

PAPER DETAILS

TITLE: Tekinsiz Bir Hayaletin Musallat Olusu: Gelincik (Benli, 2020)

AUTHORS: Eda ÇEKEMCI

PAGES: 73-86

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2209450>

-Araştırma Makalesi-

**Tekinsiz Bir Hayaletin Musallat Oluşu:
Gelincik (Benli, 2020)**

Eda Çekemci*

Özet

Varlık ve yokluk, bireyin öteki üzerinden ölçtüğü durumlardır. Mevcudiyetini öteki üzerinden anlamlandıran ve konumlandıran birey, kendi sınırlarını ve potansiyelini fark ettiğinde gerçeklikle yüzleşmeye başlar. Gerçeklikle yüzleşmek ve gerçekliğin ötesine bakmak, bireyin kendi içerisinde taşıdığı hayaletlerin musallat olmasıyla gerçekleşir. Hep orada olan ama yalnızca görüldüğünde varlığını ortaya çıkaran, görülene dek aynı taleple musallat olan bu hayaletler, zamansız ve tekinsiz mevcudiyetleriyle rahatsız edici bir oluştaki sahiptirler. Jacques Derrida, bireyin kendiyle yüzleşmesinde içeriden dışarıya doğru çıkmaya çalışan bu gücü ve musallat olma halini, bastırılmış mevcudiyetlerin kendini göstermeye çalıştığı bu yüzleşme anlarını musallatbilim ile açıklar. Sigmund Freud'un unheimlich kavramıyla tanımlanabilen tekinsiz olma hali, Derrida'nın musallatbilim, iz ve hayalet yorumlamalarıyla birleştiğinde bireyin kendi mevcudiyetini öteki üzerinden tanımlama hali farklılaşır. Bu tanımlayışta öteki, mutlak gereklilik olmaktan çıkar; öteki, yalnızca bir aracı haline gelir. Çalışmada, Orçun Benli'nin yönetmenliğini üstlendiği 2020 yapımı filmi Gelincik, musallatbilim, tekinsizlik ve hayalet teorileri üzerinden incelenmiştir. Musallat olmanın, hayaletin ve tekinsizlik halinin sınırları tartışılmış, tekinsiz atmosferin anlatıda hangi yöntemlerle sağlandığı bulgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: musallatbilim, hayalet, tekinsizlik, Gelincik, Jacques Derrida

*Arş. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: ecekemci@gelisim.edu.tr

ORCID : 0000-0002-0225-2653

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1062206

Çekemci, E. (2022). Tekinsiz Bir Hayaletin Musallat Oluşu: Gelincik (Benli, 2020), Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 24.01.2022

Kabul Tarihi: 02.07.2022

-Research Article-

The Infestation of an Uncanny Ghost: Weasel

Eda Çekemci*

Abstract

Presence and absence are the situations that the individual determines through the other. The individual, who makes sense of and positions her/his existence through the other, begins to face reality when she/he realizes her/his own limits and potential. Facing the reality and looking beyond the reality takes place with the haunting of the ghosts that the individual carries within herself/himself. These ghosts, always there but revealing their existence only when seen, haunting with the same demand until seen, have a disturbing being with their timeless and uncanny presence. Jacques Derrida explains this power that tries to come out from the inside in the individual's confrontation with herself/himself, these moments of confrontation where suppressed presences try to show themselves, with haunting. When the state of being uncanny, which can be defined by Sigmund Freud's concept of unheimlich, is combined with Derrida's interpretations of haunting, traces and ghosts, the individual's state of defining her/his own existence through the other becomes different. In this definition, the other ceases to be an absolute necessity; the other becomes only an intermediary. In the study, the movie Weasel (Gelincik, Orçun Benli, 2020) is examined through the theories of haunting, the uncanny and ghost. The limits of being haunted, ghostly and uncanny were discussed, and the methods in which the uncanny atmosphere was achieved in the narrative were found out.

Keywords: hauntology, ghost, unheimlich, Weasel, Jacques Derrida

*Res. Asst., İstanbul Gelişim University, Faculty of Fine Arts, Department of Radio Television and Cinema, İstanbul, Turkey.

E-mail: ecekemci@gelisim.edu.tr

ORCID : 0000-0002-0225-2653

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1062206

Çekemci, E. (2022). Tekinsiz Bir Hayaletin Musallat Oluşu: Gelincik (Benli, 2020), Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Recieved:24.01.2022

Accepted: 02.07.2022

Extended Abstract

*Presence and absence are the situations that the individual determines through the other. While the individual creates herself/himself, she/he also enters into a struggle with an inner other. This inner other is the ghost that haunts in different ways until one sees it. In this study, it will be examined how the concept of ghost, which haunts the individual, is transferred to the cinema narrative through the movie Weasel (Orçun Benli, 2020). While doing this analysis, Jacques Derrida's theory of haunting, the concepts of ghost and trace, deconstruction technique and Sigmund Freud's concept of the uncanny will be used. Jacques Derrida theorizes the state of haunting that occurs when the individual confronts herself/himself with haunting. When the state of being uncanny, which can be defined by Sigmund Freud's concept of *unheimlich*, is combined with Derrida's interpretations of haunting, traces and ghosts, the individual's state of defining his own existence through the other becomes different. The different meanings and missions of the "other" will be interpreted through the confrontations in the film. In the way of self-discovery, it will be tried to reveal the differences between the bond that the individual establishes with herself/himself as an other and the bond she/he establishes with an external other.*

Research Questions

What traces does the metaphorical narrative carry with it in cinema? How is the metaphorical narrative established in the movie Weasel?

What is the effect of the state of being haunted in the process of the individual's confrontation with the other and herself/himself? Is hauntology a theory that can be used to explain all processes of individuation and confrontation? When the narrative of confrontation in the movie Weasel is examined through hauntology, how does it explain the transformation of the character?

What is the role of the concept of the "other" in the individual's confrontation with herself/himself? What does the movie Weasel say about the mission of the inner other that haunts the individual in the process of individuation?

How is the uncanny atmosphere provided in the film and what is the equivalent of this atmosphere in the narrative?

Is there a connection between the haunting being invisible, unheard and ignored, and being called a "ghost"? How did the connection between the state of being ignored and the notion of ghost take place in the narrative of the film?

Literature Review

In the study, primary and secondary sources in the literature on hauntology, ghost and uncanny will be used. Jacques Derrida's *Spectres de Marx, Marx and Sons*, and Sigmund Freud's article *The Uncanny* will be the main sources. The works of people who have looked at these areas from different perspectives such as migration, borders, architecture and cinema will be used. Although there are master's thesis and articles that deal with these topics directly in the field of cinema in the literature, they are few in number. Based on the assumption that the notion of hauntology, the uncanny, and the ghost are frequently involved in cinematic narratives, it is thought that it is necessary to think about these fields and to bring different perspectives on these fields to the literature.

Methodology

In the study, the limits of hauntology, the notion of ghosts and the state of uncanny

will be discussed through the movie *Weasel*, and it will be determined by which methods this atmosphere is provided in the narrative. Derrida's theories and concepts of deconstruction, hauntology, ghost, trace and Freud's concept of *unheimlich* (uncanny) will be used. Descriptive analysis method will be used while accessing the findings. The scenes in the movie will be classified on the conceptualizations of hauntology, the uncanny, and the ghost, and the findings will be summarized and interpreted.

Results and Conclusions

In the study, in which the *Weasel* movie will be based on the haunting narrative, it is expected to reach the conclusion that the narrative is developed within the framework of the concept of the "other". It is expected that by examining the scenes in the movie with the deconstruction technique and descriptive analysis method, the assumptions that an abstract narrative is embodied and that deconstruction is applied on the character's self will be grounded.

Giriş

Ötekiyle kurulan ilişki herkes için farklı bir bakış ve kimlik inşası ortaya koyar. Jacques Derrida, aynı ve tek bir bakışın, kimliğin mümkün olmayacağını ve her koşulda tekliğin, aynılığın ötesini görmek gerektiğini savunur. Her bir sisteme, yapıya, oluşt bu perspektiften yaklaşır ve bu yaklaşımıyla yapıbozum felsefesinin çerçevesini oluşturur (Richards, 2014, pp.41-42). Derrida'nın yapıbozum felsefesi içerisindeki yaklaşımı ikilikler ve çelişkilerle yüzleşmek üzerinedir. Gerçekliğin her zaman bir çelişki ve belirsizlik barındırdığını, ancak bu çelişki ve belirsizliklerle yüzleşerek gerçeğe erişilebileceğini savunur (Saybaşı, 2011, p. 26). Gerçekliğin içerdiği çokluklarla yüzleşmek, modern dönemin teklik, aynılık, sabitlik odaklı yapılarında sözü edilmeyen bir durumken, modernizm sonrası süreçte artan seçenekler ve çeşitlenen bakış açılarıyla zaruri bir duruma dönüşmüştür. Yüzleşmelerden kaçma eğiliminde olan ve bildiği, tanıdık olan, güvenli alanlarında kalmayı tercih eden insanların sosyal yaşantılarını sürdürmekte zorlandıkları bir ortam oluşmuştur. Sistemlerin yıkılması, yapıların bozuma uğratarak kurulu düzenlere alternatiflerin üretilmesi hem bireysel hem de toplumsal yaşantıya sirayet etmiş, yüzleşme isteyen gerçeklikler tüm yapılara musallat olmaya başlamıştır. Derrida, bu yüzleşme anlarını incelemek için varlıkbilimi¹ referans alarak musallatbilim teorisini geliştirir. Somut bir şekilde mevcut ve işler olanın yanı sıra zamansız ve belirsiz bir mevcudiyetten daha söz eder. Kendini izler (trace) ile gösteren bu namevcut belirleyicileri musallatbilim çerçevesinde inceler (Derrida, 2001, p.51).

Musallatbilim var olan ama görülmeyen hayaletlerin kendilerini var etme çabalarını kapsar. Derrida, hayalet teorisini Karl Marx'ın manifestoda² sözünü ettiği komünizm hayaletinden yola çıkarak oluşturur. Marx'ın ve komünizmin eleştirel ruhunun bugünü anlamlandırmada ve açıklamada daha uygun olduğunu öne sürerek, bugün bu hayaletin dolaştığını ifade eder³ (akt. Saybaşı, 2011, p.17). Hayalet kendini, musallat olduğu benliğin

¹ Varlıkbilim, varlığın anlamını, yapılarını, var olanın içindeki özü araştıran felsefi yaklaşımdır. Martin Heidegger, 1927 yılında yazdığı *Varlık ve Zaman* kitabında konuyu derinlemesine ele almıştır (Heidegger, 2006).

² *Komünist Manifesto*, 1848 yılında, Karl Marx ve Friedrich Engels'in uluslararası işçi örgütü Komünistler Birliği'nin talebi üzerine hazırladıkları parti manifestosudur. Manifesto hem yayınlandığı dönemde örgütlenen kesimleri hem de sonrasında kurulacak olan partileri etkilemiştir (Marx & Engels, 2008).

³ Manifesto 1848 yılında kaleme alınmıştır. Jacques Derrida'nın manifesto üzerine görüşlerini aktardığı ve manifestonun günümüzü anlamlandırdığını söylediği tarih, *Marx'ın Hayaletleri* kitabının ilk yayınlanma tarihi olan 1993 yılına denk düşer. Derrida'nın yorumlamasında öne çıkan eleştirel ruhun hayaleti, her olay ve yapı için söz edilebilir olduğundan zamansız bir nitelik kazanır. Modernizm sonrası dönemde giderek kendini gösteren bu eleştirel ruhu bütüncül bir şekilde yorumlamak mümkün değildir. Bu bakışla, Derrida'nın tespiti de zamansızlığını

kabulüyle tanımlar; varlığı kabul edilene dek musallat olmaya devam eder. Hayaletin kendini var kılmaya çalıştığı tüm bu sürece tekinsiz bir duygu durumu hâkim olur. Tekinsizlik, Sigmund Freud tarafından ele alınmıştır. Freud, bireylerin bastırdığı, yok saydığı, ihmal ettiği duygular üzerinde çalışmış, bu duyguları yok saymanın nedenlerini ve sonuçlarını incelemiştir (Freud, 1964, p.219). İncelemeleri neticesinde, bastırma süreçlerinin ardından ortaya çıktığını ileri sürdüğü tekinsizlik duygusu, 1919 yılında yazdığı makalesinin konusu olmuştur.

Derrida'nın, Marxizm üzerinden ele aldığı musallatbilim ve hayalet teorileri ile Freud'un 1919'da kaleme aldığı tekinsizlik makalesi çalışmanın kuramsal kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Derrida'nın *heterodidactique* (ötekinden öğrenme) kavramından yola çıkarak, bireyin kendiyle yüzleşme sürecinde ötekiyle kurduğu ilişkiler bir inceleme alanı olarak ele alınabilmektedir. Bu yüzleşme sürecinin barındırdığı hayaletin musallat olma hali ve bu halin yarattığı tekinsizlik, Derrida ve Freud'un kavramsallaştırmaları üzerinden sorgulanacaktır. Pek çok yapı üzerinden yoruma açık bir alan sunan musallatbilim teorisi, hayaletin misyonu, motivasyonu ve tekinsizliğin etkileri ile birleştirilerek, kurmaca bir dünya üzerinden yorumlanacaktır. Tekinsiz bir hayaletin musallat oluşunun etkilerini bir yapı ya da olay üzerinde görmek daha uzun soluklu ve sözsüz bir süreç içerdiğinden, süresi sınırlı olan kurmaca bir hikâyede yer alan karakterin dönüşümünü takip etmek tercih edilmiştir. Doğrudan musallatbilim anlatısını içeren *Gelincik* (2020) filmi örneklem olarak belirlenmiştir. Film, betimsel analiz yöntemi ile irdelenecek; musallatbilim, hayalet ve tekinsizlik teorilerinin arasındaki neden – sonuç ilişkileri filmin çıktıları üzerinden ortaya konmaya çalışılacaktır.

Çalışmada, sinemada kullanılan metaforik anlatının beraberinde ne gibi izler taşıdığı üzerinde durularak filmdeki metaforların hikâyeyi ne şekilde desteklediği araştırılacaktır. Musallatbilimin tüm bireyleşme ve yüzleşme süreçlerini açıklamak için kullanılabilecek bir teori olup olmadığı sorgulanarak filmdeki yüzleşme anlatısının sınırları ele alınacaktır. Yüzleşme sürecinde ve sonrasında karakterin geçirdiği dönüşüm incelenecektir. Bireyin kendiyle yüzleşmesinde “öteki” kavramının rolü üzerinde durulacaktır. İçsel ve dışsal öteki ayrımı yapılarak filmde karaktere musallat olan içsel ötekinin misyonu açıklanacaktır. Tekinsiz atmosferin filmde biçimsel olarak ne şekilde sağlandığı ve bu atmosferin anlatıdaki karşılığı üzerinde durulacaktır. Musallat olanın görülmemesi, duyulmaması ve görmezden gelinmesi ile “hayalet” olarak adlandırılması arasında bir bağlantı olup olmadığı sorgulanarak göz ardı edilme durumu ile hayalet kavramı arasındaki ilişkinin filmin anlatısında nasıl yer aldığı bulgulanacaktır.

Bir Hayaletin Musallat Oluşu: Hayalet ve Musallatbilim Teorileri Üzerine

Jacques Derrida, her konuda tekilliklerden sıyrılmak, mevcut olanın ötesine bakmak gerekliliğini savunur. Tüm yapılarda farklara, görünenin ardındakine, gizlenene, doğrudan işaret edilmeyene odaklanarak daha bütüncül bir yaklaşım sergilemeyi tercih eder. Bu tercihinin en görünür olduğu musallatbilim teorisi, onun hayata ve felsefeye olan yaklaşımını da ortaya koyar. Derrida için her yer ve her şey, yüzleşilmesi gereken ikilikler ve çelişkilerle doludur. Herkes için tek bir doğrunun, tek bir bakışın ve tek bir kimliğin mümkün olmadığını, arayışın tekliğin ve aynılıkların ötesinde sürdürülmesi gerektiğini düşünür. Bu görüşünü her sistem ve yapı üzerine uygulayan Derrida, yapıbozumcu olarak tanınır ve yorumlanır.⁴ Genel

korumaktadır. Dolayısıyla “bugün / günümüzde” gibi belirsizlik taşıyan kavramlar, bu tespit özelinde her dönemi karşıladıklarından, metin içinde kullanılmasında bir sakınca görülmemiştir.

⁴ Derrida kendisini yapıbozumcu olarak tanımlamaktan, herhangi bir tanımlamanın içerisine dahil olmaktan imtina eder (Derrida, 2004).

yaklaşımını çelişkilerle yüzleşme üzerine kurar. Gerçeğin her zaman çelişki barındırdığını ve ancak bu çelişkilerle yüzleşilirse gerçekte temas edilebileceğini düşünür. Musallatbilim teorisinde de bir tersinden bakma, görünmeyeni görme dürtüsü ön plandadır. Musallatbilim, somut bir şekilde var olanın ötesindeki, kendilerini izler ile göstererek varlıklarını ifade eden zamansız mevcudiyetleri kapsar (Saybaşı, 2011, p.16).

Derrida, Karl Marx ve Friedrich Engels'in manifestosundan yola çıkarak musallatbilimi hegemonyanın aracı olarak yorumlar. Baskılayanlar ile baskılananlar arasındaki mücadele ve baskı altındakilerin ne zaman, hangi noktada karşı çıkacaklarına dair belirsizlik, musallat olmanın zamansızlığını ve bu halin yarattığı tetikte olma hissini destekler. Bu benzerlikle Derrida, orada olmayan ama gelecek olan, her an ortaya çıkma potansiyeli taşıyan komünizm hayaletinin yarattığı hissiyatı vurgular (2001, p.66). Hayalet teorisini de Marx'ın manifestoda sözünü ettiği komünizm hayaletinden yola çıkarak ortaya koyar.⁵ Marx'ın ve komünizmin eleştirel ruhunun bugünü⁶ anlamlandırmada daha uygun olduğunu öne sürerek bu eleştirel ruhun ve komünizm hayaletinin dolaştığını söyler. Buradan ele aldığı hayalet kavramını, bireyin kimliği üzerinden inceler. Kişinin kendi benliğini kabulünün ve yaşamı bu bilinçle sürdürmenin tek koşulunun ötekiyle ya da ölümle ilişki kurmaktan geçtiğini söyler ve bunu *heterodidactique* (ötekinden-öğrenme) şeklinde kavramsallaştırır. Öteki ile ilişkinin tam anlamıyla kurulamaması durumunda hayaletlerden söz eder; hayaletler bu ilişkinin üzeri örtülen noktalarının ortaya çıkmasında zamansızca hareket eden oluşlardır (Derrida, 2001, pp.10-12). Hayalet, bir metafor olarak şu anda hem olan hem olmayan şeyleri karşılar. Burada var olan ama tam bir oluş sergileyemeyen, bastırılan şeyleri temsil eder (Saybaşı, 2011, p.15). Hayalet, ruhun somutlaşmış bir versiyonu olarak da yorumlanabilir.

Hayalet teorisi, musallatbilimden ayrı ele alınması pek mümkün olmayan bir teoridir. Hayalet, musallat olandır. Yok sayılan, görülmeyen, görmezden gelinen tüm gerçekliklerin hem somut hem soyut bir imgesidir. Hayaletin musallat oluşu, onun geri gelişyle başlar (Derrida, 2001, p.30). Ne zaman dirileceği belli olmayan ama her an için böyle bir potansiyel taşıyan geri gelme hali, şimdiyi de geleceği de ve hatta geçmişi de hayaletle ait kılar (Derrida, 2001, pp.64-65). Bu anlamıyla kontrolü kendi elinde olan, denetlenemeyen bir yapıdır.

Hayalet metaforuna ve beraberinde taşıdıklarına hem psikoloji hem de sosyoloji perspektifinden bakmak mümkündür. Hayalet varoluşu gereği kendini kabul ettirene dek bilince musallat olur. İçeriden gelen, tanıdık olan hayalet, beraberinde geçmişin mirasını taşır ve hesaplaşma içerir (Derrida, 2001, p.165). Hayaletle beraber bastırılan tüm duygu ve travmaların geri dönüşü psikolojinin alanına girerken, toplumsal ve kültürel travmalar ile bastırılmışlıkların geri dönüşü ve bu durumun kolektif hafızaya etkisi sosyolojinin alanına girer. Hayalet hep oradadır, her şeyi izler, herkesin içindedir ama görülmez, yok sayılır. Derrida, belirgin bir şekilde kendini var kılan, herkesin içinde bir yere sahip olan hayaletin görülmemesi durumunu *siperlik etkisi* olarak kavramsallaştırır (2001, pp.23,25,155). Derrida'nın bu yorumuyla hayaletin varlığının bilinen bir şey olduğu netleşir. En temelde, bir şeyi yok saymak için onun varlığını onaylamak gerekir. Bastırılan duyguların her biri tanınan, bilinen fakat yüzleşmekten kaçınıldığı için üzeri örtülen meseleler olarak birikir. Hayalet, bir siperin ardından bakılan bu bastırılmış duyguları yüzeye çıkarmakla yükümlüdür, hiçbir şey tam anlamıyla kayıp değildir. Musallatbilim tam da buradan varlıkbilimin alanını da içerir.

Hayalet, musallat olan olarak, çok fazla söylem içerir. İnkâr edilebilirliği görecelidir çünkü varlığı kabul edilene dek musallat olmaya devam eder. Bu anlamda musallatbilim, bireylerin

⁵ Manifesto şu cümleyle başlar: "Avrupa'ya bir heyula korku salıyor: Komünizm heyulası." (Marx & Engels, 2008, p.1).

⁶ Bkz. 4 numaralı dipnot.

sınırlarını da gösterir. Hayalet karşısında ne kadar dirençli durulduğu, bireyin gerçeklerden kaçma potansiyelini ortaya koyar. Musallat olan sınır dışında bırakıldır (Saybaşı, 2011, p.52). Sınır dışında bırakılanın musallat olmasıyla ya içsel bir yok sayma savaşı ya da yüzleşme gerçekleşir. Musallat olma gerçekleştiği andan itibaren hiçbir şey aynı değildir. Musallat olmayla beraber bir yıkım yaşanır. Derrida, tüm bu içerisi ve dışarıyı ayrımlarını, sınırları ve yıkımları, bireyin kendi benliğini ve öznelliğini keşfetme yolunda gerekli görür.

Hayaletin yeri belirsizliğin ve beklentisiz bir bekleyişin olduğu yerdir (Derrida, 2001, p.106). Derrida hayaleti, “orada değilken orada olan” olarak tanımlar, orada olma halini hayaletin tuhaf tanıdıklığı ile açıklar. Geri gelişle hakimiyetin hayalette oluşu ve geliş anına dek gözetleme hissiyle sürekli varlığını hissettirmesi tedirgin edici bir hissiyat yaratır (2001, pp.154-155). Tanıdık olanın tedirgin ediciliği ve hayaletin özünde olan korkutucu oluş birleştiğinde tekinsizlik doğar.

Duygu Durumu ve Atmosfer Olarak Tekinsizlik

Tekinsizlik kavramı, Sigmund Freud’un 1919’da yazdığı *Unheimlich* makalesinde ele alınmıştır⁷. Freud, psikanalistlerin duyguları derinlemesine incelemekle yükümlü olduklarını düşünür. Özellikle de bastırılan ve engellenen duyguların insanlar hakkında çok fazla şey söylediğine inanmaktadır⁸. Bu düşünceden yola çıkarak makalesinde tekinsizlik duygusunu inceler. Tekinsizliğin tam olarak tanımlanabilir bir duygu olmadığını söyler ve korku duygusuyla karıştırılmaya çok müsait olduğunun altını çizer. Tekinsizlik ve korku birbirini içeren ama ayrı duygulardır. Benzerlik yalnızca duygunun niteliği ile alakalıdır; tıpkı güzel, çekici, yüce gibi pozitif nitelik taşıyan duyguların ve nefret, memnuniyetsizlik, kaygı gibi negatif nitelik taşıyan duyguların iç içe olması gibi (1964, p.219).

Makalede Freud, tekinsizliği anlamak için duygunun oluştuğu, hissedildiği durumlar üzerinde durur. İncelemesini kelimenin anlamından başlatır. Kelimenin Almanca karşılığı olan *unheimlich*, “ev gibi” anlamına gelen *heimlich* kelimesinin olumsuz ön eki almasıyla oluşur. *Unheimlich*, “ev gibi olmayan” anlamını taşır. En temelde tekinsizlik; aitlik hissi içeren, tanıdık olan, ev hissiyatı taşıyan bir şeyin yabancı gelmesini karşılar (1964, p.221). Tekinsizliğin tanıdık olanla, aitlikle, evle ilişkisine benzer şekilde, musallat olma da ilk olarak bir ev çağrışımı yapar. Edebiyatta ve sinemada sıklıkla rastlanan musallat olunmuş ev, hayaletli, perili, tekinsizdir (Saybaşı, 2011, p.28). Yine benzer şekilde korku, kaygı ve endişe gibi duygular, bilinmeyen durumlardan değil aksine bilinen durumlardan doğar. Burada duyguyu biliyor ve tanıyor olmanın, duyguyu yaşıyor olmaktan ayrıldığını belirtmek gerekir. Varlığı bilinen ama deneyimlemek için yeterli cesaretin bulunmadığı durumlarda doğan korku, kaygı gibi duygular beraberinde tekinsizlik hissiyatını da taşır. Tanıdık olmasına rağmen tekinsizlik hissiyatını oluşturan duyguların temelinde bastırılan duygular yatar. Tekinsizliği doğuran asıl etken, orada olmalarına rağmen yok sayılan, görmezden gelinen ve ihmal edilen duyguların bir gün ortaya çıkma, kendini hatırlatma ihtimalleridir (Freud, 1964, pp.222,223). Bu anlamda tekinsizlik; tetikte olmak, her an, nereden geleceği belli olmayan herhangi bir saldırıya daima hazır bir şekilde beklemek demektir. Algılar ne kadar açık olursa olsun, doğru anları ve boşlukları yakalayarak hafızaya doğrudan etki eden hayalet, tekinsizliği beraberinde taşır.

⁷ Tekinsizlik üzerine Sigmund Freud’dan önce Ernst Jentsch tarafından yazılmış bir başka çalışma daha vardır: *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906). Freud, Jentsch’ten farklı olarak kendi çalışmasının bir bibliyografya ya da literatür araştırması içermediğini, yalnızca duyguyu anlamak için bir inceleme yaptığını, herhangi bir iddiada bulunmadığını belirtmiştir (Freud, 1964, p.220).

⁸ Freud ile Derrida, gerçekliğe ancak gizlenenin, bastırılanın görülmesiyle erişilebileceği konusunda benzer düşüncelere sahiptirler.

Tekinsizlik, arada kalmış durumlarda oluşur. Var olanla yok olanın belirsizleştiği, olaylar ve durumlar arasında soyut ya da somut boşlukların oluştuğu zamanlar, tekinsizlik için uygun bir atmosfer yaratmaktadır. Freud, herhangi bir edebi formda ya da sanat eserinde, tekinsiz bir atmosfer yaratmak için yapılması gerekenin tüm kesinliklerden uzak durarak belirsizliklerin hakim olduğu bir yapı kurmak olduğunu söyler. Tekinsizlik, doğrudan bir nesneye karşı duyulan hissiyat değil, o nesneye karşı oluşan düşünce yapısına duyulan bir hissiyattır. Bu yüzden belirsizlik ve arada olma hali, birden fazla ve bulanık düşünceler doğuracağından tekinsizlik için en uygun ortamı oluşturmaktadır (Freud, 1964, pp.227-230).

Tekinsizlik, gerçek ile hayal karıştırılmaya başlandığında da ortaya çıkan bir duygudur. Hayali olan bir şeye gerçeklikte denk gelindiğinde tekinsiz bir hissiyat hissedilir; o an büyü ve uhrevi bir andır (1964, p.245). Maddesel dünya dışında karşılaşılan her şey, somut ve bilinen alana yönelik güveni kırdığından tekinsiz bir durum oluşur. Günlük akışın dışında gerçekleşen olaylar da benzer şekilde anlık bir şok ve yeniden adaptasyon süreci gerektirdiğinden, bu gibi sarsılma anları hayaletin musallat olması ve tekinsizliğin yaratılması için uygun zayıf anlardır.

Hayatın içerisinde, belirsiz anların ve boşlukların çokluğu düşünüldüğünde tekinsizlik için uygun atmosfer her daim bulunmaktadır. Sürekli bu hissiyat içerisinde yaşamının zorluğu düşünülürse, din, sanat, eğlence sektörü, astroloji, psikolojik destek gibi farklı alanlar tekinsiz durumlarla baş etmek için kendilerine özgü yöntemler üretirler. Anlamlandırılmayan ya da üzerinde fazlaca sorgulama yürütülen olaylar ve durumlar da tekinsizliğin oluşmasına neden olur. Ölüm, dünyanın sonu gibi belirsizliğini koruyan durumlar örnek olarak verilebilir. Freud, ölüm ve son düşüncesine dair gösterilen duygusal reaksiyonların ölümün bilinemezliği karşısında anlamlandığını söyler. Ölüm, varlığı bilinen bir olgudur fakat sonun ne zaman ne şekilde yaşanacağını belirsizliği ona hazır olmayı mümkün kılmaz. Freud, ölüme dair duyulan hissiyatın ilkel olduğunu, dönüşmediğini iddia ederken ölüm ve son düşüncesinin bilinemezliğinin ve zamansızlığının doğurduğu tekinsizlik duygusunun bertaraf edilmeye çalışıldığını da ifade eder. Dinler, ölümün bir son olmadığını iddia ederek ölümden sonra yaşam olduğuna dair varsayımlar sunarlar. Böylece, ölümün tekinsizliğinin yarattığı korkuyu yaşamın akışı içerisinde sürekli bir şekilde hissetmemek için inananlara bir yol çizilmektedir (1964, pp.243-244).

Hayatın içerisinde sıklıkla rastlanan ve bir temele oturmadan tekrarlayan tesadüfler de tekinsizlik duygusu yaratır. Bireyin belirli aralıklarla, bir karşılığı olmadan hep aynı anı yaşaması ve bir döngü içerisinde sıkışıp kalması tekinsizlik için uygun bir ortamdır (Freud, 1964, p.241). Sıkışılan döngülerden sıyrılmak için bireyin tekinsizlik hissiyatından kendini kurtarması; aralıklarla musallat olan ve onu yüzleşme yaşayana dek bir aynılığa hapseden hayaletlerle hesaplaşması gerekmektedir.

Tekinsizliğin aradalık, tekrarlar, son ve belirsizlik korkusu, tedirginlik gibi kavramlar çerçevesinde gezinmesine benzer şekilde musallatbilim de aidiyetsizlik, yabancılık, belirsizlik, zamansızlık, yersizyurtsuzluk gibi kavramlara yaslanır (Saybaşı, 2011, p.23). En genel çerçevede sözü edilen bu kavramlar, Yeni Türk Sineması⁹ dönemi anlatısında tekrarlayan kavramlarla da benzerlik taşır. Türk Sineması dönemleri düşünüldüğünde, bireyin ön planda olmasıyla kendinden önceki dönemlerden ayrılan Yeni Türk Sineması, varoluşsal çıkmazlara,

⁹ Yeni Türk Sineması, Türk Sineması dönemleştirmeleri içerisinde Yeşilçam Dönemi'nden sonra geldiği kabul edilen dönemdir. Dönemin başlangıcı, Zahit Atam'a (2011) göre 1994, Asuman Suner'e (2005) göre 1996, Nezih Erdoğan ve Deniz Göktürk'e göre (2001) 1980 sonrası, Engin Ayça'ya göre (2016) 1970 sonrasıdır. Yeşilçam'ın içinde gelişen ve "Yeşilçam olmayan" bir sinema oluşturan, Yeşilçam'ın ötekisi konumundaki Yeni Türk Sineması anlatısı, daha bireysel ve varoluş temelli bir anlatıdır.

kişilik krizlerine sıklıkla yer verdiğinden bu dönemde musallatbilim anlatısı gözlenmektedir.¹⁰

Musallatbilim ve hayalet teorileri doğrudan tekinsizlik duygusunu doğurduğundan bu üç teori birbiriyle iç içedir. Hayaletin musallat oluşuyla hiçbir şey eskisi gibi olmaz, musallat oluş kırılmanın yaşandığı andır. Tekinsizlik hissiyatı ile bir döngüye sıkışmış olan bireyin tek çıkış yolu bir hesaplaşmadır. Bu hesaplaşmayı doğrudan konu edinen ve üç teorinin de izlerinin bulunduğu *Gelincik* (2020) filmi, Yeni Türk Sineması dönemindeki musallatbilim anlatısına sahip filmlere örnek olarak verilebilir.

Yüzleşme ve Hesaplaşma: *Gelincik* (2020)

Yönetmenliğini Orçun Benli'nin yaptığı, 2020 yapımı *Gelincik* filmi, eski polis Ayhan'ın şehirden uzakta bir orman evine yerleşmesini, orada Karadayı ile tanışmasını ve Karadayı aracılığıyla kendi geçmişiyle bir yüzleşme yaşamasını anlatmaktadır. Mekân olarak kasabanın dışında bir orman evinin seçilmesi, hikâye boyunca Ayhan'ın ormanın çevresinde Karadayı dışında kimseyi görmemesi, izleyicinin odağının ikili arasındaki ilişkide kalmasına olanak sağlayan bir tercihtir. Karadayı hikâye boyunca Ayhan'a yardım eder gibi görünür. Başlangıçta ortama alışmasına, aç kalmaması için avlanmasına destek olur. Kasabadan ihtiyaç duyabileceği malzemeler taşır. Karadayı'nın karşılık gütmekten yapar görüldüğü bu iyilikler, zamanla Ayhan için bir sorgulama alanına dönüşür. Karadayı, tıpkı Ayhan gibi, yalnızdır. İzleyici, Ayhan'ın da bu iyilikleri ve Karadayı'nın yaklaşımını garipsemesiyle beraber, Ayhan'ın sorgulama alanına ortaklık etmeye başlar. Ayhan, varlığıyla Karadayı'ya eşlik eden ve onun yalnızlığını gideren biri midir? Ayhan'ın güvensizliği ve Karadayı'nın tekinsizliği göz önünde bulundurulduğunda, Karadayı Ayhan'a zarar vermek isteyen biri midir? Yoksa, Ayhan'ın hissiyatı bir paranoyadır ve Karadayı yalnızca yardımsever biri midir? Filmin ana karakteri Ayhan'la beraber bu sorgulamaları yürüten izleyici, hikâye içerisindeki ipuçlarını toplayarak gerçek bilgiye erişir. Filmde yüzleşme hikayesine paralel olarak bir operasyon hikayesi yer alır. İzleyici, bu paralel hikâye sayesinde, Ayhan ve Karadayı'nın aynı kişi olduklarını, Ayhan'ın kendisiyle somut bir yüzleşme yaşadığını anlayabilmektedir. Bu perspektiften bakıldığında Karadayı, yabancı / dışsal bir öteki olarak değil tanıdık / içsel bir öteki olarak hikâyede yer almaktadır. Burada, Derrida'nın ötekiden öğrenme şeklinde kavramsallaştırdığı ve kişinin kendi benliğini kabulünün tek koşulunun ötekiyle girilen ilişki olduğu yönündeki söylemine başvurulabilir. Bu kavramsallaştırma, "kişinin kendi benliğini kabulünün koşulu ötekiyle ve kendi içindeki ötekilerle girdiği ilişkilerdir" şeklinde genişletilebilir. Karadayı, Ayhan'ın daha ileri, deneyim sahibi versiyonu olarak, Ayhan'ın içsel ötekisi konumunda yer alır. Her yeni gün değişen ve bir gün önceki benliğine yabancılaşan birey, kendi içerisinde ötekiler doğurur. Bireyin belirli oranda yabancılaştığı bu tanıdık ötekiler, bir noktadan sonra reddedilir, görmezden gelinir olursa yüzleşme için harekete geçerler. Kişinin kendi içindeki ötekilerle yüzleşmesi, kendisinin farklı versiyonlarını görmesi, kabul etmesi kendiliğinden gerçekleşmez. Kişiye musallat olan, kendisinin kabul etmediği yanları, kişi kabul geliştirene dek oradadır. Filmde bu durum, Ayhan'ın vücudunda yüzleşme yaşadıkça giderek yayılan yaralarla kendini göstermektedir. Hayaletin varlığının göstergesi olarak iz, yara ile karşılık bulur. İz, bir şeyin yokluğunu gösterirken aynı zamanda kişiye kimlik kazandıran bir şeydir (Richads, 2014, p.145). Yara, içeride başlayan yıkımın dışarıya yansıması olarak da yorumlanabilir. İzin silinebilirliği ve yaranın iyileşebilirliği göz önünde bulundurulduğunda,

¹⁰ Yeni Türk Sineması dönemi anlatılarında bunalım atmosferi hakimdir. Bu atmosferin bir çıktısı olarak intihar anlatılarına sıklıkla yer verilir. Bunalım içerisindeki yalnız karakterler, varoluş problemleri, intihar düşünceleri gibi kaygı temalarının hâkim olduğu dönemde, kendisiyle ve gerçeklikle yüzleşen karakterlerin süreçle baş edememeleri aktarılır. Bu yüzleşme anlatıları, musallatbilim ve hayalet teorileri üzerinden okunmaya açıktır. Dönem içerisinde üretim yapan Ömer Kavur, Derviş Zaim, Tayfun Pirselimoglu, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Pelin Esmer gibi yönetmenlerin filmlerinde arayış, yüzleşme ve hesaplaşma temalarıyla karşılaşılır.

söz konusu var - yok hali, hayalet kavramıyla da doğrudan ilişkilendirilebilir. Görülen, kabul edilen, dikkat yöneltilen yara iyileşir; görülen, kabul edilen, dikkat yöneltilen hayalet hesaplaşmanın ardından bireyi özgür bırakır.

Hayalet musallat olduktan sonra her şey değişmeye başlar. Dışarıda bırakılan, içerinin bozulmasına sebebiyet vermiştir (Saybaşı, 2011, p.32). Bu bakışla hayaletin isyankâr bir tutumu olduğu da söylenebilir, yıkıcı bir yapısı vardır. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer da ölüm ve yas ilişkisi üzerinden, tıpkı Derrida gibi, bütünlükten ziyade parçalanmanın, yıkımın ve yüzleşmenin tamamlanmayı getirdiğini ifade ederler (2014, pp.282-284). Filmde, ava çıkan Ayhan, Karadayı ile karşılaşır ve o andan itibaren yüzleşme başlar; hayalet musallat olmuştur. Ayhan bir gelincik vurur ve Karadayı tam o anda belirerek Ayhan'a, gelincik vurarak başına iş aldığını, gelinciğin zeki, atik ama en önemlisi de kindar olduğunu ve ailesinin ona musallat olacağını söyleyerek filmin temelinde yatan musallat olma ve hayalet anlatısını sözel olarak da aktarır.¹¹ Peşinden bulundukları ormanda geçmişte bir savaş yaşandığından söz eder. Savaşta, ordulardan birinin bulundukları bölgede konuşlandıklarını ve uyurken katledildiklerini anlatır. Eski Türk inanışındaki uyurken öldürülenlerin hortlak olarak geri geldikleri musallat oldukları inancına sahip bölge halkının, ormanın o bölgesine uğramadıklarını söyler. Musallat olmanın sabitliği, inançlarda da karşılık bulmaktadır. Sonrasında, Ayhan ve Karadayı, Ayhan'ın evine dönerler ve Karadayı, Ayhan'a yönelik fazla ilgili ama aynı zamanda da üstten bakan tavırlarıyla tekensiz hissiyatın sürmesine neden olur.

Filmde Ayhan ve Karadayı'nın aynı kişi oldukları bilgisi bir takım ipuçları verilerek son ana kadar gizlenmektedir. Karadayı, Ayhan hakkında çok fazla şey bilmektedir fakat bu, aynı kişi oldukları bilgisinin işaret edilmesinden ziyade, Karadayı'nın tekensiz bir karakter oluşunu kuvvetlendiren bir noktada durmaktadır. Yine av sahnesinde, ikilinin kıyafetleri birebir aynıdır. Bu aynılık filmde, bir ipucu olarak yer alsa da ilk izleyişte av kıyafeti seçeneklerinin azlığı sebebiyle sorgulanmaz. Film, anlatısını son ana kadar açık etmeyen ve hikâye içerisinde pek çok ipucu bırakan yapısıyla atmosferi desteklemektedir. Hayaletin kendini izlerle ifade etmesi gibi filmin anlatısı da ipuçları birleştiğinde açığa çıkmaktadır. Karakterin yaşadığı yıkım ve yüzleşme ile sonrasında yaşadığı yeniden doğuş, varoluşsal bir krizin ötesinde bir şeyler aktarmaktadır. Bu aktarım, iç içe geçen hikayeler ve sorgulamalar, soyut öğelerin somutlaştırılarak verilmesi, terör ve intihar anlatılarının yan hikâye olarak kullanılması gibi tercihlerle bütünlüklü bir şekilde sağlanmaktadır.



Görsel 1: Karadayı ve Ayhan, aynı av kıyafetleriyle balık avlamaktadırlar.

¹¹ Filmde paralel hikâyede anlatılan operasyonun adı da Gelincik Operasyonu'dur. İki hikâye, musallat olan gelincik metaforuyla birbirine bağlanır.

Filmde kullanılan paralel hikâye yöntemi ile Ayhan'ın içinde bulunduğu operasyonlar, eşi doğumdayken onun yanında olamayışı, yanında ekip arkadaşının ölmesi, soğukkanlılıkla insanları kafalarına sıkarak öldürmeleri, eşinin bu cinayetlerden birine şahit olması ve bu olaydan sonra intihar etmesi gibi zihninde dönüp dolaşan görüntüler izleyiciye sunulur. Tüm bu görüntüler Ayhan'ın zihninde belirirken, Ayhan gerçek zamanlı olarak ardiyede ölü fareleri bulur. Hem zihnine musallat olan hayaletin gün yüzüne çıkardığı sorgulamalarla hem de musallat olan gelinciğin bıraktığı izlerle uğraşırken yanında yalnızca Karadayı vardır. Ayhan, kendisiyle baş başadır ve yüzleşme başlamıştır.



Görsel 2: Ayhan kendisiyle baş başadır ve yüzleşme başlamıştır.

Karadayı, av sahnesinde Pers Kralı Zerzeks'in hikayesinden¹² yola çıkarak Ayhan'ı sıkıştırır. Ayhan'ın bu kadar operasyonun, cinayetin içinde ölümden korkup korkmadığını sorgular. Bir tilkiyi avlama hikayesini anlatırken eş zamanlı olarak Ayhan'ın içinde bulunduğu operasyon görüntüleri aktarılır. Burada hafızanın geriye dönük hikayeleri şekillendirmesi ve karakterin geçmişinde yaşadıklarıyla bugünkü yüzleşmesinin paralel sahneler şeklinde aktarılması, hayaletin musallat olduğu zaman zihinde bıraktığı etkiyi somutlaştırır. İki farklı hikâye anlatılır gibi olsa da hikayelerde hissedilen sorgulamalar ve duygular aynıdır. Paralel hikayeler ayrı ayrı ele alındığında, Karadayı Ayhan'ın öteki benliği olarak, sorgulamalara daha az kapılan, ölümü ve öldürmeyi doğanın kanunu olarak gören tarafı yansıtır. Ayhan, yüzleşmenin de etkisiyle vicdani sorgulamanın daha da içerisinde. Karadayı olan bitene daha fazla kabul geliştirmiş ve gerçekliğin acısıyla yüzleşmiş bir konumdadır. Bu anlamda Ayhan'a musallat olan, hayatı boyunca reddettiği gerçekliğin acı boyutudur denebilir. Karadayı, Ayhan'ın hem yüzleştiği benliği hem de yüzleşme yolculuğundaki eşlikçisidir.

Filmde, biçimsel olarak gerilim türüne ait öğelerden sıklıkla faydalanılmıştır. Eski ahşap bir ev, sallanan sandalyeler, ses çıkaran merdivenler ve ziller, kafası koparılmış oyuncak

¹² Karadayı, Yunan kıyılarından kaçarken gemisinin yükü hafiflesin diye askerlerine denize atlamaları yönünde emir veren Pers Kralı Zerzeks'in hikayesini anlatır. Kralın kudretini vurgulayan Karadayı, tüm askerlerinin onun sözünden çıkmayarak denize atladıklarını ve kralın gemide tek başına kaldığını aktarır. Bu hikâyeyi kızına anlatırken kızının ona söylediği cümleyi ekler: "Zerzeks işte o gün kaybetti." Sonrasında düşündüğünü ve kralın bu kararı kudretinden değil korkusundan verdiğini anladığını söyler. Bir daha kimsenin onun yanında savaşmadığını çünkü kimsenin onun Tanrı Kral olduğuna inanmadığını belirtir ve Ayhan'ı sorgular: "Ya sen amirim, sen korkmuyor musun; bunca operasyon, bunca ölüm?"

bebekler gibi sanat öğeleri ve ses efektleri filmin tekinsiz atmosferini desteklemektedir. Tercih edilen çekim planları ve açıları da, Ayhan'ın Karadayı'nın kınına soktuğu bıçağı takip eden bakışları gibi, tekinsizlik hissiyatını kuvvetlendirmektedir. Sorulan kilit sorulara cevapların verilmemesi¹³, daha önce sözü edilen konuların hiç konuşulmamış gibi davranılması¹⁴, birbirlerine ve geçmişlerine dair karşılıklı korudukları mesafe ve temkinli hal gerilimi arttırmaktadır. Her an yeni bir bilgiyle tüm hikâyenin alt-üst olabileceği hissiyatı, hayaletin ne zaman musallat olacağıнын bilinemezliğinde olduğu gibi izleyiciyi tetikte tutar.

Filmde kullanılan metaforlar, filmin musallat bilim temelli anlatısını kuvvetlendirmektedir. Metafor, bir iz taşıyıcısı görevindedir. İki paralel hikâye arasında benzerlikler kurulmasını sağlayarak izleyiciye ipuçlarını üstü kapalı bir şekilde aktarır. En belirgin metaforik kullanım, filme adını da veren, gelincik metaforudur. Gelinciğin hikayedeki misyonu Karadayı tarafından sözel olarak da aktarılır. Ne zaman geleceği belli olmayan, hareketlerinde atik, doğru zamanı bilen ve zeki olan gelincik, musallat olmasıyla ön plana çıkar ve hayaleti temsil eder. Bir diğer metafor olan, Ayhan'ın vücudunda yer alan ve giderek yayılan yaralar, musallat olan hayaletin kendi varlığını somutlaştırmasını ifade eder. Filmde avlanmanın kullanımı, Ayhan'ın hayalet tarafından avlanıyor olmasını karşılar. Avlanma, doğada yalnız ve zayıf olan canlılara yönelik bir saldırıdır. Ayhan'ın ailesinin ve ekip arkadaşlarının yokluğunda, yalnız ve sorgulamalara açık, tekinsiz bir oluş içerisinde olması, hayaletin avına yaklaşması için uygun ortamı sağlamıştır.



Görsel 3: Filmde avlanmanın kullanımı, Ayhan'ın hayalet tarafından avlanıyor olmasını karşılar.

Karadayı, Ayhan'a musallat olan tekinsiz bir hayalet olarak konumlanmaktadır ve Ayhan ona karşılık verene dek onun peşini bırakmaz. Ayhan yüzleşmeyi seçtiğinde önce kendiyi

¹³ Karadayı'nın bir hayalet olarak zamansızlığı ve her yerdeliği sık sık gözlenir. Ayhan, kendisi yokken kulübeye girmiş olan Karadayı'ya kilidi nasıl açtığını sorduğunda cevap alamaz.

¹⁴ Filmin başlangıcında Ayhan'ın gelincik vurmasıyla birden beliren ve Ayhan'a gelinciklere dair birçok bilgi veren Karadayı, filmin sonlarında Ayhan'ın gelinciklerin kulübeye dadandığını söylemesi üzerine, "Gelincik? Burada gelincik olmaz amirim, hiç olmaz." şeklinde cevap verir.

ve geçmişiyile yüzleşir. Film boyunca Karadayı'yla kurduğu iletişimin etkisinde geçmişine dair anları hatırlayan, mesleğiyle, öldürdüğü insanlarla, yaptığı tercihlerin ailesine etkisiyle yüzleşen Ayhan için yüzleşmeyi tamamlayan olay, sürdürdüğü operasyonlardan birinde kızıyla karşılaşmasıdır. Bu karşılaşmada kızının öfkesiyle ve eşinin intiharının sorumluluğuyla da somut bir şekilde yüzleşen Ayhan, kendi payına düşen kısmı tamamladıktan sonra yaşadıkları üzerinde etkisi olan diğer insanlara yönelir. Kendi yüzleşmesinden güç alan Ayhan, bir hayalet olarak beraber çalıştığı ve operasyonlar yürüttüğü ekip arkadaşlarına musallat olur. Ayhan, bedel öder ve bedel ödeten bir hayalet dönüşür.

Sonuç

Sabitliğin yerini değişim, netliğin yerini belirsizlik aldığında musallat olma halinden söz edilmeye başlanır. Musallat olma sınırlarla doğrudan ilişkilidir çünkü birey kendini tanıırken ve tanımlarken sınırları kullanır. Yok sayılan, bastırılan, reddedilen her şeyi beraberinde taşıyan hayalet, sınırları yerinden eden, tüm işleyişi aksatan ve yapı bozan bir tutum sergileyerek musallat olur. Hayaletin musallat olduğu an kırılma noktasıdır. Ne zaman görünür olma talebiyle geleceği belli olmayan, düzensiz aralıklarla kendini hatırlatan ve bu anlamda denetlenemeyen bir yapıya sahip olan hayalet, musallatbilimin doğrudan öznesidir. Jacques Derrida tarafından ele alınan musallatbilim teorisi, hayaletin zamansızlığını içerdiğinden evrensel bir içerik ve biçime sahiptir. Soyut ya da somut her konuya, nesneye, yere, yapıya musallat olma durumunu içeren teori, çalışmada *Gelincik* (Orçun Benli, 2020) filmi özelinde, bireye musallat olma perspektifinden ele alınmıştır. Hayaletin musallat olmasının bir çıktısı olarak yorumlanan tekinsizlik, Sigmund Freud'un tekinsizliği ele aldığı makalesinden yararlanılarak, filmin anlatısında ve biçimsel yapısında aranmıştır.

Filmde yer alan musallatbilim anlatısı, içerikte metaforik bir şekilde yer almış, kurulan tekinsiz atmosferle desteklenmiş ve gerilim türüne ait öğelerin kullanılması gibi biçimsel tercihlerle kuvvetlendirilmiştir. Bireyin kendisiyle ve geçmişiyile hesaplaşması, bastırılan tüm duyguları beraberinde taşıyan hayaletin musallat olmasıyla gerçekleşir. Filmde bu, tek bir karakterin farklı benliklerinin iki ayrı karakterle temsil edilmesiyle somutlaştırılmıştır. Terör ve intihar anlatısıyla desteklenen sınıfsal, politik, duygusal, psikolojik farklılıklar ile öteki oluşun tayin ettiği tanımlamalar ve yargılar, musallatbilimin ortaya çıktığı belirsiz bir yer ve zaman çizgisinde aktarılmıştır. Aidiyeti kıran, varlığı yıkım ile başlatan tekinsiz karşılaşmalar, yeni bir bakışın doğacağını göstergeleri olarak filmde yer almıştır.

Ayhan'ın karşısında içsel bir öteki olarak konumlanan Karadayı, Ayhan'a musallat olan tekinsiz hayalettir. Ayhan'ın kendi mevcudiyeti ile yüzleşmesi ve bu yüzleşmenin bir zaman kayması ile verilmesi, hayaletin zamansız ve sabitlenemeyen oluşuyla açıklanmaktadır. Hayaletin musallat olması ve varlığının kabulüyle gelen yüzleşme, Ayhan'ın kendini bulmaya başladığı ve ötekiler üzerinden tanımladığı benliğinden ziyade kendi mevcudiyetini görmeyi seçtiği anı karşılar. Kendiyle yüzleşmesini tamamlayan Ayhan, filmin sonunda hayatla ve dışsal ötekilerle yüzleşmeye başlar.

Filmde kullanılan metaforik anlatı, filmin tekinsiz atmosferinin kuvvetlenmesini sağlayan hayalet bir dil oluşturmuştur. Gelincikler üzerinden aktarılan musallat olma ve Ayhan'ın içsel mevcudiyetini dışa vuran, vücudunda iz bırakan yaralarla, sözsüz ve yapıbozumcu bir anlatı ortaya koyulmuştur. Filmde kullanılan çekim açıları, ses efektleri ve sanat öğeleri de tekinsiz atmosferi desteklemektedir.

Musallatbilimin her yapıya uygulanabilirliğinden doğan sınırsızlığı, filmin anlatısında da karşılık bulmaktadır. Filmdeki yüzleşme anlatısının sınırları belirsiz ve geçirgendir. Paralel hikâye yönteminin kullanılması bu geçirgenliği sağlayan en önemli etkidir. Filmin finalinde musallat olan hayaletin etkisinden sıyrılan Ayhan'ın bir hayalete dönüşerek ötekilere musallat olmasıyla aktarılan döngü, yüzleşmenin nerede başlayıp nerede bittiği, her yeni eylemin beraberinde bir hesaplaşma taşıyıp taşımadığı ve kimin hangi noktada hayaletin etkisi altında olduğu ya da hayalete yön verdiği gibi birçok cevabı net olmayan sorgulama doğurmaktadır. Bu anlamda, musallat olanın görülmemesi, duyulmaması ve görmezden gelinmesi ile "hayalet" olarak adlandırılması arasında bir bağlantı olduğundan söz edilebilir. Hayalet, zamansızlığıyla her anı kendine ait kılmıştır. Her an, her yerdedir ve bu sonsuz etki alanına sahip hayalet, varoluşu itibarıyla tekinsiz ve belirsizdir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. Horkheimer, M. (2014). Aydınlanmanın Diyalektiği. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan (Çev.) İstanbul: Kabalcı.
- Atam, Z. (2011). Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Ayça, E. (2016). Şu Sinema Dedikleri. İstanbul: Artshop.
- Derrida, J. (2001). Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal. Alp Tümerterkin (Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Derrida, J. (2004). Marx ve Mahdumları. Alp Tümerterkin (Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Erdoğan, N. Göktürk, D. (2001). "Turkish Cinema", Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film. https://www.academia.edu/36680242/Turkish_Cinema
- Freud, S. (1964). The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. (J. Strachey, Ed.). London: The Hogart Press.
- Heidegger, M. (2008). Varlık ve Zaman. Kaan H. Ökten (Çev.) İstanbul: Agora.
- Marx, K. Engels, F. (2008). Komünist Manifesto. Celal Üster, Nur Deriş (Çev.) İstanbul: Can.
- Richards, K.M. (2014). Yeni Bir Bakışla Derrida. Zeynep Talay (Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Saybaşı, N. (2011). Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri. İstanbul: Metis.
- Suner, A. (2005). Hayalet Ev: Yeni Türk Sineması'nda Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis.

Film

- Benli, O. & Benli, Y. & Üçpınar, Ş. (Yapımcı), & Benli, O. (Yönetmen). (2020). Gelincik [Sinema Filmi]. Türkiye: Uzak Yakın.