



Article Arrival : 14/01/2020
Related Date : 15/03/2020
Published : 15.03.2020



Doi Number  <http://dx.doi.org/10.26449/sssj.2268>

Reference  Gül, U. (2020). "Fantastik Sinemada Yabancılaşma: "Sen Aydınlatırsın Geceyi" Filmine Dair Bir İnceleme", International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:6, Issue: 58; pp:1189-1197.

FANTASTİK SİNEMADA YABANCILAŞMA: "SEN AYDINLATIRSIN GECEYİ" FİLMİNE DAİR BİR İNCELEME

Alienation In Fantasy Film: An Analysis About "Sen Aydınlatırsın Geceyi"

Umut GÜL

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Bölümü, Eskişehir/TÜRKİYE
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4068-7455>

ÖZET

Sinema, icat edildiği on dokuzuncu yüzyılın sonlarından günümüze kadar çok hızlı bir şekilde değişimler geçiren ve gelişen bir sanat dalı olmuştur. Yaklaşık ilk yirmi yılı boyunca bir eğlence aracı olarak görülmüş, öykü anlatma potansiyelinin keşfedilmesiyle de bir sanat dalı olabileceği fikirleri gelişmiştir. Sinemanın bu araçsal gücünün gelişmesi sonucunda anlatı gelenekleri de oluşmaya başlamıştır. Amerika'da Hollywood stüdyo sistemiyle ortaya çıkan sinemadaki bu geleneksel anlatı standartları, temsili sanat biçimlerine dayanmaktadır. Hollywood stüdyolarının sinemanın geleneğini oturtmasının ardından sinemaya kattığı bir diğer kavram da tür olmuştur. Fantastik sinema, Aristotelesçi temsili anlatı standartlarına, yani sinemanın geleneksel anlatı yapısına en uygun türlerden biri olarak dikkat çekmektedir. Diğer sanat dallarında modern akımların kendini gösterdiği yıllarda ortaya çıkmış olan sinema sanatı, kendi geleneğini oluşturduktan sonra bu akımlardan da etkilenerek, modern sinema akımlarıyla kendi geleneğini dönüşüme uğratmıştır. Toplumsal, kültürel, siyasal alanda kendini gösteren yabancılaşma fikirlerinden beslenen modern sanat akımlarına uygun biçimde, modern sinemada da yabancılaşmanın etkisini gösterdiği görülür. Fantastik sinemada ise yabancılaşmanın oldukça nadir olarak görüldüğü söylenebilir. Türk sinemasında az sayıda görülen fantastik türe son yıllarda çekilmiş bir örnek olarak gösterilebilecek olan Sen Aydınlatırsın Geceyi (Onur Ünlü, 2013) filminde, yabancılaşmanın hem biçimsel hem de içerik olarak kullanıldığı görülmektedir. Çalışmada, bu filmdeki yabancılaşmanın nasıl kurulup işlendiği ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fantastik, Sinema, Yabancılaşma, Anlatı, Tür

ABSTRACT

Cinema has been a branch of art that has undergone rapid changes since the end of the nineteenth century, when it was invented. During the first twenty years, it was seen as a means of entertainment, and with the discovery of the potential of storytelling, the idea that it could be an art branch developed. As a result of the development of this instrumental power of cinema, narrative traditions started to form. These traditional narrative standards in cinema, which emerge with the Hollywood studio system in America, are based on representative art forms. Another concept that Hollywood studios added to the cinema after establishing the tradition of cinema was genre. Fantasy cinema stands out as one of the most suitable genres of Aristotelian representative narrative standards, that is, the traditional narrative structure of cinema. The cinema, which emerged in the years when modern movements manifested itself in other art branches, has transformed its own tradition with modern cinema movements by being influenced by these movements after forming its own tradition. It is seen that the alienation in modern cinema also shows the effect of modern art movements which are fed by the ideas of alienation in social, cultural and political fields. In fantasy cinema, can be said that alienation is very rare. It is seen that alienation is used both formally and contextually in the film Sen Aydınlatırsın Geceyi (Onur Ünlü, 2013), which can be shown as an example of a few fantasy film seen in Turkish cinema in recent years. In this study, how alienation in this film is established and processed is discussed.

Key Words: Fantasy, Cinema, Alienation, Narrative, Genre

1. GİRİŞ

Sinema sanatı, yaklaşık yüz yıllık bir geçmişe sahiptir ve sanat tarihi bağlamında ele alındığında oldukça genç olduğu görülebilir. Böyle bir araç, ilk ortaya çıktığında tabii ki sanat olarak kabul görmemiştir. Lumiere kardeşlerle birlikte sinemanın serüveni, başlangıcında sadece günlük yaşamdan görüntülerin kaydedilip izleyicilere sunulmasıyla başlamıştır. Ancak çok geçmeden, bu yeni aracın öykü anlatma potansiyelinin keşfedilmeye başlamasıyla, bir sanat dalı olarak kimlik kazanmakta da gecikmemiştir. Sinema bir sanat olarak kabul görmesinin ardından da, diğer sanat dallarında olduğu gibi, kendi sanat geleneğini oluşturmuştur. Bu geleneğin; sahne, dekor, oyunculuk gibi benzer öğeler taşıdığı tiyatrodaki mimesis (taklit) geleneğinin devralınarak oluşturulduğu söylenebilir.

Sanatın bir mimesis olduğu yaklaşımı Platon ile başlamış, son yüzyıla kadar bazı değişikliklere uğrasa da varlığını sürdürmüştür. Platon'un düşüncesinde, görünenin kötü bir kopyası olan sanat, Aristoteles ile birlikte ideal ve yüce olana hizmet eden olumlu bir özellik olarak görülmeye başlanmıştır. Aristoteles'in getirdiği bu yaklaşımla sanat; doğayı ve insanı gerçeğe benzer bir şekilde taklit etmekle kalmayıp, ideal ve tipik olanı, olabilecek olanı ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda kişinin katharsis (arınma) yaşayarak kötü duygulardan uzaklaşmasını sağlar (Serdaroğlu, 2008, s. 73).

Fransız yönetmen Melies ile başlayan, Amerika'nın stüdyo sisteminin maddi olanakları sayesinde Griffith'in daha da geliştirdiği sinemanın öykü anlatılabilir potansiyeli, Aristotelesçi anlatı yapısıyla ortaya konulmuştur. Bu yapıyla bir yandan tiyatroya muadil sayılabilecek bir sanat gibi görünürken, bir yandan da izleyiciye katharsis yaşatarak, idealize karakterler sunup izleyicinin onlarla özdeşleşmesini sağlayarak; bir eğlence ve günlük hayattan kaçış sağlayan bir araç konumuna da gelmiştir.

Sinemanın, izleyiciye, gündelik olandan kaçış olanağı sunma özelliği teknik olanaklarıyla yakından ilişkilidir. Örneğin; tiyatroya farklı olarak, sahip olduğu kurgu teknikleriyle, zamanı ve mekânı daha etkin biçimde kullanma ve değiştirme imkânına sahiptir. Bu tip teknik özellikler sinemaya, düşsel bir dünya ve daha geniş anlatım olanakları sunmaktadır. Özellikle Hollywood stüdyoları, anlatının merkezine koyduğu ya da biçimin temeli olan çeşitli özelliklerle sinemada tür kavramını ortaya çıkarmıştır. Yukarıda belirtildiği üzere Melies'in temelini attığı söylenebilecek olan fantastik sinema da bu türlerden biridir.

Dorsay'a göre; sinema, fantastiğe özellikle uygun bir sanattır. Çünkü görüntülerin düşsel özellikleri ve görüntüleri tanımlayan mantıksal süreç, sinemanın düşleri canlandırmasını kolaylaştırır. Fantastik sinemanın ele aldığı konular, düş gücüyle beslendiği için, çok farklı alanlardan beslenebilmektedir. Tamamen düşsel olup, düş âlemine; efsanevi olup, tarih boyunca anlatılagelmiş efsanelerin âlemine dalan; popüler bilincin, düş gücünün yarattığı yaratıkların, vampirlerin, kurt adamların dünyasını ele alan; sadist olup, şiddet eylemlerini betimleyen vb. birçok fantastik film türü mevcuttur. Fantastik sinemanın izleyici açısından anlamı ise; gündeliğin, alışılmışın, bilinenin dışına çıkma, gerçeklerden kopup uzaklaşma ve bu yolla yaşanan rahatlatıcı hissiyatı olarak görülebilir. Bu hissiyatı, gösterinin verdiği yüksek gerilimli duygular ve bunları dengeleyen, tüm bunlardan uzak, güven içinde olmanın getirdiği rahatlatıcı duygusu olarak açıklamak mümkündür (1986, s. 13-20).

Her ne kadar düşsel ve gerçeklikten uzak olsa da, fantastik sinema, sunduğu idealize karakterler sayesinde izleyicinin özdeşleşmesini oldukça başarılı bir şekilde sağlayabilmektedir. Bu özdeşleşme duygusu, filmde çıkan izleyicinin yaşadığı 'katharsis'in kilit noktalarından biri olarak görülebilir. Sinemanın oluşturduğu geleneğe, yani Aristotelesçi anlatı yapısıyla 'katharsis'e bağlı olarak kurulan anlatılara tepki olarak ve bu yapıya yenilik getirme çabalarıyla, ilk olarak 1920'li yıllarda ortaya çıkan ve 1960'larda etkisini artıran modern sinema akımlarının, türlerdeki sınırları bulanıklaştırdığı ve anlatıya yeni teknikler ve alternatifler ürettikleri söylenebilir. Bu yeniliklerden biri de özdeşleşmeyi kırarak, izleyicilerin yabancılaşmasını sağlamak olmuştur.

Fransız yönetmen Godard'ın filmleri bağlamında modern sinemanın ilkelerini ortaya koyan kuramcı Peter Wollen, sinemadaki yabancılaşmayı şu şekilde tanımlamaktadır: "Empatiye, bir karaktere duygusal bağlanmaya karşı; doğrudan hitap, çok sayıda karakter ve yorum." Ayrıca, filmlerde yer alan karakterlerin, buldukları düzene ve topluma yabancılaşmış kişiler olduğu görülebilmektedir. Yine Wollen'a göre; yabancılaşmayı asıl sağlayan, karakterlerin tutarsız, müdahale edilmiş ve öz-eleştirel olmasıdır. Bu şekilde gösterilen karakterlerde motivasyon tutarlılığını sağlamak imkansızdır (2002, s. 14). Modern sinemanın getirdiği bu yeniliklerdeki amacın; izleyicinin, bir film izlediğinin farkına varmasını sağlamak, kendini öyküye kaptırmasını ve gerçeklikten kopmasını engellemek olduğu söylenebilir.

Modern sinemada, yaratma özgürlüğü ve sorumluluğu sanatçıya bırakılmış ve öykü anlatımı reddedilmiştir. Yaşamın anlatılması ve izleyicinin kaçışından çok, bulunduğu düzene ve topluma bakması sağlanmaya çalışılır. Yirminci yüzyılda yaşam, bütünlüğünü yitirmiştir. Bu çağın insanı, parçalanmış, anlamını yitirmiş, özünden yoksun hale gelmiş bir dünyada yaşamaktadır. Çelişkilerle dolu ve tutarsız bir hayat sürer. Bu neden bu çağın insanının ihtiyacı olan öykü değildir. Tamamlanmış ve eksiksiz bir dünya sunan öykü, modern çağın insanının yabancılaşmasını anlatmada yetersiz kalmaktadır. Modern sinemacılar, kurmacayla oluşturulan öyküden kuşku duymaktadırlar. Öykülerin, anlatıcının bakış açısına göre şekillendiğinin farkındadırlar. Bu yüzden filmlerini, yirminci yüzyılın çelişkili dünyası, yabancılaşmış insan ilişkileriyle birlikte, kurgusal düzlemde, gerçekle kurmaca arasında bir gerilim yaratarak işlemişlerdir (Serdaroğlu, 2008, s. 97). Ortaya konulan bu bilgiler ışığında çalışmanın problemine, "genellikle izleyicinin

özdeşleşmesini sağlamak için oldukça idealize karakterler sunan fantastik sinemada, yabancılaşma *nasıl* kurulur?" sorusu oluşturmaktadır.

Fantastik tür ile Türk sinemasında çok sık karşılaşmamaktadır. Yaklaşık on yıllık yönetmenlik kariyerinde Onur Ünlü, bu türde çektiği iki filmle dikkati çeker. Çalışmanın problemiyle bağlantılı olarak, Onur Ünlü'nün fantastik türdeki iki filminden biri olan *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) filminde, yabancılaşmanın hem içerik hem de biçimde kendini gösterdiği varsayılmaktadır. Çalışmanın amacı ise, ele alınacak olan *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki yabancılaşma unsurlarının incelenmesiyle fantastik sinemada yabancılaşmanın nasıl kullanıldığını ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda kullanılacak yöntem "betimsel analiz"dır. Betimsel analizde, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenmekte ve yorumlanmaktadır. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır (Yıldırım & Şimşek, 2005, s. 224). Bu bağlamda, filmdeki yabancılaşmaya dair biçimsel ve içeriksel unsurlar, betimsel analiz yöntemiyle ele alınarak, fantastik türdeki bir filmin yabancılaşmayı nasıl sunduğu tartışılacaktır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2. 1. Fantastik Sinema

Sinemanın tarihi boyunca fantastik sinema türü, tanımlanması ve belirli sınırlar çizilmesi oldukça zor bir tür olarak görülmüştür. Hollywood stüdyo geleneğiyle birlikte ortaya çıkan sinemada tür kavramıyla, fantastik sinema da kategorize edilen türler arasında yerini almıştır. Fantastiğin tanımları arasında bulunan "doğaüstü", genellikle ayırt edici özelliği olarak ön plana çıkmaktadır. Ancak fantastik, bir sıfat olarak "gerçekte var olmayan, gerçek olmayan, hayali" tanımından ötürü diğer türlerle, özellikle de bilim-kurgu ve korku sinemasıyla bir arada anılmıştır. Fantastik sinemanın temelleri ise, henüz tür sineması kavramının ortaya çıkmadığı yıllara dayandırılabilir. Sinemanın bir sanat olarak kurumsallaşmasında ve hikâye anlatma olanaklarının keşfinde fantastiğin etkisi olduğu görülmektedir.

Sinemanın ilk yıllarında, sanat ile arasındaki algısal uçurumda ve ilk eleştirmenlerin bu bağlantıyı görme isteksizliğinde ana etken, sinemanın fotoğrafik temelli bir taklit aracı olarak görülmesiydi. Lumiere kardeşlerin ilk filmlerinin de mimetik olmaktan başka bir iddiası yoktu. Onların ilk gösteriminin üzerinden henüz bir yıl gibi bir süre geçmişken George Melies, Lumiere'lerin doğanın görünüşünü pasif bir şekilde kaydetme yönteminin yerine abartılı bir şekilde doğal olmayan görüntüleri kaydetme yöntemiyle sinemayı dönüştürmeye başlamıştı. Melies, "yapay olarak oluşturulmuş sahneler" dediği yöntemle, gerçek gibi görünen ancak manipüle edilmiş sahte sahnelemelerle filmlerini, fantastik büyüler, peri masalları ve bilim-kurgu konuları etrafında şekillendirmiştir. Öyle ki kendisi de, Lumiere kardeşlerin günlük hayat ve sokak sahnelerinden oluşan alışılmalı filminden farklı olarak fantastik ve sanatsal sahnelerle özel bir tür sinema ortaya çıkardığını vurgulamıştır (Staller, 1989, s. 203-204).

Melies'in fantastik öğeler barındıran filmleriyle, Lumiere kardeşlerin yaptığından farklı olarak sinemanın hikâye anlatma olanaklarının keşfedilmesini sağladığı söylenebilir. Fantastik sinemanın tür olarak sinemada yer edinmesini, bir hikâyecilik biçimi olarak temelini fantastik edebiyattan alarak gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu hikâyecilik geleneği ise, antik dönemlerdeki sözlü geleneğe kadar dayandırılmaktadır.

Furby ve Hines'in fantastik sinemaya dair yaptıkları çalışmada da belirttikleri üzere; fantastik sinema, günümüzde öykülerimizi birbirimize anlatmanın en popüler biçimlerinden biri haline gelmiştir. İlk yazılı Sümer fantezisi olan Gılgamış Destanı ve hatta daha öncesinde sözlü gelenekte, dünyanın dört bir yanında insanlar birbiriyle, sihirli ve efsanevi halk hikâyeleri ve yazıtları vasıtasıyla fantastik öyküler paylaşmışlardır. Bu sebeple fantastik türünün köklerini roman, kısa öykü, epik şiir, peri masalı, mit ve efsane gibi kurgusal hikâyecilik biçimlerinde bulmak mümkündür. Fantastik sinema ise, bu kurgu ve kurgu olmayan biçimlerden bazı yönlerden farklı olarak görülebilir. Ancak tema, arketip, konu, yapı, olay örgüsü ve hikaye dahil pek çok ortak noktaya sahiptir (2014, s. 17).

Birçok hikâye türüne benzer biçimde, temeli antik mitolojilere kadar dayandırılan fantastik hikâye anlatıcılığı da belirli yapılara ve işlevlere sahiptir. Bu yapılar arasında en yaygın görülenler, hem gerçek hem mecaz anlamda yolculuk ve arayış öyküleridir. Epik bir kahramanlık macerası da olsa, roman ya da masal da olsa, kahramanın evini geride bırakarak çıktığı yolculukla geçirdiği dönüşüm konu edinilmektedir. Bu yolculuk ise, çocukluktan yetişkinliğe atılan adımın sembolüdür. Fantastiğin yapısı da, bu merkezi tema etrafında (ayrılış, dönüşümü sağlayan sınavlar ve ger dönüş) şekillenir. Tüm hikâye biçimlerinde anlatıyı ilerleten bir dönüşüm söz konusudur. Ancak genellikle fantastik öykülerdeki değişim,



sadece yüzeysel olmakla kalmaz; kahramanın kimliğine ve benliğine dair anlayışını da dönüşüme uğratan içsel bir yolculuk olarak işlev görür. Olağanüstü varlıkların bulunduğu, yaşadığımız evrenin kurallarının geçerli olmadığı dünyalarda geçen fantastik anlatılarla kurulu filmler, her ne kadar izleyiciye yabancı gibi görünse de; izleyicinin, kendisi ve dünyamız hakkındaki gerçeklerin farkına varmasını sağlayabilmektedir. Bu yüzden, bir hayal gücü ürünü ve bir çeşit gündüz düşü olan fantezi sineması, insan hayatının ve gerçekliğinin temel bir parçası konumundadır (Furby & Hines, 2014, s. 53). Bu açıdan bakıldığında ‘fantezi’ nin, hikâyeciliğin temelinde yer alan bir unsur olduğu söylenebilir.

Fantezi, genellikle J.R.R. Tolkien’in *Lord of the Rings* serisi gibi edebi eserler veya Peter Jackson’ın bu üçlemeyi uyarladığı filmleri gibi sanatsal bir tür olarak düşünülmektedir. Fantezi terimi bu şekliyle düşünüldüğünde, içinde bulunduğumuz evrenin fiziksel sınırlarını aşan büyü bir dünya olarak tasvir edilebilir. Fantezinin psikanalitik anlamı da bu genel tanıma bir miktar benzerlik taşısaya da daha geniştir. Psikanalize göre fantezi, ideoloji içindeki boşlukları dolduran hayali bir senaryodur. Diğer bir deyişle, bireyin toplumsal varoluşunu sürdürebilmesi için ürettiği, memnuniyetsizlik patikasından uzaklaşmasını sağlayan hayaller olarak işlev görür (Mcgowan, 2007, s. 23).

Sinema, gerçek olmayan, hayali bir hikâye anlatım tekniği olarak görüldüğü için, izleyicinin günlük yaşamından kaçışını sağlayan bir araç olduğu düşünülmektedir. Mcgowan’ın da söylediği gibi, bireyin toplumsal yaşamda var olmasını sağlayan hayaller olarak fantezi de bu işlevin bir parçası olarak görülebilir. Bu sebepten ötürü de sinema, fanteziye oldukça uygun bir araçtır. İzleyiciye sağlanan kaçış olanağını en geniş manasıyla fantastik sinema karşılayabilmektedir. Ancak gerçeklerden kaçış fikri dolayısıyla fantastik sinema, eleştirmenler tarafından çokça eleştirilen bir tür olagelmıştır.

Fantastiği gerçeklerden kaçış olarak ele alan görüş dâhilinde, ciddi bir faydaya sahip olmayan önemsiz bir tür olarak kötülenmektedir. Bu yüzden de, gerçeklerden kaçış işlevi olumsuz bir nitelik olarak görülmüştür. Clute ve Grant ise, bu olumsuz görüşlerden farklı olarak, gerçeklerden kaçma kavramının ‘okunan metnin doğasından ziyade, okuyucunun güdülerini tanımladığına” dikkat çekmektedirler. Diğer bir bakış açısından David Pringle’a göre; fantezinin rolleri arasında rehberlik, teşvik ve eğitim rolleri ön plana çıkmaktadır. Bunların yanı sıra, belirttiği üzere sıklıkla, insan kalbinin daha nazik bir dünyaya, daha iyi bir benliğe, daha bütünlüklü bir deneyime ve gerçek bir aidiyet duygusuna özlem duyması açısından, arzusunun tatminiyle uğraşan bir işlevi söz konusudur (akt. Furby & Hines, 2014, s. 24). Ayrıca liberal ve Marksist gelenekten düşünürler de fantastiğin işlevi ve değeri konusunda anlaşmazlığa sahiptirler. James Donald, *Fantasy and the Cinema* adlı eserinde bu anlaşmazlığı, tarihsel bağlamında şu şekilde açıklar:

“1930’lu ve 1940’lı yıllarda, liberal ve Marksist düşünürler arasında, sinemada fantezi konusunda net bir zıtlık olduğu görünmekteydi. İki görüşün birleştiği nokta, fantezi sinemasının seyirci için bir “kaçış” etkinliği olmasıydı. Ancak liberal görüş için kaçış, küçültücü ya da yanlış bir terim değildi. Sinemada fantezi, sağladığı bu kaçışla seyircinin arzusunu karşılarken, bir yandan da hayal gücüyle dolu bir dünyayı deneyimleyerek bilinçlerinin sınırlarını aşabilmelerini sağlar. Marksist görüşte ise fantezi, yarattığı yanılsama ve yanlış bilinç oluşturmaya Hollywood’un işçi sınıfı üzerinde ideolojik bir güç olarak uyuşturucu etkisi göstermesi nedeniyle suçlanmaktadır. 1970’li yıllarda Marksist eleştirmen Fredric Jameson bu görüşü değişikliğe uğratmıştır. Hollywood’un fantezi dünyasını saf bastırıcı ve yanıltıcı olarak görmemiş, seyirciyi belli derecede yanıltsa da karşılığı olmadan bunu yapmayacağını söylemiştir. Fantastik sinema, sosyal harmoninin bir optik illüzyonu biçiminde kendini göstermekte ve bu formu sayesinde seyircinin arzularını doyurmaktadır (1989, s. 3)”.

“Şüphe götürmeyen köklülüğü, popülerliği ve önemine rağmen, eleştirmenler fantastikten pek de övgüyle bahsetmezler. Gerçekten de fantastik, genellikle entelektüellikten uzak, popüler, bayağı, çocuksu olmakla ve yetişkinlere yönelik gerçekçi (mimetik) sanatlara dayanan, entelektüel ve ciddi türlere mesafeli kalmakla eleştirilir (Furby & Hines, 2014, s. 15)”. Son yıllarda, fantastik sinemaya yönelik bu eleştirilere rağmen, daha sık ve daha çok fantastik filmlerle karşılaşılmaktadır. İzleyici tarafından da eskisine nazaran daha fazla kabul gören bu filmler, büyük Hollywood prodüksiyonlarının hegemonyasında oldukça büyük izleyici rakamlarına ulaşmıştır. İzleyicinin bu ilgisi dikkat çekmiş olmalı ki, sadece endüstriyel gişe filmleri değil, pek çok festival filminde de fantastik unsurlarla sıkça karşılaşılır durumdadır.

Araştırmanın ilk bölümünde, fantastik sinema türünün oluşumu, gelişimi ve türün genel özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise, sinema ve yabancılaşma ilişkisiyle birlikte, sinemada yabancılaşmanın nasıl kullanıldığı açıklanacaktır.

2. 2. Sinemada Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramını ilk kez ortaya atan düşünür olarak Hegel gösterilmektedir. Ancak kimi düşünürlere göre yabancılaşma, Platon'un idealar evreni fikrinin temelinde de bulunan, oldukça eski bir kavramdır. Ancak Hegel'e kadar yabancılaşmanın, düşünceyi aşan ve 'aşkın' olanla bir olma halini tanımladığı ve düşünce düzeyine indirgenmediği söylenebilir. Hegel'e göre, "her gerçeklik biçiminin özünde ayrılık ve uzaklaşma vardır (Pappenheim, 2002, s. 74)". Hegel, bu tanımlamasıyla yabancılaşmayı 'aşkın' olandan, teolojinin alanından alarak idealist bir düzlemde açıklamıştır. Ona göre, "kendi bilincini izleyen mutsuz bilinçtir ve bölünmüş doğa olarak benliğin, ikili ve çelişik bir varlığın bilinci olan 'Yabancılaşmış Ruh'tur (Demirer & Özbudun, 1999, s. 8)".

Kavramın günümüzde anlaşılan biçimine gelmesinde, onu Hegel'den devralıp dönüşüme uğratan Marx etkili olmuştur. Marx'ın yabancılaşması; insana ait olanın, insanın yarattıklarının, öznenin üzerinde yer alması ve onun üzerinde belirleyicilik gücünün olması şeklinde tanımlanabilir. Bu düşüncede, Hegel'in yabancılaşmaya dair iki kavramı olan ayrılma ve teslimiyet birleştirilmiş; Hegel'de bireyin kendisine dayattığı teslimiyet eylemi de dışarıdan dayatılan bir unsur olarak yorumlanmıştır (Demirer & Özbudun, 1999, s. 19).

Marx'ın yabancılaşmaya dair analizine göre, kavramın modern dünyada birkaç görünümü vardır. Öncelikle insan kendi emeğinin ürünüyle, yabancı bir nesneymiş gibi ilişki içinde olur. Yabancılaşmanın ikinci görünümü, yabancılaşmış ürünün eylemde görülmesidir. Üçüncü olarak, insan tür olarak insandan yabancılaşır. Bu durumda da hayatın kendisi, kendi için olmaktan çıkarak sadece bir yaşama aracı haline gelir. İnsanın sadece fiziksel varoluşu için yaşamaya başladığı görülür, yani insanın beşeri yönünden ziyade 'ilkel' ya da 'zoo' yönü yaşamına egemen olur (Öztürk, 2013, s. 153-154). Modern dünyada birey, bu biçimde, beşeriyetinden uzaklaştırılarak yabancılaşmaktadır. Marx'ın görüşünde bu yabancılaşmayı en çok hisseden işçi sınıfı da olsa, tüketim ilişkileri vasıtasıyla burjuva sınıfı da dahil her kesim yabancılaşmayı deneyimleyebilmektedir.

Bireyi beşeriyetinden uzaklaştıran bu süreçler, işçiyi bir tarafa, onun emeğini, toplumla ilişkisini ve onu insan yapan özellikleri bir tarafa iter. Geriye ise ciddi biçimde zayıflamış bir birey kalır. İşçi fiziksel olarak güçsüzleşmiş, akli karışmıştır. Sanki büyü altındadır, yalnızdır ve neredeyse tükenmiş vaziyettedir (Ollman, 2015, s. 14). Modernitenin ve kapitalin egemen olduğu toplum düzeninde birey böyle yabancılaşırken, sanatta ortaya çıkan modernizm sanılacağı gibi bu tip bir modernitenin savunucusu olmamıştır. Aksine, yabancılaşmayı görünür kılmamanın modern sanatın genel temalarından biri olduğu söylenebilir.

"Modernite, modernizmle bağlantı içinde betimlenirken; endüstrileşmeyle, kentleşmeyle ve laiklikle işlenerek ortaya çıkmış olan değişikliklere sahip bir yaşamı, yaşama ve deneyimleme biçimi olarak dikkate alınmıştır. Karakteristik özellikleri ise dağılma ve deformasyondur; parçalanma ve hızlı değişim, kısa ömürlülük ve güvensizliktir (Childs, 2010, s. 26)". Bu bağlamda sanattaki modernizmin aslında, modernitenin bireyde yarattığı bu tarz olumsuz etkilere (güvensizlik, tamamlanmamışlık, geçicilik ve yabancılaşma) tepki olarak oluştuğu anlaşılabilir. Childs da, modernizmin bundan dolayı sık sık, geç dönem modernitesine ve modernizasyonuna estetik ve kültürel bir tepki olarak görüldüğünü söylemektedir (2010, s. 29).

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında sanatta ağırlık kazanan modern hareketlerin, yakın dönemlerde dönüşüme uğrayan yabancılaşma kavramına yaklaşım ile birlikte temel kazandığı söylenebilir. Her sanat dalının kendi araçsal özellikleriyle, gerçekliği dönüştürebildiği ölçüde yabancılaşmayı olumsuzladığı görülebilmektedir. Şentürk de sanat dallarının kendi araçsal özellikleriyle yabancılaşmayı nasıl ortaya koyduğunu şöyle açıklar:

"Her sanat dalının ifade imkânının farklı ve sınırlı olması, bilinci sadece gerçeğin gerçeklik hakikatine yakınlaştırması değil, aynı zamanda, sanat dalının araçsal özelliklerinin araya girmesi, aracılık etmesi ve sahip olduğu imkânlar ve özdönüşümsellik düzeyi nispetinde biçimlendirip sınırlaması, asıl gerçeklikten uzaklaştırması, hatta bazen yabancılaştırması anlamına gelmektedir (2012, s. 147)".

Modernitenin kendine bakışının oluştuğu sanattaki modernizm hareketleriyle yakın tarihlere ortaya sinemanın, kendi geleneğini oluşturduktan sonra modernizme yöneldiği ve sanat olarak kurumsallaşma çabası içinde olduğu görülmektedir. Sinemanın kendi geleneğinin ilk olarak, Amerikan kapitaliyle

yükselişe geçen Hollywood stüdyo sistemi sayesinde ortaya çıktığı söylenebilir. Bu kapitalin kontrolündeki yeni araç, doğal olarak bireyin yabancılaşmasını güçlendirecek biçimde bir gelenek ortaya koymuştur.

Sinema geleneğini ve Hollywood'un ortaya koyduğu tür sinemasını anlattığı eserinde Abisel sinemanın, başkaldırıya (düşünsel/politik vb.) ortam hazırlayan estetik bir yaratı olarak ele alınabileceğini belirtir. Diğer yandan ise üretim ilişkilerini düzenleyen ideolojik bir aygıttır. Çünkü sinema, özellikle bir eğlence biçimi olarak organize edildiği Amerika'da kullanılan öyküleme biçimiyle Aristotelesçi bir anlatı yapısını ele almaktadır ve bu yapı, öykünün içinde eylemde bulunan karakterler aracılığıyla büyümlü bir ortam yaratarak bireyleri/izleyiciyi edilgenleştirmektedir. Bu edilginliği sağlayan ise, eyleyen karakterle kurulan özdeşleşmedir. İzleyiciler bu özdeşlik ilişkisi sayesinde 'katharsis'e ulaşırken, var olan düşünce kalıplarının dışında hareket edememektedir. Özellikle Hollywood'un tür sinemasına yöneltilen eleştirilerin bazıları da bu yaklaşımı destekler (1995, s. 36-37).

Sinemanın yaklaşık ilk yirmi yılında gelişen bu geleneğine karşı, ilk modern sinema hareketi olarak Almanya'da ortaya çıkan dışavurumcu sinemayla, yabancılaşma temasının sinemada ilk izleri görülmeye başlamıştır. Rekin Teksoy da, yaptığı sinema tarihi çalışmasında yabancılaşma kavramının ilk olarak Alman Dışavurumcu sinemasında çıktığını söylemektedir. Bu akım, 1910 ve 1925 yılları arasında Alman sanatını ve edebiyatını etkileyen Avrupa'daki öncü sanat akımlarının –ki çoğu modern sanat akımlarıdır– Almanya kolunu oluşturur. Dışavurumculuk hareketinde, dış dünyanın plastik öğelerle tanımlanmasından çok, duygusal öğelere önem verilir. Sanatçı, insanın dışında var olan dünyanın görüntüsünü gerçekçi biçimde yansıtmak yerine, bu biçimleri deforme eder ve kendi iç gerçekliğini dışa vurmaktadır (2005, s. 129-130).

Dışavurumcu sinema, biçim ve içerik anlamında bütünlüklü bir üsluba sahiptir. Bu Alman sinema akımının temel özellikleri; gerçeküstü dekor, yapay oyunculuk, sürreal ve fantastik dünyada geçen öyküler, karanlık atmosfer ve gerçek dünyaya duyulan özlem olarak sıralanabilir. Bu tematik ve biçimsel yeniliklerin ve tercihlerin altında yatan sebep ise, Birinci Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle ayrılan ülkede siyasal ve ekonomik olarak kaotik bir dönem yaşayan Alman toplumdur. Dışavurumcu filmler, böyle bir toplumsal ortamda yaşanan yabancılaşmayı biçimsel özellikleriyle ortaya koymaktadırlar. Dekorlar, insanın içinde bulunduğu psikolojik durumun yansması olarak kullanılmıştır. Kadrajların düzenlenmesi de benzer şekilde insanın psikolojisiyle paralel olarak çarpık şekilde kurulmuştur. Yaşanılan dünyadaki nesnelere ve mekânlar yabancılaşmayı daha net biçimde görselleştirmek için çok büyük ya da çok küçük boyutlarda gösterilmektedir. Oyunculuk da, dekorlarla uyumlu biçimde yabancılaşmayı yansıtmak için yapaylaştırılmış ve oyuncuların hareketleri bir tablo canlandırır gibi sınırlandırılmıştır (Ertaylan, 2007, s. 107-109).

Dışavurumcu sinemanın ardından, Avrupa'da Fransız Yeni Dalgasına kadar yabancılaşmanın kullanıldığı örneklerin oldukça sınırlı kaldığı söylenebilir. Sinemada dünya çapında yarattığı etkilerle Fransız Yeni Dalgası, yabancılaşmayı tekrar sinemaya adapte eden bir akım olmuştur. Akımın öncü yönetmeni Godard'ın, filmlerinde tematik olarak yabancılaşmayı kullanırken, biçimsel olarak da tiyatro kuramcısı Brecht'in çalışmalarından etkilendiği ve yabancılaştırmayı bir sinema dili haline getirdiği söylenebilir. "Modem toplumlarda yabancılaşma 'insancıl anlamların yitirilmişliğidir. Brecht ise, 'insancıl anlamları' bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir (Özdemir, 1976, s. 52)". Yabancılaştırmayı bu amaçla kullanan Brecht, onu şu şekilde tanımlamaktadır: "Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle, kendiliğinden-anlaşılabilirliğinden, tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır (Brecht'ten akt. Parkan, 1983, s. 41)."

Son olarak sinemada yabancılaşmanın nasıl kurulacağını, Godard'ın filmlerini inceleyerek ortaya koyan Wollen, "Empatiye, bir karaktere duygusal bağlanmaya karşı; doğrudan hitap, çok sayıda karakter ve yorum." şeklinde sinemadaki yabancılaşmayı tanımlamaktadır. Ona göre; yabancılaşmayı asıl sağlayan, karakterlerin tutarsız, müdahale edilmiş ve öz-eleştirel olmasıdır. Bu şekilde gösterilen karakterlerde motivasyon tutarlılığını sağlamak imkansızdır (2002, s. 14).

Çalışmanın bu bölümünde, yabancılaşmanın sanatta ve sinemada nasıl oluşturulduğunu ve işlendiği ortaya konulmuştur. Bu bilgiler ışığında, çalışmanın geri kalanında Sen Aydınlatırsın Geceyi filminde yabancılaşmanın nasıl kurulduğu incelenmeye çalışılacaktır.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

3. 1. Sen Aydınlatırsın Geceyi Filminde Yabancılaşma

3. 1. 1. Filmin Özeti

Film, Manisa'nın Akhisar ilçesinde geçen fantastik olayları konu edinmektedir. Filmde, neredeyse her karakterin fantastik yetenekleri, özel güçleri bulunmaktadır. Bu yapıya rağmen, ortaya konulan öykü dünyamızın insanının dertleri, endişeleri ve acılarıyla örülüdür. Cemal, duvarların arkasını görebilme yeteneğine sahiptir ve hem babasının dükkânında berberlik, hem de amatör futbol müsabakalarında yardımcı hakemlik yapar. Elini ve parmaklarını kullanarak nesnelere hareket ettirebilen Yasemin'e âşık olur ve onunla evlenir. Evliliklerinin henüz başlarında Yasemin'den kendisinin aldattığına dair şüphelenir, olayın peşine düşer ve sonunda enstest bir ilişkiden karısının hamile olduğunu öğrenir. Buna rağmen karısına kötü davrandığı için çok pişmandır ve zamanı durdurarak Yasemin'in kendisinden kaçmasını engellemeye çalışır.

3. 1. 2. Filmdeki Yabancılaşma

Film Euripides'in "İnsan endişeden yaratılmıştır." sözüyle açılmaktadır. Bu cümle, filmin ana karakteri Cemal'i tanımlar niteliktedir. Film boyunca Cemal karakteri sürekli bir endişe içindedir ve kendini eksik hisseder. Eksik hissettiği hayatını tamamlamak, elindekileri kaybederken bir yandan da tekrar toparlamak için endişeyle mücadele eder.

Euripides'in sözünün ardından sahne, Cemal'in boş bakışlarıyla açılmaktadır. Babası onunla konuşurken, onu dinlemez ve takıntılı bir görüntü içinde bir noktaya gözlerini ayırmadan bakmaktadır. Ayrıca bu sahne, izleyiciyi de rahatsız edecek biçimde yüksek sesle sinek vızıltısıyla doludur. Cemal ise, etrafına tamamen yabancılaşmış şekilde konumlandırıldığı bu sahnede, sineği de duymaz ve ondan rahatsız olduğuna dair bir belirti göstermez. Bu başlangıç sahnesinde izleyicinin Cemal ile özdeşlik kurması bu biçimde engellenmiştir. Hem Cemal'in çevresine yabancılığı hem de izleyicinin rahatsız edilerek yabancılaştırılması, bu sahneyle kurulmaya başlar.

Ardından Cemal'in motosikletiyle dükkânına gittiği sahneye geçilir. Bu sahnede, ağır çekimle birlikte filmde sıkça kullanılan müzik devreye girer. Bir süre bu müzik eşliğinde ağır çekimle Cemal'in yolculuğunu izleriz. Ancak sahnede dikkat çekici olan şey, ağır çekimi ve müziğiyle kurulan sahnenin ritminin aniden bozulmasıdır. Müzik birdenbire kesilir ve film normal ritmine döner. Bu noktada izleyici tekrar bir film izlediğinin farkına varılmıştır. Filmin oluşturduğu ritimle, izleyici yeniden filmin içine girebilecekken ani bir şekilde tekrar yabancılaştırılır. Filmin henüz bu ikinci sahnesinde gerçekleştirilen bu yabancılaştırma biçimi, film boyunca da sıkça tekrarlanır. Ağır çekimle birlikte gelen müzik, aynı şekilde aniden kesilir ve normal ritme dönlür. Filmdeki bu ani ritim değişiklikleri bilinçli olarak izleyiciyi rahatsız etmek ve bir film izlediğinin farkına vardırılmak adına kullanılmıştır.

Bir sonraki sahnede, berber dükkânında Cemal'in ustura kullanarak bileklerini kestiği görülmektedir. Filmin henüz bu kadar başındayken, izleyicinin Cemal ile özdeşleşme kurmasını sağlayabilecek bir sahnede, sebebinin anlaşılmadığı bir biçimde Cemal intihara kalkışmıştır. Bu, izleyici için tutarsız ve anlamsız bir tavır olarak okunabilmektedir. Böylece izleyici tekrar yabancılaşmıştır. Daha sonra kesik bilekleriyle dükkânın önündeki sandalyeye oturan Cemal'in yanına bir müşteri gelir ve para bozdurmak ister. Cemal ise, durum çok normalmiş gibi davranır ve müşteriye yardımcı olmaya çalışır. Bu davranış da tutarsız olarak okunabilir. İntihara kalkışan ana karakter, durumun vahameti umurunda olmadan günlük yaşam rutinine devam eder biçimde görünmektedir.

Cemal'in intihar teşebbüsünün ardından, filmde ilk kez fantastik bir unsur olarak doktor karşımıza çıkmaktadır. Özel bir yetenek olarak gösterilemeyecekse de, yaşanan dünyada farklı ve yabancı, hatta fantastik biri olan doktorun gözlerinden kan aktığı görülür. Bu sebepten sürekli yanında mendil taşıyan doktor, sık sık gözünden gelen kanı silmektedir. Ardından film boyunca karşımıza farklı özel yeteneklere ve özelliklere sahip karakter çıkar. Ana karakter Cemal, duvarların arkasını görebilmektedir. Âşık olup evlendiği Yasemin'i lavaboya girmişken, duvarın ötesini görme gücü sayesinde gözetler. Yasemin'in iş çıkışında onu motosikletiyle takip ederken, Yasemin'in de parmaklarıyla Cemal'in motosikletini hareket ettirebildiği görülür. Filmde diğer özel yeteneğe sahip kişiler; bir dev boyutunda olan mahalle esnafından Nazım, saydam bir vücuda sahip güvenlik görevlisi İsmet, Yasemin'in patronu olan ölümsüz Dünder, ellerini bir silah gibi kullanabilen Cemal'in arkadaşı Samim, elleriyle zamanı durdurabilen Defne, yine

ellerini kullanarak çok hızlı biçimde yaraları iyileştirebilen hakem, aynalar dışında görünmez olan Vildan öğretmen şeklinde sıralanabilir.

Bütün bu özel yeteneklere ve özelliklere sahip karakterlerin filmdeki yabancılaşmaya katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür. Filmin öyküsü, yaşadığımız dünyada geçerken böyle güçlere sahip karakterlerin toplum içinde yadırganmadığı görülür. Toplum içinde kimsenin, bu karakterlerdeki yabancılığa ve farklılığa rağmen, onları dışlamadığı söylenebilir. İzleyiciye yabancı gelebilecek bu duruma filmdeki herkes uyum sağlamış gibidir, hatta uyum sağlamaktan da öte durum, onların dünyasının normal haline gelmiştir. Karakterlerin de güçlerine rağmen daha “büyük” denilebilecek amaçları yoktur, yetenekleri günlük yaşam rutini içerisinde eriyip gitmiştir. Her ne kadar izleyiciye, kendi dünyasından ve günlük rutinlerinden öyküler anlatılıyor olsa da, filmi fantastik yapan bu unsurlar, izleyicinin filme yabancılaşmasını pekiştirmektedir.

Filmi fantastik hale getiren unsurların, yabancılaşmaya katkı sağladığı en belirgin sahnelerden biri, Cemal ve Defne karakterlerinin birbirlerini daha yakından tanıdıkları sırada gökten taş yağmaya başladığı sahnedir. Bu sahnede Defne ve Cemal, birbirlerine çocukluklarını anlatmaktadırlar. Dünya görüşleri ve fikirleriyle ilgili görüş alışverişinde bulunurlar. İzleyici bu sohbetin içinde, Defne ve Cemal karakterleriyle bağ kurar ve özdeşleşmeye başlar. Tam bu sırada, ani bir biçimde gökten taş yağmaya başlamasıyla izleyici şoka uğratılır. İzleyiciye yabancı bir dünyaya baktığı, bu dünyanın yaşanılan dünyadan tamamen farklı ve fantastik bir dünya olduğu böyle keskin bir biçimde hatırlatılmaktadır.

Filmin ana karakteri Cemal’in film boyunca eksik hissettiği gözlemlenebilir. İntihar teşebbüsü sonrası hayata tutunabilmesi için öncelikle annesinin kolyesini aramaya başlar. Kolyeye ulaşana kadar çevresindeki insanlarla iletişimi kopuktur, onları dinlemez. Tek düşündüğü kolyedir. Ardından Yasemin ile karşılaşır ve bu kez onu eksik parçasının yerine koyarak onun peşinden gider. İntiharının ardından doktorun ona verdiği ilaçları Yasemin ile birlikte, film içinde doğal bir şeymiş gibi, şeker misali yutarlar. Ardından yaşadıkları kasabanın üzerinde uçtuklarını görürüz ancak bu özel yetenekleri olarak değil, birlikte gördükleri bir hayalden ibarettir. Film bu noktada gerçeklikten kopmaktadır ancak iki karakterin kustuklarını gördüğümüzde kendi gerçek dünyalarına döndükleri anlarız. Yine bu sahnede henüz karakterler kusarken Cemal, Yasemin’e evlilik teklif eder. Daha sonra evlendikleri anlaşılana Yasemin ve Cemal, normal günlük yaşama dönmüşler gibidir. Ancak Cemal, karısının kolyesinden ötürü kendisini aldattığını düşünür ve Yasemin’e şiddet uygular. Yasemin’in başka birinden hamile kaldığı anlaşıldığında ise ona sırt çevirir. Cemal tekrar kendisini eksik hissetmeye başlamıştır ve etrafına yabancılaşır. Çok geçmeden yine pişman olur ve karısını tekrar kazanmak için çeşitli illegal yollara başvurur ancak öğretmenin ölümüne sebep olur. Son olarak da kendisinden yardım isteyen Defne’ye yardım etmediği gibi, onun güvenini kullanarak kollarını keser ve zamanı durdurarak karısını ondan kaçmaması için engellemeye çalışır. Filmin son sahnesinde Cemal’in bunu da başaramadığı görülmektedir. Açık uçlu denilebilecek, böyle bir sonla biten film yorumunu izleyiciye bırakmıştır. Cemal’in bu noktaya gelene kadar aldığı kararlar ve tavırları çoğu kez tutarsız olarak okunabilmektedir. Tutarsızlığı ve eksikliğini tamamlayamamasından ötürü Cemal ile özdeşlik kuramayan izleyici, filmin sonunda zamanın da durmasıyla açık uçlu bir sonla baş başa bırakılmıştır ve Cemal için olumlu ya da olumsuz bir son düşünemesi engellenmiştir.

Filmin kurgusu da yabancılaşmanın kurulması için kullanılan etkili bir yöntem olarak dikkati çekmektedir. Karakterlerin bulunduğu mekânlar, ani biçimde kesilen planlarla değiştirilir ve izleyicinin mekân algısı film boyunca kırılır. İzleyici, bu kurgu biçimiyle film boyunca tekrar tekrar rahatsız edilmekte ve filmin kurduğu dünyaya alışacaksa da bu şekilde yapılan ani kesmelerle, izleyicinin filme yabancılaşması pekiştirilmektedir.

Filmde, izleyicinin yabancılaşmasını sağlamak için bir başka yöntem olarak, kadrajla sınırlı hale getirilen öykü kullanılmıştır. İzleyici filmde gösterilenin dışında gerçekleşen olaylarla ilgili bilgilendirilmemektedir. Bu yönüyle hayatın akışından kopuktur. Örnek vermek gerekirse; Yasemin, Cemal’e hamile olduğunu anlattığında, çocuğun babasının kim olduğunu söylemez. Ancak Cemal’e bazı detayları da ekleyerek anlattığı için izleyici, konuşulduğunu görmese de Cemal’in, babanın kim olduğunu öğrendiğini varsayar. Buna rağmen filmin devamında Cemal’in bu detayı öğrenmediği ve filmde gösterilen kısmıyla gerçeği anladığı görülmektedir. Cemal de gerçekleşenlerden izleyiciyle birlikte haberdar olmaktadır. Her ne kadar bu durum, izleyicinin Cemal ile özdeşlik kurması için bir neden olarak görülebilirse de kadrajla sınırlandırılan öykü ve dışında gerçekleşen olayların bilinmemesi sebebiyle; diğer bir deyişle film

zamanının akışının sekteye uğramasıyla, izleyici filme yabancılaşmaktadır. İzleyicinin filmin öyküsünün içine girmesi bu şekilde engellenir ve kendisi, dışarıdan bakan bir göz konumuna getirilir.

4. SONUÇ

Çalışmanın başında, Sen Aydınlatırsın Geceyi filminin fantastik bir film olduğu ve filmin hem biçiminde hem de içeriğinde yabancılaşma temasına sahip olduğu varsayılmıştır. İlk bölümde, fantastik sinema türü ve türün anlatılarının nasıl kurulduğu açıklanmaya çalışılmış; ikinci bölümde, sinemada yabancılaşmanın nasıl kurulduğu ele alınmıştır. Çalışmanın son bölümünde, varsayımlar dâhilinde filmde bulunan fantastik unsurların ve yabancılaşma temasının “nasıl” kurulduğuna dair ipuçları ve göstergeler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak, filmdeki fantastik unsurların yabancılaşmanın kurulması için kullanılmış olduğu görülmüştür. Filmde fantastik güçlere sahip olan karakterler, başta kendilerine yabancılaşmış insanlar olarak göze çarpmaktadır. Fantastik özelliklere sahip olsalar bile; fantastik film türünde sıkça karşılaşılan, idealize edilmiş biçimde “iyi” ya da “kötü” amaçlar için güçlerini kullanmazlar. Bu güçler, gündelik yaşam için kullanılan özelliklerden öteye gitmemektedir. Bunun dışında filmin biçiminde yer alan, filmin analizi sırasında belirtildiği üzere; müziğin kullanımı, kurgu biçimi, tutarsız ve abartılı biçimde izleyiciye yabancı görünen karakterler, açık uçlu son ve öykünün kadrajla sınırlı biçimde kurulması gibi unsurlarla izleyicinin filme yabancılaştırılması söz konusudur. Filmin, ortaya konulan bu özellikleriyle yabancılaşmayı “nasıl” kurduğu açığa çıkarılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Childs, P. (2010). *Modernizm*. (V. Yıldırım, Çev.) Ankara: Sitare Yayınları.
- Demirer, T., & Özbudun, S. (1999). *Yabancılaşma*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Donald, J. (1989). *Fantasy and the Cinema*. London: British Film Institute.
- Dorsay, A. (1986). *Beyaz Perdede Kırmızı Filmler*. İstanbul: Cep Kitapları A.Ş.
- Ertaylan, A. (2007). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Yabancılaşma Olgusu. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Furby, J., & Hines, C. (2014). *Fantastik*. (S. Yavuz, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Mcgowan, T. (2007). *Real gaze : Film Theory After Lacan*. New York: State University of New York Press.
- Ollman, B. (2015). *Marksizme Sıra Dışı Bir Giriş*. (A. Kars, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Özdemir, N. (1976). *Türkiye'de Brecht*. İstanbul: Tiyatro/76 Yayınları.
- Öztürk, S. (2013). Filmlerle İletişim ve Yabancılaşma. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 149-175.
- Pappenheim, F. (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması*. (S. Ak, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Serdaroğlu, F. (2008). Antonioni'nin Macera, Gece ve Batan Güneş Üçlemesi Kapsamında Sinemada Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Staller, N. (1989, Haziran). Melies' 'Fantastic' Cinema and The Origins of Cubism. *Art History*, 202-232.
- Şentürk, R. (2012). Avangart Sinema ve Empresyonizm. *Global Media Journal: Turkish Edition*, 142-175.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Wollen, P. (2002, Güz). Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı. *Sinemasal(7)*, 13-20.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.