de **Ferdinand de Saussure**’dür. Onun terim düzeninde *gösterilen* ve *gösteren göstergenin*”oluşturucuları konumundadır. Göstergebilim’in sınıflandırılmasına ilişkin önerdiği üçlük: “*İkon, belirti ve simgedir.*” **Saussure**’ün oluşturduğu gösterge terimi kesin doğruluktan uzaktadır ve terimsel anlamda bir çelişkinin varlığı söz konusudur. “**Peirce**’e göre belirti varoluşsaldır, **Wallon**’a göre ise öyle değildir.” **Hegel** ile **Wallon**’a göre simgenin iki ögesi arasında birbirleriyle nedenlilik ya da bir benzerlik bağıntısı vardır; **Peirce**’e göre ise simgeler varoluşsal olarak nitelendirilmemiştir.

³²² F. Neşe Kaplan ve Gülin T. Ünal, *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak*, s.5.

³²³ Zafer Özden, **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, 2. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi, 2004, s.140.

³²⁴ Roland Barthes, **Göstergebilim İlkeleri**, Berke Vardar ve Mehmet Rifat (çev.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979, s.IX.

³²⁵ Judith Lazar, **İletişim Bilimi**, Cengiz Anık (çev.), Ankara: Vadi Yayınları, 2001, s.78.

Buradan şöyle bir sonuç çıkarabiliriz: “*çelişkiler aynı yazar düzeyinde yatay olarak okunabilen terimsel aktarımlarla dengelenebilmektedir.*” Örneğin; simge kavramı **Hegel**’de göstergeye karşıt olan bir benzerliğe dayanırken **Peirce**’de simgenin bir benzerliğe dayandırılmamasının nedeni ise görüntünün bu özelliği taşıyabilmesinden kaynaklanmaktadır.³²⁶

Saussure’e göre gösterge: “*kavramla işitimi imgesinin birleşimi*”dir. Bu terim sadece “*bir işitimi imgesini, örneğin bir sözcüğü (arbor, v.b.) belirtmek için kullanılır. Çünkü şu unutulur: Eğer arbor’a (ağaç) gösterge deniliyorsa bunun biricik nedeni sözcüğün “ağaç” kavramına taşıyıcılık etmesidir.*” Böylece **Saussure**’ün işitimi imgesi yerine göstereni, kavram yerine ise gösterileni ve bütünü açıklayabilmek için gösterge terimlerinin benimsenmesi ile ilgili öneride bulunmaktadır. Gösteren ve gösterilen her ne kadar iki ayrı kavram olarak ele alınsa da bu ikisi ancak göstergelerin bir bileşenleri olarak anlamlı kılınırlar ve var olurlar.³²⁷ **Saussure** gösteren ve gösterileni birleştiren nedensiz bir bağlantının var olduğunu açıklayarak dile getirmiştir. Nedensellik ilkesine göre; eğer ağaç kelimesi ya da ağaç nesnesinin adı tüm toplumlarda ağaç olacak şekilde olacağına dair bir zorunluluk olsaydı, dünyada konuşulan bütün dillerde ağaca ağaç denirdi. Oysa her dil ağaç kelimesine farklı bir işitimi imgesi kullanmıştır. Bu örnek **Saussure**’e göre gösteren ile gösterilen arasındaki nedensizliği kanıtlar niteliktedir.³²⁸

Göstergebilim ile sinemanın ilişkisine bakılacak olunursa, sinemanın en küçük birimi olan çekim, tümce ile eşdeğerdedir. Kullanılan sözcüğün tek başına bir anlamı olmamasına rağmen çekim tıpkı tümce gibi kesin ve açık anlatımlıdır. Sözcükler, sözlüklerde hazır bir şekilde bulunurlar fakat tümceler sonsuz sayıdadır. Çekimler de tıpkı tümceler gibi sonsuz sayıda üretilmektedirler. Sözcükler bir ya da daha çok ses biriminden oluşurken, sinemada ses birimine karşılık olabilecek bir şey yoktur. Sinemada elde edilen görüntü hem gösteren hem de gösterilendir. Bu nedenle de **Metz** sinemanın etkili bir anlatım aracı olduğunu vurgulamıştır. Çünkü yönetmen ağaç göstermek istediğinde o ağacı göstermek zorundadır. Ve gösterdiği bu

³²⁶ Barthes, s.26-29.

³²⁷ Ferdinand De Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri**, Ankara: Birey ve Toplum Yayınları, 1985, s.72 Aktaran Ali Tekin, “ Göstergebilim ve Sinema, Temel Kavramlar, Retorik Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi Model Önerisi ve Bir Örnek Çözümleme: 2001: A Space Odyssey”, (**Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Marmara Üniversitesi SBE, 1996), s.13.

³²⁸ Fatma Erkman, **Göstergebilime Giriş**, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987 s.40.

gösterge hem gösteren hem de gösterilenin kendisidir.³²⁹ “Filmsel görüntüde çift ekleme yoktur. Gösteren bir imgedir, gösterilen ise bu imgenin temsil ettiği şeydir.”³³⁰

Göstergebilimde göstergeler, bir dizge içinde birbirleriyle iki türden ilişki içerisindedirler: ya dizi ya da dizimler oluştururlar. Dizi ilişkisi birbirinin yerine geçebilecek göstergeler arasında oluşan ilişkiye denir. Aynı dizide yer alan iki ya da daha çok sayıda gösterge, dizge içerisinde birbirinin işlevini taşıyabilir. Örneğin; “Ayşe kapıyı açtı” cümlesinde özne “Ayşe”dir. Burada özne olarak başka isim, varlık, insan kullanabilinirdi. İşte burada Ayşe yerine kullanılabilinecek olan insan isimleri, varlıklar birbirlerinin yerini alabildikleri için bir dizi oluştururlar. Bu bağlamda bir dizinin kapsamının verilen tanımlarla olduğu söylenebilir.³³¹ Dizimsel ilişki ya uzamda ya da zamanda işler. Eş zamanlı görüngü aynı zamanda veya zamana dikkat etmeksizin meydana gelir. Oysa art zamanlı görüntü ya zaman içinde ya da zaman boyunca oluşur.³³²

Sinemada, dizi ile dizim ilişkisine bakılacak olunursa: her film görsel göstergelerden oluşur ve anlam da bu göstergelerin film şeridi içerisinde dizilişlerinin ortaya çıkarmış olduğu dizisel ve dizimsel ilişkiler bağlamında ortaya çıkar. Görüntü, sahip olduğu anlamı dizimsel ilişkilerde ve dizisel ilişkilerde de kazanmaktadır. Dizisel ilişki; filmsel anlatı içerisinde imgelerin birbirleri ile ilişkili ya da karşıtlık içinde sunulmasıdır. Dizimsel ilişki ise tek bir çekimin içerisindeki iki motifin ilişkisinden çıkarılabilineceği gibi, kurgu ile birleştirilen iki çekimin içindeki iki motifin ilişkisinden de ortaya çıkarılabilir.³³³

Metz “*Sinema Dil mi ya da Dil Dizgesi mi?*” adlı makalesinde dil bilim terimlerini kullanarak, sinema dilinin sözlü dillerden nasıl farklı algılanması gerektiğini olduğunu vurgulamaktadır. **Metz**’i etkileyen iki gelenekten söz etmek mümkündür. Bunlardan birincisi Dil bilimsel gelenektir. Metz **Roland Barthes** ve **Eco** aracılığıyla düşüncesini biçimlendirmektedir. İkincisi ise Ruh bilimsel gelenektir, Metz ona da **Lacan** ve **Freud**’la ulaşmıştır. **Metz** filmlerin belirli kodlarla açıklanabileceği görüşünü savunarak, sinema kodlarını kültürel ve özgül kodlar olmak üzere ikiye ayırmıştır. Metz’e göre izleyici film içinde kültürel kodlarla sürekli olarak karşılaşmaktadır fakat bu kodları içselleştirdiğinden onların

³²⁹ Seçil Bükler, **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010, s.42.

³³⁰ Özden, s. 145.

³³¹ Bükler, s.41,43.

³³² James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, 8. Basım, Ertan Yılmaz (çev.), İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2006, s.171.

³³³ Özden, s.147,148.

birer kod olduğunun farkında değildir. *Kültürel kodları* anlamak için o toplumda büyümek yeterlidir. *Özgül kodlar* ise kurgu, alıcı devinimleri optik etki vb. **Metz’e** göre görüntü anlamını kültürel kodlardan ötürü ya da bağlamdan edinmektedir. Her görüntünün yani her film karesinin tek başına bir anlamı vardır, ama başka görüntülerle birlikte olduklarında yan anlamlar edinmektedir. Bu durumda filmin başını göremeyen bir izleyici yan anlamı anlamaz örneğin; filmde kahramanın bir nesneyle ilgisi kurulur bundan dolayı o nesneyi gördüğümüzde kahramanı anımsarız. Böylece nesne filmde kahramanın yerine geçer, nesneyi her gördüğümüzde kahramanı anımsarız. Bu nesne artık bizim için kendi anlamından çok oluşturmuş olduğu yan anlamıyla filmin içinde var olmuştur.³³⁴

Yan anlam/Düz anlam ikilisi **J. Hjelmslev** ve **Roland Barthes** tarafından kullanılmıştır. **Hjelmslev**’in kuramını geliştirecek olan göstergebilimci ise **Greimas**’tır.³³⁵ Bir göstergede, gösteren ile gösterilen arasında bir bağlantı kurulmasına anlamlandırma denir. Bir göstereni duyu organlarımız yardımıyla; gördüğümüz, duyduğumuz ya da algıladığımız zaman onun gösterileni yani anlamı zihnimize oluşmaktadır.³³⁶ Filmler anlamın iletimitemel anlam ve yan anlam olmak üzere iki yolla düzenlenmektedir. Temel anlam; karşımızda var olan ve onu anlamak için çaba sarf etmek durumunda kalmadığımız anlamdır. *Gerçekliğin benzerini verebilmesi sebebiyle sinema yazılı ve sözlü dillerin nadiren yapabildiği kesin bilgi iletebilme özelliğine sahiptir.*³³⁷ Yan anlam ise genel kültür ve sinemaya özgü kodlarla oluşturulmaktadır.³³⁸

Metafor yani düz değişmece eğretilmeden, Metanomi ise çağrışımdan yararlanır. Bu iki kavram sinemanın yan anlamsal anlamı aktarmış olduğu ana yolu anlamlandırmaya yardımcı olmaktadır. İlişkili bir yarıntı ya da kavramın akla getirilmesi için kullanılan bir söz sanatıdır. Kapsamlayış, başka bir deyişle metonomi parçanın bütünü ya da bütünü parçanın yerine geçmesi anlamına gelmektedir. Bir saate akrep yelkovan ya da sayılar dizisi şeklinde göndermede bulunulabilir.³³⁹ Metafor ise “*bir görüntünün ya da sözün gerçek anlamı dışında başka bir söz ya da kavram yerine kullanılması*” şeklinde tanımlanmaktadır. “*Diğer kullanımı*

³³⁴ Büker, s.41-43.

³³⁵ Mehmet Rifat, **Göstergebilimin ABC’si**, 3. Basım, İstanbul: Say Yayınları, 2009, s.38.

³³⁶ Erkman, s.63.

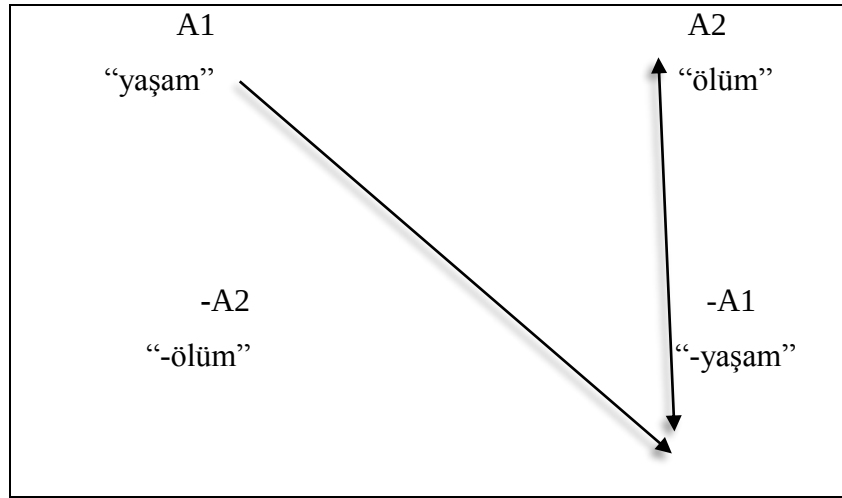
³³⁷ Monaco, s.157.

³³⁸ a.g.e., s.158.

³³⁹ a.g.e., 162,163.

ise bir şeyi kendi adı dışında çeşitli yönlerden benzediği başka bir şeyin adı ile anmaktır.”
Metaforda soyut bir kavramı ifade etmek, anlatmak için somut bir nesne kullanılmaktadır.³⁴⁰

J. Greimas tarafından geliştirilen “göstergebilimsel dörtgen, mantıksal örnek ve bu örneğin çizimsel gösterimi olarak adlandırılır.”³⁴¹ Göstergebilimsel dörtgende ortaya konacak olan ilişkiler düzeni “temel anlamsal yapı” ile “sözdizimsel yapıyı” değerlendirmede kullanılır. Göstergebilimsel dörtgende noktalarından birinden yola çıkılarak nesnelerin, çelişik, içeren ya da karşıtlık ilişkisi içinde oldukları ortaya çıkarılabilir.³⁴²



Şekil.1: Göstergebilimsel Dörtgen

Kaynak: Rifat, Genel Göstergebilim Sorunları, 1986.

A1'den -A1'e geçişle bir çelişkinlik ilişkisi gerçekleşir. Birinci öge ile ikinci öge aynı anda var olmaz. Başka bir açıdan bakıldığında -A1'in var olması yeni bir işlemin doğmasına yol açar. -A1, A2'yi ya da A2, -A1'i içerebilir.³⁴³ A1 ile A2 arasında da karşıtlık ilişkisi kurulmuştur diyebiliriz.³⁴⁴

Araştırmanın kapsamı bağlamında incelenen filmlerde tespit edilen kültürel kodlara bakıldığında, ölüm ile ilgili gerçekleştirilen pratiklerin dizgesel bir anlayış içerisinde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Kişinin ölmesi ile birlikte yakınlarının yapması gerek

³⁴⁰ Aytaç Özmutlu, “Grafik Tasarım Atölye Derslerinde Afiş Konusunun Uygulama ve Çözümleme Süreçlerinde Göstergebilimsel Çözümleme Yönteminin Kullanımı”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuzmayıs Üniversitesi SBE, 2009), s.32.

³⁴¹ Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s.79

³⁴² a.g.e., s.125.

³⁴³ Rifat, *Genel Göstergebilim Sorunları*, s.19.

³⁴⁴ Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgeni, <http://cinnet.org/cinaynalar/ring.php> (24.05.2015).

bir dizi pratik sıralı bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Bu pratikler filmsel uzamda belirli bir sıra ile gerçekleştirilmektedir.

Göstergebilim birçok kapsamlı çözümleme yöntemini içerisinde barındırmaktadır. Araştırmada incelenecek olan göstergebilimsel çözümleme teknikleri kısaca açıklanarak, çözümlemesi yapılacak olan filmlerin daha anlaşılır olabilmesine katkı sağlamaktadır. İncelenecek filmler; düz anlam – yan anlam, ikili karşıtlıklar, gösteren – gösterilen, metafor - metonomi, dizi – dizim, göstergebilimsel dörtgen, Metz’in sinemada kullanılan kültürel kodları bağlamında çözümlenecektir.

3.1. Ölüm Kavramı’nın Zaman ve Yaşam Kavramları ile İlişkisi Üzerine “Akrebin Yolculuğu” (Ömer Kavur, 1997) Filminin Göstergebilimsel Analizi

Filmin Adı: Akrebin Yolculuğu

Filmin Yapım Yılı: 1997

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: Macit Koper, Ömer Kavur

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman

Oyuncular: Mehmet Aslantuğ (Kerem), Şahika Tekand (Esra), Tuncel Kurtiz (Agah), Arzu

Kuyaş, Tomris Oğuzalp (Ortalıkçı Kadın), Nüvit Özdoğru (Katip), Aytaç Arman, Kenan Bal, Macit Koper

Yapım: Alfa Yapım

Filmin Konusu: Gezginci bir saat tamircisi olan Kerem, gizemli bir adamın isteği üzerine bilmediği bir kasabada bulunan saat kulesindeki saati tamir etmek üzere yola çıkar. Geçmişte, gelecekte ve şimdide ölümle karşı karşıya gelen Kerem kendisini yaşam ve ölüm döngüsü içerisinde bulur.

Filmin Özeti: Akıp giden su görülür, trenin içinden dışarı bakan Kerem’in iç sesi duyulur: “Akıp giden renkler, akıp giden mevsimleri hatırlatır bana. Karanlıkla aydınlığı, gece ile gündüzü ve içinde artık olmadığım zamanı hatırlattığı gibi. Yaşamımda artık yer almayan her şey gibi, bir boşlukta savruluyorum durmadan çünkü lanetlenmiş biriyim ben.” Kerem

geniş bir odada saat tamir ederken yanına gizemli bir adam gelir ve bozuk olan saati çalıştırır. Bunun üzerine Kerem’e her saati tamir edip edemeyeceğini sorar ve ona bir kağıtla birlikte tamir edeceği saat kulesinin anahtarını verir. Kerem trenle yolculuk yaparak kasabaya ulaşır. Kendisine kalacak bir yer arar ve bir otel bulur. Katip kendisine yıllar önce bir cücenin bırakmış olduğu papağanla zamanını öldürmektedir. Kerem otele yerleşir ve saat kulesinin sahibini Katip’e sorar. Sabah uyandığında saat kulesinin sahibi Agah beyin adamı sağır-dilsiz kahya Kerem’i alarak Agah’ın yanına götürür. Agah kuledeki saatin eşine ait olduğunu ve onun buna karar vermesi gerektiğini haberi kendisine iletteceğini söyler. Oradan ayrılan Kerem, kasabanın lokantasında yemek yedikten sonra kahvesini beklerken daha önce saat kulesinde gördüğü gizemli kadının sokakta olduğunu fark ederek onu takip etmeye koyulur. Bir ağacın arkasına saklanan Kerem o kadına daha çok yakınlaşmak istediği an başka bir ağacın arkasından kırmızı kaş kollu bir adamın çıktığını görür ve bir süre ikisini takip eder. Daha sonra geriye döner, orayı terk edecekken silah sesleri duyulur ve ne olduğunu bakmak için sesin geldiği yöne doğru koşmaya başlar. Kerem göl suyunda bir şey görür ve oraya doğru ilerlediğinde adamın ölmüş olduğunu görür. Dehşete uğrayan Kerem suya çıkarak koşmaya başlar. Karakolda verdiği ifadede gölde ölü bir adamın olduğunu bu kişiyi aynı zamanda dün otelde de gördüğünü ifadesinde belirtir fakat Katip otelde sadece Kerem’in kaldığını isterlerse kayıtlara bakılabileceğini söyler. Başka bir şey oldu mu diye sorulduğunda güncesini düşürdüğünü, kaybettiğini söyler. Sabaha göl aranır fakat ceset bulunamaz. Kerem Agah Bey ile görüşmeye onun evine gider. Gölde bulunan cesede inanmadıklarını fakat anahtarın kendisine verilme hikayesine inandıklarını söyleyen Agah Bey saat kulesindeki saati tamir etmesine izin verir. Bu sırada Agah’ın eşi Esra ile de tanışan Kerem’den kadının isteği saat kulesine bir çan yapmasıdır. Ertesi gün saat kulesinde Esra ile Kerem gölde bulunan ölü hakkında konuşurlar ve o gün Esra’yı takip ettiğini fakat orada olduğunu kimseye söylemediğini anlatır. Otele döndüğünde gezginci kör korosu otelin lobisinde oturmaktadır. Bu koro yılın belli zamanlarında gösteri yapmaya kasabaya gelirler. Daha sonra göl kenarında Esra ile buluşan Kerem sandalla göle açılır. Esra gölde neden Agah beyle evlendiğini, saat kulesine olan tutkusunu Kerem’e anlatır. Bu sırada elindeki kolyeyle oynayarak yansımasının Kerem’in yüzüne vurmasını sağlar. Kolyede ne olduğunu merak eden Kerem, Esra’nın suyun içine attığı kolyeyi almak için göle atlar. Bulamadığını söylese de kolyenin içine otel odasında bakar. İşlerini halletmek için saat çanı çizimi yapan Kerem kasabada dökümcü arar. Dökümcüye gittiğinde şaşırان adam, yıllar önce bir adamın daha bu ölçülerde çan siparişi verdiğini fakat almadığını söyler ve

eskiden yapılmış olan bu çanı Kerem’e verir. Dökümcü, Kerem ile konuşmalarında kasabanın saatçisinden bahseder ve dükkanının adresini söyler. Adrese giden Kerem Tekerrür sokakta terk edilmiş bir dükkan olduğunu görür. İçeri girer ve yapılan çanın çizimini inceler yanına alarak oradan ayrılır. Kendisine bu kasabada saatçi olmadığını söyleyen Agah beyin yanına giderek ona hesap sorar bu durumdan rahatsız olan Agah Bey ona kasabadan ayrılmasını söyler. Ertesi gün Kerem kasabadan ayrılmak üzere trenle yola çıkar. Esra da trene binerek ona vermiş olduğu sözü tutması gerektiğini hatırlatır. Bunun üzerine Kerem kasabaya geri döner ve saat kulesini tamir etmeye devam etme kararı alır. O gecenin akşamı körlerin gösterisi vardır ve tüm kasaba oradadır. Dinlenen müzikle birlikte yan yana oturan Agah Bey Esra’nın elini sıkmaya başlar ve müziğin şiddeti arttıkça Esra’nın acısı da artar. Acı doruğa ulaşır katlanılmaz bir hal aldığında yerinden kalkan Esra’nın orayı terk etmesiyle eş zamanlı olarak ses de sonuna kadar artar. Kerem’in kasabaya geri dönmesi ile birlikte Esra ile araları daha samimi olmaya başlar. Ormanda buluşan çift birbirlerine duymuş olduğu yakınlığı artık gizlemezler. Ağacın altında uyuyakalan Kerem hep aynı düşü gördüğünü fakat hatırlamadığını söyler. Esra’ya saat tamircisinin nasıl biri olduğunu sorar. Esra ona kendisiyle (Kerem’le) olan geçmişini anlatmaya başlar, sanki Kerem’in de hatırlamasını istiyormuş gibi “Düşünü hiç mi hatırlanıyorsun” diye sorar. Ortadan kaybolan Esra’yı bulmak için göl kenarına yürüyen Kerem orada kör çalgıcıların oyun oynadığını görür ve onlarla birlikte oyuna dahil olarak gözleri bağlı bir şekilde gölün içinde atılan çanı bulmaya çalışır. Kerem çan yerine kaybettiği güncesini bulur. Fakat yazılar artık silik ve belirsizdir. Akşam Kerem’in odasına uğrayan körler korosundan kadın Kerem’in eline dokunarak kehanette bulunur. Ertesi gün Kerem’in saat kulesinde işi bitmiştir. Çan sesi tüm kasabada duyulur. Otele yıllar önce papağanını bırakan cüce onu almaya gelir. Papağanının gidişine üzülen Katip otele gelen müşterilere boş oda olmadığını söyler. Odasından saat kulesine bakan Kerem saat kulesinin ışıklarının yanmış olduğunu görür ve oraya gider. Esra, Kerem’in gitmesini istemediği için saati bozmaya çalışmaktadır. Bu durum karşısında ona gelmesini söyleyen Kerem’e Esra gerçeği mi bilmek istediğini sorar ve ertesi gün mezarlıkta buluşurlar. Esra ile Kerem bir mezarın başında dururlar. Esra, kızı Deniz’in ölümünden sonra saatin o günden bu güne kadar hiç çalışmadığını anlatır. Kerem otele döner Katip’e selam verir, fakat Katip ona karşılık vermez. Anahtarını asılı olan yerden alır ve sabaha Ortalıkçı kadının sesiyle uyanır. Katip ölmüştür. Polisler olay yerini incelemeye gelirler. Oradan çıkan Kerem saat kulesine gider. Agah efendinin kahyasının ıslığıyla onun yanına gelen Kerem nereye gittiklerini umursamadan yolculuğuna devam eder. Geniş bir arazide Agah beyin onu

beklediğini görür. Agah avlanmaktadır, Kerem'den de kuş vurmasını ister fakat bunu yapamayacağını söyler. Kerem konuşmanın sonunda üç gün sonra işinin biteceğini söyler ve Agah'a Esra'nın çocuğunun babasının kendisinin öldürdüğünü arkasından haykırır. Bu suçlama karşısında Agah sesini çıkarmaz ve yoluna devam eder. Kerem gördüğü düşten sonra hızla otelden çıkarak eski bir evin kapısına gelir ve burada Esra'yı görür. Esra bir el tezgahında belirli bir ritimde kumaş dokumaktadır. Kerem'e düşünüy hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Daha sonra bu evde birlikte olurlar. Sabaha yanında Esra'yı bulamayan Kerem üstünü giyinir ve evin açık olan bir kapısından içeri girer. Duvardaki fotoğraflara dikkatlice bakar. Yerdeki beşiği sallar ve oradan ayrılır. Saat kulesine giderek işi tamamladığını Agah'a söyler ve kulenin anahtarını teslim eder. Lokantada yemek yer lavaboya gidip yeri döndükten sonra oturduğu masanın üzerinde bir paket, onun içinde de kırmızı bir atkı vardır. Dışarıda Esra'nın olduğunu fark eder. Tıpkı Gölköy'e ilk geldiği gün gibi onun peşinden gider. Lokantacı Kerem usta kahven diye seslenir. Göle giden sokak üzerinde yine adamlar dua etmektedir. Ormana girmeden önce bıçak bileyen kişi yine orada bıçak bilemektedir ve yine Kerem, Esra'yı takip etmektedir. Kerem daha önce yere düştüğünde çarptığı alnını bu defa ağaca çarparak yaralamıştır. Yine boynunda kırmızı atkı olan adam Esra'yı izlemektedir. Yine Kerem usta kasabaya geldiği gün gördüğü kırmızı atkılı kişiyi izlemektedir. Kırmızı atkılı adam kendisine doğru döndüğü zaman o kişinin kendisi olduğunu anlayan Kerem, Esra'nın elinde silahla geldiğini görür ve Esra Kerem'i öldürür. Esra yerde cansız bir şekilde yatmakta olan Kerem'e sarılır. Esra ona, "Seni, hep seni sevdim" der. Agah, kahyası ve Esra sandalla gölün orta yerine kadar gelirler ve Kerem'in cansız bedenini suya atarlar. Kerem trende güncesini yazmaktadır. Filmin başında görünen gizemli adamı trenin kompartımanın kapısının önünde görürüz. Kerem: *"ölüm bu mu? Ölüm bir yaşamdan diğerine savrulmak mı? Zamanı yaşamamak mı? Bunu hala bilmiyorum. Ama bildiğim tek şey duyguların hiç ölmediği. Duygularımın hiç ölmediği."* Filmin sonunda Esra belli bir ritimle dokuma tezgahında kumaş dokumaya devam etmektedir.

'Fotoğraf' , 'Saat ve Zaman' , 'Mezarlık' , 'Tabut' , 'Su' , ' Ceset' , 'Göz', 'Ağaç', 'Hayvan' Kavramları Çerçevesinde "Akrebin Yolculuğu" Filminin Göstergebilimsel Analizi

"Gizli Yüz"den "Akrebin Yolculuğu"na giderken arayışların, sırların izinde birbiri ardına devam eden, birinin bittiği yerde başka birinin başladığı arayışlar ve sırlarla karşılaşırız. Peki nedir bu sırlar?: Yaşamın sırları mı? Mutluluğun ya da huzurun sırları mı? Yoksa saatlerin

sırları mı? Sırlar ve arayışlar bütün insanların yüreğini sarmış bir hastalık gibidir diyebiliriz. Bu gizi çözerken zamandan ve uzamdan bağımsızlaşarak eşyalar üstü alemini keşfederek içinde kaybolmaktadır.³⁴⁵

Derrida'ya göre: Giz vardır. Ancak kendini gizlemez. Saklı olanla, karanlıkla, gecesele olanla, görünmezle, gizlenebilirle, hatta genel olarak tezahür olmamışla heterojendir; örtüsü açılabilir bir şey değildir. Açınlandığına inanıldığı an bile dokunulmamış bir şekilde kalır. Şifresi çözülemeyen bir kod içinde ya da mutlak bir örtünün ardında saklandığı için değil, basitçe örtme/örtüsünü açma, gizleme/gökyüzü, vb. oyununu aştığı içindir bu. Dolayısıyla, ne gerçeğe ne hemoiosis ya da uygunluk olarak gerçeğe, ne bellek olarak (mnemosyne, aletheia) gerçeğe, ne verili gerçeğe, ne vaat edilmiş gerçeğe ne de ulaşılamaz gerçeğe aittir.³⁴⁶

“Akrebin Yolculuğu” filminde önemli bir eşya olarak kullanılan ayna için Orhan Pamuk şunu söylemektedir: “... ve camı aynaya çeviren eczaya *Türkçe’de sır denmesinin bir rastlantı olamayacağını o an anlamıştım.*” Ayna, insana görüntüyü yansıtırken camın arkasındaki gerçekleri görmemizi engeller. Eğer camın arkasındaki sır olmasaydı ayna sadece bir cam olurdu. Aynanın arkasındaki sır çözüldüğünde camın arkasındaki eşyaları görürüz.³⁴⁷

Filmde Kerem ile Esra göle bir kayıkla açılırlar. Esra, Kerem’e Gölköy’e gelme hikayesini anlatır. Bunu anlatırken aslında Kerem’e anlatmak istediği başka bir şey vardır. Bu sır ya da giz, onların çocukken oynadığı bir oyunda saklıdır. Esra oyunu daha sonra Kerem’e her zaman buluştukları ormanda anlatır:

Kendi uydurduğumuz bir oyun vardı. Küçük el aynalarıyla oynadığımız, tuhaf içten bir oyun. Birbirimize tutardık aynalarımızı. O benim aynamda kendini gördüğünde bir dilek tutardı, ben de onun aynasında bir dilek. Ancak gerçekleştirmeye çalıştığımız ikimizi aynı aynada görebilmekti bu da dileklerimiz aynı olmasıyla mümkündü ancak. Zor bir oyundu ama böylece görüntülerimiz aynı aynada hep saklı kalacaktı. Birbirimizden çok uzak olsak bile.

Daha sonra Kerem, geçmişinden bir kesit hatırlar. Bir evin avlusunda yürümektedir ve bu avluda küçük bir kız elindeki aynanın yansımasıyla Kerem’in yüzünü aydınlatmaktadır. Görmüş olduğu bu düşünün geçmişini olduğunun kanıtı saat sesidir. Saat, yaşanan ya da yaşanmış olan zamanı nitelemektedir. İşte bu noktada Kerem ile Esra’nın daha öncesinde göle

³⁴⁵ Nebahat A. Çomak, “Gizli Yüzün İzinde Akrebin Yolculuğu: Gezgin Bir Saat Tamircisinin Zamanötesi Öyküsü ya da Zamanın Sorgulanması” **25. Kare**, No. 20, (Eylül 1997), s.4.

³⁴⁶ Jacques Derrida, **Çile**, Melih Başaran (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008, s.57-87 Aktaran C. Cengiz Çevik, *Giz*, 2009, <http://jimithekwel.com/2009/12/02/giz/> (26.04.2015).

³⁴⁷ Çomak, s.4.

açıldıklarında Esra'nın boynundaki kolyenin yansımasıyla Kerem'in yüzünü aydınlatması aslında Esra'nın onunla bir geçmişi olduğunu anlatmaya çalışmasının simgesel bir karşılığıdır. Kolyenin yansımasının Kerem'in yüzüne vurması, camın arkasındaki gerçeklerin görünmemesinin ve ortada Kerem ile ilgili bir bilinmeyen, bir sır olduğunun göstergesidir. Esra, kolyenin içinde ne olduğunu merak edip etmediğini Kerem'e sorar. Kerem ise merak etmiyorum der ve Esra kolyeyi göle atar. Kerem bu aynanın arkasındaki sırrı görebilmek için göle atlar ve kolyeyi bulmaya çalışır. Esra'nın yansıması su yüzeyinde görünür. Aynı çekim Kerem'in cesedi göle atılırken de kullanılır. Burada yansıyan su yüzeyi hem Kerem'in ölümünün bir sır olacağını hem de Esra'nın kendi gerçeği ile yüzleşeceğini vurgular. Filmde gize karşılık gelen şey ölümdür. Kerem'in ölümü filmin dramatik yapısı içerisinde hem başlangıcın kendisi hem de son olarak ele alınmıştır. Kerem'in ölmesiyle Esra artık ötekinde kendisini göremeyecektir.

Film, zamanı ve mekanı belli olmayan bir yerde geçmektedir. Gezginci bir saat tamircisi olan Kerem'i geçmişten gelecekte ya da günümüzden geldiği belli olmayan gizemli bir adam ziyaret eder. Gizemli adam Kerem'in tamir etmeye çalıştığı saati "sihir"le dokunarak tamir eder ve saati o anki zamana ayarlar. Kerem, gizemli adama zamanı nasıl bildiğini sorar. Adam: "*Zaman yoktur*" diye cevap verir. Tek bu cümle aslında filmin zamansal uzamını açıklar niteliktedir. Filmde geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman üst üste bindirilmiştir. Neyin geçmiş neyin gelecek ya da neyin şimdi yaşandığı bilinmemektedir. Bu da zamanın gizi yani zamanın sırrıdır.

Zaman nedir? Kimse sormazsa ne olduğunu biliyorum. Ama birisine açıklamaya kalkarsam artık bilmiyorum... Eminim ki geçip gitmiş olmasa "geçmiş" zaman olmayacak. Bir şey gelecek olmasa **gelecek zaman** da olmayacak. Peki nasıl oluyor da **geçmiş** ve **gelecek** var olabiliyor? Geçmiş artık yok. Gelecek ise henüz yok. **Şimdiki zaman** sürekli var ise, geçmişe karışmayacak ise şimdiki zaman değil **sonsuzluk** olmaz mı? İyi ama şimdiki zaman var olabilmek için geçmişe karışması gerekiyorsa mevcudiyetini yok oluşuna muhtaç olan bir **Şimdi**'nin **VAR**lığından nasıl bahsedilebilir? Demek ki zaman yokluğa meylettiği ölçüde var olan şeydir. (Aziz Augustinus, 354-430)³⁴⁸

Zamanın varlığı yoktur, çünkü gelecek henüz gelmemiştir. Geçmişin artık varlığı kalmamıştır, şimdiki zaman da ortalıkta değildir. Oysa bizler zamandan varmış gibi bahseder: gelecekteki şeylerin ileride olacaklarını, geçmişteki şeylerin eskiden var olduklarını ve şimdiki

³⁴⁸ Mehmet Yılmaz *Zaman Nedir?* (t.y.) http://www.derindusunce.org/img/derin_zaman.pdf (26.04.15), s. 6.

şeylerin ise geçmekte oldukları dile getiririz. Burada var olmama savına direnişi geçici olarak destekleyen dilin kullanımı söz konusudur. Zamandan akla yatkın bir biçimde söz ederiz bu da zamanın varlığı konusundaki sava bir temel oluşturur.³⁴⁹

Zaman yaşayanlar için geçmektedir, ölümler için ise zaman kavramından söz etmek gereksizdir. Bu bağlamda zamanın yaşayanlarla olan bağlantısı göze alındığında yokluğa meylettiği ölçüde var olan bir zamandan söz ediliyorsa yaşam da yokluğa meylettiği ölçüde vardır. Başka bir deyişle yaşamın var olabilmesi için ölümün de olması gereklidir. Sokrates'in de dediği gibi biri olmadan diğerinin varlığından söz etmek mümkün değildir. Zamanın varlığıyla birlikte yani saat kulesinin çalışmasıyla Esra'nın ölen kızının yeniden var olacağının kanıtı, Deniz'in ölmesiyle birlikte saat kulesindeki saatinde durmasıdır. Kerem'in bu döngünün içerisinde sürekli olarak ölüp yeniden hayata döndüğünü düşünecek olursak şüphesiz bunun saatlerle bir ilgisi olduğunu söyleyebiliriz. Birçok defa ölmüş olan Kerem, saatleri tamir ederek yaşamın kalbinin yeniden atmasını sağlamış ve ölüme meydan okumuştur.

Zamanın yokluğa meylettiği ölçüde var olduğunu Akrebin Yolculuğu filminin zamansal uzamında da görmek mümkündür. Zamanın başlangıcı ya da sonu da bilinmemektedir. Film Kerem'in tren yolculuğu ile başlar, gittiği Gölköy'de Kerem'in başına pek çok olay gelir. Kerem ölür ve cesedi gölün ortasına atılır. Fakat daha sonra Kerem'i yeniden trenin içinde görürüz. Film başladığı yere geri dönmüştür. Bu bağlamda bakıldığında filmin “döngüsel zaman” anlayışı ile çekildiğini söylemek mümkündür. (Bknz: Esen, 2002, s.362,363). Kerem gelecekteki, geçmişteki ya da şimdideki kendisi ile ilk defa kaldığı otelde karşılaşır. 11 numaralı odanın kapısının çarptığını duyan Kerem odasından çıkar ve oraya yönelir. Kırmızı atkılı adam pencereden saat kulesine bakarak defterine bir şeyler yazmaktadır. Kerem bunu polislerle söylediğinde otel sahibi Kerem'i yalanlar ve otelde ondan başka kimsenin kalmadığını söyler.

Kerem ikinci defa kendisi ile şöyle karşılaşır: lokantada yemek yedikten sonra kahve ister fakat dışarıda bir kadın dikkatini çeker. Onun peşinden gitmeye başlar. Yolda onu takip ederken dualar okuyan bir cemaatle karşılaşır. Daha ileride yol ayrımında ise bıçak bileyen bir adam ağacın altında oturmaktadır. Esra önde Kerem ise arkasında onu izlemektedir. Ormanlık

³⁴⁹ Paul Ricœur, **Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesis**, Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 31.

bir alana gelirler ve ağacın arkasında Esra'yı izleyen Kerem, kadının başka biri tarafından izlendiğine şahit olur. Esra ilerler, adam onun peşinden gider. Kerem ise geri döner biraz yürüdükten sonra silah sesleri duyulur. Bu olay hem filmin başlarında hem de sonlarında aynı şekilde tekrarlanır. Kerem'in gölde görmüş olduğu kırmızı atkısı olan adamın cesedi aslında kendisidir. Kerem geçmiş ve gelecek zamanın şimdiye yansımış olduğu zamanda kendi ölüsüyle karşılaşmıştır. Cesedin suyun içinde olması aslında ölen kişinin hayata dahil olduğunun da bir göstergesidir. Polislerin de Kerem'in cesedini gölde bulamamalarının sebebi aslında kişinin ölümü sadece kendisinin yaşayabileceğinin kanıtıdır. Yaşayanlar, ölümü yok saydıklarından ölen kimseleri de var olmamış saymaktadırlar. Fakat ölüm ve yaşam tıpkı göl suyunun altı ile üstü gibidir. Bu ikisini ayıran şeffaf ve yok sayılabilecek kadar ince bir çizgi vardır. Neyin ölüm neyin yaşam olduğu konusu da muğlaktır. *“Yaşam ile Ölüm’ü ayıran sınır belirsizdir. Birinin nerede bitip diğerinin nerede başladığını kim bilebilir?”*³⁵⁰

Gölün içinde cesedi gören Kerem korkuyla sudan çıktıktan sonra güncesini orada düşürdüğünü fark eder. Günce Kerem'in yaşamı, anısı hatıraları bir nevi belleğidir. Kerem orada güncesini bırakarak geçmişini de bırakmıştır, belleksizleşmiştir diyebiliriz. *“Güncemi bir kör oyununda yeniden buldum. Ama artık hiçbir şey okunmuyor. Sanki gölün suları her şeyi, tüm geçmişimi silmiş. Bu güncenin bana ait olduğundan bile emin değilim artık.”* Kerem'in daha sonra güncesini bir kör oyununda bulması tesadüf değildir. Gözleri kapalı bir şekilde suyun içinde “çanı” yani yaşamın simgesel karşılığını ararken geçmişinin kendisini yani güncesini bulur. Körlerden biri “çan ne olacak” diye sorar. Bunun yanıtı ise daha sonra kasabanın genelinde yankılanan çan sesi olacaktır. Kerem saati tamir etmiştir ve çanın çalmasıyla birlikte zaman adeta yeniden başlamıştır.

Kerem'in kaldığı Gölköy otelin sahibi vaktini seneler önce bir müşterisinin geri almak için bıraktığı papağanla konuşarak geçirmektedir. Yalnız bir adamdır. Çanın çalmasıyla birlikte papağanı bırakan müşterisi onu almak için geri gelmiştir. Gölköy'de duran zaman yeniden akmaya başlamıştır. Papağanının gitmesine üzülen Katip daha sonra kederinden ölü bulunacaktır. Daha öncesinde Kerem, Katip ile konuşmasında papağanın seneler önce bırakıldığını öğrenir ve bu durumu garipser. Çünkü yaptırmak istediği çanın ölçülerini vermek için dökümcüye gittiği zaman seneler önce birinin bu çanı ısmarladığını fakat almaya

³⁵⁰ Edgar Allan Poe, **Bütün Hikayeleri**, 6. Basım, Dost Körpe (çev.), İstanbul: İthaki Yayınları, 2011, s.555.

gelmediğini öğrenir. Dökümcü usta ona bu çanı ısmarlayan kişinin adresini söyler. *Gölköy saatçisi, Tekerrür sokak No:27*” Kerem adrese gidip baktığında terk edilmiş bir saat dükkanı olduğunu görür ve daha öncesinde kendisine burada saatçi olmadığını söyleyen Agah beyin yanına hesap sormaya gider. Aslında Agah Bey doğruyu söylemiştir çünkü Kerem’den önce Gölköy’de bir saatçi yaşamamıştır.

Sokak adının *Tekerrür* olması da sürekli tekrarlanan zamansal bir döngünün var olduğunu göstergesidir. Otel’in Gölköy Otel olması, tıpkı köyün ve gölün kendisi gibi sınırlarının olduğunu vurgulamaktadır. Bu sınır yaşamın sınırının kendisidir. Filmin başında görünen su görüntüsü ise yaşamın bir su gibi akıp gittiğinin metaforu olarak kullanılmıştır. Daha sonrasında akan kır görüntülerini izleyen Kerem trende yolculuk ederken şu sözleri söyler: *“Akıp giden renkler akıp giden mevsimleri hatırlatır bana. Karanlıkla aydınlığı, gece ile gündüzü ve artık içinde olmadığım zamanı hatırlattığı gibi.”*

Akrebin Yolculuğu filmi daha çok zaman ve ölüm ile ilgili sorular sordurtur. Saatin akrebi belirli bir döngüyü tamamladıktan *“bir zamandan bir diğerine savrulduktan”* sonra döngüsünü tamamlayacak ve yeniden on ikiye geldiğinde aynı döngüyü tekrarlayacaktır. Zaman, bu anlamda aslında yaşamın kendisidir. Yaşamı var eden şey ise o döngünün tamamlanıp yeniden başlamasını sağlayan ölümdür.

Gölköy’deki saat kulesinin köyün ortasında tepede yer alması, zamanın yani yaşamın bir göstergesi olduğu gibi ölümün de göstergesidir. Yaşayanlar çalan her çan sesinde zamanın biraz daha geçtiğini anlayacaklardır ve bu geçen zaman onları biraz daha ölüme yakın kılacaktır. Zaman her ne kadar yaşam anlamına gelse de yaşamın kendisine zıttır çünkü yaşayanın anıları yani yaşanmışlıkları ne kadar çok birikirse o kadar az zamanı kalmıştır. Bu bağlamda geçen zaman ölüme ne kadar çok yaklaşıldığının bir göstergesidir.

Tabut, en basit tanımıyla insanın yaşayanlar dünyasından ölümlerin dünyasına geçiş yapmasını sağlayan bir yolculuk aracıdır. Oysa tabut özelinde sadece bir yolculuk aracı değil aynı zamanda bireyin bedenini koruyan ve bedenin zarar görmesini engelleyen bir araçtır. Canlıların ilk tabutu anne karnıdır. Anne karnında gelişen ve diğer dünyaya ayak uyduracak gelişime sahip olan canlı dünyaya gelmektedir. Bizler insanoğlu olarak doğduktan sonra en temel ihtiyaçlarımızdan biri olan barınma ihtiyacımızı evlerimize sığınarak karşılarız. Sahip olduğumuz evlerimiz bizim ikinci tabutlarımızdır. Kerem her ne kadar otelde kalsa da onun evi

başka bir deyişle tabutu saat kulesidir. Otelde bile kaldığı odayı sonradan değiştirerek saat kulesine bakan odada kalmaya başlamıştır. Çünkü orada kendisini daha huzurlu ve evinde hissedecektir. Saat kulesini tamir etmek için Gölköy'e gelen Kerem kuleye ilk gittiğinde bozuk olan saate baktıktan sonra bir merdiven yardımıyla yukarıya çıkar. Yukarıda beyaz bir güvercin onun gelmesiyle o daracık alanda uçmaya başlar. Saat kulesinde Kerem'in görmüş olduğu güvercin, onun yaşamını temsil etmektedir. Çünkü Kerem o saati tamir edeceği süre içerisinde yaşıyor olacaktır. Zamanın akmasıyla yani saatin yapılmasıyla birlikte Kerem'in burada görevi tamamlanacak ve onun Gölköy'de kalması için hiçbir sebep olmayacaktır.

Filmde en önemli imgelerden biri gözdür. Bakmak ve görmek arasındaki farkı anlatabilmek için yönetmenin göz imgesini kullandığını söyleyebiliriz. Kerem ile Esra panayırda karşılaştıktan sonra birlikte yürüyerek oradan uzaklaşırlar. Kerem yol ayrımına geldiklerinde Esra'ya *"Sizi bir daha nasıl görebilirim?"* diye sorar. Yol ikiye ayrılmıştır. Esra üzerinde büyük bir göz tabelasının olduğu sokakta yürümeye devam ederken Kerem ise yanındaki yolda yürümektedir. Göz aslında gize, sırta tanık olan, gerçeği bilen ve onu gören kişinin gitmiş olduğu yolu temsil etmektedir.

Otelci'nin ölümünden sonra Kerem otelin lobisinde tek başına oturmaktadır. İçeriye giren bir müşteriye odalar boş istediğinize geçebilirsiniz dedikten sonra kendisini sandalda gölün ortasında düşler. Akan su görüntüsüyle birlikte zaman geriye sarılacak ve Kerem geçmişinden bir kesit hatırlayacaktır. Gerçeğe dair bir şey gördüğünün kanıtı da Kerem'in gözlerinin detay çekimle gösterilmesidir. Bu olayla birlikte Kerem artık bakmaya değil görmeye başlayacaktır. Düşünden uyanan Kerem, Gölköy Oteli tabelasının çıkardığı sesle dışarıya yönelir. Odasına geçse de yine aynı ses onu rahatsız edecektir. Tekrar tabelaya bakar ve bu ses ona bir şeyi anımsatır. Otelden çıkar, hava karanlık ve kasvetlidir. Rüzgar oldukça şiddetli esmektedir. Yol ayrımına gelir ve daha önce Esra'nın gitmiş olduğu üzerinde göz olan tabelanın olduğu sokağa girer. Tabeladan çıkan ses ile otelin tabelasından çıkan ses aynıdır. Kerem geçmişini anımsamış ve bu sebeple evini bulmak için otelden çıkmıştır. Artık Kerem de göz tabelasının olduğu yolda yürüyerek gerçeği görme yolunda bir adım atmıştır.

Filmde sürreal öğelere rastlamak mümkündür. Papağanını almaya gelen müşteri cücedir. Otelde konaklamaya gelen ve bir şenlikte müzik icra edecek olan körler korosu dikkat çekicidir. Yönetmen görme eylemini sırrın farkında olma, aynanın arkasındaki cisimleri

görebilme olarak işlemiştir. Esra ile Kerem’in birbirine olan aşkını görebilen körler korosudur. Akşam vakti açık bir alanda sahnede koro şarkılarını köy halkına sunar. Kerem’in panayıra gelmesiyle, Esra ile Kerem birbirlerine tutkuyla bakarlar arka fonda ise duygulu bir müzik çalmaktadır. Tam bu sırada çalan enstrümantal müziğe kadın şarkıcının sözsüz ağdı eklenir. Agah Bey her ikisinin birbirine baktığını görünce Esra’nın elini gittikçe şiddetli bir şekilde sıkmaya devam eder. Esra’nın bu acısının simgesel karşılığı kadın şarkıcının müziğe eşlik eden çığlıklarıdır.³⁵¹

Gölde oyun oynamak için toplanan kör korosu üyelerinden biri “*Sanki bir sır saklıyor burası hem geçmişe hem geleceğe ait*” der. Bu cümle görme yetisi olmayan körlerin yansımayı değil, gerçekleri görebildiklerinin bir başka kanıtı niteliğindedir. Kerem daha önce suyun içinde düşürdüğü güncesini de körlerle birlikte oyun oynarken bulacaktır. Gözleri bağlı olan Kerem gerçekten o zaman görebilmiş ve aradığı geçmişinin simgesi olan günlüğünü o zaman bulmuştur.

Körler korosundaki kadın daha sonra Kerem’in odasına gelir ve onun el falına bakar. Başka bir yere savrulacağını ve yolculuğunun başka bir yolculuk olacağını söyler. Kadın hissettiği şeyin gerçek olup olmadığını anlamak için Kerem’in odasını ziyaret etmiştir. Kadın’ın gözlerinin görmemesine rağmen hissettikleri gerçektir ve geleceğe dair söyledikleri gerçekleşecektir. Görme yetisi olmamasına rağmen Gölköy’de olan biten her şeyin farkındadır. Bu onun insanüstü bir varlık olduğunun göstergesidir. Kadın ne yaşayanların ne de ölülerin arasındadır, tanrısaldir ve görmemesinden ziyade kendisi görünmezdir.

Esra ile Kerem’in buluştukları yer ormanlık bir alandır. Bu alanın az ilerisinde ise göl bulunmaktadır. Burada gökyüzüne doğru bakıldığında ağaçların dallarındaki yapraklar gür ve yeşildir. Yere doğru bakıldığında ise yerdeki yapraklar soluk, sarı renktedir. Bu tablo, yaşam ile ölümün birleşimini, birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğunu anlatır niteliktedir. Göle doğru yaklaşırken ağaçlar yok olur. Mezar taşı gibi duran birkaç ağaç parçasının toprağa saplanmış olması belki de suyun uğramasıyla çamurdan yeniden doğmayı bekleyen ruhların bedenlerinin yattığı yerdir.

³⁵¹ Esen, *Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur*, s.346.

Mezarlıklar ölümün hatırlandığı yerlerdir. Akrebin Yolculuğu filminde Kerem'i trenden indikten sonra bir mezarlığın yanında yürürken görürüz. Gölköy'ün girişinde mezarlığın olması burada bir ölümün olacağının habercisi olabilir. Ömer Kavur'un filmlerinde gerçeklerin konuşulduğu, sırların aydınlandığı yer mezarlıktır. Mezarlıklar ölümler ile yaşayanların bir arada bulundukları özel yerlerdir. Burada yaşam ve ölüm bir aradadır. Mezarlıklar bu bağlamda hem yaşamayanları yani ölümü temsil ederken hem de yaşayanlara ölüm gibi bir gerçek olduğunu hatırlatır. Kerem, onunla gelmesi için Esra'yı her fırsatta ikna etmeye çalışır. Fakat Esra gelemeyeceğini, Gölköy'ü bırakamayacağını söyler.

Kerem saati tamir ettikten sonra saat kulesinin ışıklarının yandığını görür ve oraya gider. Esra saati bozmaya çalışmaktadır. Kerem'e artık işin bitiyor gideceksin dediğinde Kerem ona birlikte gitmek istediğini söyler. Esra, Kerem'e "*Gerçeği mi bilmek istiyorsun?*" diye sorar. İşte bu gerçeğin konuşulacağı yer mezarlık olur. Kerem: "*Burada yatan kim?*" Esra: "*Deniz.*" Kerem: "*Deniz?*" Esra: "*Deniz, kızım.*" Esra, Deniz yanıtını vererek Kerem'in hatırladığını ya da hatırlayacağını sanır. Onun hatırlayamamasının üzerine daha da üzülen Esra, Kerem'e kızının yedi yaşında öldüğünü ve o öldükten sonra saatin de durduğunu anlatır. Esra'nın Gölköy'den ayrılmak istememesinin sebebi kızıdır, onu da yanına alamayacağından yaşadığı yerden ayrılmak istemez. Kızının adının Deniz olması yaşamının sonsuz olmasını çağırıştır. Bize verilmiş olan bu yaşam sınırlıdır. Sonsuz yaşama kavuşabilmek için ölmek gerekmektedir. Nitekim Deniz ölümlerle sonsuz yaşama kavuşmuştur. Sonsuz yaşama kavuştuğunun bir diğer göstergesi de mezar taşında bulunan çan simgesidir. Çan burada Deniz'in adı ile birlikte kullanılarak sonsuz yaşamı yani ölümü temsil etmektedir.

Katip, yönetmenin Anayurt Otelinde Zebercet ile benzer kaderi paylaşmaktadır. Katip papağanı ile vakit geçiren, onunla konuşan yalnız bir adamdır. "*Daha eskilere gidelim istersen. Annemin beni doğurduğu günü hatırlıyorum. Ya aptallaşırsın öyle değil mi? Kulağıma isminin bağırıldığı günü, bugün gibi hatırlıyorum. Bar bar bağırıyordu müezzini efendi, bar bar! Katip, Katip!*" İnsanların geçmişle ilgili yaşanmışlıkları ne kadar eski olursa o kadar hatırlanmaz. Yaşama gözlerimizi yumacağımız son an ise bizim için en taze andır. Doğuma dair hiçbir şeyi hatırlamazken, deneyimlediğimiz ölüm anı hissedeceğimiz son şey olur. Gölköy'de zaman döngüsel bir yapıya sahiptir. Belki de gerçekten Katip ölmüş ve ölümüyle birlikte yeniden doğarak bu döngüyü sürekli kılmıştır. Bu sebeple de hatırladığı ilk an kendi doğumu yani ölümü olmuştur.

Katip'in tabutu Gölköy Oteli'dir. Yaşamın kendisine karışamayan Katip'in ayağına yaşam gelmiş ve dünyası otel olmuştur. Otele papağanın gelmesiyle birlikte dışarı çıkmayan Katip, kendisini o kuş gibi kafese kapatmıştır, ta ki çanın yeniden çalmasıyla zamanın devam edip cücenin papağanını almasına kadar. Otelci'nin papağanla yapmış olduğu bu konuşma doğum anını hatırlamaktan çok ölüm anını işaret etmektedir. Müezzinin kulağına ismini söylemesi ise cenaze gömüldükten sonra hocanın ölünün ismini söylemesi yani ölüye telkin vermesinden ileri gelmektedir. Mitolojide kuşlar ölümün habercisidir. Aynı zamanda ölünce ruhun kuş gibi uçtuğuna inanılmaktadır. Kafeste duran papağan, Otelci'nin ruhudur. Papağanın otelden ayrılması ile birlikte Katip'in ruhu da Gölköy Oteli'nden ayrılmıştır. Fakat bu ayrılıkta bile bir hapsolmuşluk vardır. Kuş otelden çıksa bile hala kafesin içerisinde. Bu durum aslında döngünün kırılmadığının, ruhun özgürlüğüne, ebedi yaşama kavuşmadığının bir göstergesidir.

Agah'ın kahyası Keremi ıssız bir araziye götürür. Burada Agah onu beklemektedir. Kerem'in eline bir silah verir ve avlanacaklarını söyler. Daha sonra Agah bey Kerem'den ateş etmesini ister onunla aynı anda ateş eden Agah, Kerem'e *"Bazen kimin neyi vurduğu belli olmaz."* der. Bu diyalog daha sonra Kerem'in Agah'a sorduğu sorunun cevabı niteliğindedir. Kerem, *"Onu sen öldürdün değil mi?"* Agah'ın istediği şey Kerem'in ölmesi değil Esra'ya sahip olma isteğidir. Saatçi, öldürdüğünü sandığı kuşu eline alır ve geçmişte yaşamış olduğu bir anıyı ilk defa anlattığına şahit oluruz:

Çocukken bir kuş vurmuştum sapanla, rastlantı sonucu. Uçan bir kuşa öylesine sallamıştım taşı çok şaşırmıştım. Sonraları o şaşkınlığım korku ve pişmanlığa dönüştü. Küçük bir serçeydi oracığa gömmüştüm hemen. Günler sonra merak edip gömdüğüm yeri açtım. Yerde yoktu ne olduğunu hiç anlayamadım.

Kerem bu diyalogla aslında kendi ölümünü anlatmaktadır. Kuşun cesedinin bulunmaması gibi Kerem'in de cesedi gölün ortasına atılacak ve ölümü bir sır olarak kalacaktır.

Agah bey ile tartışırken Kerem'in yere yığılması ve silahın namlusu tam kafasındayken suya doğru yönelip başını suyun içine sokması hala yaşamak istediğinin bir göstergesi olduğu gibi ölünce suyun içinde olduğunda yeniden yaşam bulacağını düşündüğünden olabilir. Göl bu anlamda anne rahmine de benzetilebilir ve Kerem'in dere

yatağında başını o ince su birikintisine sokması anne rahmine gitme isteği olarak okunabilir. Çünkü ancak böyle yeniden doğabilecektir.

Kerem, Esra'nın kaldığı eve geldiğinde kapıyı aralar ve onu dokuma tezgahında çalışırken görür. Büyülenmişcesine Esra'ya bakmaktadır. Dokuma tezgahından çıkan sesler ise saat tik takları gibi geçen zamanı anlatmaktadır. Bu sesler belli bir ritimle, düzenli bir biçimde çıkmaktadır ve bir önceki ses ile bir sonraki ses arasında fark yoktur. Bu bağlamda dokuma tezgahından çıkan ses, saat sesi olarak kullanıldığı için metafor yapılmıştır. Kerem daha önce Esra'ya bir düş gördüğünü fakat hiç hatırlayamadığını söylemiştir. Kerem'in eve geldiğini gören Esra ona bakarak, *“düşünü hatırladın mı?”* diye sorar. Kerem, güncesini bulduktan sonra sahip olduğu ‘bellek’ ya da ‘geçmiş’ yerine geldiğinden düşünüyü hatırlayabilmiştir. Kerem: *“Hep aradım seni.”* Esra: *“Hep bekledim seni.”* Bu diyalogla birlikte Kerem ile Esra arasında bir geçmişin olduğunu birinin ararken, diğerinin beklediğine kesin olarak emin oluruz. Kerem arayış içerisinde olan bir saatçidir. Bu yüzden gezgincidir. Zamanını yollarda, bir yerden başka bir yere giderek geçirmektedir. Gezginci olduğu için bir yere de bağlı değildir. Esra ise saat kulesi gibi aynı anılarla, aynı geçmişle, aynı gelecekle durmuş ve sürekli aynı yerde beklemiştir. Esra, Kerem uyurken eline almış olduğu aynada kendisiyle Kerem'i görmeye çalışır. Ona göre aynada ikisinin yan yana görünmesi, sonsuza dek birlikte olacaklarının göstergesidir.

Kerem sabah uyandığında Esra'yı yanında bulamaz. Kaldığı evin içinde bir odanın kapısını aralar, içeri girer. Yerde bir beşik duvarlarda ise eski fotoğraflar vardır. Fotoğraflar Kerem'in bir zamanlar o evde doğduğunun ve büyüdüğünün kanıtıdır. Kerem doğduğu eve girerek aslında anne rahmine yeniden girmiş ve sallamış olduğu beşikle de yeniden doğmaya hazır olduğunun sinyallerini vermiştir. İnsanoğlu var olduğu sürece yaşamın kendisine dahildir. Odanın ortasında duran beşik kalp gibidir. Kerem'in beşiği sallamasıyla birlikte duran zaman beşiğin hareketiyle yeniden devam edecektir.

Filmde döngünün başladığı yer aslında bittiği yerdir. Biri diğerinin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Filmin döngüsünde bir başlangıç ya da son belirlenecekse eğer şüphesiz bu Kerem'in trende yolculuk ettiği sahne olacaktır, çünkü bu sahne filmin başında ve sonunda tekrarlanmıştır. Döngü Kerem'in yolculuğuyla başlayıp ölümüyle tamamlanacak daha sonra yeniden yolculuğa geçilecektir. Bu bağlamda zamanın şimdiki zaman, geçmiş zaman ya da gelecek zaman olduğunu söylemek oldukça güçtür. Döngünün tamamlanabilmesi ve yeniden

başlaması için Kerem'in ölmesi gerekmektedir. Kerem, Esra'yı Gölköy'e geldiği ilk günkü gibi takip etmeye başlar. Birbirinin ardında yürüyen kırmızı atkılı Kerem'ler, sonsuza dek uzayıp giden bir ayna görüntüsünü anımsatır; ama kişinin hep sırtını gördüğü bir aynadır bu. Kerem, yüzünü diğer Kerem'e döndüğü an Kerem aynanın ardındakini görür yani sırrı öğrenir fakat bu esnada Esra, Kerem'i kalbinden vurarak öldürür. Kerem'le ilk gölde buluşmalarında Esra'nın boynundaki kalp şeklindeki kolyeyle oynaması, Kerem'in yaşamının kendi ellerinde olduğunun göstergesidir. Kolyenin bir tarafında Esra'nın fotoğrafının olması ve kalbin diğer yarısının boşluğu aslında bir yokluğa işarettir. Tam da bu noktada Kerem'i öldüren Esra onun üzerine kapanarak *"Hep seni sevdim"* der. Sonra kocasıyla birlikte sandala binerler ve Kerem'i suya atarlar. Esra, suların ardındaki Kerem'e uzanmaktadır. Artık en samimi dokunuş, ölüye uzanış, yarı şeffaf bir su tabakasının ardından olabilmektedir.

Filmin son sahnesinde, açılıştaki gördüğümüz tren sahnesine geri döneriz. Kerem'in sesi bir kez daha duyulur:

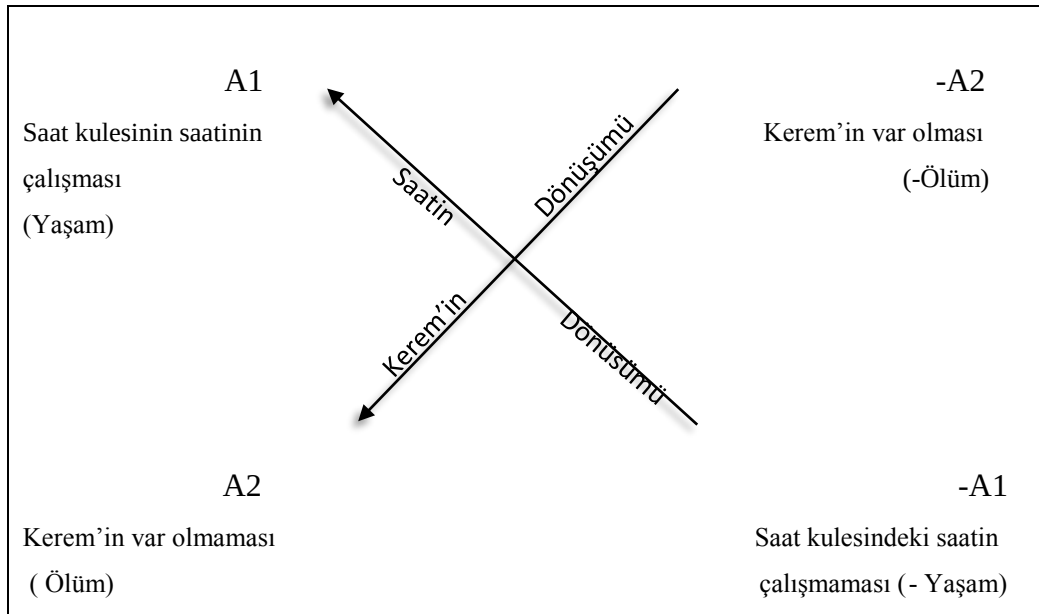
Lanetlenmiş biriyim ben. Bir boşlukta savruluyorum durmadan.
İçinde artık olmadığım zaman gibi. Ölüm bu mu? Ölüm, bir yaşamdan bir
diğerine savrulmak mı? Zamanı yaşamak mı? Bunu hâlâ bilmiyorum. Ama
bildiğim tek şey, duyguların ölmediğidir. Duygularımın hiç ölmediği.

Bu konuşmanın ardından, Esra'yı dokuma tezgahının başında, arkadan görürüz. Tezgah, saatin ritmik vuruşları gibi, akışı taklit eder. Tıpkı akrebin bir yuvarlak çizerek sonunda başladığı yere geri dönmesi ve bunu hiç durmadan tekrarlaması gibi, döngü tamamlanmıştır ve devam edecektir. Yönetmen, sonsuz zamanla birlikte ölümün aslında bir son olmadığını aksine bir yaşamdan diğerine savrulmak olduğunu söyler. Kavur'a göre yok olup gitme yoktur, belirli bir döngü ve denge vardır. Bu denge tıpkı saatin tik takları arasındaki ses dengesi gibidir. Film genel anlamda bir şeylere cevap vermek değil "bir şeyler" hakkında soru sormak, düşündürmek amaçlı hem karakteri ile birlikte izleyici de yolculuğa sürüklemektedir. Film bittikten sonra yolculuktan elde edilen şey cevaplar değil sorulardır. Kavur, izleyicisini "Zaman nedir?", "Ölüm nedir?", "Yaşam nedir, döngüsel midir?" "Görmek ne demektir?" sorularıyla baş başa bırakmıştır.

Dizisel ve dizimsel çözümlemede ikili karşıtlıklar: Zaman-zamansızlık, yaşam-ölüm, sevgi-sevgisizlik, bakmak-görmek, gerçek-düş.

Göstergebilimsel Dörtgen Aracılığı ile Filmin Temel Yapı Çözümlemesi

Akrebın Yolculuğu temelinde zamanı sorgulatan, zamanla birlikte yaşam ve ölüme dair sorular soran bir filmidir. Kendi ölümünü gören zamanın hangi diliminden geldiği belirsiz olan Kerem, ölmesiyle birlikte saat kulesindeki saatin de durması eş zamanlı olan Deniz, Papağanının (ruhunun) gidişiyle ölen Katip filmde ölüm kavramı hakkında düşündürten, sorular sordurtan karakterlerdir. Kerem’in ölümü ve yaşamı arasındaki devinim üzerine kurulu olan bu filmde iç içe geçmiş üç zaman halkası bulunmaktadır. Bunlar; geçmiş, gelecek ve şimdidir. Akrebın belki de defalarca tamamladığı bu döngünün sadece birini değerlendirip (yani Kerem’in yaşamı ile ölümü arasındaki olayları anlatan tek bir halkayı) filmin temel iki yapısını yani temel anlamsal yapı ile temel sözdizimsel yapıyı göstergebilimsel dörtgende inceleyecek olursak:



Şekil.2: Akrebın Yolculuğu -1997

Filminin Göstergebilimsel Dörtgende Çözümlemesi

Saat kulesindeki saatin çalışıyor olma durumuna (A1), Kerem’in var olmaması durumuna ise (A2) dersek, filmin başında Kerem’in yaşıyor olması (-A2) yani “-ölüm” ölümün olmadığı kategoridedir. Saat kulesinin çalışmaması (-A1) ise “-yaşam” yaşamın olmadığı bir kategoridedir. (A1) yani saat kulesindeki saatin çalışması anlatının akışı içerisinde zamanla dönüşüm geçirerek “-yaşamdan”, “yaşam”a geçiş yapmıştır. Yani başka bir deyişle saat kulesindeki saatin çalışmama durumundan, saatin çalışması durumuna geçilmiştir. Kerem’in dönüşümü ise “-ölüm”den (-A2) “ölüm”e (A2) doğrudur. Böylece Kerem’in var olması durumundan, Kerem’in var olmaması durumuna geçiş yapılmıştır. Saatin çalışması durumunda

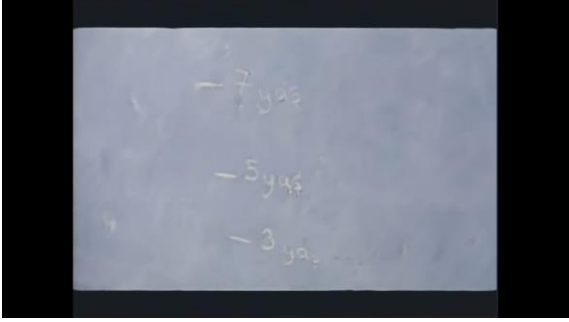
(Yaşam), Kerem var olması (-Ölüm) gibi bir durum söz konusu olamayacağından (A1) ile (-A2) arasında karşıtlık vardır. Saatin çalışmama (-Yaşam) durumunda ise Kerem'in var olmaması (Ölüm) gibi bir durum söz konusu olamaz, yani (-A1) ile (A2) arasında karşıtlık vardır. Saatin çalışması (Yaşam) durumunda Kerem var olmayacağından (Ölüm), (A1) ve (A2) arasında içerme ilişkisi vardır. Kerem'in var olması (-Ölüm) durumunda saat çalışmayacağından (-Yaşam), (-A1) ile (-A2) arasında da içerme ilişkisi vardır. Kuledeki saatin aynı anda hem çalışıp hem çalışmaması gibi bir durum söz konusu olamayacağından (Yaşam) ile (-Yaşam) yani (A1) ile (-A1) arasında çelişkinlik ilişkisi vardır. Aynı ilişki Kerem'in var olması ve var olmamasıyla da kurulmuştur bu bağlamda (A2) ile (-A2) arasında da çelişkinlik vardır diyebiliriz.

Tablo-3 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Müzik Mizansen: Su görüntüsü	Su yaşamın simgesidir. Akıp giden su görüntüsü ile yaşamın da akıp gittiği olarak yorumlanabilir. Su şeffaftır. Fakat bu çekimde dibi görünmez ve bulanıktır. Suyun bir gizi, bir sırrı vardır. Müzikle birlikte akan suyun görüntüsü bir tehlikenin habercisi niteliğindedir.
	Ses: Müzik, Ortam sesi Mizansen: Trenin içinden dışarıdaki doğa görüntüsü	Tren hızlı bir şekilde ilerlemektedir. Bu sebeple görüntüde renklerin başka bir deyişle doğanın birbirine karışması aslında ölüm ile yaşamın birbirine karışması gibidir. Tren raylarından gelen sesler ise hızla geçecek olan zamanın temsilcisidir.
	Ses: Ortam sesi, bozuk saatin sesi Mizansen: Saatin tamir edilmesi görüntüsü	Filmin başındaki bu görüntü filmin içerisinde olan zaman sorununu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Saat görüntüsü gerçekte Kerem'in zamanla başka bir deyişle yaşamıyla ilgili bir sorunun, bir gizlin olduğunun göstergesidir.
	Ses: Doğa sesi Mizansen: Kerem'in saat kulesine bakması görüntüsü	Gölköy'deki saat kulesinin köyün ortasında tepede yer alması, zamanın yani yaşamın bir göstergesi olduğu gibi ölümün de göstergesidir. Zaman her ne kadar yaşam anlamına gelse de yaşamın kendisine zıttır çünkü yaşayanın anıları ne kadar çok birikirse o kadar az zamanı kalmıştır. Bu bağlamda geçen zaman ölüme ne kadar çok yaklaşıldığının bir göstergesidir.

Tablo-3 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Çocukların oyun oynaması Kerem'in onlara otel sorması görüntüsü	Her iki çocuğun gösterdiği yönün birbirine zıt olması, gideceği yere hangi yönden giderse gitsin ulaşacağını göstergesidir. Bu bağlamda Kerem'i saatin akrebi olarak düşünebiliriz. Varmak istediği yer dairenin üzerinde olduğu için gittiği yönün önemi yoktur. Bu anlatımla filmde zamanın döngüsel olduğu gibi mekanın da döngüsel bir formu olduğu gösterilmiştir. Nitekim gittiği yerin adı: Gököy'dür.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Kerem'in saat kulesine girdiğinde uçan kuş görüntüsü	Kerem'in görmüş olduğu güvercin, onun yaşamını temsil etmektedir. Çünkü Kerem o saati tamir edeceği süre içerisinde yaşıyor olacaktır. Zamanın akmasıyla yani saatin yapılmasıyla birlikte Kerem'in burada görevi tamamlanacak ve Esra onu öldürecektir.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Kerem'in yukarıya çıkması görüntüsü	Sonraki çekimde kuşla aynı yerde görüntülenen Kerem aslında daha sonra karşılaşacağı diğer Keremlerle simgesel anlamda ilk olarak burada karşılaşmıştır. Birbirini takip eden Keremler sonsuz bir ayna görüntüsü oluşturacaklardır. Kerem'in kara delikten çıkıp bir diğerine geçecek olması bir hayattan diğerine savrulacağını göstergesidir. Bu durum yeniden doğuşun olduğu gibi ölümün de göstergesidir.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Kerem ile Esra'nın farklı yola gittiklerinin Görüntüsü	Esra'nın gitmiş olduğu yolun üzerinde bulunan göz tabelası bakan değil görenin gittiği yoldur. Bu bağlamda göz imgesi aslında gize, sırta (ölüme) tanık olan, gerçeği bilen ve onu gören kişinin gitmiş olduğu yolu temsil etmektedir.

Tablo-3 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Esra, kolyenin yansımasını Kerem'in yüzüne tutması görüntüsü	Esra'nın boynundaki kolyenin yansımasıyla Kerem'in yüzünü aydınlatması, Esra'nın onunla bir geçmişi olduğunu anlatmaya çalışmasının simgesel karşılığıdır. Bu geçmişin aşk ya da sevgi ile ilgili olduğunun göstergesi kolyenin kalp şeklinde olmasıdır. Kolyenin kapalı, tıpkı bir ayna gibi ardındakini yansıtmaması aralarındaki gönül işiyle ilgili bir giz olduğunun göstergesidir.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Tekerrür sokak tabelası görüntüsü	Filmde döngüsel zamanın kullanıldığının göstergelerinden biri, tekerrür sokak tabelasıdır. Kerem daha önce dükkanının olduğu sokağa girmiştir. Tabela başına geleceklerin aynı olmasının başka bir deyişle tekrar ettiğinin bir göstergesi niteliğindedir.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Kerem'in tabağın içindeki leblebileri masada dizmesi görüntüsü	Filmde zaman hem döngüseldir, hem de geçmiş gelecek ve şimdi iç içe geçmiştir. Bu anlatımı açıklayacak en güzel göstergelerden biri bu çekimdir. Filmde zaman döngüsel olmakla birlikte yaşanılanların geçmişte, gelecekte ya da şimdide yaşanıldığı belirsizdir. Bu üç zamandan birinin nerede başladığı ve bittiği belli değildir.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Kerem'in gölde çanı ararken, güncesini bulması görüntüsü	Kerem'in güncesini bir kör oyununda bulması tesadüf değildir. Görmemesine rağmen kaybettiği güncesini bulması gerçeği bakarak değil hissederek bulması gerektiğinin kanıtıdır. Ancak bu şekilde suyun yansımasından kurtulup aynanın ardındaki gizi görebilecektir. Kerem gözleri kapalı bir şekilde suyun içinde "çanı" yani yaşamın simgesel karşılığını ararken geçmişinin kendisini yani güncesini bulur.

Tablo-3 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Kerem ile Esra'nın kızının mezarı Görüntüsü	Deniz adı yaşamın sonsuz olmasını çağrıştırmaktadır. Sonsuz yaşama kavuşmak için ölmek gerekir. Deniz, ölerek sonsuz yaşama kavuşmuştur. Sonsuzluğa kavuştuğunun bir diğer göstergesi mezar taşında bulunan çanın simgesidir. Çanın Deniz'in adı ile birlikte kullanılması sonsuz zamanı yani ölümü temsil eder.
	Ses: Ortam sesi, köpek sesi Mizansen: Kerem, Katiple konuşur, Katip'in ölü olduğu görüntü	Otel'in dışına çıkmayan hayata karışmayan Katip, ne ölüdür ne sağdır. Bu nedenle Kerem kendisi ile konuşmayan Otelci'nin ölmüş olacağını aklına getirmemiştir. Köpekler, ölümün habercisi olan hayvanlardır. Katip'in öldüğünün göstergesi dışarıdan gelen köpek havlaması sesleridir.
	Ses: Ortam Sesi Mizansen: Agah'ın silahı Kerem'in başına tutması Kerem'in başını suyun içerisine sokması görüntüsü	Kerem'in suya doğru yönelip başını suyun içine sokması hala yaşamak istediğinin bir göstergesi olduğu gibi ölünce suyun içinde olduğunda yeniden yaşam bulacağını düşündüğündendir. Göl bu anlamda anne rahmine benzetilebilir ve Kerem'in dere yatağında başını o ince su birikintisine sokması anne rahmine gitme isteği olarak okunabilir. Çünkü ancak böyle yeniden doğması mümkün olacaktır
	Ses: müzik Mizansen: Kerem ile Esra'nın yansımasının görüntüsü	Kerem ile Esra'nın geçmişte de birlikte olduklarını Kerem hatırlar. Bu görüntü Kerem'in zihnindeki görüntüdür. İkisinin bir arada olmasını sağlayan iki koşuldan biri zaman yani arkalarındaki saat, diğeri ise yansıma yani ayna diğeri bir deyişle gizin kendisidir.

Tablo-3 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Kerem'in odaya girdiği ve bakınması görüntüsü	Duvarda asılı olan bu fotoğraflar aslında Kerem'in çocukluk anıdır. Fotoğraf bir zamanlar orada var olduğunun başka bir deyişle Kerem'in Gölköy'de yaşamını sürdürdüğünün kanıtıdır. Burada donan geçmiş başka bir deyişle ölen o an ölümsüzleşerek, Kerem'in hem belleğinde hem şimdisinde taze bir anı olarak yeniden canlanmıştır.
	Ses: Müzik Mizansen: Duvarda yazan yazıların görüntüsü	Odada Kerem yaşamından kesitler bulacaktır. Duvardaki "3 yaş, 5 yaş, 7 yaş" ifadeleri ile Esra'nın mezarlıkta kızının 7 yaşında öldüğünü belirtmesi tesadüf değildir. Duvardaki kod kızın yaşamının 7'sinden sonra sona ermiş olduğunu göstermektedir.
	Ses: Müzik Mizansen: Kerem beşiği sallaması, arkasında beyaz bir elbise görüntüsü	Küçük beyaz elbise, kefeni anımsatmaktadır. Elbise, Deniz'in öldüğünün göstergesidir. İnsanoğlu var olduğu sürece yaşamın kendisine dahildir. Odanın ortasında duran beşik kalp gibidir. Kerem'in beşiği sallamasıyla birlikte duran zaman beşiğin hareketiyle yeniden devam edecektir. Duran zaman=duran beşik (ölüm) Zamanın hareketi=beşiğin hareketi (yaşam)
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Esra'nın dokuma tezgahındaki görüntüsü	Esra'yı dokuma tezgahının başında, arkadan görürüz. Tezgah, saatin ritmik vuruşları gibi, akışı taklit eder. Tıpkı akrebin bir yuvarlak çizerek sonunda başladığı yere geri dönmesi ve bunu hiç durmadan tekrarlaması gibi, döngü tamamlanmıştır ve devam edecektir.

Tablo 3: Akrebin Yolculuğu – 1997 Filmi'nin Göstergebilimsel Metodoloji Kapsamında Düz Anlam – Yan Anlam Çözümlemesi.



1.Kerem kahve ister gelmeden aceleyle çıkar.



2.Kerem kahve ister gelmeden aceleyle çıkar.



1.Dua eden cemaat, Kerem Esra'yı takip eder.



2.Dua eden cemaat, Kerem Esra'yı takip eder.



1.Bıçak bileyen adam, Kerem Esra'nın peşindedir.



2.Bıçak bileyen adam, Kerem Esra'nın peşindedir.



1.Kerem, Esra ile kendi yansıması olan Kerem'i görür.



2.Kerem'in gözünden kendi yansıması Kerem'i görürüz.

Tablo 4: Akrebin Yolculuğu – 1997 Filminde Döngüsel Zaman

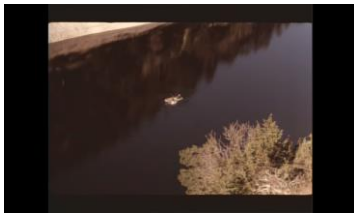
Tablo 4'te seçilen görüntüler filmin döngüsel zamanı nasıl kullandığını açıklamak için seçilmiştir. Belirlenen 1. kareler Kerem'in Esra'nın ilk peşinden gidişi sahnesinden alınmıştır.

2. kareler ise Kerem'in Esra'nın ikinci defa peşinden gidişi sahnesinden alınmıştır. Her iki sahnede de: Kerem öncesinde kahve söyler fakat içmeden Esra'yı görür ve onun peşinden gider. Kerem Esra'yı takip ederken cemaat dua okur. Kerem ağaçlık alana girerken, bir ağacın altında bıçak bileyen bir adam oturmaktadır.

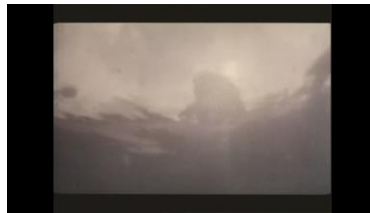
Göle giden son ayrımında bıçak bileyen bir adamın oturması, bu yolun tekinsiz bir yol olduğunun ve Kerem'in bu yolda başına tehlikeli işler geleceğinin göstergesidir. Son iki karenin 1.sinde Kerem (X) diğer Kerem'in (Y) arkasındadır. Y, ise Esra'nın arkasındadır. 2. karede ise Kerem (X)'i görmeyiz. Yönetmen filmin etkisini arttırmak için X'in bakış açısından Y'yi göstererek X'in ilk Esra'nın peşinden gittiği zamana bağlar. Daha sonrasında Y'nin arkasını dönüp X'e bakmasıyla asıl döngünün kendisi kurulmuş olur. Kerem'in ilk defa Esra'nın peşinden gittiği sahnede ölen kişinin Kerem olduğu ortaya çıkmıştır.

Döngüsel zamanın kullanıldığı diğer bir durum ise; filmin başında ve sonunda Kerem'in trende yolculuk yaptığını gösteren sahnelerdir. Filmin başında gösterilen yolculuk sürecinde Kerem'in Gölköy'e giderken orada başına gelecekler anlatılmış olabilir. Tüm bunlar Kerem'in geçmişinde yaşadığı anılar olabilir ya da Kerem'in şimdiki zamanında gerçekleşmiş de olabilir. Zamanın nerede başlayıp, nerede bittiğinin belli olmadığı döngüsel zamanın kendi içerisinde hem zamanı var kılan yaşam hem de yaşamın kendisinin ölçülmesini sağlayan zaman birbirlerine bağlıdır. Yaşayanlar için yaşam zamanın kendisiyle var olmuştur, ölümün olması ile de zamanın yokluğu söz konusudur. Bu bağlamda Sokrates'in de dediği gibi yaşamın var olduğunu göstermek için önce karşıtının olması gereklidir. Yaşamın karşıtı ölümdür ve bunlar birbirlerinden doğdukları için çifte doğuşlardır. Yani yaşam ve ölüm tıpkı zamanın döngüsü gibi nerede başladığı ve nerede bittiği belli olmayan birbirlerinden doğan aynı zamanda birbirlerinin karşıtı olan kavramlardır.

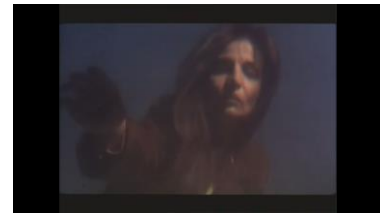
Suyun Akrebin Yolculuğu filminde bazı sahnelerde ayna olarak kullanıldığını söylemek mümkündür:



Resim 1: Akrebin Yolculuğu, 1997



Resim 2: Akrebin Yolculuğu, 1997



Resim 3: Akrebin Yolculuğu, 1997

İlk karede normalde bir ulaşım aracı olarak kullanılan sandal göstergesi mitolojik gönderme yaparak Kharon'un sandalını hatırlatmaktadır. Burada sandal bir tabut gibi Kerem'i son yolculuğuna uğurlarken kullanılmıştır. Gölün üstündeki ağaçların yansımasının gölün yüzeyine düşmesi tıpkı yaşamla ölümün karşıtlığını ve birlikteliğini anlatır niteliktedir. Gölün kenarında duran ağaçlar yaşamın kendisi iken tam tersi şekilde yansıyan ağaç görüntüsü ise ölümü çağrıştırmaktadır. Su bu çekimde ayna görevini üstlenerek yaşamın ölümü yansıttığı gibi ölümün de yaşamı yansıttığını vurgulamıştır. Bu iki karşıt kavramı birleştiren su bu bağlamda sonsuzluğun göstergesidir. İkinci ve üçüncü kare ise filmde birkaç defa tekrarlanmıştır. Kerem'in kolyeyi bulmak için atladığı su aslında bir gizi yani ölümü saklamaktadır. Ölümün kesinliğine karşın öldürenin belirsizliği filmde su yüzeyinin bulanık bir biçimde gösterilmesiyle sağlanmıştır. Kerem üçüncü kareyi kahyanın kafasına vurduktan sonra bayılmasıyla görecektir. Geçmişten, gelecekte beliren bu görüntü aynı zamanda düş de olabileceğinden kesin bir açıklama yapmak mümkün değildir. Fakat aynı görüntü Kerem göle atıldıktan sonra da görüntülenir. Bu bağlamda daha öncesinde bulanık olan yüz ölümün gerçekleşmesiyle kesinleşmiş ve giz ortadan kalkmıştır.

Sonuç olarak; Akrebin Yolculuğu filminde zamanın ve yaşamın birlikteliği ile zamansızlığın ve ölümün birlikteliğinin birbirlerinden kopuk olmayan, karşıt kavramların birbirlerinin var olmasını sağlayan bir ilişki içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Ömer Kavur'un bu filminde yaşam ve ölüm kavramları yolculuk teması kullanılarak "felsefe yapmanın yolda olmak olduğunu unutmadan" ölümün ve yaşamın ne olduğu hangisinin başladığı yerde diğerinin bittiği sorgulanmıştır. Yaşamın kendisinin göstergesi olarak çalışan saat imgesi kullanılırken, ölümün göstergesi ise bozuk saat imgesi olmuştur. Bu bağlamda yaşam ve ölüm zaman ve zamansızlık kavramlarıyla sorunsallaştırılmış ve filmin sonunda bu sorunlara cevaplar değil sorular sunulmuştur. Nitekim Kavur, ölümün anlaşılması yani aynanın cam olabilmesi ve sırrın ortaya çıkması için öncelikle yaşamın kendisini anlamak gerektiğini ölüm kavramının karşıtı olan yaşamı da ölüme dahil ederek Akrebin Yolculuğu filminde sorgulamıştır.

3.2. Ölüm Kavramı ve İslamiyette Ölümle İlgili Gerçekleştirilen Pratikler Bağlamında “ORADA”, (Hakkı KURTULUŞ-Melik SARAÇOĞLU, 2009) Filminin Göstergebilimsel Analizi

Filmin Adı: Orada

Filmin Yapım Yılı: 2009

Yönetmen: Hakkı Kurtuluş- Melik Saraçoğlu

Senaryo: Hakkı Kurtuluş-Melik Saraçoğlu

Oyuncular: Dolunay Soysert, Sinan Tuzcu, Erol Günaydın

Yapımcı: İkifilm, Özen Film

Süre: 96 dk.

Filmin Konusu: Birbirlerinden tamamen kopmuş, dağılmış bir aileyi annenin ölümü birleştirir. Aile bireyleri içlerinde bulundukları suçluluktan dolayı birbirlerini suçlar. Kimse kendisini haksız görmek istemez. Yaşamın bir araya getirmediği aile, ölüm ile bir araya gelir ve kaçındığı, tanık olmak istemediği bir iç hesaplaşmanın ortasındadır.

Filmin Özeti: Saat sesleri ile saat görünür, masanın başında Hümeysra eski fotoğraflara bakarak mektup yazmaktadır. Mektubu yazan kadın zarfa koyar ve zarfı kapatırken “Birlikte okuyun. Vasiyetimdir.” Yazısı görülür. Kadın üzerinde beyaz bir elbiseyle huzurevinden dışarı çıkar. Gün ağarana kadar yürür, yürürken bir yandan köpek ulumaları duyulur. Güneşin doğuşuyla birlikte yeni bir yol başlar ve Hümeysra o yola doğru yürür. Tek başına bir tepededir. Daha sonra vardığı yerde bir ağaç ve ilerisinde de göl vardır. Hümeysra tek başına suyu izler suda güneşin yansıması görülmektedir. Neslihan hava alanında kardeşi Mazhar’ın gelmesini beklemektedir. Kardeşi gelir ve birbirlerine yabancıymış gibi mesafeli dururlar, özlemle sarılmazlar. Neslihan kardeşine ulaşmak için yaşadığı zorlukları anlatır. Arabaya biner, Neslihan’ın yaşamakta olduğu eve giderler. Yolda annelerinin ölümlerinden dolayı birbirlerini suçlarlar. Mazhar annesinin ölüm sebebini öğrenir ve kadını huzurevine gönderdiği için Neslihan’a kızgındır. Eve gelip hazırlanırlar, biraz dinlendikten sonra gasilhaneye giderler. Annesinin üstü beyaz bir örtüyle kapalıdır. Gasilhanedeki yıkamacı kadın erkeğin giremeyeceğini söyler fakat Mazhar annesini görmekte ısrar eder, ablası onu ikna ettikten sonra anneleri Hümeysra’nın cesedi

yıkamaya başlanır. Cesedin kurulanması için gerekli havluyu yıkamacı kadın getirmeye giderken Hümeysra canlanır ve kızıyla konuşmaya başlar. Kızına adaya babalarının yanına gitmesini ve mektubun yanında olup olmadığını sorar daha sonra yeniden gözlerini kapatıp başını mermerin üstüne koyar. Havluyu getiren kadın kurulaması için Neslihan'a verir. Yıkamacı kadın kefenler ve Neslihan'a erkek kardeşinin gelebileceğini söyler. Mazhar annesini görür. Daha sonra cenaze namazı kılınır. Tabut defnedileceği yere taşındıktan sonra Mazhar kabre annesini koyar. Üstü tamamen kapatılıp gömme işlemi biter ve hoca dua okumaya başlar. Mezarlıktan ayrılan kardeşler babalarının yanına adaya gitmek için yola koyulurlar. Adaya giden çocuklar babalarının nerede yaşadığını bilmedikleri için evi bulma konusunda sıkıntı çekerler. Evi bulduktan sonra babasının uyumuş olduğunu görürler ve yanına gidip olanları anlatırlar. Yaşlı adamla beraber kiliseye doğru yola koyulurlar. Kilisede babası Mazhar ile Neslihan'ı bir papazla tanıştırır ve eğer babaları ölürse buraya gömülmek istediğini çocuklarına söyler. Akşam baba, oğul ve kızı uzun süre görüşmediklerinden birbirlerini tanımak için bu durumu fırsat bilip gece boyunca kendilerini anlatarak hayatları hakkında bilgiler verirler. Dönüşte başlayan sağanak yağmur yüzünden ada vapuru seferleri iptal edilir, iki kardeş o gece babasının evinde kalırlar. Evde ayakları ıslanan Neslihan ile Mazhar kömür sobasının üstüne çoraplarını asarlar, çok yorgun olduklarından uyuması için babası onlara yatak hazırlar. İkisi bir yatakta kıvrılıp uyurlarken Mazhar uyanır ve babasıyla konuşmaya başlar. Mazhar annesini huzurevine kapatıp ona bakmadığı için ablasını suçlar. Babası ona haklı olabilir siz nasıl hastalandığınızı bilmezsiniz diyerek kızını haklı görmektedir. Neslihan bu konuşmaların hepsine yattığı yerden kulak misafiri olur. Mazhar annesinin kendisini göle attığını ve cesedinin kıyıya vurduğunu söyler. Ardından başını diğer yana çevirir yanında annesi uzanmaktadır. Neslihan annesine bunların doğru olup olmadığını sorar. Annesi ona mektubu okumaları gerektiğini söyler. Yataktan kalkan Neslihan babası ve erkek kardeşinin yanına oturur, başından geçenleri babası ve kardeşine anlatır. Herkes annenin ölümünden birbirini sorumlu tutar ve birbirlerini suçlar. Kimse kendi hatasını görmez ya da kabullenip kendisiyle yüzleşmez. O gece orada daha önce konuşulmayan her şey konuşulur. Baba kendisini üste çıkarmak için babalık görevini parayla yaptığını söyler. Mazhar annesini ziyarete geldiğini anlatır. Neslihan buna inanmaz, daha sonra annesinin yazmış olduğu mektubu açıp okumaya başlar. Annenin duyguları, düşünceleri kimseyi bu durumdan dolayı suçlamadığını ve onları hep sevdiğini anlatan mektubu açılıp okunur. Mektupta Annesi Neslihan'ın kendisini huzurevine vermesine sevindiğini ve böylece kızına yük olmaktan kurtulduğunu söyler. Hümeysra huzurevine kapatıldığında dört

duvar arasında düşünmeye başladığı zaman aslında herkes için bir yük olduğunu ve herkesin bu yükten bir şekilde kurtulmaya çalıştığını düşündüğünü söyler. Neslihan'ın doğmasıyla Hümeysra'nın hastalığı başlamıştır; fakat kızına hiçbir zaman kin beslememiş aksine olmak istediği insan olmasını istemiştir. Mazhar'ın annesini ziyaret etmesi onu sevindirmemiş yüzündeki kibirli ifade annesine kötü hissettirmiştir. Hümeysra kocası Erol'u tüm saflığıyla sevdiğini anlatır. Onun, kendisini saf olduğunu düşündüğünü fakat saf olmadığını dile getirir. Eski fotoğrafları incelediğini ve bu zamana kadar kendi anne babası ile çocuklarının ve eşinin fotoğraflarındaki yüzlerin hepsinin aynı olduğunu yanındaki hastayı hoş tutmak için, ona acıyıp onu mutlu etmek istedikleri için gülümsedikleri Hümeysra tarafından söylenir. Film mektubun sobanın üstünde yavaş yavaş yanıp yok olmasıyla sonlanır.

‘Fotoğraf’ , ‘Saat ve Zaman’ , ‘Mezarlık’ , ‘Tabut’ , ‘Su’ , ‘ Ceset’ , ‘Ağaç’ , ‘Hayvan’ , ‘Ruh’ Kavramları Çerçevesinde Filmin Göstergebilimsel Analizi

“Orada” filmi isminden dolayı varlıkbilimsel soruna değinmektedir. Heidegger'in kullanmış olduğu “*Da-Sein*” terimi *Orada* olmaktır ve ora olarak bahsedilen yer dünyadır.³⁵² Film'in hikayesi günlük dünyadan bir kesit sunarken aslında yaşamla ölümün birlikteliğini açıklar niteliktedir.

*“Niçin dünyaya geldiğini bilmiyor musun? Anlatmalısın, anlatmalısın, ayrıca acıklamalısın, susamalısın... bunun korkunç, sefil olmalı! Bunu bilmiyor musun? Bunu sana Pavese söylüyor.” (C. Pavese)*³⁵³ Hümeysra yaşadığı zaman zarfı içerisinde kendisini anlatmamış, anlatamamıştır. Bu nedenle intihar etmeden önce -kendisini anlatmak adına ki “anlatma”nın da insani bir ihtiyaç olduğu düşünülürse- ailesine bir mektup bırakmıştır. Hümeysra'nın mektubunun içinde anlatamadıkları vardır. Mektup bu bağlamda bir iletişim aracı konumundadır. Ölen kişi kendi hislerini burada olamadığı için aktaramayacağından yazılı bir metinle en azından bir zamanlar var olduğunu hissettirmek istemiştir. Hümeysra filmin başında yazmış olduğu mektupla varlığını ölse dahi hissettirecektir. Yazılı metnin ölümsüzlüğünü vurgulamak amacıyla mektubun gösterildiği detay çekimlerde saat sesi kullanılmıştır.

Filmde zaman Augustinusçu bakış açısıyla kullanılmıştır, çizgiseldir. “Orada” saat detay çekimi ve fonda saat sesi ile başlar. Bu ses Hümeysra'nın kalp atışları ile özdeşir. Zaman,

³⁵² Steiner, s.17.

³⁵³ Tezer Özlü, **Yaşamın Ucuna Yolculuk**, 2. Basım, İstanbul: Ada Yayınları, t.y., s.25.

yaşayanlar için vardır. Saat imgesi burada Hümeýra'nın yaşadığını göstermekle birlikte aynı zamanda sayılı vaktinin kaldığını da vurgulamaktadır. Bu bağlamda zamanın hatırlatılmasının sadece kişinin yaşamının değil aynı zamanda tamamlayıcısı olan ölümünün de hatırlatılması olarak söylemek mümkündür. Hümeýra mektubu yazarken odada detay çekimle gösterilen fotoğraflar onun geçmişiyle alakalı ipuçları vermektedir. Bir ailesi olduğunu anlarız, daha sonra mektubun sonunda ve zarfın üzerinde yazdıklarıyla da “*Vasiyetimdir, birlikte okuyun*” ailesine veda eder. Saat sesi Hümeýra mektubunu yazıp odasından çıkana kadar duyulur. Saat seslerini yaşam ve dolayısıyla yaşanmışlıklar yani anılar olarak düşündüğümüzde Hümeýra'nın geçmişini yazmış olduğu bu mektubun gerçek hislerini yansıttığını söyleyebiliriz.

Anı dondurarak onu ölümsüzleştiren ölümün ikiz kardeşi olan fotoğraflar sonsuzluğunu saat sesleri ile kanıtlamaktadır.

Eski fotoğraflarımıza baktım bu gece. Evliliğimiz, çocukluğumuz, gençliğimiz... Yüzleri, gözleri daha dikkatli inceledim. Bu yaşıma dek hep görmek istemediğim kendimden sakladığım şeyi gördüm. Beni apar topar kim olduğunu bile bilmedikleri bir adamla evlendiren kendi anne babamında sevgili kocamında iki evladımın da benimle çektirdikleri bu fotoğraflar birbirinin aynıydı. Herkes gülümsüyor daha doğrusu gülümseyerek yanlarındaki hastayı hoş tutmaya çalışıyordu. Zavallı bir hastaya şefkat gösteriyor, ona acıyorlardı.

İkinci bölümde de belirtildiği gibi Oskay'a göre fotoğrafın amacı geçmişin kendisini bugünün bizlere acı çektiren yanlarını kapatarak bir süse indirmek değildir. Hümeýra fotoğraflara sadece “geçmiş zaman” olarak bakıp onu edilgen bir süs haline getirmek yerine gerçeğin kendisi olarak düşünmüştür. Böylece kendisine acı çektiren yanlarını açarak, onlara daha dikkatli bakarak daha öncesinde kabul etmek istemediği şeylerin gerçekliğini kabullenmiştir. Kendi ile ilgili olan bu durumun farkındalığını yine kendi ruhu aktarır.

Pek çok eski dinde olduğu gibi İslamiyet'ten önce Türk dinlerinde de ruhun yaşayanların dünyasını ziyaret ettiğine inanılmaktadır. Film'de Hümeýra'nın ruhu ilk olarak yıkamacı kadın havlu almaya gittiğinde Neslihan'la yalnız kaldığında gelir. Hümeýra gasilhanede Neslihan'la konuşur. Daha sonra Hümeýra'nın ruhu Neslihan babasının evindeyken divanda Mazhar'la uyukladığı zaman gelir. Ruhunun oraya geldiğinin göstergesi birdenbire açılan penceredir. Hümeýra'nın ruhunun gelip kızı Neslihan'la konuşmasının sebebi Neslihan'da olan mektubu hep birlikte okumalarını istediğindendir. Çünkü Hümeýra anlatmak istediklerini, hislerini bir defa olsun ailesiyle paylaşmak istemiştir. Erol'un ,evinde yanan

sobanın ateşi ve ondan çıkan ses ile baba ve iki kardeş mahşer yerinde toplanan, hem kendisiyle hem de tanıdıklarıyla hesaplaşmak için yüz yüze gelen ölümler gibidir. Gerçekler o zaman yüz yüze konuşulacak ve yaşamın bir araya getiremediği aile ölümle birlikte yeniden toplanacaktır. Bu bağlamda ölümün yaşam gibi birleştirici etkisi olduğunu söylemek mümkündür.

Metz'e göre sinemanın kültürel kodları bağlamında filmde İslamiyet öncesi inançlarda ölüm kavramına başka bir örnek ise köpek sesidir. Bu ses, Hümeysra huzurevinden çıktıktan sonra yolda yürürken üst ses olarak verilir. Türk mitolojisinde köpekler ölünün ruhunun yönünü bilen ve ölümü hisseden hayvanlar olarak tanımlanmaktadır.

Hümeysra'nın beyaz elbisesiyle huzurevinden çıkması, onun ölüme doğru gideceğinin göstergelerinden sadece biridir. Giymiş olduğu tek parça beyaz elbise kefeni çağrıştırmaktadır. Fonda çalan rahatsız edici müzik, kişinin intihar etmeye karar verdiği süreç ile birlikte ölüme doğru yol alışının ruhsal anlamda vermiş olduğu acının yansımasıdır. Hümeysra dışarı çıktığında hava karanlıktır fakat ölüme yaklaştıkça gökyüzü aydınlanmaktadır. Bu da onun yeni bir hayata başlayacağını göstergesidir. Yolda yürürken yanından geçtiği çit onun yaşamını ölümünden ayıran ince bir çizgidir. Hümeysra'nın çitin yanından yürümesi, ölüme yakın olduğunu vurgulamaktadır. Yaşamış olduğu yaşamın kasveti ve geçmişinin acısından yavaş yavaş uzaklaşması çitin diğer tarafına geçmesiyle yani günün yavaş yavaş aydınlanmasıyla olmuştur. Hümeysra yaşamdan uzaklaştıkça ölüme yaklaşmıştır. Ölümün onun için bir kurtuluş ve yeniden doğuş olduğunun göstergesi doğan güneştir.

Hümeysra dar ve uzun bir yolda –anne rahmine giriş- yürüyerek doğan güneşle birlikte anne rahmi olan tabutundan çıkarak yeni bir dünyada yaşamına başlayacaktır. Bu yolun sonunda tepede bir ağaç ve yakınlarında bir göl vardır. Türk kültüründe ağaçların kutsal olduğuna dair bir inanç vardır ve onların kişiyi ölümsüzlüğe götürdüğüne inanılmaktadır.³⁵⁴ Ölümsüzlüğün simgesi olan bu hayat ağacı kurumuş ve yapraklarını dökmüştür. Bu bağlamda ölümsüzlüğün aslında ölümün ta kendisi olduğunu söylemek mümkündür. Su hayatı simgelemektedir. Hayatın sınırlı olduğunu anlatmak için yönetmenler göl imgesini kullanmışlardır. Su, Akrebin Yolculuğu filminde olduğu gibi bu filmde de ayna olarak kullanılmıştır. Suyun yansımasının gölün yüzeyine vurması tıpkı Akrebin Yolculuğu filminde

³⁵⁴ Ayten Altıntaş, "Eski Türk Kültüründe Hayat Ağacı ve Ölümsüzlük Otu", **Türk Dünyası Araştırmaları**, No. 51, (Aralık 1987), s. 149.

ağaçların görüntüsünün suyun üzerinde yansması gibidir. “*Kimse güneşe ve ölüme doğrudan bakamaz*” (Rochefoucauld) ³⁵⁵ Güneşe bakmanın ölüme bakmayla özdeş olması suyun yansımından güneşin görülmesi ile sağlanmıştır. Güneşin suyun üzerine yansması ölümü simgelerken kendi doğuşu ise yaşamı simgelemektedir. Suyun kendisi hayat iken güneşin yansımalarının ölüm olması yaşamın ölümden ayrı düşünülemediğinin göstergesidir.

Yaşamın ve ölümün bir arada olduğunu ikisinin birbirini doğrduğunun göstergelerinden biri Mazhar’ın ablasının evine geldiğinde camın kenarındaki viski şişesinin kapağı ile dışarıya bakmasıdır. Yuvarlak olan bu kapakla yuvarlak olan dünyadan görebildiği alana doğrultulan camdan yansıyan dünyada gördüklerinin ters bir biçimde yansmasıdır. Binaların ters olarak görüldüğü bu görüntü ile normal görüldüğü görüntü birleştirilmiştir. Bu da bir şeyin tersinin varlığını kanıtlamak için aksini de söylememiz gerektiğini vurgular niteliktedir. Yani normal bina görüntüsü yaşamın bir parçası olduğundan yaşamın kendisi olarak nitelendirilmiştir. Ters görüntü ise onun zıttı olan ölümün bir parçası olarak nitelendirilerek metonomi yapılmıştır.

Ölüm ve yaşamın birlikte olduğunun diğer bir göstergesi ise Neslihan ile annesinin yatakta uzanırken aralarında geçen konuşmanın verildiği görüntüdür. Yaşayan Neslihan’ın yan profilden alınan görüntüsünü arkasında uzanan Hümeysra’nın görüntüsü tamamlar. Bu bağlamda ölüm yaşamın hem zıttı hem de var olmasını sağlayan tamamlayıcı bir rol üstlenmiştir diyebiliriz.

Yaşayanlar peşlerindeki ölümlerden korunabilmek için aralarına su yerleştirmeleri gerektiğine inanmışlardır. Bu sebeple ölenler daha çok adalarda gömülmüşlerdir. “Bu taraf” “karşı taraf” gibi kelimeler de buradan türemiştir. ³⁵⁶ Erol’un oğlu Mazhar’a “*neden karşı tarafa taşınmıyorsun?*” sorusunun yanıtı “*baba yaşıyorum daha karşıya taşınmak için gencim*”dir. Bu diyalog, Freud’un Totem ve Tabu adlı eserinde vermiş olduğu bilgiye iyi bir örnektir. Erol eşinden ayrılıp ondan kaçmak için adaya yerleşmiştir. Burada yaşayan herkesi tanımasına rağmen kendi geçmişi hakkında bir şey bilinmemesi, herkese yakın Erol amca olması -adadan önceki hayatının tam tersine- onun yeni bir hayata başladığının göstergesidir.

³⁵⁵ Özkan, s. (s.y.)

³⁵⁶ Freud, s.93.

“Orada”da tıraş olmadan önce lavabo deliğinin kapatılması ve suyun lavabonun içine dolması insanların dünyaya geldiğinde günahsız olduğunu, fakat suyun kirlenmesiyle birlikte zamanla günah işlediklerini vurgular. Lavabonun deliğinin açılmasıyla suyun akması yaşamla birlikte günahların da sonrası belli olmayan kara bir deliğe gideceğinin göstergesidir.

Erol, çocuklarını alır ve adanın papazı Yorgo’nun yanına giderler. Yorgo’yu gördükleri zaman babanın söylediği ilk cümle şu olur: “*Yorgo, orada o gömecek beni.*” Akşam yapacak olduğu konuşmalarının devamında da yaşlandığı için ölümünün yakın olduğunu hissetmesi nedeniyledir. Yaşlılık döneminde pişmanlık ile yaşanmamışlık hissi ölüm kaygısının artmasında dikkat çeken bir etken olabilir.³⁵⁷ Erol’un pişmanlığı ve yaşanmamışlık hissi Hümeysra ile evlendikten sonraki sürecidir. Mazhar doğduktan sonra oğlu mutlu olsun diye eşinden uzun süre ayrılmamıştır. Yaşamak adına adaya sığınmıştır. Kendisine yeni bir dünya kurmuştur. Öyle ki adada yaşayan herkes Erol’u tanımaya rağmen onun kimsesiz olduğunu sanmakta çocukları olduğunu bilmemektedir. Fakat ölüm Erol’a yabancı değildir, ölümü kabullenmiştir. Bunu söylemiş olduğu cümlelerden anlamaktayız. “*Kör ölür badem gözlü olur ben öldükten sonra siz de bana sahip çıkarsınız.*” “*Anan devrilmiş işte bir de ben devrilirim olur biter. Siz kendinize bakın bizi bırakın*”

Erol’un: “*Ölürsem bu adaya gömün beni.*” Diyerek “karşı taraf” olan bir yer olarak ada başka bir deyişle kavram olarak ölüm, “ölümün ölümüdür”³⁵⁸ şeklinde nitelendirilmiştir. Ada ölümü simgelemektedir. Ölü olan yerde ölü olarak ölü olan yerin yani adanın da o kişi için ölümü söz konusudur. Kardeşlerin babanın yanına gitmesi ve akşam annelerini anmak için şarap içmeleri annenin ölümüne değil, ölümsüzlüğüdür. Filmde akşam yemeğinin yanında şarap içmeleri, yemeğe eşlik eden bir papaz olması son akşam yemeğini hatırlatır niteliktedir. Yuhanna İncil’inde şarabın ve ekmeğin İsa’nın kanı ve bedeni olduğundan söz edilmiştir. Agnostik mezhebinde olanların inanışına göre ise maddi ruhun kötüdür. Hz İsa et ve kandan değil ruhani bir bedenden oluşmuştur.³⁵⁹

53 İsa onlara şöyle dedi: «Size doğrusunu söyleyeyim, İnsanoğlu’nun bedenini yiyip kanını içmedikçe, sizde yaşam olmaz. 54 Bedenimi yiyenin, kanımı içenin sonsuz yaşamı vardır ve ben onuson günde dirilteceğim. 55 Çünkü bedenim gerçek yiyecek, kanım gerçek içecektir. 56 Bedenimi yiyip kanımı içen bende yaşar, ben de onda.

³⁵⁷ Tanhan ve Arı İnci s.27.

³⁵⁸ Louis –Vincent Thomas, s.34.

³⁵⁹ Kaya, s.147.

57 Yaşayan Baba beni gönderdiği ve ben Baba'nın aracılığıyla yaşadığım gibi, bedenimi yiyen de benim aracılığım ile yaşayacak. 58 İşte gökten inmiş olan ekmek budur. Atalarınızın yedikleri man gibi değildir. Atalarınız öldüler. Oysa bu ekmeği yiyen sonsuza dek yaşar.»³⁶⁰

Yaşamın kendisinden ayrılan Hümeýra'nın bedeni gölün (hayatın) kıyısına vurarak cansız bir bedene dönüştürmüştür. Ceset bulunduktan sonra Neslihan'a haber verilmiştir ve Mazhar'ın da gelmesiyle Hümeýra'nın gömölme işlemlerine başlanacaktır. Hümeýra gasilhanede yıkanırken giderden boşalan suyun gösterilmesi hayatın su gibi akıp gittiğinin göstergesidir. Hümeýra'nın yıkanması ile gömölmesine kadar olan pratikler çözümlemenin ilerleyen bölümlerinde daha detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Mezarlıklar yaşayanlar ve ölümlerin bulunduğu bir arada olduğu, yaşayanların bir gün öleceklerini simgeleyen tek yerdir. Hümeýra gasilhanede yıkanıp kefenlendikten sonra tabutla mezarlığa getirilmiş ve ilerleyen bölümlerde aktarılan bir dizi pratik mezarlıkta uygulanmıştır.

Daha önce bahsettiğimiz mektubun başka bir deyişle yazının ölümsüzlüğü ve Hümeýra'nın anlatamadıklarını anlatması filmin son sahnesinde gerçekleşecektir. Neslihan, zamanında işini batırmış ve zor zamanlarında da annesine bakmıştır. Fakat annesinin hastalığı yüzünden edindiği ruh haline dayanamayan Neslihan onu huzurevine yerleştirmiştir. Onun ölümünden kendisini sorumlu hissetmemek için sunmuş olduğu kendince yarattığı bu bahaneler annesi ile ilk konuşmasında yani gasilhanede ortaya çıkacaktır. *“Hiç huzurevine götürmemeliydim seni anne.”* Hayattaki tek gerçek olan ölümün kendisiyle yüzleşen Neslihan içindeki pişmanlığı da ilk ve son defa dile getirmiştir.

Mahzar liseden sonra ailesinden ayrı yaşamaya başlamış, daha sonra ise yurtdışına okumaya giderek ailesi ile olan bağlarını tamamen koparmıştır. Mazhar ise annesinin gömölmesi ve cenaze namazı sonrasında hakkını helal edemez. Çünkü onda hakkı olmadığını düşünmektedir. Annesi hastayken ona bakmamıştır, zor zamanlarında yanında olmamış babası gibi o da annesinden kaçmıştır. Yılda birkaç defa onu ziyaret etmesi aslında içini rahatlatmak içindir. O da tıpkı ablası gibi annesinin ölümünden dolayı kendisini suçlamamak adına farklı bahaneler üretmiştir. Mazhar annesinin ölümünden Neslihan'ı suçlamaktadır. Onu huzurevine kapattığı ve ona bakmadığı için annesinin öldüğünü söylemektedir. Erol ise sevmediği bir

³⁶⁰ Yuhanna, 6:53-58, <http://www.christiananswers.net/turkish/bible-tr/tr-john6.html> (20.04.2015).

kadınla evlendiğini zorunlu bir evlilik yaptıkları ve hayatını yaşayamadığı için kaçtığını adaya sığındığını söyleyerek Hümeysra'yı yalnız bırakma sebebini kendince haklı duruma getirmeye çalışmıştır.

Mektupta tüm bunların hepsinin farkında olduğunu dile getiren Hümeysra, kızı Neslihan'a hamile kaldıktan sonra hastalığının ilerlediğini fakat bu sebepten dolayı Neslihan'ı sevmemezlik yapmadığını onu bir parçası olarak gördüğünü dile getirir. Bu sebepten evlenmesine engel olmuştur. Kendi yaşadığı acıları kızının yaşamamasını kendi yaşayamadığı hayatı bir parçası olan kızının yaşamamasını istemiştir. Erol'u tüm saflığıyla sevdiğini dile getiren Hümeysra Erol'un kendisini hiçbir zaman sevmediğini mektubunda söylemiştir. Hümeysra, kendisini bir yük olarak görmüş ve yanlarındaki hastadan kendi ailesinin birer birer kurtulduğunu anlatmıştır. Hümeysra'nın varlığı ile dağılan aile onun yokluğu ile yeniden bir araya gelmiştir. Bu bağlamda ölümün ayırıcı gücünden çok birleştirici bir gücünün de olduğunu söylemek mümkündür. Ölen kişinin yakınlarının bir araya gelip tören düzenlemelerinin amacı onu anma ve ölümün başka zaman kendileri için geleceğini hatırlarında tutmaktır.

Metz'in Sinemanın Kültürel Kodları Bağlamında İslamiyet'te Ölümle İlgili Gerçekleştirilen Pratikler Dizisi:

“Orada” filminde cenaze töreni belirli bir sırayı izleyerek gerçekleştirilmiştir. Bu sıra şöyledir ve her kesit kendi içerisinde şu pratikleri barındırmaktadır:

Ölünün Beyaz Örtü ile Örtülmesi: Gasilhanede taşın üstünde bir beden (Hümeysra'nın cesedi) yatmaktadır, bedenin üstü beyaz bir örtü ile boydan boya kapatılmıştır. İslam dininde de ölünün üstü beyaz bir örtü ile kapatılır.

Ölünün Çenesinin Bağlanması: Yıkamacı kadın cesedin üstünden beyaz örtüyü kaldırır. Hümeysra'nın çenesi başına doğru bir iple bağlanmıştır. İslamiyet'te ölen kişinin çenesi bağlandıktan ve üstündeki kıyafetleri çıkarıldıktan sonra ölü sert bir zeminde yatırılır. Üzerine beyaz boydan boya bir örtü örtülür. Mazhar ve ablası gasilhaneye ilk girdiklerinde Hümeysra'nın üstü beyaz bir örtü ile kapalıdır.

Ölünün Yıkanması: Hümeysra kızı ve yıkamacı kadın tarafından yıkanır. Kültürün parçasından biri olan din kavramına İslamiyette kadınları, kadınlar erkekleri ise erkekler yıkamaktadır. Yıkamacı kadının Mazhar'ı dışarıya çıkarmasının sebebi budur.

Ölünün Kefenlenmesi: Hümeýra'nın cesedi kurulandıktan sonra kefenle sarılır. İslam dininde kefenleme işlemi belli sıra ve usullere göre yapılır. Filmde bu pratiği göremesek de Hümeýra'yı gasilhanede son olarak kefenlenmiş halde görürüz.

Tabutun Taşınması: Tabut cenaze namazının kılınacağı yere, musalla taşına dört kişi tarafından getirilir. Tabut gömülmek üzere mezarlığa doğru taşınır. Filmde tabut dört erkek tarafından musalla taşına konur. Cenazeyi taşıma görevleri erkeklere verilmiştir. Kadınların cenazeyle beraber gelmeleri Hz. Muhammed tarafından yasaklanmıştır. Fakat bazı cenazelere kadınların katıldığı da görülmektedir. Cenaze namazı kılındıktan sonra cenazenin defin işlemi dolayısıyla mezarlığa taşınması pratiğinde de filmde erkekleri görmekteyiz. Erkekler tabutu mezara kadar taşırlar. Filmde bu sahnede kadınlar olsa dahi arkadan gelmektedirler.

Cenaze Namazı: Cenaze namazına az katılım olduğu için Hoca bir din arkadaşından yardım ister. Cenaze namazına daha fazla kimsenin getirilmesi sağlanır. Hoca tabutun önüne geçer ve cenaze namazını kılmaya başlar.

İslam dininde de cenaze namazına başlanmadan önce niyet edilir. Filmde olduğu gibi tabut musalla taşına konur. Cenaze Hoca'nın göğüs hizasında olacak yüksekliktedir ve kıbleye doğrudur. İmam arkasına aldığı cemaatle birlikte cenaze namazı kılmaya niyet eder. Eller kulak arkasına götürölür diğer namazlarda olduğu gibi daha sonrasında eller göbek hizasında bağlanır. dört defa tekbir alınır. Bitişinde baş önce sağa çevrilir, daha sonra ise sola çevrilir. Buralarda söylenen dualar filmde net bir şekilde duyulmaz. Eller, başın, dudakların ayrıntı çekimleri de bulundukları pozisyonlar açısından namaz kıldıklarına ve dua okuduklarına dair bizlere ipucu vermektedir. Duaların fısıltı şeklinde birleştiği bu görüntülerle filmde ölümün yaşayanlar için rahatsız edici olduğu vurgulanmıştır.

Helallik Alma: Cenaze namazı sonrasında ve ölü gömüldükten sonra Hoca tarafından ölen kişiye cemaatin haklarını helal edip etmediği sorulur. Cenaze namazının sonrasında helallik istenmesinin sebebi İslam dininde kul hakkının önemli bir yere sahip olmasıdır. Dinde kul hakkı alan kimselerin cennete gidemeyeceği belirtilmiştir. Bu sebepten cenaze namazı kılındıktan sonra Hoca hakkın helal edilip edilmediğini üç defa sorar. Orada filminde de bu pratik uygulanmaktadır. Hoca hem cenaze namazından sonra hem de ölü gömüldükten sonra haklarının helal edilip edilmediğini cemaate sorar. Her iki soruşunda Mazhar hakkını helal edemez, çünkü annesinin üzerinde hiçbir hakkı olmadığını düşünmektedir. Bu annesinin

yanında olmadığı için, içinde bulunduğu suçluluk durumunun göstergesidir. Ayrıca Hoca ile Mazhar'ın konuşmasında babasına haber veremedikleri için babasının cenazede olmadığını söyleyen Mazhar'a Hoca şunları söyler: *“Yanlış anlama oğlum eğer boşanmadılarsa onun da helalliği gerekir onun için soruyorum”* der.

Ölünün Gömülmesi: Hümeysra kabre oğlu Mazhar tarafından konur. Daha sonradan üstü toprakla örtülür. İslam dininde ölü ile ilgili gerçekleştirilen pratiklerden bir tanesi de defin işlemidir. Ölüyü koymak için kazılan çukura lahit adı verilmektedir. Kazılan mezar en az yarım adam boyu olmalıdır. Kadın cenazeyi erkekler mezara koyarlar fakat bu erkekler kadının kendisiyle evlenmesinin yasaklı olduğu erkeklerdir. Diğer kimseler sadece cenazenin taşınmasına yardım edebilirler. Kabire yerleştirilen ölünün baş ve ayak tarafından bağlanan kefenin kuşakları defin işlemi sırasında açılır ve ölü kibleye bakacak şekilde çevrilir. Filmde de defin işlemi bu şekilde gerçekleşmektedir. Kabre konan cenaze Hümeysra'nın oğlu Mazhar tarafından yerleştirilir. Hoca ona ne yapması gerektiği konusunda direktifler verir. Öncelikle Mazhar'dan kefenin baş ucundaki ve ayak ucundaki kuşakları kesmesini sonra ölünün bedeninin düzeltilmesini ister. Hoca: Hafif kibleye doğru çevir. Toprakla besle altını, der. Tahtalar dik bir şekilde konulduktan sonra Mazhar lahitten çıkar. Filmde mezarın İslami usullere göre yarım adam boyu kadar kazıldığını görmekteyiz. Ölünün üstüne toprağın atılmasıyla birlikte Hoca dua okur.

Taziye: Cenaze namazı kılınmadan önce Hümeysra'nın arkadaşlarından biri çocuklarından baş sağlığı diler. Filmde cenaze namazı kılınmadan önce Hümeysra'nın arkadaşlarından biri çocuklarından baş sağlığı diler. *“Takdir-i İlahi hadi başınız sağ olsun çocuklar.”* Hümeysra gömüldükten sonra cenazeye katılanlar ölen kişinin yakınlarına Mazhar ve Neslihan'a baş sağlığı dileyerek taziye de bulunurlar. Taziye İslam dinine göre sabır dilemek demektir. Ölü yakınlarına sabır dilenir. Yakın akrabalar ve komşular tarafından taziyenin üç gün içerisinde dilenmesi gerekmektedir. Hümeysra gömüldükten sonra cenazede bulunan kişiler iki kardeşten de baş sağlığı diler.

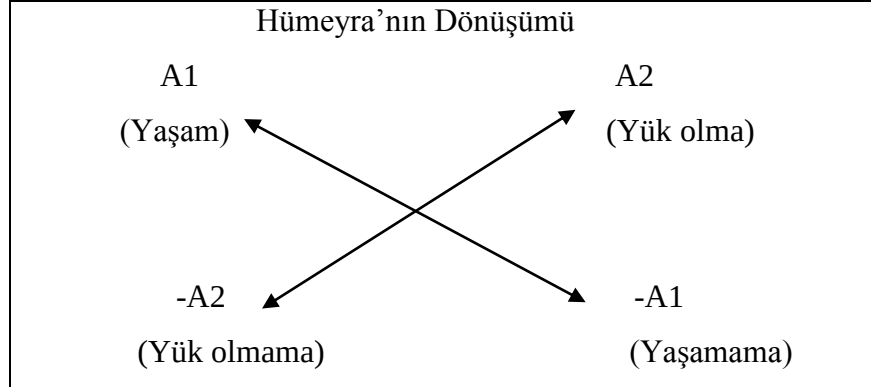
Filmde kullanılan diğer bir kod ise yazılı koddur. Hümeysra'nın ölmeden önce yazmış olduğu mektubun filmde zaman zaman gösterilmesiyle yazılı kod oluşturulmuştur. Her görüntünün tek başına bir anlamı vardır, ama başka görüntülerle birlikte olduklarında yan anlamlar edinirler. Bu durumda filmin başını göremeyen bir izleyici yan anlamı anlamaz.

Filmde kahramanın bir nesneyle ilgisi kurulur bundan dolayı o nesneyi gördüğümüzde kahramanı anımsarız. Böylece nesne filmde kahramanın yerine geçer, nesneyi her gördüğümüzde kahramanı anımsarız.³⁶¹ Hümeysra'nın filmin başında yazmış olduğu mektubu izleyici izlememişse filmde zaman zaman gösterilen bu mektubun ne olduğunu anlamlandıramaz. Yan anlamı anlayabilmesi için filmin başında o mektubu yazdığını görmesi gerekir. Filmde art zamanlılığı sağlayan görüntüler annenin mektubunun yaşanılanlara paralel olarak sunulmasıdır.

Türk ve İslamiyet kültür kodlarının bir kısmının filme yansıtılması bakımından (bu kodları aynı zamanda bir bütünün sadece bir kısmını ölümle ilgili pratikleri ve eski Türk inançlarının ölümle ilgili olan parçaları) metonomi kullanımına örnek gösterebiliriz.

Dizisel ve dizimsel çözümlemelerde ikili karşıtlıklar: Ölüm-yaşam, suçlu-suçsuz, sevgi-sevgisizlik, aile olma-aile olmama(parçalanma), yük olma- yük olmama, acı çekme-huzura kavuşma, istemek-istememek, sonsuz hayat (ahiret)- sonlu hayat (dünyevi).

Göstergebilimsel Dörtgen Aracılığı ile Filmin Temel Yapı Çözümlemesi



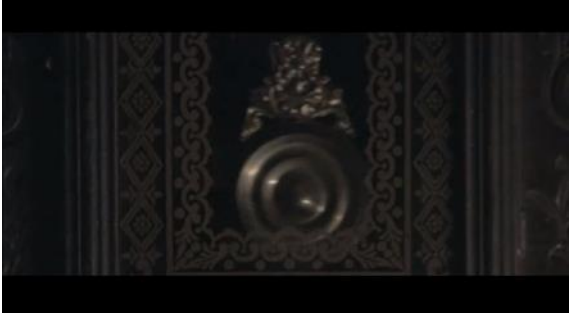
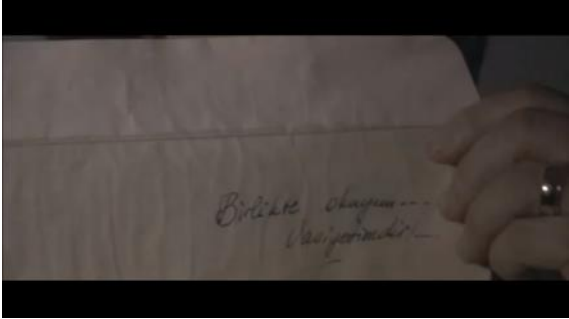
Şekil.3 Orada – 2009 Filminin Göstergebilimsel Dörtgende Çözümlemesi

Hümeysra filmin başlangıcında yaşamını sürdürmektedir. Onun bir mektup yazdığına şahit olur ve ölüme gidişine eşlik ederiz. Hümeysra yaşarsa ailesine yük olacağını düşünür ama ölürse ailesine yük olmaktan kurtulacağı kanaatindedir. Hümeysra yaşarsa (A1) yük olacaktır (A2). Hümeysra ölürse (-A1), yük olmayacaktır (-A2). Bu bağlamda (A1) ile (A2) ve (-A1) ile (-A2) arasında içerme ilişkisi vardır. Hümeysra'nın yaşaması durumunda yük olmaması imkansız olduğundan, (A1) ile (A2) arasında karşıtlık ilişkisi vardır. Hümeysra'nın yaşamaması

³⁶¹ Büker, s. 41-43.

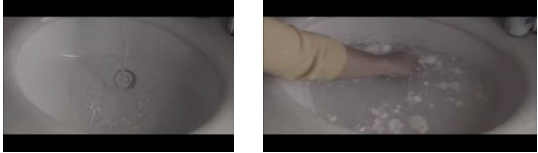
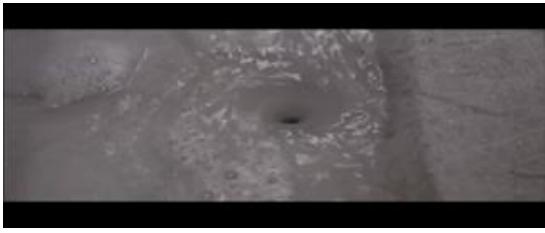
durumunda ise yük olması imkansızdır. Bu bağlamda (-A1) ile (-A2) arasında karşıtlık ilişkisi kurulmuştur. Ölmeyi seçer böylece ailesine yük olma durumu ortadan kalkar. Hümeýra'nın yaşaması ve yaşamaması durumu aynı anda gerçekleşemez yine onun yük olmasıyla yük olmaması durumu da andı koşullar altında mümkün olamayacağından (A1) ile (-A1) arasında ve (A2) ile (-A2) arasında çelişkinlik ilişkisi kurulmuştur.

Hümeýra filmde; sevginin ve ölümün simgesidir. Yaşamı ve sevgisizliği simgeleyen baba, abla ve erkek kardeştir. Hümeýra'nın ölümü ile parçalanmış olan aile kısa bir süreliğine de olsa bir araya gelir. Hümeýra bu bir araya getiriciliğiyle aslında onların bir bütün, yani aile olmasını sağlayan bir konumdadır diyebiliriz.

Tablo-5 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Saat tik takları. Mizansen: Saat görüntüsü.	Saat detay çekimi Hümeysra'nın kalp atışları ile özdeşdir. Çünkü zaman, yaşayanlar için vardır. Saat imgesi burada Hümeysra'nın yaşadığını göstermekle birlikte aynı zamanda sayılı vaktinin kaldığını da vurgulamaktadır. Bu bağlamda zamanın hatırlatılmasının sadece kişinin yaşamının değil aynı zamanda tamamlayıcısı olan ölümünün de hatırlatılması ile ilgili göstergedir.
	Ses: Saat tik takları. Mizansen: mektup zarfının kapatılması görüntüsü.	Mektup zarfının arkasında yazan "Birlikte okuyun... Vasiyetimdir!" yazısı ile elin görünmesi Hümeysra'nın evli olduğunun göstergesidir. Mektubun üzerindeki yazı devam eden tik tak sesleri Hümeysra'nın vaktinin dolduğunun, ölüme gideceğinin göstergesidir.
	Ses: Ortam sesi. Mizansen: Hümeysra tek başına, üstünde beyaz elbisesiyle yürür.	Hümeysra'nın koridorda tek başına yürümesi, ölümün tek başına yaşanacağını göstergesidir. Hümeysra için saatin sesi durması ve üzerindeki elbisenin beyaz boydan bir elbise olması onun artık ölüme hazır olduğunun göstergesidir.
	Ses: Ortam sesi, köpek ulumaları, müzik. Mizansen: karanlık bir yolda Hümeysra'nın yürümesi	Hümeysra yürümeye başladığında hava karanlıktır. Bu kasvet onun kötü bir yaşam sürdüğünü vurgular. Hümeysra yaşamış olduğu hayattan tekrar geçerek ölüme bir başka deyişle doğuma gitmektedir. Filmde köpek seslerinin duyulması ise Hümeysra'nın ölüme yolculuk yaptığının işitsel göstergelerinden biridir. Buna eşlik eden müzik sesi de giderek rahatsız edici katlanılmaz bir hal alacaktır.

Tablo-5 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Ortam sesi, müzik. Mizansen: Hümeýra Sonunun belli olmadığı bir yolda yürümesi.	Yolun sonunu göremememiz ve gölle birleşmesi ölümden sonraki hayatın sonsuz olacağının göstergesidir. Hümeýra'nın yeni bir yola çıkmasıyla birlikte gökyüzünün yeni aydınlanmaya başlar. Bu onun için yeni bir hayatın başlaması demektir. Bu bağlamda Hümeýra anne rahmine yani göle doğru ilerleyerek yeniden doğacaktır.
	Ses: Ortam sesi, Mizansen: Tepede duran Hümeýra'nın görüntüsü.	Hümeýra tek başına tepededir ve yolun sonuna gelmiştir. Yolun sonu aynı zamanda anne rahminin de başlangıcıdır. Hümeýra mevcut yaşamı ile ölümüyle birlikte gelecek olan yeni yaşamı arasındaki ince çizgidedir. İleriye adım daha atarsa sonsuzluğa kavuşacak ve bu dünyada kaybolacaktır. Geriye adım atarsa yaşayacaktır, bu da Hümeýra'nın yaşamaya ya da ölmeye kendisinin karar vereceğinin göstergesidir. Müzik anlatıma dramatik etki katmıştır.
	Ses: Kuş sesi, müzik. Mizansen: Hümeýra'nın ağaca doğru yürümesi.	Ağaçtaki yaprağın kuruması ölümü simgelemektedir. Ağaç dünyaya benzetilmiştir. Öldüğü halde yere düşmeyen ağaç yaprakları hayata bir şekilde tutunan insanların olduğunu vurgular. Ölüm sadece bu dünyada var olmamak demek değildir. Yaşamın kendisine dahil olmayan “Orada” olanlar da yaşayanlar için unutulmuş olsalar da hala nefes almaktadırlar. Kuş sesi ise yaklaşan ölümün haberini vermektedir.
	Ses: Ortam sesi. Mizansen: yıkamacı kadınla Neslihan'ın, Hümeýra'yı yıkaması.	Ölü yıkanarak bir nevi dünyadaki günahlarından arındırılmıştır. Su hayat, sonsuzluk yaşamın dışında bir de arınmanın simgesidir. Cenaze törenlerinin ilk pratiğinden biri olan yıkama ile yaşayanlar ölülerini diğer dünyaya hazırlarlar.

Tablo-5 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Ortam sesi. Mizansen: kefenlenen ceset	Ölünün tıpkı yeni doğan bir bebek gibi kundaklanmış görüntüsü yeni bir hayata başlayacağının göstergesidir.
	Ses: Ortam sesi. Mizansen: Cenaze namazı kılınışı.	Cenaze namazı ölü yıkanıp kefenlendikten sonra kılınır. Filmde de Hümeysra yıkanıp, kurulanıp kefenlenmiş daha sonra cenaze namazı kılınmıştır. Kılınan cenaze namazına az kişinin katılması cemaatten insan çağrılması Hümeysra'nın kimsesiz olduğunun göstergesidir.
	Ses: Fısıltı sesi Mizansen: Cenaze namazı detay görüntüsü	Cenaze namazı kılınırken bu ve bunun gibi pek çok detay çekim kullanılmıştır. Duaların fısıltı şeklinde birleştiği bu görüntülerle filmde ölümün yaşayanlar için rahatsız edici olduğu vurgulanmıştır.
	Ses: Ortam sesi. Mizansen: Neslihan ve Mazhar'dan baş sağlığı dilenmesi görüntüsü.	Hümeysra gömüldükten sonra cenazeye katılanlar ölen kişinin yakınlarına Mazhar ve Neslihan'a baş sağlığı dileyerek taziye de bulunurlar. Taziye İslam dinine göre sabır dilemek demektir. Ölü yakınlarına sabır dilenir. Kültürel kodla birlikte yan anlam oluşturulmuştur.

Tablo-5 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Ortam sesi. Mizansen: Anne ile kızının konuşması.	Yaşam ve ölümün bir aradadır ve yaşam olmadan ölüm, ölüm olmadan da yaşam olmayacağı vurgulanmaktadır. Aristoteles'in de dediği gibi bu iki kavram birbirini doğurduğundan çifte bir doğuş gerçekleşmiştir. Yaşam ve ölüm birbirine zıt iki kavram değil aksine birbirini tamamlayan kavramlardır.
	Ses: Ortam sesi. Mizansen: Sobanın üzerine bırakılan mektubun zamanla yanması.	Mektubun yanması aslında insanların da sobanın üzerindeki mektup gibi yavaş yavaş yok olduklarının göstergesidir. Bu yok oluş acı veren ve uzun bir süreçtir, bu sebepten mektubun yanma sahnesi kesilmeden gerçek bir zaman dilimi yansıtılarak verilmiştir. Ölümü hissettirmek ve düşündürmek amacı vardır.
	Ses: Ortam sesi, su sesi. Mizansen: 1. Ve 2.'de Neslihan'ın evinin	İnsanlar ilk doğdukları zaman 1. karedeki su kadar temizlerdir; fakat zaman geçtikçe dünyadaki hayatta kirlenirler tıpkı 2. karedeki su gibi arı olmazlar. 3. Karede Gasilhanede suyun gittiği deliğin gösterilmesiyle de insanların günahlarıyla beraber akıp gideceği vurgulanır. Su sesi ise hayatın çok hızlı ve çok kolay bir şekilde akıp gittiğinin göstergesidir.
	3.gasilhanede mermerin gider deliği	

Tablo: 5 Orada - 2009 Filmi'nin Göstergebilimsel Metodoloji Kapsamında Düz Anlam – Yan Anlam Çözümlemesi

Sonuç olarak: İstenmeyen bir evlilik sonucu dağılan ailenin annenin ölümüyle birleşmesinin hikayesinin anlatıldığı Orada filminde İslam dininde ölüye uygulanan pratikler ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Ölünün çenesinin bağlanması, ölünün yıkanması, ölünün kefenlenmesi, tabutun taşınması, cenaze namazı, mezarın kazılıp ölünün kabre konulması, taziye gibi pek çok pratik uygulanmıştır. Film, ölümü de hayatın içine unuttuğumuz dünyaya yani *Orada*'ya dahil etmiştir. Ölen kişi için bir suçlunun aranmasından ziyade ölümün neden

olduğuna dikkat çekilmiştir. Filmde annenin ölmesi aileyi dağıtan bir olgu olmaktan çok birleştiren bir olgu olarak işlenmiştir. Film ölümle ilgili gerçekleştirilen pratiklerin gösterilmesi bakımından yenilikçi bir bakış açısı sağlamaktadır. Bunun dışında filmde ölümü çağrıştıran pek çok gösterge ve ölümle ilgili birçok deyim kullanılmıştır. Ayrıca filmde kuş, köpek sesi gibi Türk mitolojisinde ölümle ilişkilendirilecek göstergeler de kullanılmıştır.

3.3. Dairenin Dışına Çıkmak İçin Dairenin İçinde Olmanın Gerekliliği Üzerine: Daire (Atıl İnaç – 2014) Filminin Göstergebilimsel Analizi

Filmin Adı: Daire

Filmin Yapım Yılı: 2014

Yönetmen: Atıl İnaç

Senaryo: Atıl İnaç

Oyuncular: Fatih Al (Feramus), Nazan Kesal (Betül Kenar), Erol Babaoğlu (Arif), Nihat Alptekin (Avukat), K. Gökem Aslan (Cemal)

Yapımcı: Lacivert Film

Süre: 90 dk.

Filmin Konusu: Feramus, felsefe eğitimi almıştır ve bu alanda öğretmenlik yapmaktadır. Babasının ölümü üzerine doğduğu kasabaya geri dönen Feramus orada defin işlerini yaptıktan sonra var olan bir arsalarını da sattıktan sonra yeniden yaşadığı yere dönmeyi planlamaktadır. Fakat işler istediği gibi gerçekleşmez, kasabada onu birçok aksilik beklemektedir.

Filmin Özeti: Feramus, bir sergide arkadaş ve eski eşiyle vakit geçirdikten sonra eve döner. Evde onu bekleyen kedi gece ile ilgilenir. Babasının ölüm haberini telefonla aldıktan sonra cenazenin gömülmesi ve babasından kendisine kalan arazinin satışı için doğduğu yere gider. Hava limanında yanında babasının eski dostu olan aileden bir erkek (Cemal) oturur. Feramus'tan baş sağlığı diler. Feramus babasının cenaze törenine yetişememiştir. Cemal, havalimanı müdürüdür fakat bu havalimanı bazı sebeplerden dolayı (Cemal'e göre bunlar bahanedir) burada uçak inişi gerçekleşmemektedir. Buna rağmen içerisinde birçok eleman çalışmaktadır. Feramus daha sonra köyün kahvehanesine gidecek ve orada havalimanında kendisine çay servisi yapan Arif'in kendisini asmasına şahit olacaktır. Arif bu eylemi intihar

amaçlı değil bir gösteri olarak yapmaktadır ve bundan para kazanmaktadır. Kahvede bulunanlar Arif'in ne kadar daha nefes alamayacağını izleyerek ona tezahürat etmektedirler. Feramus, babası ile bir gölün ortasında ve ormanlıkta konuştuğu hayalini görür. Ertesi gün arsayı satma işlemlerini gerçekleştirmek için adliyeye gider. Arsanın yeşil alan olduğu için korunmaya alındığını öğrenir ve bu arsa aslında kıraçtır, orada hiçbir şey yetişmemektedir. Durumu halletmek için tapu müdürüyle (Necip) görüşür ve Necip bey ona bu işin düzeltilmesi için bir sürü prosedür gerektiğini söyler. Dava açılması için gerekenleri istemsiz bir şekilde sıralar. Durumu anlatmak ve dava açmak için bir avukatla görüşür. Masraflar için ücret konuşurlar. Betül, bir tiyatrodaki salonunda oyun yönetmektedir, rejisördür. Tiyatronun kapatılma kararıyla eve erken dönen Betül, geçinebilmek adına yeni bir iş bulma derdindedir. Feramus ise arkadaşı Cemil'den iş ister ve gözetleme kulesinde çalışmaya başlar. Feramus ile Betül'ün evleri yanyanadır. Betül'ün kızının hastalanıp hastaneye kaldırılması olayında tanışırlar. Betül'ün kızı (Selin) ALS hastasıdır. Feramus hastanede Betül'e yardım eder ve onun derdini dinler. Betül yaptığı işten, eşinin ölümünden, Selin'in hastalığından bahseder. Sabahına iş bulmak için belediyenin ilgili bölümüne müracaat eder. Belediyenin açtığı iş garantili meslek kurslarından olan gasil işlerine başvurur. O, kursa başlayıp dualar ezberlerken Feramus ise tapu işlerini halletmekle uğraşmakta ve boş havalimanında çalışarak vakit öldürmektedir. Feramus zaman zaman oğlunu ve babasını düşlerinde görüp onlarla konuşmaktadır. Tarlayı satıp kurtulan Feramus, akşam yemeği için Betül ve çocuklarını kendi evine davet eder. Birlikte yemek yer, sohbet ederler. Daha sonra Avukat'ın bürosuna gider fakat orada olmadığını öğrenir. Müdür Necip'e arsayı satan Feramus onunla konuşmaya gider ve Necip para tahsilatına yetkiyi avukata verdiği için onun hesabına fazla fazla para yatırdığını söyler. Feramus dolandırılmıştır, avukat Engin de kayıplara karışmıştır dahası beş kuruş almadığı halde alım satım vergisi de ödemek zorunda kalacaktır. Arif'in bu durumdan haberdar olur ve babasının yanına götürür ve onunla konuşurlar. Satıştan önce iptal davasının açılıp açılmadığını, eğer kabul edilirse arsayı geri alabileceğini söyler. Bu sırada Selin'in durumu kötüleşmiştir. Betül ise kursta ölü yıkama pratiğini gerçekleştirmektedir. Kızının hastaneye kaldırıldığı haberini alan Betül, kursu yarıda bırakarak hastaneye koşar. Feramus eve geldiğinde kedisini arar, bulamayınca dışarı çıkar ve konteynerin yanında kedisinin ölüsünü bulur. İşyerine gittiğinde havalimanının açılacağı haberini öğrenir. Fakat havalimanının açılması için bazı yapıların yıkılması gerekmektedir. Bu yıkılacak yapılardan biri Arif'in evidir. Arif ile birlikte kahvehanede otururlar. Arif gittikten sonra, ipi getirmelerini ister ve Feramus kendisini ilk defa burada asarak, ölüme bir adım daha

yaklaşır. Selin ise hastaneye yatırılmıştır, annesi onu ziyaret eder bir yandan da kursa gitmeye devam eder çünkü paraya ihtiyacı vardır. Para kazanmak için kendisini asarak gösteri yapmaya başlayan Feramus, sonunda yaşadıklarına dayanamayarak intihar eder. Feramus yaşam ile ölüm arasındaki bu sürecinde düş görür ve düşündeki çocuğu takip ederek sisli yolda kaybolur. Betül'ün kursu biter ve yıkadığı ilk kişi kendi kızı olur. Betül ağlayarak çaresiz bir şekilde kızını daha sonra gömülmek üzere yıkamaktadır. Feramus'un cenaze namazı kılınacağı sırada Cemil'den baş sağlığı dileyen Arif, Cemil için kötü fakat kendisi için iyi bir haber alır. Havalimanının açılışı yeşil alanla ilgili açılan bir dava yüzünden iptal edilmiştir. Davayı açan Feramus'tur, belki yaşasa tutunacak bir şeyi olan Feramus ölmeyi seçmiştir. Feramus'un açtığı bu dava sayesinde Arif'in evi yıkılmayacaktır.

‘Fotoğraf’ , ‘Saat ve Zaman’, ‘Tabut’ , ‘Su’ , ‘Ceset’ , ‘Ağaç’, ‘Hayvan’ , ‘Ruh’ ‘Daire’ Kavramları Çerçevesinde Filmin Göstergebilimsel Analizi

“Daire” filmi adı bakımından döngüselligi çağrıştırmaktadır. Şüphesiz ki bu yaşam ile ölüm arasındaki döngüyü açıklamak için tercih edilmiştir. Yaşamın içine dahil olabilmek için dairenin çizgisi üzerinde durmak gerekmektedir. Yaşamın dışına çıkabilmek için ise dairenin tam içine girmek gereklidir. Annenin doğumu sırasında bebeğin ilk çıkan uzvu kafasıdır. Anne rahmindeki yaşamdan başka bir yaşama geçmek yani dünyaya gelmek için o dairenin içerisinden kafamızı sokmamız gerekmektedir.

Feramus, Arif'in kendisini kahvehanenin ortasında astığını ilk gördüğünde şaşırır ve bir adım geri atar. Sonra içeri girer oturur ve olanları hayretle izler. Onun dışında kahvede bulunan herkes Arif'e *biraz daha dayan, harikasın* diye tezahürat ederler. Kentte unutulmuş ölüm, kasabada her zaman merkezdedir. Ölüm, bu bağlamda normalleştirilerek seyirlik bir eğlence gibi sunulmuştur. Kentten gelen Feramus için ölüm yeni bir şey olduğundan ilk gördüğü zaman ürkmüş, çekinmiş sonra merak edip gözlemlemiştir. Arif kafasını o çembere soktukten sonra dayanabildiği kadar o çemberin içinde kalarak ölüme meydan okur ve ölmemesi ile izleyenler onu para ile mükafatlandırır. “*Diğer tarafa gittim geldim, hala biram gelmemiş*” diyerek Arif aslında dairenin içerisinden kafasını geçirerek tıpkı annenin rahminden çıkan bebeğin kafası gibi diğer dünyaya geçiş yapmış fakat yeniden anne rahmine başka bir deyişle dünyaya geçiş yaparak dairenin içerisinden kafasını çıkarmıştır.

Kamusal alanda, izleyenlerin karşısında gerçekleşen ölümlerde şiddet gösterinin tamamlayıcısı rolünü üstlenir. Ölümün ilgi çekici olma sebebi kendi başına korkuyu içerisinde taşıdığı içindir. Ölmek üzere olan bir canlının yaşamda kalmak için vermiş olduğu o anki mücadelesi ve ölme eylemi ister merhamet ister acı uyandırsın izleyenin coşkusunu arttırmaktadır.³⁶² Arif yapmış olduğu ölüm gösterisi için bizim “*boğa güreşimiz*” der. Arif’in kendisini astığı anda çekmiş olduğu fiziksel acıyı izlemek çevresindekileri heyecanlandırır. Herkes biraz daha sabrederse rekor kıracağını söyleyip tezahürat ederken coşkuludur. Sonunda Arif tıpkı boğa güreşindeki matador gibi ölmeyerek mükafatlandırılır. Arif kahraman olarak görülür çünkü ölümü yenmiş ve yeniden yaşama dönmüştür.

Bu gösteriyi “*tehlikeli bir oyun*” olarak adlandıran Feramus, daha sonra avukat tarafından dolandırılması ile baş gösteren yaşadığı aksilikler nedeniyle tutunacak bir şeyi olmadığından bu oyunu oynayacaktır. Gerek Arif’in gerekse Feramus’un başını dairenin içerisine soktuğu zamanlarda Feramus, bu dünyaya ait olmayan öldükten sonraki dünyanın da olup olmadığı şüpheli olan bir evrende babası ve oğlu ile konuşur. Bu bağlamda kendini asma eylemi ile var olan dünyadan başka bir dünyaya gidilerek ölümün bir son değil, bir döngünün başlangıcı yaşamın karşıtı değil onu tamamlayan arkadaşı olduğu vurgulanır.

Feramus, babasının ölümünü öğrendikten sonra doğduğu kasabaya gitmek için yola çıkmadan önce üzüntüsünden içki içer ve babası ile kendisinin fotoğraflarına bakarak konuşur. Babasını bir daha göremeyeceği için onun görüntüsüne, suretine bakarak acısını azaltmaya çalışır. Ertesi sabah yola çıkmak için apartmandan çıkan Feramus’un oturduğu apartmanın “Doğ” apartmanı olduğunu görürüz. Doğ apartmanı Feramus’un anne rahmi olarak düşünüldüğünde oradan çıkıp başka bir yere gitmesi onun ölümü aynı zamanda yeniden doğumu demektir. Daha sonra Feramus ne kadar çok işlerini halledip kendi evine gitmek istese bile geriye dönememesinin açıklaması doğumun ve ölümün sadece bir evren için bir defaya özgü olması anlamına gelmektedir. Apartman bu bağlamda yolculuğa çıkmadan önce bedeni koruyan tabut ile özdeşdir. Tabut tıpkı anne rahmi gibi içerisindekini koruyup diğer dünyaya taşımada kullanılan bir araçtır. Bu yolculuğunun tehlikeli olduğunun göstergesi, haberi alan Feramus’un odanın içine karanlığa doğru yürümesidir.

³⁶² Nurçay Türkoğlu, “Seyirlik Ölümler” **Marmara İletişim Dergisi**, S..2 (Nisan 1993), s.147.

Babasının evine girdiğinde ona ait tıraş makinesinden çıkan tüylere bakan Feramus'un hayal dünyasına ilk o zaman geçiş yaptığını görürüz. Babasıyla suyun üzerinde durarak konuşurlar. En eski inançlarda bile bedenın içerisinde ruh olduğuna ve bu ruhun bedenın ölümünden sonra özgür kaldığına inanılmaktadır. Her ikisinin de suyun yüzeyinde batmadan durmaları bedenlerinin değil ruhlarının bir arada olduğunun göstergesi niteliğindedir. Bedenin tutsaklığından arınmış olan bu ruhlar en özgür ve en saf halleriyle suyun yüzeyinde durabilmişlerdir.

Baba: Bu kadar kendimizi görebiliyoruz ancak işte.

Feramus: O da sular durgun olduğu zaman.

...

Feramus: Korkağım yani ben?

Baba: Hayır, korkaklar güçlü insanlardır. Herkes gider onlar kalır. Savaş bittiğinde saklandıkları yerden çıkar cesetleri yerler. Sonra da onlardan boşalan yerlere otururlar.

“Korkaklar güçlü insanlardır” denildiğinde görüntüde bir hayvanın ölüsünü görürüz. Cesurların öldüğünün, korkakların ise yaşamını devam ettirdiğinden bahsedilir. Bu diyalog filmin özeti niteliğindedir. Politik bir söylemin de çıkarılacağı bu konuşmada ölüm korkusu ile yüzleşemeyen insanlar, yaşayabilmek ve hep daha fazlasını isteyebilmek adına yaşamın kendisine zarar vermesinden kaçınmaktadır. Bir çatışmanın olduğu sırada inlerine çekilerek savaşın bitmesini beklerler ve ölenleri (yani cesurları) yiyerek onların yerlerine geçerler. Feramus, korkak olmadığı için dairede içerı kafasını sokarak ölümün kendisi ile yüz yüze gelmiştir. Nietzsche ölüme karşın üstünlük sağlamanın gerçekliğinin intiharda olduğunu savunur ve intiharı insanlara layık bir eylem olarak över. Gönülsüz başka bir deyişle doğal ölüme karşın gönüllü yani akıllı ölümü önermiştir.³⁶³ Bu bağlamda Feramus'un intiharı bir korkaklık değil aksine akıllılık, zekilik olarak yorumlanır. Feramus'un ölürken görmüş olduğu düşte babasıyla konuşurken ikinci defa görülen hayvanın ölüsü (muhtemelen tilki) Feramus'un ölmüş olduğunun göstergesidir.

Suyun metaforik kullanımını Feramus'un düşlerinde görmek mümkündür. Düşünde ya da diğer dünya olarak tasvir edilen bu yerde suyun olması orada hayatın da olduğunun, göstergesidir. Suyun sınırlarının belirsizliği de bu yerde yaşamın sonsuzluğunu gösterir

³⁶³ Karl Jaspers, **Nietzsche**, Murat Batmankaya (çev.), İstanbul: Alkım Yayınevi, 2008, s.514.

niteliktedir. Yaşam, kişinin suya baktığı zaman görmüş olduğu yansıma olarak adlandırılmıştır. Dalgalı olduğu zaman kendisine anlam verilemeyen yaşama ancak durup düşünüldüğü zaman tam olarak olmasa da doğru bir biçimde yaklaşıldığı vurgulanmıştır. Suyun yansıması tıpkı aynanın bize gösterdikleri gibidir. Aynanın bize gösterdiği yaşamın, var olanın görüntüleridir. Giz olan ölümü görebilmek için suyun şeffaf, aynanın ise cam olması gerekmektedir.

Feramus, Arif'in kendisini astığı zaman iki ağacın arasında oturan oğluya konuştuğu düşünce gider. Oğlu ile konuşmasında İkarus efsanesinden bahsedilir. Çocuk kendilerine yeni labirentler inşa etmemek ve orada tutsak kalmamak için İkarus'un uçtuğunu denize düşüp ölmediğini söyler. Feramus olaya bir baba olarak daha farklı açıdan bakar ve babanın oğluya birlikte gidip onu geri neden almadığını kendince sorgular. Oğlu için bir şeyler yapmak istediğini bu sebeple onun yanına geldiğini söyler. Fakat Feramus'un oğlu artık babasının yanında kalmak ve babasının onun varlığından dahi haberdar olmasını istemediğinden Feramus'a yükseğe çıkıldıkça havanın soğuduğundan kanatların erimeyeceğini artık babasıyla yaşamak istemediği için gitmiş olduğunu söyler. Bir babanın bu gidişi kabullenememesi ve bu fikri aklına dahi getiremeyecek olması bakımından düşünüldüğünde İkarus'un bir daha babasıyla olmamasını baba, oğlunun ölümü olarak yorumlamıştır. Yaşamımıza dahil ettiğimiz insanlar hayatımızın belli bölümlerinde bizimle olurlar. Giden insan eylem olarak ölmemiş olsa bile kalan için psikolojik olarak ölü olduğundan filmde efsanede ters giden bir durumun olduğu irdelenmiştir.

Ağaç, sonsuz yaşam demektir. Ağaç, birçok mitolojide yaşamın kaynağı olduğu gibi sonsuzluğun da kaynağı olduğuna inanılır. Filmde Feramus'un oğlunun sağında ve solunda bulunan iki ağaç sanki bir bütün ağacın iki yarısı gibidir. Yaşamın tam olarak ne olduğunu bilebilmek için ölümün de ne olduğunu bilmemiz gerekmektedir. Bu bağlamda ağaçlardan birini yaşam diğerini ise ölüm olarak ele almak mümkündür. Böylece bu ikisinin bir araya gelmesinden sonsuz yaşam ortaya çıkacaktır. İnsan, hayat ile ölüm arasında kurulmuş olan bu dünyada yaşam sürmektedir. İşte bu arada olarak "yaşama" durumu Feramus'un oğluna aittir. Konuşmanın sonunda oturduğu yerden kalkarak babasının zıt yönüne doğru gitmesi söylemiş olduğu İkarus'un gitmiş olabileceği gerçeğinin eylemsel karşılığıdır. Çocuğun iki ağacın arasından çıkması Feramus'un yaşamında yer almak istemeyen oğlunun Feramus için ölmüş olduğunun göstergesidir.

Betül Kenar, soyadı gibi hayatın kenarında kalarak onun içine dahil olamamıştır. Yaptığı işlerde başarısız olup, devam ettirememiştir. Eşi ölmüştür ve kızı ALS hastalığına yakalanmıştır. Tipik bir kaybedendir. Tiyatronun kapanmasıyla birlikte geçinmek ve kızını tedavi ettirebilmek için belediyenin iş garantili kurslarından birine başvurur. Betül'ün başvurduğu kurs gassal olmak üzerinedir. Ölülerini gömülmeden önce yıkayıp kefenleyerek kazanacağı parayla yaşamını sürdürecektir. Yani Betül kızını yaşatmak ve yaşamak için ölümün kendisiyle somut bir şekilde yüz yüze gelmeyi seçmiştir. O, bu işi yapmayı seçmek zorundadır. Feramus'un da dediği gibi *"Seçim yapmak zorundasın, başka seçeneğin yok!"* İnancı olmadığı halde istemediği bir işi yapmak için Betül'ün üstlenmiş olduğu bu rol yaşamın kendisine karşıdır. *"Ölecek değilim ya onun yerine ben de ölü yıkıyorum işte."* Nietzsche'ye insanların ölümü düşünmemelerini kendisini mutlu ettiğini dile getirir. Ölümü hiç gelmeyecekmiş gibi düşünülerek ölüme olan korkudan uzak durulduğunu ve böylece yaşama düşüncesinin daha değerli olduğunu vurgular.³⁶⁴ Betül'ün yıkayacağı ilk kişinin kızı Selin olması bize yaşamın, yaşıyor olmanın en acı ve yürek burkan yüzünü gösterdiğinin kanıtıdır.

Gasilhanede ölü yıkama işlemi cenaze törenlerinde uygulanan pratikler açısından Metz'in sinemada kullanılan kültürel kod bağlamında tanımlanan bir dizi olarak görmek mümkündür. Ölünün yıkanırken hangi pratiklerin sırasıyla uygulanacağı kurstaki eğitmen tarafından kursiyerlere aktarılır. İşin tanımını yaparken eğitmen: *"Bir cenazenin temizlenmesinden yıkanmasına, yıkanmasından defnedilmesine kadar yapılacak işleri kapsar."* Diyerek işlemleri gerçekleştirilecek kesitin içerisindeki dizileri genel olarak sıralamıştır.

Kursun verildiği yere ışık ve gölge oyunları ile dramatik etki katılmıştır. Eğitim görülen yerin pencereleri yukarıdadır. Ortam karanlık ve sisli gibidir. Yer yer spot ışık kullanılarak karanlık ve aydınlık zıtlığı verilmiştir. Kişilerin yüzleri net bir şekilde aydınlatılmamıştır, pencereden vuran ışıkla doğal ışık görüntüsü elde edilmiştir. Uygulamalı olan bu kursta ölü insan bedeni yerine cansız manken kullanılır. Herkesin mağazaların vitrinlerinde ideal beden olarak süzdükleri ve elbiseleri onların üzerinde beğenip aldıkları cansız mankenler filmde ideal ölü bedenler olarak sunulur. Bu bağlamda cansız mankenlerin ölü bedenin estetize edilmiş hali olduğu söylenebilir. İş öğrenecek kişilere cansız manken üzerinde pratik yaptırılması aynı zamanda işe başladıkları zaman da insan bedenini cansız bir

³⁶⁴ a.g.e., s.514.

manken olarak görmesini sağlayacaktır. Bu bağlamda yaşayanın insan olması ve ölenin cansız manken olarak sunulması, ölü bedeninin ötekileştirildiğinin göstergesidir.

İlk işi olarak kızını yıkayan Betül, kızının cansız mankenleşen bedenini sıcak tutmak ve onu yaşıyor kılmak için suyu daha ılık kullanır. “*Daha ılık, daha ılık*” derken çaresizce ağlayan Betül kızını bir gassal gibi değil, bir anne gibi yıkar. Öldükten sonra bedeninin temizlenip, yıkanması işlemi ahirete temiz gitme diğer bir deyişle yeni yaşamına arınmış bir şekilde başlamak için yapılır. Yıkanarak simgesel anlamda tüm günahlarından arınmış olan beden tıpkı yeni doğan bir çocuğun kundaklanması gibi kefenlenip defin için hazır hale getirilir.

Kasabada bulunan havalimanı kullanılmamaktadır. Devlet yapmış daha sonra orada bırakıp işletmeye açmamıştır. Unutulmuş bir kasabada yine unutulup yokluğa terk edilen havalimanının olması ilginç değildir. Tüm bu unutulmuşluk aslında insanların yaşarken unuttukları bir yer olan ahireti anımsatır niteliktedir. Kimselerin uğramadığı, unuttuğu bu yere elbet bir gün insanlar uğrayacaktır. Buranın kuralları vardır. Kötü düşüncelerden arınmış olmayanlar, günahı sevabından fazla olanlar x-ray cihazında yakalanacak ve cennete geçişi yasaklanacaktır. Filmde kimsenin uğramadığı havalimanında birilerinin uğrayacakmış gibi çalışanların işlerini yapması aynı zamanda belirli kurallarla birlikte bir düzenin olduğunun da göstergesidir. Düzenin olduğu yerde otorite olan “Tanrı” da vardır.

Daire filminde ölen diğer bir canlı Feramus’un kedisi Gece’dir. Gece’nin ölümü ile yıkılan Feramus içinde yaşadığı durumun daha da kötüye gitmiş olmasından üzüntü duymuş ve intihara bir adım daha yaklaşmıştır. Kedinin öldükten sonra canlı bir şekilde Feramus’un yanında oturması kedinin bir düşün ürünü mü ya da gerçekte var olup olmadığı konusunda soru işaretlerine sebep olmuştur. Gece gerçekte varsa önceki ölmüş olan kedi Gece değildir ya da Feramus başka siyah bir kedi edinmiştir. Bu bağlamda düşünülecek olunursa siyah kedi gerçekte sadece bir siyah kedidir. Önemli olan bedeninin ölerek ötekileşmemesidir. Yani Gece’nin var olabilmesi için yaşayan siyah bir kedi olması yeterlidir.

“*Aslında herkes bir şeylere tutunmanın derdinde be Cemal.*” Diyen Feramus için tutunabileceği bir şey kalmamıştır. Bu sebeple “*tehlikeli bir oyun*” dediği intihar gösterisini son defa sunarak dairenin içerisine kafasını geçirecek ve bu dünyadan diğerine geçecektir. Altındaki tabureden ayağını ayırmadan önce saate bakar ve daha sonra kendisini boşluğa

bırakır. Saate bakması ölmek için doğru zamanın bu zaman olduğunun göstergesidir. Zamanının geldiğini düşünen Feramus intihar etmiştir.

Nietzsche gönüllü ölüm için “doğru zamanın ne zaman” olduğu sorusunu tartışarak doğru yaşamış ve doğru yaşamamış insanların ne zaman öleceği konusunda açıklamalarda bulunmuştur. Doğru hayatı yaşamamış olan insanların kendilerini ortadan kaldırarak en doğru eylemi yaptıklarını dile getirir. Bunlar “keşke hiç doğmamış olsaydı” olarak nitelendirilen insanlardır. Doğru yaşamış insanların henüz zamanı gelmediği ya da zamanın her zaman uygun olacağı zaman ölmesi gerektiğini vurgular.³⁶⁵

Feramus’un intihar ettiği anla birlikte ölüme giderken yapmış olduğu yolculuk yaşadığı dünyadan ölümlerin diyarına geçişinin ard arda verilmesiyle sağlanmıştır. Feramus’un kendisini boşluğa bırakmasıyla babasının evindeki renkli cam olan kapının yansıttığı renklerin gökkuşağı gibi odayı aydınlattığını görürüz. Kapı bu bağlamda diğer dünyaya geçiş için kullanılan bir araçtır ve kapının camının renkli olması ölümün siyahtan, yok oluştan çok bir festival olduğunun göstergesidir. Nietzsche’nin *Şen Bilim* üzerine çalışırken almış olduğu nottan anlaşıldığı üzere:

‘Ölü’ dünya! Bengi olarak devinim halinde ve hatasız, kuvvete karşı kuvvet!.. Bu dünyadan geçip ‘ölülerin dünyası’na girmek bir *festival*dir... Haydi bu komediyi [duyarlı varlıklar komedisi] görelim ve böylece ondan tat alalım! Cansızlar arasına geri dönmeyi bir gerileme olarak *düşünmeyelim!*.. Ölüm yeniden yorumlanmalıdır! Bu yolla birlikte kendimizi edimsel olanla, ölümlerin dünyası ile *uzlaştırırız*.³⁶⁶

Suyun yüzeyine yansıyan güneşin görüntüsü güneşin batacağı ya da doğacağı hakkında bilgi vermez. Bu güneşin batma (ölme) eylemi ile doğma (yeni yaşam) eyleminin aynı anlama geldiğinin göstergesidir. Feramus’un ölümüyle birlikte yaşayan bütün tanıdıklarının ondan uzaklaştıklarını görmemiz onun yeni bir yaşama başlarken sevdiklerinden ayrılacağının kanıtıdır. Ölüm bu bağlamda simgesel anlamda ayrılık olarak kullanılmıştır. Feramus yaşamın (ağaçların) içerisinden geçerek bilinmezliğe doğru yol alır ve sisin içerisinde kaybolur. “Daire” filminde Arif ve Selin’in bakış açılarından güneşin görüntüsü verilmiştir. Ağaçların arasından sızan bu ışığa ikisinin de çıplak gözle bakması onların ölüm ile karşı karşıya kaldıklarının göstergesidir. Yalom’a göre kimse ölümün farkında ve bilincinde olarak yaşamını devam

³⁶⁵ a.g.e., s.517,518.

³⁶⁶ Parkes, s.172.

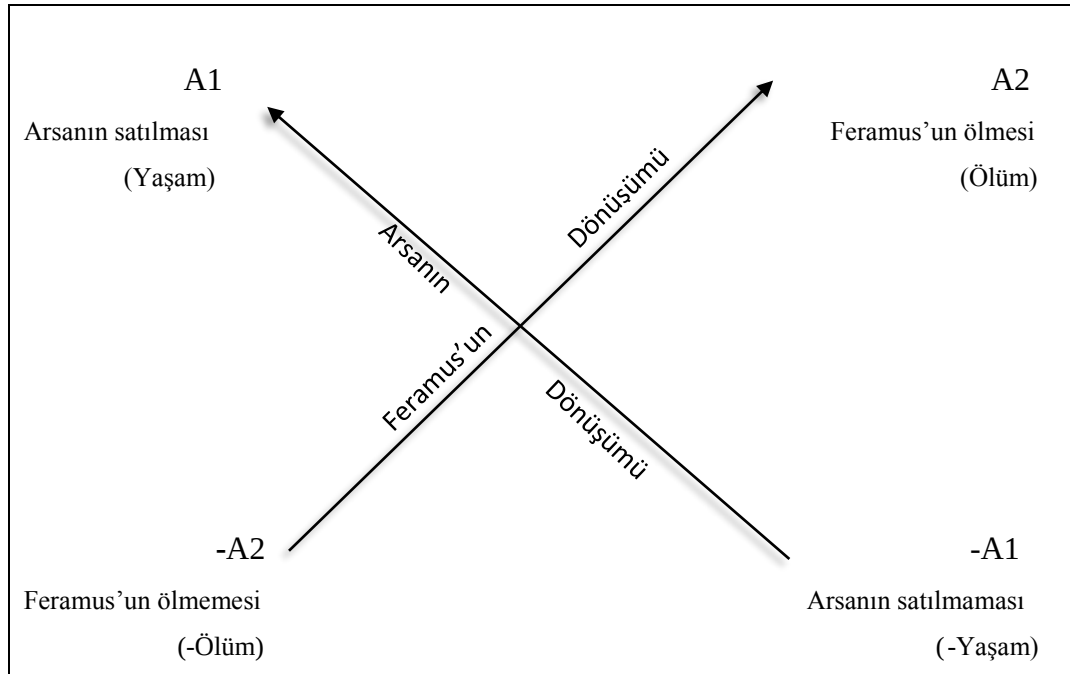
ettiremez. Bu durum güneşe bakmaya benzetilir. İnsan çıplak gözle güneşe devamlı bakamaz. Bu bakma eylemi rahatsızlık verir.³⁶⁷

Ahiretin olup olmadığını babasına soran Feramus cehennemde yanacakları görüp göremeyeceğini merak eder. Babası ona hesapların karıştığını, kendilerine uygun görülmediğini açıklamaya çabalarlarken Feramus’a “*neyse ne, boş ver*” der. Bu söylem Nietzsche’nin “*Ölümden sonrası bizi ilgilendirmez.*” Görüşünü destekler niteliktedir. Ölüm kendisinden sonra gelecek olan hiçbir şeyden korkmamızı gerektirmemektedir.³⁶⁸

İslamiyet kültür kodlarının bir kısmının filme yansıtılması bakımından (bu kodları aynı zamanda bir bütünün sadece bir kısmını ölümle ilgili pratikleri) metonomi kullanımına örnek gösterebiliriz. Gasilhanede ölünün yıkanırken ve kefenlenirken gerçekleştirilmesi gereken pratikler olduğu gibi Feramus’un cenaze namazını da saymak mümkündür.

Dizisel ve dizimsel çözümlemelerde ikili karşıtlıklar: ölüm - yaşam, güçlü - zayıf, düş - gerçek, alt sınıf – üst sınıf, dürüstlük – düzenbazlık, umut – umutsuzluk

Göstergebilimsel Dörtgen Aracılığı ile Filmin Temel Yapı Çözümlemesi



Şekil.4 Daire, 2014 Filminin Göstergebilimsel Dörtgen Aracılığıyla Çözümlemesi

³⁶⁷ Yalom, *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*, s.12,13.

³⁶⁸ Jaspers, s.512.

Arsanın satılması durumuna (A1), Feramus'un ölümüne (A2) dersek, filmin başında (-A2) “-ölüm” yani ölümün olmadığı kategoridedir. (-A1) ise “-yaşam” yaşamın olmadığı bir kategoridedir. Arsanın satılması durumu Feramus'un amacını ve hayatta kalmasını ifade ettiği için anlatının akışı içerisinde zamanla dönüşüm geçirerek “-yaşamdan” , “yaşam”a geçiş yapmıştır. Çünkü Feramus arsayı satamamıştır. Bu satamama durumu “yaşam” yani hayatta olmasını temsil etmektedir. Başka bir deyişle arsanın satılması durumundan satılmaması durumuna geçiş yapılmıştır. Feramus'un anlatıdaki dönüşümü “-ölüm”den, “ölüm”e doğrudur. Arsanın satılması durumunda Feramus'un ölmesi durumu söz konusu olmayacağından (A1) ile (A2) arasında karşıtlık ilişkisi söz konusudur. Arsanın satılmaması (-A1) durumunda da Feramus'un ölmemesi (-A2) söz konusu değildir ve karşıtlık ilişkisi vardır. Arsa satılırsa (A1) Feramus ölmez (-A2) ile arsa satılmazsa (-A1) Feramus ölür (A2) arasında içerme ilişkisi vardır. Hem Feramus'un ölmesi hem de ölmemesi ve arsanın hem satılıyor hem de satılmıyor olması gibi bir durum söz konusu olamayacağından (A2) ile (-A2) ve (A1) ile (-A1) arasında çelişkinlik ilişkisi vardır.

Tablo-6 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Ortam sesi, kuş ve saat sesi Mizansen: saatin yansımasından Feramus'un görüntüsü	İnsan hayatı kendisini saatlerle (zamanla) ölçen yansımalarla dolu bir yaşamdır. Yaşamın kendisini anlayabilmek için bu yansımanın ötesine geçmek gerekmektedir. <i>"Kendini ve kimseyi gölgesine bakarak tanıyamazsın"</i> repliğiyle bu yansımalarla dolu yaşamın aynı zamanda yaşayanların herkes için geçerli olduğunun somut kanıtıdır.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Feramus'un apartmandan çıkması görüntüsü	Doğ apartmanı Feramus'un anne rahmidir. Oradan çıkıp başka bir yere gitmesi onun ölümü aynı zamanda yeniden doğumudur. Feramus ne kadar çok işlerini halledip kendi evine dönmek istese bile geriye dönememesinin açıklaması doğumun ve ölümün sadece bir evren için bir defaya özgü olması anlamına gelmektedir. Apartman bu bağlamda yolculuğa çıkmadan önce bedeni koruyan tabut ile de özdeşir.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Arif'in kendini asması İzleyenlerin tezahüratı görüntüsü	Arif, yapmış olduğu ölüm gösterisi için bizim "boğa güreşimiz" der. Arif'in kendisini astığı anda çekmiş olduğu fiziksel acıyı izlemek çevresindekileri heyecanlandırır. Herkes biraz daha sabrederse rekor kıracağını söyleyip tezahürat ederken coşkuludur. Sonunda Arif tıpkı boğa güreşindeki matador gibi ölmeyerek mükafatlandırılır. Arif kahraman olarak görülür çünkü ölümü yenmiş ve yeniden yaşama dönmüştür.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: suyun yansımasında Feramus ve babasının görüntüsü	Yaşam, kişinin suya baktığı zaman görmüş olduğu yansıma olarak adlandırılmıştır. Dalgalı olduğu zaman kendisine anlam verilemeyen yaşama ancak durup düşünüldüğü zaman tam olarak olmasa da doğru bir biçimde yaklaşıldığı vurgulanmıştır. Suyun yansıması tıpkı aynanın bize gösterdikleri gibidir. Aynanın bize gösterdiği yaşamın, var olanın görüntüleridir. Giz olan ölümü görebilmek için suyun şeffaf, aynanın ise cam olması gerekmektedir.

Tablo-6 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Ortam sesi, üst ses Mizansen: Feramus'un gözünden babasıyla fotoğraflarının görüntüsü	Ölümsüzlüğün göstergesi olan fotoğraflar geçmişten günümüze gelirken anıları koruduğu gibi kişilerin suretlerini de korumaktadır. Fotoğrafa konu olan kişinin ya da şeyin görüntüsü onun bir zamanlar var olduğunun göstergesinden biridir. Nostaljik bir araç olarak kullanılan fotoğraf, filmde babayı anmak ve onun varlığını hissettirmek amaçlı kullanılmıştır.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: hayvanın ölüsü görüntüsü	<i>"Korkaklar güçlü insanlardır"</i> denildiğinde görüntüde bir hayvanın ölüsünü görürüz. Cesurların öldüğünün, korkakların ise yaşamını devam ettirdiğinden bahsedilir.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Feramus'un düşünde oğlu ile konuşması görüntüsü	İki ağaç sanki bir bütün ağacın iki yarısı gibidir. Yaşamın tam olarak ne olduğunu kavramak için öncelikle ölümün de ne olduğunu bilmemiz gerekmektedir. Birbirini tamamlayan bu iki kavram tıpkı görüntüdeki ağaçlar gibidir. Bu bağlamda ağaçlardan biri yaşam diğerini ise ölümü temsil etmektedir. İkisinin bir araya gelmesinden de sonsuz yaşam ortaya çıkacaktır.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: kursta cansız mankenin üstünün örtülmesi görüntüsü	Kursun verildiği yere ışık ve gölge oyunları ile dramatik etki katılmıştır. Uygulamalı olan bu kursta ölü insan bedeni yerine cansız manken kullanılır. Herkesin mağazaların vitrinlerinde ideal beden olarak süzdükleri ve elbiseleri onların üzerinde beğenip aldıkları cansız mankenler filmde ideal ölü bedenler olarak sunulur

Tablo-6 Göstergibilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Ortam sesi, müzik Mizansen1: Feramus'un odanın içerisinde oturması Mizansen 2: Boş oda görüntüsü	İlk karede ölümü hisseden Feramus ikinci karede kapıdan çıkarak ölümlerin diyarına gitmiştir. Renkli cam olan kapının yansıttığı renklerin gökkuşağı gibi odayı aydınlatır. Kapı bu bağlamda diğer dünyaya geçiş için kullanılan bir araçtır ve kapının camının renkli olması ölümün siyahtan, yok oluştan çok bir festival olduğunun göstergesidir.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Selin pencereden dışarı baktığındaki görüntü	Selin'in bakış açısından güneşin yapraklar arasından sızan görüntüsü verilmiştir. Ağaçların arasından sızan bu ışığa Selin'in çıplak gözle bakması onların ölüm ile karşı karşıya kalacağını göstergesidir. Güneşe bakmanın ölüme bakmak olarak görülebilmesi için hayatın kendisi olan yapraklara da bakma gerekliliği vurgulanmıştır.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: cansız manken görüntüsü	Cansız mankenler filmde ölü beden olarak sunulur. Bu bağlamda cansız mankenlerin ölü bedeninin estete edilmiş hali olduğu söylenebilir. İş öğrenecek kişilere cansız manken üzerinde pratik yaptırılması aynı zamanda işe başladıkları zaman da insan bedenini cansız bir manken olarak görmesini sağlayacaktır. Böylece yaşayanın insan olması ve ölenin cansız manken olarak gösterilmesi, ölü bedeninin öteki olarak sunulduğunun göstergesidir.
	Ses: ortam sesi, su sesi Mizansen: Betül'ün ölen kızını yıkaması görüntüsü	İlk işi olarak kızını yıkayan Betül, kızının cansız mankenleşen bedenini sıcak tutmak ve onu yaşıyor kılmak için suyu daha ılık kullanır. "<i>Daha ılık, daha ılık</i>" derken çaresizce ağlayan Betül kızını bir gassal gibi değil, bir anne gibi yıkar. Öldükten sonra bedenin temizlenip, yıkanması işlemi ahirete temiz gitme diğer bir deyişle yeni yaşamına arınmış bir şekilde başlamak için yapılır.

Tablo-6 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Ortam sesi Mizansen 1: Gece'nin ölüsü Mizansen 2: Feramus'un Gece'yi sevmesi görüntüsü	Gece gerçekte varsa önceki ölmüş olan kedi Gece değildir ya da Feramus başka siyah bir kedi edinmiştir. Bu bağlamda düşünülecek olunursa siyah kedi gerçekte sadece bir siyah kedidir. Önemli olan beden ölerek ötekileşmemesidir. Yani Gece'nin var olabilmesi için yaşayan siyah bir kedi olması yeterlidir. Ölü beden ötekileştirilir. Yani Gece'nin var olabilmesi için yaşayan siyah bir kedi olması yeterlidir.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Feramus'un eve girmesi görüntüsü	Feramus'un yüzünün yarısı aydınlık diğer yarısı ise karanlıkta kalmıştır. Aydınlık kısım yaşam karanlık kısım ise ölümü çağırıştır. Karanlık kısmın renkli camların önünde olması Nietzsche'nin değimiyle ölümün bir festival olduğunun göstergesidir. Yaşamı ve ölümü bir bütün olarak ilk defa düşünmeye başlayan Feramus, burada Tanrı'nın varlığı ve yokluğunu kendisiyle tartışır.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: ortada asılı duran ipi ve kahvehanenin genel görüntüsü	Kentte unutulmuş ölüm, kasabada her zaman merkezdedir. Ölüm, bu bağlamda normalleştirilerek filmde seyirlik bir eğlence olarak sunulmuştur. İlk zamanlar bu durumu garipseyen kentten gelen Feramus daha sonra kasabalılardan biri olarak seyirlik ölüm eğlencesini garipseyip, ölümü kendi hayatının merkezine koymuştur. Kahverengi tonlarının hakim olduğu bu yer ölümü (toprak olmayı) hatırlatmaktadır.
	Ses: Ortam sesi, müzik Mizansen: Selin'in sedyeye tutunması görüntüsü	"Aslında herkes bir şeylere tutunmanın derdinde be Cemal." diyen Feramus insanların ölümden kaçma, yaşama içgüdüleri ile hayata tutunacak bir şeyler bulma isteğini anlatmaktadır. Bu bağlamda Selin'in sedyenin kenarına tutunması ölmek istemediğinin göstergesidir. Sedyenin bırakılmasıyla ölümü gerçekleştiren Selin hayata gözlerini yummuştur.

Tablo-6 Göstergebilimsel Çözümleme Seçilmiş görüntüler gösterge	Düz Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Feramus'un kendisini asmaşı görüntüsü	Feramus “tehlikeli bir oyun” dediği intihar gösterisini son defa sunarak dairenin içerisine kafasını geçirecek ve bu dünyadan diğerine geçecektir. Altındaki tabureden ayağını ayırmadan önce saate bakar ve daha sonra kendisini boşluğa bırakır. Saate bakması ölmek için doğru zamanın bu zaman olduğunun göstergesidir. Zamanının geldiğini düşünen Feramus intihar etmiştir.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: güneşin yansımasının suya vurması görüntüsü	Suyun yüzeyine yansıyan güneşin görüntüsü güneşin batacağı ya da doğacağı hakkında bilgi vermez. Bu güneşin batma (ölme) eylemi ile doğma (yeni yaşam) eyleminin aynı anlama geldiğinin göstergesidir. Ölü hayvan bedeni ise Feramus'un artık öldüğünün göstergesidir. Feramus filmin başındaki ölü olan güçlü hayvan tasviri ile özdeşleştirilmiştir.
	Ses: Ortam sesi Mizansen: Feramus'un ağaçların arasında yürümesi görüntüsü	Feramus ölüme doğru yaptığı yolculukta ölümün ve yaşamın bir arada olduğu sınırdan geçmektedir. Ölümün göstergebilimsel karşılığı sararan yapraklarken, yaşamın göstergebilimsel karşılığı ise yeşil yapraklardır.

Tablo 6: Daire - 2014 Filmi'nin Göstergebilimsel Metodoloji Kapsamında Düz Anlam – Yan Anlam Çözümlemesi

Sonuç olarak: Nietzsche'nin ölüm ve yaşamla ilgili görüşlerinin yer aldığı “Daire” filminde Feramus'un intiharıyla kişinin akıllı ölümünün güçlü insanlar tarafından gerçekleştirileceği açıklanarak doğru zamanın da her zaman olabileceğine dikkat çekmiştir. Ölüm bu bağlamda bir ödül ya da bir kaybetme eylemi olarak değerlendirilmemiştir. Feramus'un ölümünden sonra açmış olduğu davanın sürmesi ile Arif'in evinin yıkılmayacak olması Arif açısından bir kazanımdır. Yaşamın kendi içerisinde kazanma ya da kaybetme edimleri bulunmaktadır. Betül bu bağlamda iş garantili kurs bularak bir kazanım elde etse de ayı zamanda kızını kaybeden

olmuştur. Ölüm, gidiş, yok olma bu açıdan yaşayan için bir kaybediş olarak görülmektedir. Filmde İslamiyet'te ölümle ilgili gerçekleştirilen pratiklerden ölü yıkama ve cenaze namazında uygulanan ritüeller Metz'in sinemaya kültürel kodların yansıdığına ilişkin açıklamasına bir örnektir. Filmde aynı zamanda ölümü çağrıştıracak göstergelere de yer verilmiştir.

Bölüm Sonucu

Bölümde filmlerde kullanılacak olan göstergebilimsel çözümleme yöntemleri özet bir şekilde açıklanarak “*Akrebin Yolculuğu (Ömer Kavur - 1997)*”, “*Orada (Melik Saraçoğlu, Hakkı Kurtuluş 2009)*” ve “*Daire (Atıl İnaç - 2014)*” filmleri eleştirel yöntem çerçevesinde göstergebilimsel metodoloji ile incelenmiştir. Örnekleme alınan filmler; ölüm kavramının somut yansımaları olarak belirlenen ‘fotoğraf’ , ‘saat ve zaman’ , ‘mezarlık’ , ‘tabut’ , ‘gasilhane’ , ‘ruh’ , ‘hayvan’ , ‘su’ , ‘ceset’ , ‘daire’ , ‘göz’ , ‘ağaç’ imge dizileri eleştirel yöntem ve göstergebilimsel metodoloji ile açıklanmıştır. Böylece ölüm kavramı soyut olmaktan çıkmış ve somut bir biçimde ele alınmıştır. Araştırmamızda her bölümün kendi içinde bir bütünlüğü vardır ve tüm bölümler birleşerek de başka bir bütünü var etmişlerdir. Bu bağlamda araştırmamızın içinde her bölümün birbirlerini tamamlayarak bir bütün oluşturduğunu söylemek mümkündür. Birinci ve ikinci bölümlerde ele alınan kavramlar dizileri ve dizgelerinden yararlanılarak üçüncü bölümde ölüm kavramının çok boyutlu olarak algılanması ve felsefe, söylence, din, psikoloji alanlarında farklı tanımlanması örnekleme alınan filmlerin ölüm kavramına eleştirel bir şekilde bakılmasına olanak sağlamıştır.

Araştırmamızın ikinci bölümünde ele alınan filmlerde ölümü açıklamada kullanılan imge dizilerinin filmlerde yarattığı anlam öbeklerinin üçüncü bölümdeki filmlerde de aynı imgeler kullanarak benzer söylemler oluşturduğu ortaya çıkarılarak araştırmanın bütünlüğü ve filmlerde seçilen ‘fotoğraf’ , ‘saat ve zaman’ , ‘mezarlık’ , ‘tabut’ , ‘gasilhane’ , ‘ruh’ , ‘hayvan’ , ‘su’ , ‘ceset’ , ‘daire’ , ‘göz’ , ‘ağaç’ imge dizilerinin ortak bir söylem ürettiği saptanmıştır.

Göstergebilimsel çözümleme yöntemi olarak bu bölümde Roland Barthes'ın gösteren-gösterilen ilişkisini açıklaması bağlamında oluşturmuş olduğu düz anlam ve yan anlam terimleri ile tablolar oluşturularak filmlerde ölüm kavramı görüntüsel gösterge, gösteren ve gösterenin oluşturduğu anlam yani gösterilen açıklanmıştır. Metafor ve metonomi kavramlarından yararlanılarak ölüm olgusunun parçası ya da ölümü çağrıştıran imgeler saptanmıştır. Metz'in

sinemanın kültürel kodları bağlamında cenaze törenleriyle ilgili ritüellerin geliştirildiği ortaya çıkarılmıştır. Aynı zamanda eski Türk inançlarının da yansımalarına incelenen filmlerde rastlanmıştır. Filmlerde ikili karşıtlıklar açıklanarak temel anlamda filmin yapısını oluşturan kavramlar ortaya çıkarılmıştır. Araştırmamızda bu karşıtlıklardan en önemlisi yaşam-ölüm karşıtlığı olmuştur. Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeninde filmin temel anlatı yapısı incelenerek, gerçekleşen olaylarla anlatının içinde karakterin dönüşümü ve yaşam ile ölüm arasındaki bağ çelişkinlik, karşıtlık ve içme ilişkileri ile açıklanmıştır.

SONUÇ

Yaşadığı zaman içerisinde ölümü anlamlandırmaya ve onu yenmeye çalışan insanoğlu, ölümsüzlüğün sırlarını bulmaya çabalarken yaşamayı unutmakta ve mutlak son olan ölümle karşı karşıya geldiğinde ise onu anlamlandıramayıp yenemeyeceğinin bilincinde olarak hayata gözlerini yummaktadır. İşte bu ölmek zorunda olma gerçeği insanda hem derin bir endişe uyandırmakta hem de insanın hayata bağlanması için bir sebep olmaktadır. Ölüm kavramının bireyler arasında kesin bir tanımı yoktur. Kimileri onu kurtuluş olarak, tanrıya kavuşmak olarak görürken kimileri de hiçlik olarak tanımlamaktadır. Birinci bölümde anlatıldığı üzere bilimsel anlamda ölüm olgusu biyolojik, sosyal ve psikolojik ölüm olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Biyolojik ölüm bedenin farklı yapılarına göre değişiklikler göstermektedir. Fakat biyolojik ölümün nasıl gerçekleştiği ile ilgili temel olarak iki görüş kabul görmektedir. Bunlardan birincisi beyin ölümüdür. İkincisi ise omurilik soğanının fonksiyonlarını yerine getirmemesi durumu biyolojik ölüm olarak nitelendirilmektedir. Sosyal ölüm bilinci yerinde olmayan bireyin tıbbi destekle yaşatılmasıdır. Psikolojik ölüm ise zihnin bilinçli gerçekleştirdiği işlemleri yerine getirememesidir.

Nihai son olarak adlandırılan ölüm, insanlığın var olmasıyla birlikte onların varlığını yok kılmaya başlamıştır. Bu durum tarihsel süreç içerisinde ölüm korkusuyla birlikte inançların doğmasını, filozoflar tarafından ölümün ne olduğunun ve öldükten sonra ne olacağının tartışılmasını, ölüm anksiyetesine bağlı olarak insan psikolojisinin araştırılmasını gerekli kılmıştır.

Birinci bölümde mitolojide ölüm olgusu ile ilgili inançlara kısaca değinilerek eski inançlarda ölüme nasıl yaklaşıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda en eski dini metin olan Mısır'daki Sakkara piramitlerinde ölümden sonra yaşamın olduğuna dair bir inancın izlerine rastlanmıştır. Yunan söylencesine göre insanın beden ve ruhtan oluştuğu söylene dahi öldükten sonra ruhun da beden gibi öleceğine inanılmıştır. Beden öldükten sonra bedenden çıkan ruhun nereye gittiği hakkında bir şey söylenmemiştir. Aborijinler bedenden çok ruha önem vermişlerdir. Onlarda cehennem ya da cennet inancı olmasa da öldükten sonra başka bir yaşama başlayacakları inancı var olmuştur. İskandinav mitolojisinde de ölümden sonra yeni bir hayatın olduğuna inanılmaktadır. Savaşta ölmek kutsal olarak görülüp, diğer dünyada tanrıların tarafında kötülerle savaşılacağına inanılmıştır. Yeni Hibridlerde öldükten sonra ruhun tepelere

doğru gittiğine ve domuzdan kaçıp eşikten atlayabilirse yeni dünyaya geçeceğine inanılmaktadır. Aborijinlerin aksine Asya mitolojisinde ruhun değil bedenın önemli olduğu inancı bu bölümde saptanmıştır. Kişi söylenilen maddeleri yiyerek ölümsüz olmakta ya da bedenin fiziki yapısının bozulmaması söz konusu maddelerle sağlanmaktadır. Öldükten sonra Hititlilerde ölüm ile yaşamın sınırının bilinmemesinden kaynaklı olarak ölüler gömülmeden önce bağlanmıştır. Çünkü dirilip yeniden hayata geleceklerine inanılmaktadır. Eski toplumlarda bazıları ölülerini yakmış, bazıları gömmüş, bazıları ise etlerini sıyırıp kemiklerini saklamıştır. Ölülerle nasıl baş edeceğini bilmeyen yaşayanlar onu ortadan kaldırmak için farklı yöntemler denemiştir.

Eski Türk toplumlarında öldükten sonra yer-su ruhlarına ölülerinin ruhlarının karıştıkları inancı yaygın olmuştur. Su, hayat suyu olarak nitelendirilmiş ve suyun ölülere yaşam verdiğine inanılmıştır. Eski toplumlarda ölülerin yeniden dirilmesinden korkan yaşayanlar, kendilerini korumak için ölülerini adalara gömmüşlerdir. “*Karşı taraf*”, “*öteki taraf*” deyişleri bu sebeple ortaya çıkmıştır. Ölümün rengi çoğu toplumda siyah olarak benimsenmektedir. Bunun sebebinin de kararmanın ciddi bir hastalığın belirtisi olmasıdır. Avrupa’da siyah vebanın, hastalığın ya da ölümün rengidir. Türklerde de siyah karamsar, kasvetli bir renk olarak nitelendirilmiştir. Çalışmada değinildiği üzere mitolojik anlatılarda bazı hayvanlar ölüm olgusunu açıklanırken kullanılmıştır. Altay ve Sibiry mitolojisine göre sadece insanların ve hayvanların ruhlarının uçup zaman zaman evreni gezdiğine inanılmaktadır. Ruhların yönlerini yalnızca köpekler ve mistik insanların bileceği inancı yaygın olarak görülmektedir. Ölüm, hayvan simgesi olarak kurbanla özdeşleştirilmiştir. Eski Türklerde ölen kişinin cennete gitmesi için kurban kesilmiştir. Mısır’da kediler kutsal hayvan olarak görülmekte ve ölümsüzlüğü simgelemektedir. Meksika’da keleklerin ölünün ruhunu taşıdığı inancı yaygınken Türkler’de ise kelekler ölümün gelişi ile ilişkilendirilmektedir.

Bu bilgiler doğrultusunda ölüm kavramının inanç bakımından eski toplumlar tarafından farklı şekillerde algılandığını söylemek mümkündür. Kimileri cenneti ve cehennemi tasvir ederken, kimi toplumlar her ikisinin yokluğuna inanmaktadır. Bazıları ise öldükten sonra bir dünyanın var olduğunu söylemiştir fakat onu cennet ve cehennem olarak adlandırmamıştır. Toplumdan topluma ruh ve beden ikilisi arasındaki inanç da farklılık göstermektedir. Suyun hayatı temsil ettiğine dair inanç yaygınken su koruyucu olma görevi de üstlenerek ölüleri yaşayanlardan ayırmaktadır.

Düşünürler, ölümü tanımlamaya çalışarak ölümden sonraki yaşamın varlığını ya da yokluğunu felsefenin başlangıcından günümüze kadar sorgulamaktadır. Bu bağlamda felsefeyi ölme araştırması olarak gören Sokrates, *nasıl yaşayacağım?* Sorusunu sorarak felsefi anlamda yeri doldurulamayacak bir gedik açmıştır. Yaşamın kendisinden bahsedebilmek için önce karşıtı olan ölümden bahsetmenin gerekliliğini vurgulamıştır. Sokrates bu bağlamda her iki kavramın birbirinden doğduğunu öne sürmüş ve birbirinden doğdukları için ölüm ve yaşam kavramlarının çifte bir doğuşu temsil ettiklerini dile getirmiştir. Kendisinden sonra gelen Cicero ve Platon da Sokrates'in izinden gitmiştir. Hegel'e göre ölüm, birinin ölümü olarak görülmektedir ve birinin zamanlar olduğu şeyin ölmekte olduğunun ölen kişi tarafından değil yaşayan tarafından kavrandığını vurgulamıştır. Epikuras'a göre ölümden sonra yaşam yoktur, ölüm nihai bir sondur. Yani ölüm bir şeye gebe olarak görülmemiştir.

Ölüm, Schopenhauer'a göre felsefenin esinleyici bir gücü konumundadır. Ölümden sonraki var olmama durumu ile doğumdan önceki var olmama durumunun aynı şey olduğunu vurgulayan Schopenhauer, yaşanan dünyanın da çok değerli olmadığına inanmaktadır. Nietzsche, öldükten sonra ölümler diyarının var olduğu düşüncesini açıklayarak ölmeyi bir festivale katılmak olarak nitelendirmiştir. Ona göre ölüm, festival gibi renklidir. Bu sebeple de ölüme bakış açısının yeniden araştırılmasını gerekli görmüştür. Ölüm kavramı üzerine ilk sistematik düşünceler Heidegger tarafından ortaya atılmaktadır. Heidegger insan varlığını *Dasein* olarak tanımlamış ve yaşam ile ölümün iç içe olduğunu vurgulamıştır. Sartre ise kişinin kendisini yalnızca yaşayan bir varlık olarak göreceğini, kendi ölümünü düşünemeyeceğini açıklamıştır.

Dinlerde ölüm olgusuna bakış, yeniden dünyaya gelme ya da yeni bir dünyada sonsuz bir yaşam olarak yorumlanmaktadır. Budist dinlerinde karma yasasına göre ölen kişiler yeniden başka bir varlık olarak dünyaya gelmektedirler. Kişilerin öldükten sonra yeniden dünyaya gelme eylemine reenkarnasyon denilmektedir. Tibet ölümler kitabının okutulması ise Tibet'teki ölümler için yapılan bir ayındır. Ölen kişiye rehberlik eden bu kitabın ölünün yeniden doğumunu sağlayacağına inanılmaktadır. Kitap, yolunu kaybetmiş ruhlara yardımcı olmak için okunmaktadır. Musevilik dininin ilk yıllarında öldükten sonra bir yaşamın olduğuna inanılmamıştır. Daha sonra cennet ve cehennemin varlığından söz edilerek öldükten sonra sonsuz bir yaşamın var olduğu savunulmuştur. Hristiyanlıkta ise öldükten sonra yeniden

dirilineceğine inanılmaktadır. Bu inancın sebebinin İsa'nın yeniden dirilerek dünyaya gelmesi olarak belirtilmiştir.

Eski Türk inancı olan Atalar Kültü'nde ruhun öldükten sonra yaşadığı düşünülmektedir. Türkler Gök-Tanrı inancına göre de öldükten sonra ruhlarının uçtuğuna inanmaktadır. Beden ve ruh olarak insanın iki temel yapıdan oluştuğuna inanmışlar, öldükten sonra ruhun gökyüzüne yükselip bir kuş gibi uçacağını düşünmüşlerdir. Eski metinlerden yola çıkarak insanoğlunun gök ve kara toprak arasında yaşaması öldükten sonra cennet ve cehennemin olduğuna dair inançlarının oluşmasının temel kaynağı olarak gösterilmektedir. Şamanizm de ise bedenden çok ruhun daha önemli olduğu vurgulanmıştır. Ölüler farklı biçimlerde (yakılma, gömülme, hayvanlara terk edilme gibi) diğer dünyaya uğurlanmıştır. İslamiyet'te ise ölüm bir son değil, sonsuz hayatın başlangıcı olarak görülmektedir. Ölümünden sonra iyilerin cennete, kötülerin ise cehenneme gideceği bir düzen olduğuna inanılmaktadır. İslamiyet'te ölümlerin gömülmesiyle ilgili gerçekleştirilmesi gereken ritüeller şunlardır: ölünün yıkanıp kefenlenmesi, ölünün cenaze namazının kılınması, cenazenin taşınması, cenazenin gömülmesi, ölüye telkin vermek, ölüye ağlamak ve taziye. Bu bağlamda ölüm kavramı, inancın temelini oluşturarak yaşayanların doğal olarak da yaşayanları oluşturan toplumların direkt olarak; kültürlerini, yaşayış tarzlarını, hayata bakış açılarını vb. etkilemektedir.

İnsanoğlunun ölüm korkusu onun yaşamı içerisinde davranış ve tutumlarının temelini meydana getiren bir öge olmuştur. Altı yaştan ön ergenliğe doğru kaybolan ölüm kaygısı ergenlikle birlikte yeniden ortaya çıkmaya başlar. Susan Carey'e göre çocukta ölüm düşüncesi üç aşamada gerçekleşmektedir. Birinci aşama beş ve altı yaş çocuklarda gözlemlenmektedir. Ölüm kavramı çocuklar tarafından uyku ile ayrılık kavramları gibi tanımlanmaktadır. İkinci aşamada çocuklar ölümün bir dış etken tarafından gerçekleştiğini kavrayamamaktadır. Üçüncü aşamada ise ölüm önüne geçilemeyen bir biyolojik süreç olarak görülmektedir.

Freud'a göre çocuk için ölmüş olmak aslında gitmiş olmakla eş anlamlıdır. Çocuk bilince özgü ölüm düşüncesini kabul ederken, bilinç dışında ise onu ilksel ayrılık ile özdeşleştirmektedir. Otto Rank'a göre birey hangi cinsten olursa olsun, kendisine yakın olan birini kaybettiğinde bu ayrılık yeniden ilksel ayrılığı yani anne karnından ayrılığı hatırlatmaktadır. Çeşitli yas tutma ritüellerine bakıldığında zaman yas tutan kişinin aslında kendisini ölen kişi ile özdeşleştirdiği görülmektedir. Yalom'a göre yalnızlık ölüm acısını arttırmaktadır. Yas tutulan bir evde yakınların birbirine uzak olmasının sebebi bu durumda ne diyeceklerini bilmemelerinden ve kendi ölümleri ile karşılaşmak istemediklerindendir. Yalom,

dünyaya bir şeyler bırakma hevesinin sebebinin de ölüm korkusundan ileri geldiğini söylemektedir.

Carl G. Jung'a göre yaşlı ve genç bireyler için düşünüldüğünde yaşamın anlamı farklılaştığı gibi ölümün de anlamı farklılaşmaktadır. Bu bağlamda gencin erkenden ölme isteği yaşama tutunmaması kınanırken, yaşlının bu isteği kişilerde o yaşa kadar yaşayıp yaşamayacağı sorusunu kendisine sordurarak konunun başka yöne çekilmesi sağlamaktadır. Yapılan araştırmalardan bazıları ölümü düşünmenin yaş faktörüne bağlı olmadığı sonucunu çıkarken bazı araştırmalarda ise yaş faktörünün önemi vurgulanmaktadır. Fakat Jung'a göre insanlar gençken yaşamdan, yaşlandıktan sonra ise ölümden korkmaktadır.

Otto Rank, terapistler için son derece kullanışlı olabilen yaşam kaygısı ve ölüm kaygısı arasında süre gelen bir gerilim olduğunu savunmaktadır. Ölümün insanların üzerindeki etkisini araştıran çalışmalarda dinin ölüm kaygısını azalttığı sonucuna ulaşılırken aynı zamanda dindar olanların daha fazla ölüm kaygısı yaşadığı da tespit edilmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde felsefi, söylencesel, psikolojik ve dinsel anlamda ölüm kavramının temelinin ele alındığı bu bölümde ölüm kavramı ve ölümden sonraki yaşama ilişkin verilen bilgiler doğrultusunda sonuç olarak; ölümün kesin bir tanımının olmadığını, bireyler arasında ölüm olgusuna bakış açısında yaşın, cinsiyetin, inancın vb. öneminin olmadığını, mitolojik ve dinsel araştırmalar ile birlikte ölümden sonra bir hayat olup olmadığına dair ortak bir inanç olmadığı saptanmıştır. Bu bağlamda ölümün hem toplumdan topluma hem de bireyden bireye farklılık gösterdiğini söylemek mümkündür. Ayrıca ölüme dair inançlar ve toplumların ölüme bakış açılarının zaman içerisinde değiştiği de görülmektedir. Ölüm yaşama dair tek kesin gerçek, mutlak bir son olmasına rağmen tanımı ve ölümden sonra ne olacağına dair fikir yürütmeleri çok çeşitli olmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde 90 sonrası dönemi anlayabilmek için 80'ler ve 70'lerden de bahsedilmiştir. Burada amaç; aslında çok ayrı görülen Türk sineması dönemlerinin birbirinden etkilendiklerini vurgulamaktır. 90'larla birlikte kalıpların yıkıldığı düşüncesi egemen olmuştur. Oysa 90'lar kendisinden önceki dönemlerden izler taşıyarak geçmişin üstüne yeni bakış açılarının eklenmesiyle var olmaktadır. Yeşilçam'ın bir hayalet figürü olarak ele alıp büsbütün kültürel muhayyidenin dışında tutulmak olanaksızdır. Birbirleri ile bağlantılı olan Yeşilçam sineması ile günümüz sineması tamamen birbirinden ayrı değildir. Bu dönemde finansal açıdan devlet tabanlı ilk destek sağlanmıştır. Bunun dışında filmlere ekonomik anlamda destek verecek pek çok kurum ve kuruluş oluşturulmuştur.

90'larla birlikte antikahramanların ya da kaybedenlerin hayatı filmlere konu olmaya başlamıştır ve bu dönemle birlikte Türk sinemasının yelpazesi genişleyerek birçok konuda film çevrilmiştir. 90'ların ikinci yarısıyla birlikte önemli filmler üretilmeye başlanmıştır. Oryantalist motiflerde filmler çevrilmiştir. Minimalizm 90 döneminin başlarında farklı bakış açıları arayan yönetmenler tarafından kullanılarak bu yönde filmler yapılmıştır.

2000'lerle birlikte korsan CD'lerin çıkmasıyla sinema sektörü ciddi anlamda maddi kayıplar yaşamıştır. İnternetin de gelişimi ile birlikte filmler artık sinema salonuna gitmeden evlerde izlenmiştir. Aynı zamanda bu dönemin başında yaşanan ekonomik kriz de maddi açıdan sorunlar yaşayan Türk sinemasını olumsuz yönde etkilenmiştir. 2004'ten sonra Türk sinemasında olan gelişmeler Türk sinemasının güçlenmesini sağlamıştır. Ulusal ve uluslararası kazanılan ödüllerle Türk sineması adını yeniden duyurmaya başlamıştır. Bu dönemde auteur yönetmen sineması gelişim göstermiş, aynı zamanda gişe hasılatı 90 ve 80'e göre artış sağlamıştır.

90 sonrası dönemde film çeviren yönetmenlerin "ölüme" yönelik bakış açılarına yer verilmesindeki temel amaç; bu dönemde sorunsallaştırılan ölüm kavramının yönetmenler üzerindeki etkisi ve onların ölümü nasıl yorumladıklarını ortaya koymaktır. Zeki Demirkubuz, *Bekleme Odası – 2003* filminde beklenilenin ölüm olduğunu dile getirmiştir. Başkahramanın kanser olması ve ölüm kuşkusunu ele alacağı filminde dramatik etki yaratıp gerçekte istediği etkinin sağlanmayacağını düşündüğünden karakterin kanser olması durumunu çekim esnasında değiştirmiştir. Nuri Bilge Ceylan ise ölümün metropollerde unutulduğunu fakat taşrada hayatın içinden bir şey olarak görüldüğünü dile getirerek ölümün unutulmasından yakınmaktadır. Ceylan'a göre: Ölüm karşısında gösterilen tepkiler, o toplumda yaşayan insanlar hakkında bilgiler vererek kültürleriyle ilgili bilgi edinilmesini sağlamaktadır. Semih Kaplanoğlu'na göre ölüm yeniden doğum olarak nitelendirilmektedir. Onur Ünlü ise filmi bir derdi olduğu için çektiğini ve bu dertlerinden birinin ölüm olduğunu açıklamaktadır. Ünlü, ölümle ilgili sorulabilecek tüm soruları sorduğu için ölümü artık düşünmediğini dile getirmektedir. Bu kuşağa uygun sinemanın beklenmeyen bir sinema olduğunu açıklayan Reha Erdem ise, beklenmeyen yaşam beklenenin ise ölüm olduğunu öne sürerek beklenmeyen filmler ürettiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda yaşamı filmlerinin içerisine dahil eden Erdem, karakterlerinin öldükten sonra yeniden yaşama başlamasını sağlayarak yeni bir yaşama ölen karakterini yani ölü olanı dahil etmiştir.

İkinci bölümde örnekleme alınan filmler ‘Fotoğraf’ , ‘Saat ve Zaman’ , ‘Mezarlık’ , ‘Tabut’ , ‘Gasilhane’ , ‘Ruh’ , ‘Hayvan’ , ‘Su’ , ‘ Ceset’ kavram dizileri açısından ele alınarak ölüm olgusunun kısa analizleri yapılmıştır. Bu bağlamda fotoğraf eskide var olan fakat var olmayan şimdinin göstergesi olarak ölümsüzlüğün simgesi konumunda yer almaktadır. Filmlerde nostalji aracı olarak kullanıldığı gibi genellikle ölen kişinin bir zamanlar orada (yaşama dahil) olduğunu göstermek için kullanılarak ölümün kendisini ölümsüz kılmaktadır. Seçilen filmlerde zaman ve saat imgesi ile ölüm ve yaşamın diyalektiği üzerine sorgulamalar yapılmıştır. Bu filmlerde kişinin yaşamı ile geçirmiş olduğu zaman dilimiyle; yaşamın farkında olarak ölümün de farkındalığının sağlandığı ve zaman kavramının kullanımıyla ölümle yaşamın yakınlığı ile uzaklığı tartışılmıştır.

Örnekleme dahil edilen filmlerde mezarlık imgesinin nasıl kullanıldığı araştırılmıştır. Belirlenen filmlerde mezarlık imgesi ölümün de yaşama dahil olan bir parçasını sunmak için kullanılmaktadır ve bu imgenin ölümü hatırlattığı görülmektedir. Filmlerde mezarlıklar yaşayanlar ve ölülerin bulunduğu, tek gerçeğin ölüm olması sebebiyle hayata dair sırların ve gerçeklerin öğrenildiği mekanlar olarak kullanılmıştır. Filmlerde ölüm kavramının yaşam kavramı düşünülmeden, yaşam kavramının ne olduğunu açıklanırken de ölüm kavramı düşünülmeden tanımlanamayacağı saptanmıştır. Bu bağlamda yaşamın temsilcisi yaşayanlar ile ölümün temsilcisi yaşamını kaybedenleri bir araya getiren birleştirici bir güç olarak mezarlık imgesi kullanılmıştır.

Tabut, ölülerin bedenlerini korumak ve ölünün diğer dünyaya geçmesindeki son evrede kullanılan araçtır. Tabutun görüntüsel göstergesinin ahşap ve ölünün konulduğu bir araç olarak betimlenmesi doğru değildir. Anne rahmi de tabut olarak nitelendirilmektedir. Kişi anne rahminde büyüyerek zamanı gelince bedenini muhafaza eden o hücreden çıkıp başka bir hücre olan dünyaya gelmektedir. Bu bağlamda insanoğlunun yaşamını geçirdiği ev de kişinin anne rahmidir, başka bir deyişle tabutu konumundadır. Örnekleme alınan filmlerde incelenen tabut imgesinin sadece ölünün taşındığı araç olarak değil aynı zamanda kişinin evi, anne rahmi olarak da kullanıldığı ortaya çıkarılmıştır.

Sonsuz yaşamın var olduğuna inanılan inançlarda beden ölse dahi ruh yaşamaktadır. Gerek İslamiyet öncesi Türk dinlerinde, gerekse İslamiyet’te ruhun varlığına inanılmaktadır. Bu inanç, Türk sinemasında toplumun içinde filizlenen filmlere konu olmuştur. Bu bağlamda

örnekleme dahil edilen filmlerde ruh sonsuz yaşamın göstergesi olarak ele alınmaktadır. Ruhlar seçili filmlerde bedenler arasında dolaşarak dünyada kaldıkları gibi öldükten sonra başka bir bedenin içinde yeniden yaşayabilmişlerdir. Soyut bir kavram olarak ele alınan ruh ölen kişilerin haksızlık ya da iftiraya uğradığı zaman onların ruhlarının dünyayı ziyaret edip bazı insanlara görünür kılındığı da filmlerle aktarılmıştır.

Örnekleme konu olan filmlerde ölümü ve ölüm kavramını çağrıştıracak mitolojik imgeler kullanılmıştır. Bunlar; göz, ölen kişinin adının yeni doğan birine verilmesi (isim), su, hayvan, ağaçtır. Bu bağlamda göz imgesi anne karnından çıkmayan, karanlığın içerisinde kalan gözlerle yaşayan kişiler (görme yetisi olmayanlar) birer ölü gibi yaşama dahil olmuşlardır. Görme yetisi olmayanlar en saf, en duru olanı yani anne karnında olanı temsil ettiklerinden gerçeğin kendisini görebilenler olarak tasvir edilmişlerdir. Tek gözü görmeyen karakterlerin ise yaşamın ve ölümün bir aradalığının ete kemiğe bürünmüş hali olarak filmlerin içerisinde hem ölümü hem de yaşamı temsil ettiği saptanmıştır. Filmlerde kullanılan ölen kişinin isminin yaşayan bir akrabasında olması, ölenin yaşayan diğerlerine hatırlatılması ya da yaşayanın da ölen gibi olması ve onun gibi hayat sürmesi için ölenin ismi verilmiştir. Su imgesi filmlerde hem hayatın hem de ölümün simgesi olarak, ağaç imgesi ise sonsuz yaşamın olduğu inancını dile getirmek için kullanılmıştır. Seçili filmlerde ölümü simgeleyen, ölünün ruhunu taşıyan ve ölümün habercisi olan hayvanlar gibi pek çok farklı hayvan motifi kullanılmıştır. Aynı zamanda hayvan ölümleri ile ölümün sadece insanlara özgü olmadığı, her canlının bunu yaşadığı anlatılmaya çalışılmıştır.

Çözümleme yöntemi olarak belirlenen eleştirel kuram çerçevesinde göstergebilimsel metodoloji ile 90 sonrası Türk sinemasından “*Akrebin Yolculuğu* (Ömer Kavur - 1997)”, “*Orada* (Melik Saraçoğlu, Hakkı Kurtuluş 2009)” ve “*Daire* (Atıl İnaç - 2014)” filmleri incelenmiştir. Bu bağlamda Greimas’ın göstergebilimsel dörtgeni kullanılarak filmlerde temel yapı çözümlemesi yapılmıştır. Filmlerde değişim, olaylar ve karakterler açısından incelendiğinde temelde ya yaşamdan ölüme ya da ölümden yaşama bir geçişin olduğu söz konusudur. Yaşam ve ölüm olguları bu bağlamda incelenerek birbirlerinin içerenlerinin, karşıtlarının ve çelişkinliklerinin de dile getirilmesiyle birlikte yaşam ve ölümün bir bütün olduğu her ikisinin de birbirinden doğduğu ortaya çıkarılmıştır. Filmlerde gösteren ve gösterilen ilişkisi olarak Roland Barthes’ın düz anlam, yan anlam kavramları kullanılmıştır.

Görsel göstergelerle tablolar oluşturularak incelenip, filmlerde kullanılan göstergelerin ölüm ve yaşam kavramı açısından nasıl anlamlandırıldığı açıklanmıştır.

Düz anlam – yan anlam dışında göstergebilimsel çözümleme yöntemleri olan ikili karşıtlıklar, metafor - metonomi, dizi - dizime değinilmiştir. Filmlerde kullanılan tema, karakter, olay ve duygulardaki karşıtlıklar açıklanmıştır. Ele alınan filmlerde ortak karşıtlıklardan birinin yaşam – ölüm karşıtlığı olduğu saptanmıştır. Metz’e göre sinemanın kültürel kodları bağlamında İslamiyet’ten önce ve sonra ölümle ilgili gerçekleştirilen pratikler açıklanarak sinemanın toplumun kültürünü yansıtan bir sanat olmasıyla beraber ölü gömmeye gerçekleştirilen ritüellere yer verilerek ölüme yabancılaşan yaşayanların ölüme yakınlaşması, ölümü hatırlaması sağlanmıştır.

“*Akrebın Yolculuğu* (Ömer Kavur - 1997)”, “*Orada* (Melik Saraçoğlu, Hakkı Kurtuluş 2009)” ve “*Daire* (Atıl İnaç - 2014)” filmleri aynı zamanda ikinci bölümde ölüm kavramını anlama, ölümün tarihsel süreç içerisinde değişmesiyle birlikte ölüm kavramının ve ölüm imgesinin seçili filmlerde nasıl oluşturulduğunu açıklamak için ‘Fotoğraf’ , ‘Saat ve Zaman’ , ‘Mezarlık’ , ‘Tabut’ , ‘Gasilhane’ , ‘Ruh’ , ‘Hayvan’ , ‘Su’ , ‘Ceset’ , ‘Daire’ , ‘Göz’ , ‘Ağaç’ imge dizileri açısından filmler incelenmiştir. Verilen enformasyonlarla çözümlenen üçüncü bölümdeki filmlerde ikinci bölümde incelenen filmlerde olduğu gibi belirlenen kavramların ölüm olgusu ile ilgili ortak bir film dili olduğu saptanmıştır.

90 öncesi Türk sinemasında da ele alınan ölüm kavramı geliştirilerek 90 sonrası Türk sinemasında yeni kuşak yönetmenlerin filmlerinde kullandığı temel temalardan olmuştur. Yönetmenler ölüm olgusuna eleştirel bakarak ölümün ve yaşamın ne olduğuna dair düşüncelerini filmlerine yansıtıp, yaşamın içinde yok sayılan ölümlü yaşayanlara hatırlatırmaktadırlar. Bunu yaparken de sinemanın görsel kodlarından yararlanarak kültürün bir parçası olan ölü gömme ritüellerini, ölüm kavramı ile ilgili mitolojik olayları, felsefi alanda ölüm kavramı ile ilgili düşünceler üreten filozofların fikirlerini, dini, insan psikolojisinin ölüme yaklaşımını kullanmaktadırlar.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akbulut, Ahmet. **İslam Dini Esasları**. 5. Basım. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2006.
- Aristoteles, Augustinus ve Heidegger, **Zaman Kavramı**. 2. Basım. Saffet Babür (çev.). Ankara: İmge Kitabevi, 2007.
- Barthes, Roland. **Göstergebilim İlkeleri**, Berke Vardar ve Mehmet Rifat (çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
- Baudrillard, Jean. **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**. 3. Basım. Oğuz Adanır (çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011.
- Büker, Seçil. **Sinemada Anlam Yaratma**. İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010.
- Camus, Albert. **Yabancı**. 44. Basım, Samih Tiryakioğlu (çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2013.
- Candan, Ergun. **Türkler'in Kültür Kökenleri**. 2. Basım. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları, 2008.
- Çığ, İlmiye Muazzez. **Gilgameş**. 15. Basım. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2012.
- Dorsay, Atilla. **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005.
- Eliade, Mircea. **Asya Simyası**. Lale Arslan (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002.
- Erdoğan, Hüseyin S. **Ölüm ve Ötesi**. İstanbul: Çile Yayınları, 1977.
- Erkman, Fatma. **Göstergebilime Giriş**. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987.
- Eryılmaz, Mehmet. **Nuri Bilge Ceylan Söyleşiler**. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2012.
- Esen, Kuyucak Şükran. **Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur**, İstanbul: Alfa Yayınları, 2002.
- Esen, Kuyucak Şükran. **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Eyuboğlu, İsmet Zeki. **Anadolu Mitolojisi: Anadolu Üçlemesi 2**. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998.
- Freud, Sigmund. **Totem ve Tabu**. 2. Basım, Kamuran Şipal (çev.). İstanbul: Say Yayınları, 2014.
- Geçtan, Engin. **İnsan Olmak**. 20. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

- Günay, Ünver ve Harun Güngör. **Türklerin Dini Tarihi**, İstanbul: Rağbet Yayınları, 2003
- Gündüzalp, Selim. **Ölüm Son Değildir**. İstanbul: Zafer Yayınları, 1999.
- Harris, John. **Hayatın Değeri Tıp Etiğine Giriş**. Süha Sertabiboğlu (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Jaspers, Karl. **Nietzsche**. Murat Batmankaya (çev.). İstanbul: Alkım Yayınevi, 2008.
- Jonathan Lear, **Mutluluk, Ölüm ve Yaşamın ortak alanı**, Banu Büyükkal (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Kaplan, F. Neşe. **Global Kültür ve Kimlik**. Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2013.
- Kaplan, Fatime Neşe ve Gülin Terek Ünal. **Bilim Kurgu Sinemasını Okumak: Gösterge Bilimsel Yaklaşım**. İstanbul: Derin Yayınları, 2011.
- Kaya, Osman. **Ölüm Kitabı**. İstanbul: Özgü Yayıncılık, 2002.
- Kellehear, Allan. **Ölümün Toplumsal Tarihi**. Tuğçe Kılınç (çev.). Ankara: Phoneix, 2012.
- Kramer, Samuel N. **Sümer Mitolojisi**. 2. Basım, Hamide Koyukan (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Krishnamurti, Jiddu. **Yaşamla Buluşmak: Toplumsal Hayatta Yolunuzu Bulmanız Üzerine Yazılar ve Konuşmalar**, Derya Önder (Ed.). Orhan Düz (çev.). İstanbul : Omega Yayınları, 2012.
- Lazar, Judith. **İletişim Bilimi**, Cengiz Anık (çev.). Ankara: Vadi Yayınları, 2001.
- Levinas, Emmanuel. **Ölüm ve Zaman**, 2. Basım. Nami Başer (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Monaco, James. **Bir Film Nasıl Okunur**, 8. Basım, Ertan Yılmaz (çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2006.
- Onur, Bekir. **Gelişim Psikolojisi Yetişkinlik, Yaşlılık, Ölüm**. 2. Basım. Ankara: V Yayınları, 1991.
- Oskay, Ünsal. **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2014.
- Özden, Zafer. **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, 2. Baskı. Ankara: İmge Kitabevi, 2004.
- Özlu, Tezer. **Yaşamın Ucuna Yolculuk**, 2. Basım, İstanbul: Ada Yayınları, t.y.
- Paçacı, Mehmet. **Kutsal Kitaplarda Ölüm Ötesi**. Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2001.
- Pay, Ayşe. (hızl.), **Yönetmen Sineması Zeki Demirkubuz**. 2. Basım. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Platon, **Phaidon**, Hamdi Ragıp Atademir ve Kemal Yetkin (çev.). İstanbul: Sosyal Yayınlar, 2001.

- Poe, Edgar Allan. **Bütün Hikayeleri**, 6. Basım, Dost Körpe (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları, 2011.
- Pösteği, Nigar. **1990 Sonrası Türk Sineması**, 3. Basım. Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2012.
- Randles, Jenny ve Peter Hough. **Ölümden Sonra Hayat**. Ferda Yaman (çev.). İstanbul: Gün Yayıncılık, (t.y.).
- Rank, Otto. **Doğum Travması**. 2. Basım. Engin Gençtan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Ricceur, Paul. **Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesis**, Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Rifat, Mehmet. **Genel Göstergebilim Sorunları**, İstanbul: Sözce Yayınları, 1986.
- Rifat, Mehmet. **Göstergebilimin ABC'si**, 3. Basım. İstanbul: Say Yayınları, 2009.
- Rosenberg, Donna. **Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi**. 3. Basım. Koray Akten ve Diğerleri (çev.). Ankara: İmge Kitabevi, 2003.
- Roux, Jean-Paul. **Eskiçağ ve Ortaçağda Altay Türklerinde Ölüm**. Aykut Kazancıgil (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999.
- Sağır, Adem. **Ölüm Sosyolojisi**. Ankara: Phoneix, 2014.
- Sartre, Jean Paul. **Varoluşçuluk**. 22. Basım. Asım Bezirci (çev.). İstanbul: Say Yayınları, 2010.
- Schopenhauer, Arthur. **Ölümün Anlamı**. Ahmet Aydoğan (çev.). İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.
- Şirin, Uygur. **Yusuf'un Rüyası**, Rifat Özçöllü ve Ümran Tüzün (Ed.), İstanbul: TİMAŞ Yayınları, 2010.
- Tanhan, Fuat ve Figen Arı İnci. **Ölüm Eğitimi**. Ankara: Pegem Akademi, 2009.
- Tarhan, Nevzat. **İnanç Psikolojisi Ruh, Beyin ve Akıl Üçgeninde İnsanoğlu**. 4. Basım. İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.
- Thomas, Louis –Vincent. **Ölüm**. Işın Gürbüz (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- Toprak, Süleyman. **Ölümden Sonraki Hayat**, 6. Basım, Konya: Esra Yayınları, 1994.
- Turner, Alice K. **Cehennemin Tarihi**. Sarıgüney (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Tzu, Lao. **Yüce Aklın Erdemi**. Vedat Gülşen Üretürk (çev.). İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1980.
- Ukray, Murat. **Jung Psikolojisi**. Ankara: Yason Yayınları, 2014.
- Yalom, Irwin. **Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008.

Sürekli Yayınlar

- Akgüner, Tayfun. “Sinema ve Sansür”. **Sinema Yazıları**. Yaz 1992, ss. 67-68.
- Akoğul, Merih. “Ölüm ve Fotoğraf”. **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**. No.17, Mayıs 2001, ss. 72-73.
- Altıntaş, Ayten. “Eski Türk Kültüründe Hayat Ağacı ve Ölümsüzlük Otu”. **Türk Dünyası Araştırmaları**. No. 51, Aralık 1987, ss. 143-155.
- Ames, Roger T. “Klasik Taoculukta Dönüşüm Olarak Ölüm”, Malpas-Solomon (Ed.), **Ölüm ve Felsefe** içinde Nur Küçük (çev.), İstanbul: İthaki Yayınevi, 2006, ss. 119-142.
- Aries, Philippe. **Batılının Ölüm Karşısında Tavrıları**. Mehmet Ali Kılıçbay (çev.). Ankara: Gece Yayınları, 1991.
- Atam, Zahit ve Emin Alper. “1990’lı Yıllar ve Türk Sineması”. **Görüntü Dergisi**. Kış 1995/1996, No.4, ss.29-38.
- Çomak, Nebahat A. “Gizli Yüzün İzinde Akrebin Yolculuğu: Gezgin Bir Saat Tamircisinin Zamanötesi Öyküsü ya da Zamanın Sorgulanması”. **25. Kare**. No. 20, Eylül 1997, ss.3-7.
- Esen, Kuyucak Şükran. “Türkiye Sinemasının 90’lı Yılları: ‘Amerikalı Eşkiya Güle Güle’! ” Şükran Kuyucak Esen (Ed.), **Herşeye Rağmen Ayakta -90’lı Yıllar Türkiye Sineması** içinde. Antalya: Aksav Yayınları, 2012, ss.12-22.
- Esen, Kuyucak Şükran. “Uzun İnce Bir Yolda Türk Sineması”. **Sinema Yazıları**. Yaz 1992, ss. 48-59.
- Jung, Carl Gustav. “Ölüm ve Ruh”, Herman Feifel (Ed.), **Ölümün Anlamı** içinde, Doğan Özkan (çev.). İstanbul: Merkür Yayıncılık, 1992, ss. 5-16.
- Karaca, Sema. “Bir Auteur Olarak Yeşim Ustaoglu”. **Hayal Perdesi Dergisi**. No.19, Kasım 2010, ss. 123-125.
- Kıraç, Rıza. “Yeni Türk Sineması: Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm”, **25. Kare Dergisi**, No.31, Bahar-Yaz 2000, 11-17.
- Kıraç, Rıza. “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış”. **25. Kare Dergisi**. No.30, 2000, ss.12-17.
- Lawlor, Robert. “Aborijenlerde Ölüm: Rüya Zamanına Geçiş”, Phil Cousineau (Ed.), **Ruh Bir Arkeoloji** içinde. Doğan Şahiner (çev.). İstanbul: Om Yayınevi, 2002, 318-320.
- Maraşlı, Nezaket Gülşah. 2013 Türk Sinemasının Yılı Oldu. **Hayal Perdesi Dergisi**. No.38, Ocak 2014, ss. 53-55.
- Parkes, Graham. “Ölüm ve Ayrılma”, Malpas-Solomon (Ed.). **Ölüm ve Felsefe** içinde, Nur Küçük (çev.). İstanbul: İthaki Yayınevi, 2006, ss. 165-193.

- Sözen, M. Fadıl. “Sinemasal Zaman ve Gizli Yüz Filminin Zaman Çözümlemesi.” **Akdeniz Sanat Dergisi**. No. 1, 2008, ss.125-141.
- Steiner, George. “Martin Heidegger”, Ruşen Sezai Polat (Ed.). **Hesaplaşma 2: Çağdaş Felsefe** içinde. İstanbul: Geniş Kitaplık, 2012 ss. 9-18.
- Steiner, Reinhard. “Ölüme Karşı Elias Canetti Örneği”, Malpas-Solomon (Ed.). **Ölüm ve Felsefe** içinde, Nur Küçük (çev.). İstanbul: İthaki Yayınevi, 2006, ss.41-51.
- Tillich, Paul. “Ebedi Şimdi”, Herman Feifel (Ed.). **Ölümün Anlamı** içinde, Doğan Özkan (çev.). İstanbul: Merkür Yayıncılık, 1992, ss. 31-38.
- Turan, Hilal. “Onur Ünlü Bir İnsanın Kendini Ciddiye Alması Büyük Cesaret”, **Hayal Perdesi Dergisi** No.25, Mart 2012, ss. 24-33.
- Türkoğlu, Nurçay. “Seyirlik Ölüm” **Marmara İletişim Dergisi**, No.2 Nisan 1993, ss. 237-272.
- Wahl, C. W. “Ölüm Korkusu”, Herman Feifel (Ed.), **Ölümün Anlamı** içinde, Doğan Özkan (çev.). İstanbul: Merkür Yayıncılık, 1992, ss. 17-30.
- Wicks, Robert. “Ölüm ve Aydınlanma, Tibet Ölüler Kitabı’nın Sağaltım Psikolojisi” Malpas-Solomon (Ed.). **Ölüm ve Felsefe** içinde, Nur Küçük (çev.). İstanbul: İthaki Yayınevi, 2006, s.143-164.
- Yaren, Özgür. “Sinemada Anlatı Kuramı”, Zeynep Özarslan (Ed.), **Sinema Kuramları 2** içinde, İstanbul: Su Yayınevi, 2013, ss. 167-190.

Söyleşi

Ünlü, Onur. –Yönetmen- “Yeni Türk Sineması” konulu söyleşi. Moderatör: Adnan Tönel, İstanbul: 17 Nisan 2014.

Tezler

Meriç, Menekşe. “2000 Sonrası Türk Sinemasında Dönüşüm ve ‘Uzak İhtimal’ Filminin Göstergebilimsel Analizi.” **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Selçuk Üniversitesi SBE, 2006.

Özmutlu, Aytaç. “Grafik Tasarım Atölye Derslerinde Afiş Konusunun Uygulama ve Çözümleme Süreçlerinde Göstergebilimsel Çözümleme Yönteminin Kullanımı”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Ondokuzmayıs Üniversitesi SBE, 2009.

Tekin, Ali. “Göstergebilim ve Sinema, Temel Kavramlar, Retorik Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi Model Önerisi ve Bir Örnek Çözümleme: 2001: A Space Odyssey”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Marmara Üniversitesi SBE 1996.

Velioğlu, Özgür. “70’li Yıllar Türk Sineması Köy Filmlerine Türkler’in İslamiyet Öncesi Dini İnançlarının ve İslamiyet İnancının Yansımaları”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Kocaeli Üniversitesi SBE, 2004.

Yüksel, Gülay. “Eleştirel Bir Ömer Kavur Filmografyası Denemesi”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Yakındoğu Üniversitesi SBE, 2013.

Bildiri

Pösteği, Nigar. “Hediye Sunumu Olarak Ölen Kişinin Ardından Yapılan Uygulamalar ve Türk Sineması Örnekleri”, **Uluslararası Türk Kültüründe Hediye Kültürü Sempozyumu**. İstanbul: M.Ü. Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi. 2005, ss.60-75.

Çevrimiçi Kaynaklar

Bayram, Sadi. “Hayat Ağacı, Kültürümüzdeki Yeri, Önemi ve Mitlerin Ardındaki Gerçek”, 1990, <http://www.sadibayram.com/?page=makaleler&mid=170&id=3> (16 Ocak 15).

Çüçen, A. Kadir. “Heidegger ve Felsefe”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2006, No.1, ss. (7-23). <http://www.flfsdergisi.com/sayi1/7-24.pdf> (24 Eylül 14).

Kanzler, Martin. “Türk Film Endüstrisi Önemli Gelişmeler 2004-2013 Rapor Özeti”, *Avrupa Görsel İşitsel Gözlemevi*, 2014, <http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2015/01/Turk-Sinema-Endustrisi-Rapor-Ozet.pdf> (20.06.15).

Koçak, Ahmet. “Hayatın Ölümden Sonra Uçuşa Tebdili.” *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 2012, No. 8, http://www.actaturcica.com/sayi8/IV_1_04.pdf (07 Eylül 14).

Özcan, Nezahat. “Fuzuli’nin Leyla ile Mecnun Mesnevisinde Aşk-Gelenek Çatışması” *Gazi Türkiyat*, 2010, No. 6, ss. (225-260). <http://turkiyat.gazi.edu.tr/posts/download?id=33672> (20 Eylül 14).

Özkan, Çetin Zühal. “Günümüz Türk Sinemasının Dünya Sinemasındaki Yeri”, *Journal of Azerbaijani Studies*, (t.y.), ss. (533-541) <http://jhss-khazar.org/wp-content/uploads/2010/06/44.pdf> (15 Şubat 15).

Sevinç, Zeynep. “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2014, No.40, http://birimler.dpu.edu.tr/app/views/panel/ckfinder/userfiles/17/files/DERG_40/626.pdf (25 Aralık 14).

Umurbilir, Emre. “Kış Uykusu Nuri Bilge Ceylan’ın En Çok İzlenen Filmi”, *Hürriyet Kelebek Gazetesi*, 29 Haziran 2014. <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/26701985.asp> (22 Aralık 14).

Ünal, Mustafa. “Türk Medyasının Halk İnanışlarına Bakışı”, *TÜBAR*, Güz 2004, XVI, <http://tubarcomtr.ardok.net/TUBAR%20DOSYA/pdf/2004GUZ/3.%20mustafa%20nal.pdf> (19 Aralık 14).

Vardan, Uğur. “Reha Erdem: ‘Kıyamet Dışımızda Değil, İçimizde...’”, *Hürriyet Gazetesi*. 22 Şubat 2014. <http://www.hurriyet.com.tr/pazar/25868154.asp> (24 Aralık 2014).

Yılmaz, Mehmet. *Zaman Nedir?* (t.y.) http://www.derindusunce.org/img/derin_zaman.pdf (26.04.15)

<http://namazsitesi.com/namaz-nasil-kilindir/cenaze-namazi-nasil-kilindir.html> (18 Kasım 14).

<http://www.diyaret.gov.tr/turkish/basiliyayin/weboku.asp?sayfa=96&yid=2> (18 Kasım 14).

http://www.dunyadinleri.com/tr-TR/mitoloji/mitoloji/oku_antik-misirda-horusun-gozu-mitolojisi-ve-mitolojide-goz (16 Ocak 15).

<http://www.fantastikedebiyat.com/forum/karga-nin-mitolojideki-yeri-t14532.html> (15 Ocak 15).

<http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=17> (22 Aralık 14).

Çevik, Cengiz C. Giz, 2009, <http://jimithekewl.com/2009/12/02/giz/> (26.04.2015).

<http://dusundurensozler.blogspot.com/2010/08/ortacag-felsefesinde-zaman-kavrami-2.html> (18.12.14)

“30 Yılın Ardından Gelen Rekor”, *TRT Türk Haber*. 9 Ocak 2014. www.trtturk.com/haber/30-yilin-ardindan-gelen-rekor-57667.html (20 Mayıs 15).

<http://www.dinimizislam.com/detay.asp?Aid=2758> (19 Eylül 14).

<http://www.sakarya.bel.tr/mezarliklar/defin.html> (19 Eylül 14).

<http://ansiklopedika.org/Budizm> (07.12.14).

<http://www.mitolojivesembolizm.com/inanna.htm> (13 Aralık 14).

<http://www.hurriyet.com.tr/pazar/25868154.asp> (15 Ocak 15).

http://www.nbcfilm.com/uzak/press_21interview.php (22 Ocak 15).

<http://cinnet.org/cinaynalar/ring.php> (24.05.2015).

Yuhanna, 6:53-59, <http://www.kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?id=1580&mc=2&sc=1560> (20.04.2015).