



Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2024/ 2: 61-75.

Samipaşazade Sezai'nin "Pandomima" Hikâyesi İle Todd Phillips'in "Joker" Filminde Karakteristik, Kurgusal ve Arketipsel Kesişimler

H. Samet KOPARAN*

Öz: Edebiyat ve sinema arasındaki alışveriş, ekseriyetle uyarlamalar vasıtasıyla gerçekleşir. Buna mukabil iki sanat türü arasındaki kesişim noktalarının salt uyarlama başlığı altında varlık kazanmadığı dikkat çeker. Kimi örneklerde uyarlama formu haricinde, benzer sanatkâr dikkatleri ve kavrayışları düzleminde gelişen müştereklikler mevcuttur. Samipaşazade Sezai'nin "Pandomima" (1891) adlı hikâyesi ile Todd Phillips'in "Joker" (2019) filmi arasındaki bağdaşıklıklar, bu konuda örnek teşkil eder. Hikâye ve film aynı çerçeve içerisinde okunduğunda zıbniyet, kurgu ve arketipsel açıdan kayda değer benzerliklere sahip oldukları gözlemlenir. Buradan hareketle, çalışmada, adları anılan hikâye ve filmde örtüşen somut ve dolaylı karakteristik, kurgusal ve arketipsel öğelere odaklanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Sinema, Hikâye, Film, Küçük Şeyler, Pandomima, Joker.

Characteristic, Fictional and Archetypal Intersections in Samipaşazade Sezai's Story "Pandomima" and Todd Phillips' Film "Joker"

Abstarct: The exchange between literature and cinema takes place mostly through adaptations. However, it is noteworthy that the points of intersection between the two art forms do not only exist under the title of adaptation. In some cases, apart from the adaptation form, there are commonalities that develop on the plane of similar artistic attention and comprehension. The correspondences between Samipaşazade Sezai's story "Pandomima" (1891) and Todd Phillips' film "Joker" (2019) serve as an example in this regard. When the story and the movie are read within the same framework, it is observed that they have remarkable similarities in terms of mentality, fiction and archetypes. From this point of view, this study will focus on the concrete and indirect characteristic, fictional and archetypal elements that overlap in the aforementioned story and movie.

Keywords: Literature, Cinema, Story, Film, Little Things, Pantomime, Joker.

* Doktora öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Türkiye). E-posta: koparan.hayrisamet@hbv.edu.tr/ ORCID ID: 0000-0001-5641-4024

Giriş

Varlık, kâinat, yaratılış, yaşam, ölüm, din, ahlak, hakikat, aşk, melâl vesaire gibi uzunca bir listeyi teşkil eden insani yaşanmışlığa ilmekli mefhumlar, insanlık serüveninde sürekli olarak yenilenen vazgeçilmez bir his ve mülâhazalar birikimine dönüşür. Bu ezeli akış, kendi varoluşunu tahkiyevî arka plana konumlandırma eğilimi gösteren insanın anlatma esaslı sanat mahsullerine meyletmesiyle birlikte edebî eşkâle kavuşur. Anlatma temelinde şekillenen eserler, insan soyunun yerküre üzerindeki tecrübesi ve etkenliğinin artmasına koşut olarak kimlik değişimi yaşar. Masal, destan, efsane, halk hikâyesi gibi mitolojik ve teolojik kaynaklı eserler, aydınlanma zihniyetinin pusulasını oluşturduğu yenilikçi atılımlar marifetiyle parıltılarını roman ve modern hikâye türlerine devreder. XVII. asır itibariyle gelişim göstermeye başlayan roman/modern hikâye, izleyen uzun soluklu süreçte iyiden iyiye olgunluk ve irtifa kazanır. Hem sanatkâr özne hem de okur kimliğiyle beşerliğin sınırlarından birey olmanın geniş topraklarına erişen modern insan, kadim anlatma ihtiyacının bu yeni araçlarını entelektüel envanterine katar. Modern anlatıların (roman, modern hikâye) işlevi ve konumu, XIX. asrı takiben yaygınlık kazanmaya başlayan sinema sanatının yükselişiyle beraber modern ve cazip bir ikame bulur. Artık anlatma gereksinimi, modern edebi anlatıların yanı sıra sinema eserleriyle de karşılanmaya başlanır.

Sanat barkının yedinci penceresi olarak ortaya çıkan sinema sanatı, mizacı gereği fotoğraf, resim, dekor türünden harçlara ihtiyaç duyar. Bu bakımdan müzik, resim, mimari gibi güzel sanatlardan birtakım ödünçler alır. Sinema sanatının tabiatında var olan diğer öğeler ise; vaka, şahıslar kadrosu, mekân ve zamandır. Söz konusu unsurlar modern dilsel anlatıların da temel yürüteçleridir. Dolayısıyla sinema, -bilhassa da belirli bir senaryoya tâbi olması yönünden- tahkiye esaslı modern metinlerden sinematografik bütünlüğü inşa eden parçalar ihtiva eder. Bu manada, sinema, daha çok güzel sanatların saçakları altında hayat bulan bir tür hüviyetinde değerlendirilse de ilk ışıltılarını sanat arenasına yansıttığı tarihlerden bugüne, yoğunluklu olarak edebiyat sanatının bir üyesi olan roman/hikâye türü ile alışverişte bulunur (Monaco 2009: 47). Roman/hikâye ve sinema arasındaki etkileşim, genel ölçekte roman/hikâye metinlerinden sinema eserlerine veya sinema eserlerinden roman/hikâye metinlerine uyarlanan örnekler ekseninde kendisini gösterir. Buna mukabil “*Bir eserin ortaya konduğu türden farklı bir türde tekrar edilmesi*” (Sakallı 2011:7) anlamına karşılık gelen uyarlama, genel anlamda bir roman veya hikâyenin senaryolaştırılarak beyaz perdeye aktarılmasıyla pratiğe dökülür. Böylelikle özü itibariyle aynı, formel boyuttaysa renk değişimine uğrayan (Sakallı 2011:7) melez ve kabiliyetli anlatı verimleri ortaya çıkar.

Sinema sanatı ile modern dilsel anlatılar arasındaki ilişki ve benzerlikler, tabiatıyla konu hakkındaki akademik ilgileri uyarlama boyutuna yoğunlaştırır. Ancak roman/hikâye ve beyaz perde eserlerinin birbirlerinden bütüncül yansımalar taşımları, müşterek bileşenlere sahip olmaları her zaman uyarlama döngüsünde seyretmez. Kimi örneklerde roman ya da hikâye türüne özgü belirli bir eserin içeriği ve teknik

yapısıyla, çepeçevre bir şekilde, uyarlama gayesi gütmeyen bağımsız bir sinema filminde gezindiği görülür. Aynı surette daha evvel vizyona girmiş bir sinema filmi de ileriki zamanlarda yayımlanan roman veya hikâye metinlerinde geniş çaplı yansımalarını hissettirebilmektedir. Benzer bir düşün dünyası, sanatkâr dikkati ve müşterek motiflerin kullanımı ile gerekçelendirilebilecek olan bu durum, Samipaşazade Sezai'nin 1891 tarihinde yayımlanan *Küçük Şeyler* adlı hikâye kitabında yer alan *Pandomima* hikâyesi ile Amerikalı yönetmen/senarist Todd Phillips'in 2019 yılında vizyona giren *Joker* filmi arasındaki benzerliklerde de varlığını açık eder. Farklı devir, millet ve sanat sahalarının ürünü olan söz konusu iki eser, kendi devirlerindeki türdeşleri içerisindeki konumları, olay örgüleri, karakterizasyon şekilleri, arketipisel kodları ve uyandırdıkları duygu iklimleri olmak üzere birçok cepheden keşişimler ihtiva eder.

1. Kâfileden Ayrılanlar

Tanzimat dönemi Türk edebiyatındaki yenileşme hamlelerinin ilk dönemecinde Ahmet Midhat Efendi ve Nâmîk Kemâl'den yükselen edebi seda, çok kulvarlı medeniyet değişiminin gereği olarak yankılarını toplumsal meselelere yönelir. Aile, eğitim, ahlâk, alafrangalık ve sosyolojik yörüngeli daha birçok tema, Batı esaslı Türk roman ve hikâyeciliğinin özünü teşkil eder. Yenileşme serüveni, Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhâk Hamid Tarhan gibi ikinci kuşak sanatkârların edebiyat âlemine dâhil oluşuyla beraber manzum bağlamda rota değiştirirse de roman/hikâye düzeyinde ilk neslin çizdiği tematik istikâmet büyük ölçüde muhafaza edilir. Şiir alanında yaşanan “sosyal ve politik fikirler” (Kaplan, 2019) devresinden “ferdiyetçilik, büyük ihtiraslar ve ıstıraplar” (Kaplan, 2019) devresine geçiş, roman ve hikâye metinlerine aynı nispette yansımaz. Sözelimi Recaizâde Mahmut Ekrem'in Türk edebiyatının ilk realist romanı addedilen *Araba Sevdası* adlı eseri alafrangalığın Türk insanını düşürdüğü nahoş durumları kendisine ana konu olarak seçer. Yine dönemin roman/hikâyeciliğinin başat kalemlerinden Samipaşazâde Sezai de *Sergüzeşt* romanında cemiyetin önde gelen noksanları arasında yer alan esaret mefhumunu politik arka planla birlikte işler. Samipaşazâde Sezai'nin 1891 yılında yayımlanan *Küçük Şeyler* başlıklı hikâye kitabı, bu yönelimin dışına çıkan eserlerden biridir. Sezai Bey, *Küçük Şeyler* çatısı altında topladığı hikâyelerinde sıradan insanın küçük ıstıraplarını, hayat maceralarını romantik ve realistik unsurların aynı zeminde işletildiği modern teknik yapı dairesinde aksettirir. Bu çerçevede hem öncüllerinden hem kuşakdaşlarından hem de *Sergüzeşt* romanı vesilesiyle ortaya koyduğu kendi tematik tercihlerinden farklı bir yol haritası oluşturur. Böylelikle izleyen süreçte olgunluk kazanacak olan modern Türk hikâyeciliğinin temel atıcısı konumuna erişir. Başka bir söyleyişle yazar, “*Türk hikâyeciliğinde Küçük Şeyler ile atılan büyük adım*” (Alan & Koçak 2019: 333) ‘ın sahibi, Türk Edebiyatının Batılı renklerle kaplı seyir defterine düşen öncü mürekkeplerden olur.

Bir mukaddime, bir nesir ve altı hikâyeden oluşan *Küçük Şeyler*, bünyesinde kısa hikâye formunun Türk Edebiyatındaki ilk örneklerini ihtiva eder. (Güven, 2009:117) Eseri oluşturan hikâyeler kadar mukaddime kısmı da önem arz eder. Yazar, mukaddime bölümünde *Küçük Şeyler*’de nasıl bir yol izlediğini, bu yolla hangi hedeflere ulaşmak niyetinde olduğunu okura nakleder. Hemen arkasından *Küçük Şeyler* nezdinde vücuda getirmeye çalıştığı hikâyecilik tarzını gündeme taşır:

“Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu – ı mühim addedilmesin. Âlem-i şemsin ahlvâlini tasvîr etmekte bir hürde-binî böceğin kalbini teşrih eylemek edebiyatçıya müsâvîdir. En mufasssal, en mükemmel kitaplarda bazı şeyler noksandır ki o küçük şeylerin edebiyatçıya ehemmiyeti pek büyüktür” (Samipaşazade Sezai 2021: 19).

Küçük Şeyler’ de hikâyeleri birbirine bağlayan asli öge, oluşturulan müşterek karakterizasyon zeminidir. Hikâyelerin âleminde nefes alıp veren hemen her şahsiyet, sıradan ferdi duyguları, duyarlılıkları, buhranları ve yaşantılarıyla büyük ölçekli toplumsal manzaranın küçük birer karesi suretinde yansıtılır. Yazar, onların kısık sesli, insanlık için herhangi bir ehemmiyet ve misyon ihtiva etmeyen hayatlarında türlü edebi zenginlikler, manalar, albeniler bulur. Yaşadıkları önemsiz görünen münferit hadiseleri derinlikli estetik nazar ve duyarlılıkla büyültür (Törenek 1998:141).

Özgün ve yeni edebi dokusuyla *Küçük Şeyler* gerek neşredildiği dönem içerisindeki ediplerde gerekse takip eden nesillerde derin ilgi ve tesirler uyandırır. Sözelimi Abdülhâk Hâmid Tarhan, Sezai Bey’e hitaben yazdığı bir mektubunda *Küçük Şeyle*’ den ziyadesiyle etkilendiğini, kitabı teşkil eden hikâyelerin takdire şayan olduğunu belirterek muharriri taltif eder. Cerrahizade Ali Sacid, Mehmet Celâl, İsmail Habib Sevük ve daha birçok edip, Abdülhâk Hâmid ile benzer beyanatlarda bulunurlar. Yine Türk roman ve hikâyeciliğinin acemilik eşğini aşip kendi rengini yakalamasında yol haritası teşkil eden Hâlid Ziyâ’nın da eser hakkında olumlu söylemlerde bulunması, eserin konumunu belirlemede dayanak noktası oluşturur. Hâlid Ziyâ, *Kırk Yıl* adlı kitabında *Küçük Şeyler*’ in kendi yazın hayatına derin tesirler bıraktığını ifade eder (Güven 2009:118-119): “*Küçük Şeyler beni çıldırttı. Sanat heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve neşâta yetişebilecek bir tahassüs bilmiyorum. Bu bana yeni bir ufuk, memleketin neşir ve sanat semasında vaadlerle dolu parlak bir maşrik göstermiş oldu*” (Uşaklıgil 1936: 79’dan akt. Güven 2009:119).

Küçük Şeyler’ in tematik ve teknik çehresiyle yerleşik anlatı güzergâhının dışına çıkıp modern Türk hikâyeciliğine yeni bir rota çizmesi, eserin kapanış hikâyesi *Pandomima* özelinde de varlığını belirgin biçimde hissettirir. Yüzeyinde geçimini pandomima sanatı icra ederek kazanan Paskal adında otuzlu yaşlarında bir adamın tek taraflı aşkını ve bu aşkın nihayetinde düştüğü hazin manzarayı görünür kılan *Pandomima* hikâyesi, arka planında içeriksel ve yapısal birçok edebi harç saklar. Mehmet Kaplan, hikâyeyi bütünlüklü ve maharetli bir metin olarak değerlendirir. Hikâyenin asli meziyetini “*her şeyin ana fikre ve unsurların birbirine bağlı oluşu, bütünlüğü, sade ve sağlam kuruluşu, gerçekçilik duygusu ile şiir duygusunu*” (Kaplan 2017:26) birleştirmesinde bulur. *Pandomima*’ da vaka örgüsü, zaman, mekân, tema, duygu ve şahıslar kadrosunun tasarımına ilişkin kesitler uyum içerisinde kurgulanarak katmanlı bir anlatı bütünlüğü vücuda getirilir. Metne konumlandırılan birçok unsur, çatışma ve zıtlık öğeleriyle bütünleşerek hikâyenin hâkim atmosferini şekillendirir (Dalar 2019:203). Hikâyenin bileşenleri arasındaki bahse konu bu kurgusal antant, sembol, çağrışım, terkip ve mecazlarla örülü sanatkârane bir üslupla perçinlenir (Alan&Koçak 2019). Bundandır ki *Pandomima*, neşredildiği tarih ve muhit itibarıyla mevcut hikâyeler kafilesinden ayrılır.

Pandomima'nın hayat bulduğu devir içerisindeki türdeşlerinden ayrıışan yenilikçi dokusunu, farklı araçlar ve bakış açılarıyla Amerikalı yönetmen Todd Phillips tarafından yazıp yönetilen *Joker* (2019) filminde de görmek mümkündür. Oyuncu kadrosu Joaquin Phoneix (Arthur Fleck), Robert De Niro (Murray Franklin), Frances Conroy (Penny Fleck) gibi aktörlerden oluşan *Joker* filmi, izleyicinin *DC* sinema evreninden aşına olduğu Joker karakterinin bir alt benlik olarak Joker' e dönüşümünden evvelki gizil ve hayâli yaşamına ışık tutar. Filme göre Joker karakteri, kişisel tarihinin önceki safhasında Arthur Fleck adında asosyal, dirayetsiz, aciz, ötekileştirilmiş bir palyaçodur. Hayatında annesi Penny Fleck dışında kimi kimsesi olmayan Arthur, mesleki ve gündelik yaşamıyla ilgili çeşitli hayallere kapılır. Ancak ne kendisi için biçilen yazgı ne de çizilen portre ne de havasını teneffüs ettiği Gotham kenti, ona karşı hiç şefkatli değildir. Başından geçen yıkıcı hadiseler Arthur' un umutlarının kademe kademe kırılmasına, son kertede de tümünden yok olmasına sebebiyet verir. Birbiri ardına maruz kaldığı travmalar psikisini altüst eder. Bunun neticesinde Arthur, ruhi ve ahlaki çözümler yaşayarak yozlaşır. İyi huylu, çocuksu, hayalbaz Arthur, benliğini seri cinayetler işleyen anti kahraman Joker' e devreder.

Yazıldıkları dönem ve kurgu geleneği içerisinde, mevcut olanı aşarak kendilerine yeni bir kurgu anlayışı ve formu oluşturmaları bakımından her iki eserin de benzer bir zihniyete sahip oldukları görülür. *Pandomima* hikâyesi öncüllerinin ve kendi dönemi içerisinde üretilen eserlerin geleneksel anlatı formunun genel karakteristiğini takip eden, hacim bağlamında roman türünden tam olarak ayrıışamayan, birörnek çehresini değiştirilerek kendisine yeni bir anlatı güzergâhı çizer. Bu çerçevede, geleneksel uzun hikâye formundan modern kısa hikâye formuna geçiş yapar. Romantik ve realistik unsurları bir arada kullanır. Olay, mekân, şahsılar kadrosu gibi unsurları aktarmak istediği iletiye uygun biçimde planlı bir tasarım süzgecinden geçirir. Hikâye bu yönüyle kendisine farklı, özgün ve modern bir mecra bularak halihazırdaki hikâye birikimini dönüşüme uğratar. Metaforik bir söyleyişle, mevcut Türk hikâyeciliği kâfilesinden ayrılır. Benzer bir durum *Joker* filmi için de geçerlidir. *Joker* karakteri *Batman* çizgi roman ve film serilerinin bir ürünü olarak belirli bir kurgu geleneği içerisinde serpilir. Ancak o, mevzubahis gelenek dairesinde “*kontROLSÜZ, ŞİDDET KULLANAN VE ONU EĞLENCİLİ BULAN*” (Kurttaş 2020:429) bir karşıt güç olması yönüyle izleyici karşısına çıkartılır. Todd Phillips'in *Joker* i ise; *Joker* karakterinin yaşam serüvenini çok daha gerilere götürerek izleyiciyi bu kötü karakterin selim günlerine seyahat ettirir. Film, bu manada halihazırdaki *Joker* algısını yapıbozuma uğratar ve böylelikle tıpkı *Pandomima* gibi kâfileden ayrılır.

2. Hülyâlar ve Heyulalar

Edebiyat ve sinema arasındaki alışveriş ya da etkileşimler bağlamında, yakın dönemde ortaya konulan başat metodolojilerden biri göstergelerarasılık yöntemidir. Modernizm ve postmodernizm akımlarının sanat alanına getirdiği çoğulcu anlayış, sanatın farklı şubeleri arasındaki sınırların aşınmasına ortam hazırlar. Böylelikle farklı sanat türlerinin birbirlerinden birtakım ödünler almaları, belirli keşim noktaları ihtiva etmeleri yaygın bir yönelim hâline gelir. Söz konusu bu duruma koşut olarak sanat türlerine yönelik çözümleme formları da kabul değişimi yaşar ve metinlerarası/göstergelerarası çözümleme yöntemi varlık kazanarak araştırmacılar tarafından ön plana çıkarılan bir metot konumuna erişir. Nitekim sinema sanatı çatısı

altında hayat bulan eserlerin incelenmesi noktasında da göstergelerarası yöntem gün geçtikçe daha fazla esas alınmaya başlanır (Aktulum, 2018:10). Sinemada göstergelerarasılık temel düzeyde, hikâye ve roman başta olmak üzere farklı sanat türlerinin bir sinema filminde farklı gösterge ve biçimlerde yeniden üretilmesi, yeni bir forma ve anlatıma kavuşması sürecini ifade eder (Gariper, 2015: 73). Bu mânâda göstergelerarasılık; iki sözel anlatı arasındaki alışverişe tekabül eden metinlerarasılığın daha genel yelpazeli bir türevi mahiyetindedir. Metinlerarasılık yazınsal türler arasındaki alışveriş ve etkileşimleri odağa alırken göstergelerarasılık resim- sinema, müzik-edebiyat, edebiyat-sinema, müzik-resim vs. gibi farklı anlatım formlarına, biçimlerine sahip sanat türleri arasındaki alışveriş ve etkileşimleri hareket noktası tayin eder.

“Göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir. Bu ilişkiler iki biçimde gerçekleşir: ya sözsel bir sanat sözsel-olmayan bir sanatı söze dökerek kendi içerisine alır, ya da sözsel-olmayan bir sanat açıkça sözsel olan bir sanata gönderme yapar. Sözsiz olmayan bir sanatın sözsel olan bir sanat biçimine gönderme yapması durumu, sözsel-olmayan sanatlar söz konusu olduğundan, yazın eleştirisinin çok fazla ya da öncelikli olarak ilgi alanına girmemektedir. Sanat biçimleri estetik kuramcılarınca durmadan sözsel olanla sözsel-olmayan biçiminde bir ulamlaştırmaya tabi tutulmuşlardır. (...) Sözsiz sanatlarla sözsel-olmayan sanatlar arasındaki göstergebilimsel ayırmadan dolayı sözsel olan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine metinlerarası alışveriş yerine göstergelerarası alışverişler adını vermek daha yerinde ve doğru olacaktır.” (Aktulum 2011: 438’den akt. Gariper 2015:73).

Roman/Hikâye ve sinema sanatları arasındaki göstergelerarası bağlantılar, daha çok uyarılma formu ekseninde gündeme gelir. Çünkü göstergelerarasılık metodunun temel bileşenleri altını, yansılama, öykünme, dönüştürme, yeniden üretim ve parodidir (Aktulum, 2021:669). Pandomima hikâyesi ve Joker filmi arasında herhangi bir uyarılma durumu söz konusu değildir. Joker, Marvel film evreninin bir ürünüdür. Buna bağlı olarak daha yeni bir eser olan Joker filmi ile daha önce üretilmiş olan Pandomima hikâyesi arasındaki benzerlikler alıntı, öykünme, yansılama, parodi, yeniden üretim vs. gibi göstergelerarası unsurlar düzleminde varlık kazanmaz. Hikâye ve film arasındaki benzerlikler ve kesişim noktalarının sanatkar öznelerin birbirine yakın bir zihin dünyasına, sanat algısına sahip olmalarından ileri geldiği söylenebilir. Dolayısıyla iki eser arasında spesifik, somut bir göstergelerarası ilişkiden bahsetmek mümkün görünmemektedir. Buna karşın hem film hem de hikâye kendilerine özgü formları, gereçleri ve göstergeler dizgeleri düzleminde müşterek noktalar barındıran bir mesajı ve anlatım akışını merkeze almaktadır. Bu sebeple, iki eser özelinde doğrudan göstergelerarası ilişki bulunmasa da daha genel ölçekte edebiyat- sinema türleri bağlamında ön plana çıkan göstergelerarası ilişkiden söz etmek olanaklı hâle gelmektedir.

Pandomima hikâyesi ve *Joker* filmi özdeşik zeminde değerlendirilmeye elverişli kılan baskın noktalardan biri, her iki eserin de vaka örgülerinde amaç ve kapsam bağlamında benzer mizaçlara sahip çizgiler taşımasıdır. Anlatı mefhumunun özünü şekillendirmesi ve diğer unsurları birbirine kenetlemesi bakımından olmazsa olmazlık arz eden vaka örgüsü (Aktaş 2013: 41), “*anlatının özel olarak, özenle ve belirli bir*

amaca göre biçimlenmesidir "(Tekin 2017: 75). *Pandomima* ve *Joker*' de sanatkâr öznelerin vaka örgülerini, başkişilerin fizyolojik ve ruhsal zayıflıklarını imlemek ve onları çeşitli badirelerle yüzleştirerek adım adım trajik sona yaklaştırmak gayesiyle kurguladıkları gözlemlenir. *Pandomima*' nın Paskal' ı ve *Joker*' in Arthur' u anlatı içerisinde ardışık benlik facialarıyla karşı karşıya bırakılırlar. Çaresizliğe boyun eğip hiçliğe yol alırlar. Hikâye, başkişisi Paskal' ın intihar etmesiyle son bulur. Filmde ise başkişi Arthur, yerini gölge karakter Joker' e devrederek mânen yok olur. İki eseri aynı kavşakta buluşturan ruhsal ve fiziki yönden noksan karakterler, olayların kademe kademe trajik seyir kazanması ve hiçlikle son bulması gibi durumlar anlatmaya bağlı metinlerde yinelenen müşterek tema ve motiflerdendir. Sinema sanatının özünü teşkil etmesi çerçevesinde mutlak bir öge olan senaryo, hikâye ve roman türlerinin gelişimini tecrübe eden, onlardan izdüşümler barındıran bir metin olma özelliği taşır. Bu bağlamda *Joker* filminin kendinden önceki roman ve hikâye mirasından etkilendiği, acizyet, melankoli, trajedi ve hiçlik gibi tema ve motifler barındıran olay örgüsü bağlamında yazınsal anlatılarla göstergelerarası bir ilişki kurduğu söylenebilir. Söz konusu bu genel çerçeveli etkilenme ve ilişki *Pandomima* ve *Joker* özelinde de dolaylı olarak etkisini gösterir ve iki eseri aynı tablo içerisinde değerlendirilmeye elverişli kılar.

Pandomima hikâyesinin genel vaka çerçevesi, hikâyenin ana karakteri pandomim sanatçısı Paskal' ın Eftelya adında genç bir kıza karşı tek yanlı aşk beslemesi ve bu aşkın hüsrana dönüşmesi sonucunda intihar etmesi hadisesi etrafında teşekkül eder. Fakat söz konusu bu vaka çerçevesi, anlatının vaka merkezli yönünün belirli bir görünümü durumundadır. Hikâyeyi meydana getiren anlamlı vaka birimleri açıldığında anlatının tipik bir karşılıksız aşkta düğümlenmediği gün yüzüne çıkar. Genel ölçekte dört ana başlıkta toplanabilecek olan her bir vaka birimi, yazarın karşılıksız sevdadan öte, Paskal' ın fiziki, ruhi ve sosyal noksanlarını nirengi noktasına yerleştirdiğini gösterir.

Anlatının girizgâhi mahiyetindeki ilk birimde, ana karakter Paskal' ın fiziki ve ruhi portresiyle birlikte yaşadığı muhitin tasvirine ilişkin bir tablo yansıtılır. Paskal' ın Haseke taraflarındaki metrukluğu, ayrıksılığı ve karanlık iklimiyle karakterize edilen evinden, mesleğini icra ettiği tiyatro binasına gitmek üzere ayrılışının sunulduğu giriş pasajı, hikâyenin vaka örüntüsünün kuruluş eşliğidir. Anlatıcı, bahse konu başlangıç pasajında, Paskal' ın güçsüz, eksilteli fizyonomisi ile evinin eskiliği ve yıkılmaya yüz tutmuşluğunu benzer biçimde dikkatlere sunarak ana karakteri ve onu çevreleyen mekânsal dinamiği birbirine kenetler. Bu vesileyle anlatının ana aksını kuran hadiseler arasındaki uzlaşımın kimliği ve seyri, daha en başından sezdirilmek istenir. Paskal' ın bütünüyle bir karamsarlık atmosferi ihtiva eden görünümü ve mekânsal aidiyeti, metni teşkil eden vaka parçalarının bir araya geldiklerinde vücuda getirecekleri kurguya dair aralık kapılar bırakır.

Hikâyedeki ilk anlamlı vaka halkasının bir bölümünü sunduğu karamsar, hüznü, buhranlı seyir, izleyen birimlerde gitgide genişleyerek varlıktan hiçliğe doğru açılım kazanır. İkinci, üçüncü ve dördüncü birimler, anlatının başkişisi Paskal' ı karşılıksız aşk sebebi dairesinde kendilik arayışına sevk eden, dış görünümü ve mizacındaki çıkmazlarla yüzleştiren ve nihayet çareyi kendi benliğini ortadan kaldırmakta bulmasını sağlayan talihin basamakları hüviyetindedir. İkinci vaka safhasında Paskal,

kendi fizyonomisinin, insani özelliklerinin tamamen zıddına bir varlıkla, güzellik timsali Eftelya ile göz göze gelir. Yirmi bir yaşında bir genç kız olan Eftelya, Paskal'ın pandomim gösterisinin müdavimlerindedir. Bu güzel genç kız, onu çok komik bulduğu için Paskal'a özel bir ilgi gösterir. Gösteriyi alkışlarıyla böler, sahneye çiçekler atar. Hayatı boyunca böylesi bir ilgiye muhatap olamayan Paskal, bu ilginin karşılığında güzelliği “kemâl -i hilkât” dercesine varan Eftelya'ya aşık olur.

Metnin takip eden bölümünde Paskal, ruhunda Eftelya ile süslü türlü hülyâlar besler. Ne var ki Eftelya'nın yakın zamanda evleneceğini öğrenir. Zira Eftelya, Paskal'a salt komik olması ve onu ölen sevimli köpeğine benzetmesi hasebiyle ilgi duyar. Üstelik Paskal, dış görünümü, psikesi ve yaşamıyla başlı başına bir heyuladır. Aşk ve aşkla örülü hülyaları da günün sonunda heyulada duraksar. Aşkın Paskal adlı cılız sesi, hikâyenin bitiş çizgisinde Paskal'ın zihninde yaşamına ait sorgulamalar, sorgulandıkça kökleşen yıkımlar türetir. Paskal, artık aşta değil eksiltili varlığıyla âlemde de bir yer kaplamanın boşuna olduğu kanaatine varır. Nihayetinde de intihar vasıtasıyla hayat serüvenini noktalar.

Hikâyede vaka unsuruna biçilen rol, *Joker* filminde de farklı işletim öğeleriyle varlığını hissettirir. Hikâye ve sinema türlerini müşterek paydada buluşturan birincil unsur, her iki türün de belirli bir öykü temelinde gelişim göstermesi ve buna koşut olarak bir anlatıcı unsuru barındırmasıdır (Teke 1998: 236'den akt. Gariper, 2015:75). “Anlatıcı karakter, metnin kurmaca dünyasında kurgulanan anlatıcı karakter veya karakterlerdir. Sinema filminde ise anlatıcının yerini kamera alır” (Gariper, 2015:75) bunun yanı sıra Sinema filmi “algılamaya dayalı (perceptual), edebiyat ise kavramsal (conceptual) sanattır. Yani sinema görsel, işitsel ve hareketliken, edebiyat sözcüklere dayalıdır.” (Teke 1998: 237'den akt. Gariper, 2015:75)). Dolayısıyla *Joker* filminin entrik yapısı; görsellik, işitsellik ve hareket bildiriyor olması nedeniyle çok daha dinamik ve kısayol bir biçimde seyredir.

Filmde zamandizimsel formatta akış gösteren vaka bütünlüğünün ana hatlarıyla yedi merhaleden mürekkep olduğu söylenebilir. Her bir vaka kesiti, filmin başkarakterleri Arthur'un *Joker*'e dönüşüm süreçlerini aşama aşama birbirine mezc ederek senaryonun tematik merkezi olan manevi yitimi tesis eder. Vaka örgüsünün ilk dönümde Arthur'un kişiliği, mesleği ve çevresinin takdimi yapılır. Arthur, fiziksel görünümü ve psikesinde tahripkâr noksanlar ihtiva eder. O, bir palyaço olarak yaşamını idame ettirdiği kaotik, tekinsiz, amansız Gotham kentinin fotoğraflardan kovulan yüzüdür. Sürekli dışlanır, hâkir görülür, şiddete maruz kalır. Sırtının kemikleri sayılacak nispette zayıftır, genç yaşına rağmen yüzünde ihtiyarlık alameti çizgiler taşır. Ne fizyonomik yapısı ne de ruh hâli muhatap olmak mecburiyetinde kaldığı dışlanmaya, değersizleştirilmeye, maddi- manevi şiddete göğüs gerebilecek dirence sahiptir.

İlk birimde sunumu yapılan karamsar görünüm, ikinci vaka halkasının doğumunu hazırlar. Başlangıç sahnelerini izleyen safhada Arthur'un durumundan haberdar olan iş arkadaşı ona kendisini koruması için bir tabanca vermeyi teklif eder. Arthur'un bu teklifi kabul etmesiyle beraber hadiselerin gidişatı belirginleşmeye başlar. İlk birimle diğer birimler arasında bir bağlantı görevi gören bu hadiseyi, Arthur'un işlediği cinayetler dizisi ve bu cinayetler vesilesiyle adım adım benliğini alt benliği *Joker*'e devredişini sahneleyen vaka katmanları izler. Arthur, ilk cinayetlerini metroda işler. Metroda seyahat halindeyken bir grup alkollü genç, orada bulunan bir genç kıza taciz

etmeye çalışırlar. O esnada tacizci genç erkeklerin dikkatleri garip sesler çıkaran Arthur'a yönelir ve genç kıızı bırakıp Arthur' u darp etmeye başlarlar. Yaşadığı fiziki şiddetten kurtulamayan Arthur, çareyi silahını ateşlemekte bulur ve tacizci üç genci de sırasıyla öldürür. Böylece zararsız, kendi halinde yaşayan Arthur'a ilk leke düşmüş olur. Bir sonraki sekansta cinayet soruşturması nedeniyle her an yakalanma korkusu yaşayan Arthur, yaşadığı anksiyeteyi komedyenlik hülyâları ile gidermeye çalışır. Fakat tıpkı Pnandomima' nın Paskal'ı gibi zamanla onun hülyâları da kâbusa evrilir. Komedyenlik yaptığı mekânlardaki faaliyetleri süreğenlik kazanamaz. İdol olarak gördüğü komedyen Murry Franlin ile tanışma ümitleri de sonuçsuz kalır.

Olaylar başkarakterin evlatlık olduğunu öğrendiği beşinci birimle birlikte iyice içinde çıkılmaz bir hal alır ve şahsiyet bozumu süreci hızlanır. Çeşitli vesilelerle annesinin geçek annesi olmadığı ve çocukluk devresinde annesinin erkek arkadaşları tarafından şiddete maruz kaldığı öğrenen Arthur, hayatındaki tek şefkatli varlığı, manevi annesi Penny Fleck' i hasta yatağında boğarak öldürür. Böylece Arthur' un benliğinde kalan son selim, ümitvar tortular da silinip gider. Artık Arthur Fleck manen bir ölüdür. Onun fiziki varlığıyla Gotham sokaklarında dolaşan her yönüyle kötücül vasıflara sahip olan Joker' dir.

Son iki birimde ana karakterin şahsiyet dönüşümünün tamamlandığı gözlenir. Cinayetlerin son kurbanı, Arthur için arzu figürü Joker içine ortadan kaldırılması gereken bir travmadan ibaret olan ünlü komedyen Murry Franklin' dir. Franklin, bir şekilde kendisinden haberdar olduğu başkarakterini, alaya almak ve bu sayede reytingini yükseltmek amacıyla hazırlayıp sunduğu komedi programına davet eder. Durumun farkında olan Joker, Bay Franklin için bir cinayet tasarlayarak davete icabet eder ve canlı yayında silahını ateşleyerek onu öldürür. Başrolünde bulunduğu bu sansasyonel olay, Joker' in Arthur olduğu günlerdeki acizliğin, dışlanmışlığın intikamını alma çabalarının son ve en güçlü tezahürüdür. Hadiseler, Joker' in tutuklanması ve akıl hastanesine kapatılmasıyla nihayete erer.

Gerek *Pandomima* hikâyesi gerekse *Joker* filminde kurgu, başkişileri varlıklarını ortadan kaldırmaya sevk edecek şekilde tasarlanır. *Pandomima*' da Paskal, hayatını dayanılmaz hale getiren ifriti kendi varlığında bulur ve intihar yoluyla onu yok eder. *Joker* filminde ise Arthur, altüst olan yaşamını sığa çıkarmanın en iyi yolunun karakteri ve mizacını terk edip yeni bir karaktere bürünmekten geçtiği fikrine ulaşır. Seri cinayetler işler, her cinayette Arthur' a ait karakteristik bir iz silinir. Sonunda Arthur, manevi boyutta tümünden yok olur. Özetle hikâyede hiçlik/yok oluş motifi, ana karakterin fiziken yok olması bağlamında kendisi gösterirken filmin öne çıkarttığı hiçlik/yok oluş motifi dönüşüm metaforu vasıtasıyla belirgin hâle gelir.

3. Varlık Beldesinde İki Virâne: Paskal ve Arthur

Gelenekli zihniyete mensup veya modern nitelikler taşıyan hemen her anlatı, arzulayan, iletişimde bulunan ve iştirak eden (Aktaş 2013: 44) bir şahıs kadrosunun varlığına ihtiyaç duyar. Şahıs kadrosunun merkezine tahkiyenin temel yürüteçlerinden olan başkişi konumlanır. Genel ölçekte şahıslar albümü, yoğunlaştırılmış düzeydeyse başkişi, diğer anlatı unsurlarıyla (zihniyet, zaman, mekân, dil ve üslup) etkileşime girilerek kurgusal yapının parçalı vaziyetten bütünlüklü manzaraya erişiminde tâyin edici rol üstlenir. Söz konusu tâyin gücü, ekseriyetle geleneksel anlatılarda, kahramanlaştırılmış şahsiyetler düzeyinde çok daha kuşatıcı bir kimlik taşır. Buna

mukabil kimi modern anlatıların da kahramanlık hususiyetleri göstermeseler bile asli odaklarını başkişi unsurunun çevresinde temellendirdikleri göze çarpar. Diğer öğelerin karakterizasyon tarzına, karakterizasyonun oluşum sürecine referansta bulunma vazifesi gördükleri dikkat çeker. *Pandomima* hikâyesinin Paskal'ı ile *Joker* filminin Arthur'u, farklı sanat sahalarının, kuşakların ve cemiyetlerin çehreleri olarak bu bağlamda birer örnek teşkil eder. Her iki eser de ana kavşaklarına fiziki ve ruhi noksanlarıyla öne çıkan şahsiyet portrelerini yerleştirir. Mekân, çevre, sosyal hayat ve şahıslar listesinin diğer iyeleri, başkişilerin noksan, aciz, karamsar portrelerini perçinleyecek surette kurgulanır. Bu manada *Pandomima* ve *Joker*, bütün renklerin tek bir renkte kaynaştığı bir vitray görünümündedir. Aralarındaki karakterizasyon esaslı mizaç birlikteliği, hikâyeyi ve filmi aynı çerçeve içerisinde okuma ve değerlendirme alanları oluşturur.

Paskal ve Arthur'un karakteristik benzeşiklerinin ilk halkası, iki şahsiyetin de birbirine çok yakın meslek gruplarına mensup olmalarıdır. Paskal, pandomim, Arthur'sa palyaçodur. Eğlence sektörünün bir malzemesi olarak bu iki adam, insanları güldürmekle sorumludurlar. Ne var ki gülümser simâları, komik hal ve hareketleri gayet sunîdir. Çünkü varoluş tözlerinin her iki cephesi, fizyonomileri ve mizaçları eğreti, aciz, dirayetsiz ve buhranlıdır. Söz konusu bu karakterizasyon biçimi hikâyede tasvir, terkip ve betimlemeye dayalı bir zeminde yansıtılırken filmde izleyicinin görsel ve işitsel algıları ile tamamlanan bir yapı dairesinde gerçekleştirilir. Hikâyenin ana karakteri Paskal'ın zayıflığı, kederli ruh hâli ve biçimsiz fizyolojisi; *mahzun, mütefekkir, zavallı, şişman, kısa bacaklı, yürümekte zorluk çeken* vb. gibi sıfatlarla betimlenir. Filmin başkişi Arthur'un Paskal'ın fiziki ve ruhsal yapısına benzeyen portresi ise sinema sanatının vasıtaları ile çizilir. Kamera açısı Arthur'a odaklandığında izleyici donuk, üzgün bir bakış, güçsüz, zayıf bir vücut kütlesi, ihtiyarlık göstergesi çizgilerle kaplı bir yüz, ağlamakla tebessüm etmek arasında gidip gelen bir çift göz ve tiz, boğuk bir ses tonu ile karşılaşır.

İki karakterin fiziksel, ruhsal ve sosyal portreleri de benzer renklere boyalıdır. Paskal'ın fizyonomisi, dış görünümdeki biçimsizlik çerçevesinde karakterize edilir. O, henüz otuz üç yaşında olmasına karşın şişman ve hantal bir fiziki yapıya sahiptir. Bacakları geniş lâkin çok kısadır. Bundandır ki hafif sayılabilecek bir yükü dahi taşımakta güçlük çeker: “*Arkadan bakılınca omuzlarıyla belinin genişliği bir derece bulanacak kadar şişman olan otuz üç yaşındaki bu adamın enli fakat çok ısa bacakları üzerindeki yükü bu kaldırımların arasında isteği yere götürmekte müşkilat çektiği görünüyordu*” (Samipaşazade Sezai 2021: 78). Mevzubahis fiziki yapıya üzüntülü ve düşünceli bir ruh hâli eşlik eder: “*Bu uzak mahallenin tenha sokaklarında mütefekkir, mahzun bir surette yoluna devam eden bu adam ...*” (Samipaşazade Sezai 2021: 78) Paskal'ın sosyal çevre nazarındaki görünümü de fiziki ve ruhi portresiyle aynı yol üzerinde seyredir. Paskal, yaşamını idame ettirdiği muhit içerisinde yapayalnızdır. Koruyucusu de yol göstericisi de dertdaşı da yoktur. Hayat alanı sosyal duyarsızlıkla örülüdür.

Joker' in Arthur'u da Paskal'ın kurgulanma biçimine oldukça bezeyen bir karakterizasyona tâbi tutulur. Arthur, fiziksel yapı itibariyle zayıf ve güçsüzdür. Dış tehlikelere karşı savunmasızdır. Filmin ilk sekansında Arthur' un sokak çocukları tarafından gasp edilip fiziki zorbalığa uğradığı sahne, onun acziyeti ve savunmasızlığının izleyicinin kavrayışına sunulması bakımından özetleyici

mahiyettedir. Filmin başlangıç dakikalarında Arthur, elinde kendisine patronu tarafından emanet edilen reklam pankartıyla birlikte iş yerine doğru ilerlerken bir grup genç erkeğin kapkaçına maruz kalarak söz konusu pankartı çaldırır. Pankartı geri almak adına gençlerin peşlerinden koşan Arthur, kovalamaca sonucunda onları yakalamayı başarsa da amacına bir türlü ulaşamaz. Gençler, Arthur' u darp ederler ve reklam pankartını parçalamak suretiyle kullanılamaz hale getirirler. Bu esnada içlerinden biri, arkadaşlarına daha caydırıcı şekilde saldırmaları için cesaret verebilmek amacıyla, “*Bu adam zayıf!*” diyerek seslenir. Bu doğrultuda saldırgan grup Arthur' a yönelik fiziki şiddetin dozunu artırır ve Arthur yere yığılarak uğradığı şiddete karşı koyamayacak duruma gelir. Dilsel, görsel ve işitsel formda ifade edilen bu kesit, ana karakterin film boyu yinelenen güçsüzlüğünün, savunmasızlığının geniş boyutlu ilk gösterimi mahiyetindedir. Arthur'un ruhsal özellikleri de fiziki özellikleriyle bağdaşık surette tasvir edilir. O, çocukluğundan beri maruz kaldığı maddi-manevi istismar dolayısıyla kontrolsüz ve girift bir duygu vadisinde yaşam sürer. Gülme ve ağlama eylemlerinin iç içe geçtiği, ani gelişen, dizginlenemeyen ruhsal krizler geçirir. Kişisel tarihinde akıl hastanesi geçmişi mevcuttur. Hayat boyu psikolojik destek almak mecburiyetindedir. Tüm bu sorunlar, onun Gotham kenti sakinlerince bir ucube gibi görünmesine yol açar. Toplum tarafından sürekli ötekileştirilir veya alaya alınır. Bu nedenle Arthur, daima tükenmiş, karamsar, asabi bir ruh haline teslimdir.

Pandomima ve *Joker*'de karakter tasarımı, mekân, mekânla anlam kazanan insan unsuru ve arzu figürleri vasıtasıyla oluşturulan bir benzerlikler ve zıtlıklar dizgesi ekseninde açıklanır. Mekân ve mekâna sirayet eden insani hususiyetler, başkişilerin portreleriyle müştereklik kurarak karakter çizimini zenginleştirirken; arzu figürleri bu zenginliği birtakım zıtlıklar üzerinden sağlar.

Pandomima hikâyesinde Paskal'ın Haseke civarında bulunan evi, metrukluğu, dayanıksızlığı, bir başnalığı ve kasvetli atmosferiyle ana karakterin varoluş çerçevesini tamamlayıcı misyon üstlenir. Bahse konu ev çıkmaz sokakta bulunur. Bu yönüyle Paskal'ın ruhsal çıkmazlarını imler. Tıpkı Paskal'ın karakteri, duygularını yansıtma şekli ve sosyal ilişkileri gibi bir ölüm sessizliği içerisindedir: “*Haseke taraflarında bir çıkmaz sokağın içinde yalnız duran üç odalı bir ev bir mezar gibi sükûnet – i ebediye ile muhat idi. Bir hâl- i nisyân – i metrukiyette bulunuyordu*” (Samipaşazade Sezai 2021: 77). Evin Paskal dışındaki diğer sâkini hizmetçi yaşlı kadının görünüşü de mekân ve ana karakterin sembolize ettikleri karakteristikle uyum içerisindedir. Evin hizmetinde bulunmak için belirli aralıklarla görünüp kaybolan bu yaşlı Rum kadın, “*cadılara özgü dehşetli*” görünümü ve sessiz tavırları düzleminde takdim edilir: “*Ara sıra çirkin, ihtiyar bir Rum karısı cadılara mahsus dehşet sükûnetle dışarı çıkararak malzeme-i beytiyesini iştirâ ve tedarikle alelacele eve girip kaybolurdu*” (Samipaşazade Sezai 2021: 77)

Hikâyedeki mekânın başkişinin tasarımını kuvvetlendirme misyonu, *Joker* filminde de kendisini gösterir. Filmin ana dış mekânı Gotham kenti, maddi ve sosyal bir kargaşa halindedir. Sokaklar çöp yığınlarıyla, kriminal hadiselerle, anarşik hareketlerle çevrelenmiş vaziyettedir. Arthur'un yaşamını sürdürdüğü iç mekân da dış mekânın daraltılmış bir nüshası gibidir. Arthur'un evi, film boyunca yarı karanlık şekilde izleyiciye sunulur. Arthur, evde bulunduğu süre zarfında ekseriyetle manevi

annesi Penny'in hasta yatağı başında vakit geçirir. Bir diğer iç mekân iş yeri ise başkarakterin alaya alındığı, azarlandığı, mutlu görünmeye çalışsa bile daima hüzne kapıldığı iç karartıcı bir yerdir. Evin loşluğu, hasta yatağın bunaltıcılığı ve iş yerinin huzursuzluğu, Arthur'un kötümser, kaotik, buhranlı karakterini imler.

Paskal ve Arthur portelerinin bir diğer bütünleyici çehresi, arzu figürleri aracılığıyla sağlanan zıtlık imgeleri ve durumları üzerinden varlık kazanır. *Pandomima*'da bir arzu nesnesi olarak kurgulanan mâşuk Eftelya, Paskal'ın bütün eksiltilerine karşı kemâl mertebesine erişmiş özelliklerle donatılmıştır. Paskal hangi oranda çirkin, aciz, ölgün, kötü talihli ise; Eftelya aynı nispette güzellik timsali, hayat dolu, iyi talihli ve ilgi odağıdır (Dalar 2019: 203-208).

Joker'in arzu nesnesi komedyen Murry Franklin'dir. Franklin, Arthur' un kurduğu mesleki hülyalara ulaşmış durumdadır. Geniş bir izleyici kitlesine sahip eğlence odaklı televizyon programları hazırlayıp sunmaktadır. Arthur, Bay Franklin'in tutkulu bir hayranıdır. Gözünü kapatır ve Franklin'in konumunda kendisini hayal eder. Onun gibi başarılı, şöhretli olmayı arzu eder. Ancak Murry Franklin'deki şans, başarı ve şöhret, Arthur'un varoluş hususiyetlerinin bütünüyle zıddıdır. Günün sonunda Murry Franklin, Arthur için bir rol model, arzu figürü olmaktan çıkar. Öfke duyulan, daha ötesinde ruhsal tatminin yerine getirilmesi adına yok edilmek istenen bir karşıt güce dönüşür.

Hikâye ve filmde karakterizasyon bağlamında gündeme getirilmesi gereken bir başka husus, ana karakterlerin arketipsel özellikler yansıtma larıdır. Jung psikanalizminin başat akslarından biri olan arketip kuramı, temel düzeyde, insan soyunun dünyayla merhabalaştığı ilk zamanlardan bugüne benzer bir psikeye sahip olduğu, bilinçaltında türe özgü müşterek hususiyetler taşıdığı ve bağdaşık davranış kalıpları sergilediği düşüncesi üzerine temellendirilir. Daha kısasoyol bir ifadeyle arketipler, insanın müşterek psişik macerasının tükenmeksizin yinelen ezeli leitmotifleridir. Kavramsal kökeni Platon' un idealar görüşüne kadar götürülebilecek olan arketipler (Jung 2021:17), geliştiricisi İsviçreli sosyolog Carl Gustav Jung' a göre, iki farklı görüngü biçimde varlık bulur. Bunlardan ilki gizil halde bulunan, duyular yoluyla açık bir biçimde kavranıp açıklanamayan arketip türevleridir. Arketiplerin diğer çehresini ise bilinç yüzeyine yükselerek algılanabilir hale gelmiş arketipler oluşturur. Buna mukabil arketiplerin kavranabilir vaziyete kavuşması belirli bir arketipsel süreç gerektirir. Bilinçaltında ikamet eden insana özgü eğilimler, belirli koşullar altında bilinç düzeyine yansıyıp görünür hale gelirler (Jung 2006: 47). Farklı tezahürlerle kendisini açık eden birçok arketip mevcuttur. Öznenin varoluş tözünün en yalıtılmış karşılığı olup bütüncül bir kendilik alanları teşkil eden *özben*; kişinin dış dünyaya, topluma karşı takındığı çeşitli kimlikleri ifade eden *persona (maske)*; bireyin bilinçaltındaki karanlık yöne tekabül eden *gölge* (öteki ben); anneliğin çok çehreli vasıflarını ihtiva eden *anne*; erkek benliğindeki dişil hususiyetlere karşılık gelen anima ve kadın benliğindeki eril hususiyetlerin arketipsel adı olan *animus* öne çıkan belli başlı arketiplerdir.

Pandomima ve *Joker*' de başkişiler, özbenleri ile personaları arasında yoğun bir çatışma yaşar. Özben' in temel niteliği, "*kişinin bölünmez bir bütün durumuna gelmesidir. Tek, uyumlu, biricik birey olmak insanın kendi özü olması demektir*" (Jung 2006: 68). Persona ise; "*insanın uygarlaşma süreci, insan ve toplum arasında insanın nasıl görünmesi gerektiği konusunda bir uzlaşma getirir*" (Fordham 2023: 63).

Dolayısıyla persona, “dünya ile ilişkilerimizi sağladığımız bir gerekliliktir” (Fordham 2023: 63). Paskal ve Arthur’ un özbenleri acziyet, edilgenlik, keder ve ruhsal travmalardan oluşur. Personaları ise özbenleriyle taban tabana zıttır. Her iki özne de esas mizaçlarını insanları güldürmek üzere tasarlanmış, kederi gizleyen, eğlenceli maskelerle örterler. Kendilikleriyle toplumsal düzenek içinde yansıtmak zorunda oldukları (pandomim/palyaço) maskeli kimlikleri arasındaki mesafe, dünyaya bir türlü ayak uyduramamalarına, arafta kalmalarına sebebiyet verir. Nihayetinde bu yoğun çelişkiyi daha fazla taşıyamayarak mahva sürüklenirler. Paskal fiziki Arthur’ sa manevi açıdan yeryüzünden silinir.

Paskal ve Arthur’ u aynı karakteristik bağlama ilmekleyen bir diğer arketip, fazla gelişmiş animadır. Erkekteki feminen özellikleri ihtiva eden animanın seyri büyük ölçüde anne arketipine bağımlıdır. Çocukluk devresinden itibaren bir erkeğin annesinden olumsuz yönde etkilenmesi halinde anima öfke, depresiflik, alınganlık ve anksiyete gibi ruhsal noksanlara zemin hazırlar (Jung 2020: 173-174). “*Negatif anne figürü, böyle bir adamın ruhunda sürekli şu temayı tekrarlayacaktır. ‘Ben bir hiçim, hiçbir şeyden keyif almıyorum.’ Bu tür anima (animal) ruh halleri donukluk, hastalık, iktidarsızlık ve kaza korkusuna neden olur*” (Jung 2020: 174). Pandomima hikâyesinin esas kişisi Paskal, anneliğin kuşatıcı şefkatinden mahrumdur. Dolayısıyla animal özellikleri ziyadesiyle benliğinde taşır. Özgüvensiz ve geri plandadır. Annenin varlığıyla dolduramadığı sevgi boşluğunu Eftelya ile doldurmak ister. Fakat ümitleri suya düşer. Baskın animanın olumsuz tesirlerinin son aşaması olan intihar eylemine başvurur.

Joker filminde başkarakter Arthur, annesine bağımlı bir ömür sürer. Ancak annesi biyolojik annesi değildir. Üstelik çocukluk evresinde annesinin erkek arkadaşları Arthur’ a şiddet uygular. Anne Fleck ise bu hadiselere karşı kayıtsız kalır. Bu nedenle Arthur, özgüvensiz, ruhsal yönden hastalıklı ve kötümserdir. Annesinin gerçek annesi olmadığını öğrenmesiyle beraber ruhi bozuklukları cinnet derecesine evrilerek hedonist bir katili, Joker’ i doğurur.

Joker filminde Arthur’ u *özben, persona, anima* ve *anne* arketiplerinin yanı sıra karakterize eden diğer psikanalitik öğeler *yeniden doğuş psikolojisi* ve *gölge/öteki ben*’ dir. Diriliş, reenkarnasyon, ruh göçü vs. gibi birçok tezahürü bulunan *yeniden doğuş* mefhumu, insanın varlığını, inanç sistemini, psişesini kuşatan kadim bir ontik arka plana sahiptir (Jung 2021: 51). İlk çağlardan bugüne hemen her özne, yaşamını birtakım sorunlarla, açmazlarla, bilinmezlik ve sorgulamalarla bitişik vaziyette idame ettirir. Bu açmaz ve bilinmezliklerin en derinine ölüm ve ölümden sonraki yaşam temleri konumlanır. Tabiatıyla, ölümden sonra yeniden var olma içgüdü, kolektif bilinçaltında ezeli bir hâkimiyet kurar. Yeniden doğuş psikolojisinin önemli ayaklarından birini, dönüşüm metaforu oluşturur. Dönüşümün *Joker* filmine yansıyan formu, “çoğalma anlamındaki dönüşüm” dür. Öznenin “*başlangıçtaki kişiliği ile sonraki kişiliği genellikle birbirinden farklıdır. Bu nedenle en azından yaşamın ilk yarısında, kişiliğin çoğalması ya da değişmesi mümkündür*” (Jung 2021: 58). Filmde başkarakter Arthur, içinde bulunduğu çıkmazları aşabilmek adına selim, çekingen, sükûnetli vasıflarını terk edip aksiyoner ve kötücül bir kimliğe geçiş yapar. Geçiş sürecinin sonunda gölge karakter Joker’ e dönüşür. Gölge, kişinin ruhi derinliklerinde bulundurduğu ancak belirli koşullar ve hadiseler vesilesiyle aydınlığa kavuşan *öteki*

ben'i dir. *Öteki ben* 'in kişide olumlu veya olumsuz tesirler bırakacağı o kişinin mizacına bağlıdır (Jung 2020: 169). Buna karşın “*gölgenin -hangi şekli alırsa alsın- işlevi egonun öteki yüzünü temsil etmek ve kişinin diğer insanlarda en hoşlanmadığı özellikleri belirgin hale getirmektir*” (Jung 2020: 169). Gölge arketipi, Arthur'a da bu baskın yönüyle sirayet eder. Arthur, günün sonunda başkalarından gördüğü hunharlıktan kurtuluşu aynı nispette hunhar olmakta görür. Kötümserliğini kötülüğe, çekingenliğini şiddete, ezilmişliğini zalimliğe, son kertede Arthur'u Joker'e devreder.

Sonuç

Anlatı mefhumunun temel yürütücü tahkiye, edebiyat ve sinema sanatlarını birbirine kenetler. İki sanat türü arasındaki etkileşim, ekseriyetle uyarılma formu düzleminde vücut bulur. Buna karşın edebiyat ve sinema arasındaki müştereklikler salt uyarılmalar ile sınırlı değildir. Bazı örneklerde künyesinde roman ya da hikâye yazan eserlerle sinema eserleri arasında benzer sanatkar mizaçlarına, duyarlılıklarına bağlı olarak gelişen doğal keşişim alanlarının varlığı gözlenir. Çalışmaya konu olan Samipaşazâde Sezai'nin *Pandomima* hikâyesi ile Amerikalı yönetmen/senarist Todd Phillips'in *Joker* filmi arasındaki karakteristik, kurgusal ve arketipsel bağdaşıklık, gündeme getirilen duruma örnek teşkil edecek niteliktedir. Gerek *Pandomima* hikâyesi gerekse *Joker* filmi, karakterizasyon unsuru temelinde gerçekleşir. Hikâyenin ana karakteri Paskal bir pandomimdir. Filmin ana karakteri Arthur'sa geçimini palyaçuluk yaparak temin eder. Esas kişilerin mesleki benzerlikleri üzerinden başlayan keşişim halkaları, şahsiyetleri düzeyinde daha yoğun ve geniş yelpazede kendisini gösterir: Paskal ve Arthur portreleri üzerlerinde aynı tondan renkler taşır: Güçsüzlük, acizyet, karamsarlık, depresif ruh hâli ve bedbahtlık.

İki karakterin noksanlıklarla çevrili varlıkları, birtakım hülyâlar beslemelerine ancak bu hülyâların günün sonunda onları hiçliğe sürükleyen bir heyulaya dönüşmesine zemin hazırlar. Paskal'ın hayallerini süsleyen arzu nesnesi, güzellik timsali bir genç kız olan Eftelya'dır. Hikâyenin nihayetinde Eftelya'nın kendisi gibi noksan bir kişilik için imkânsız olduğunun farkına varan Paskal, sorumluluğu yeryüzünde kapladığı alana yükler ve intihar ederek yaşamına son verir. Arthur'sa rol model aldığı Murry Franklin seviyesinde bir komedyen olabilmeye hayallerine sığır. Ne var ki o da *Pandomima*'nın Paskal'ı gibi edilgen kişiliğinin farkına varır. Nihayetinde Arthur'dan gölge karakter Joker'e doğru ruhsal bir dönüşüm tecrübe eder. Yaşam yoluna Arthur olduğu günleri öldürerek devam eder. Hedonist bir katil hüviyetine bürünür.

Hikâye ve filmdeki karakterizasyon merkezli benzerlikler, mekânsal açıdan da etkisini hissettirir. Hikâyedeki ana mekânlar Haseke civarındaki ev ve Yenibahçe'deki eski tiyatro binası, Paskal'ın karakterine koşut olarak metruk, kasvetli ve ölgündür. Aynı görünüm filmin esas dış mekânı Gotham şehri ve iç mekânı Arthur'un evi için de geçerlidir. Gotham, kirli, tekensiz ve kaotiktir. Arthur'un evi ise daima yarı karanlık, iç karartıcı bir atmosfer çerçevesinde izleyiciye yansıtılır.

Pandomima ve *Joker*, kurgusal dokularına mukabil sanatsal, zihniyet bağlamı nitelikleri bağlamından da aynı tablo içerisine hizalanır. *Pandomima*, daha büyük ölçekte *Küçük Şeyler*, Türk hikâyeciliğinin gelenekli zihniyetten modernist anlayışa yolculuğunda tâyin edici bir dönemeç olarak kabul edilir. Bu bakımdan, kendi devrindeki edebi zihniyetten ayrışır. *Joker*'se DC film evreninin kötü karakteri

Joker'in Joker'e dönüşüm serüvenini irdeleyerek daha evvel salt karşıt bir güç olarak yansıtılan mevcut Joker algılarını yapıbozuma uğratar.

Kaynaklar

- Aktaş, Ş. (2013). *Anlatma Esasına Bağlı Metinlerin Tahlili –Teori ve Uygulama-*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık- Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarmalar*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2021). Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık. *Folklor/Edebiyat*, 27(107), 661-686.
- Alan, S., & Koçak, B. (2019). Sami Paşazade Sezai'nin Pandomima Hikâyesindeki Sembol ve Çağrışımlar. *Söylem Filoloji Dergisi*, 4(2), 330-346.
- Dalar, T. (2019). Sami Paşazade Sezai'nin Pandomima Öyküsünü Zıtlık İmgeleri Üzerinden Okuma Denemesi. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 201-214.
- Fordham, F. (2023). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları* (çev. Aslan Yalçın). Ankara: Say Yayıncılık.
- Gariper, C. (2015). Cengiz Aytmatov'un Al Yazmalım Selvi Boylum Hikâyesi ve Göstergelerarasılık. *Bilig* (74), 71-95.
- Güven, G. (2009). *Samipaşazade Sezai ve Eserleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Jung, C.G. (2006). *Analitik Psikoloji* (çev. Ender Gürol). İstanbul: Payel Yayınları.
- Jung, C.G. (2020). *İnsan ve Sembolleri* (çev. Hatice Mukaddes İlgün). İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Jung, C. G. (2021). *Dört Arketip* (çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, M. (2017). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2019). *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kurtdaş, M. Ç. (2020). Sinemada Şiddetin Kutsanması (Joker Filminin Şiddet Bağlamında Sosyolojik Analizi). *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 8(23), 428-446.
- Monaco, J. (2009). *Bir Film Nasıl Okunur* (çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Phillips, T. (Yönetmen) (2019). *Joker* [Film]. ABD –Kanada: Warner Bros.
- Sakallı F. (2011). *Edebiyat ve Sinema- Edebi Eserden Beyaz Perdeye*. İstanbul: Hat Yayınları.
- Sami Paşazade Sezai (2021). *Küçük Şeyler* (haz. Kemal Bek). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Tekin, M. (2017). *Roman Sanatı- Romanın Unsurları I*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Törenek, M. (1998). Hikâyeciliğimize Düşen Cemre: Küçük Şeyler. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 9, 139-143.

