

Psikiyatri ve Sinema

Glen O. Gabbard, Krin Gabbard



glen o. gabboard, krin gabboard posikiyatri ve sinema



Glen O. Gabbard - Krin Gabbard

Psikiyatri ve Sinema

İngilizce'den Çevirenler:
Yusuf Eradam
Hasan Satılmışoğlu

Okuyan Us Yayın

Psikiyatri - 09

Psikiyatri ve Sinema

Glen O. Gabbard - Krin Gabbard

Kitabın özgün adı: Psychiatry and the Cinema (Second Edition)

ISBN: 975-8420-21-6

I. Baskı: İstanbul, Eylül 2001

İngilizce'den çevirenler: Yusuf Eradam, Hasan Satılmışoğlu

Düzeltili: Şenol Mumcu, Deniz Koç

Yayına hazırlayanlar: Deniz Koç, Başar N. Tarakçı

Kapak tasarımı: Deniz Koç

Film, baskı ve cilt: Mas Matbaacılık A.Ş.

Türkçe film adlarındaki yardımları için Giovanni Scognamillo'ya teşekkür ederiz.

Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

© First published in the United States by American Psychiatric Press, Inc., Washington D.C. and London, England. Copyright 1999. All rights reserved.

© Kitabın ilk basımı, Washington D.C., Amerika Birleşik Devletleri ve Londra, İngiltere'de American Psychiatric Press tarafından yapılmıştır. Yayın Hakkı 1999. Tüm hakları saklıdır.

© **Okuyan Us Yayın**

Kalıpçı Sokak Uzal Apt. 152/6 Teşvikiye 80200 İstanbul

Telefon: (0212) 232 5373, 232 5379 **Faks:** (0212) 231 5220

okuyanus@okuyanus.com.tr

www.okuyanus.com.tr

Glen O. Gabbard, tıp doktoru, Menninger Kliniği, Karl Menninger Fakültesi'nde Bessie Walker Callaway psikanaliz ve eğitim seçkin profesörüdür. Aynı zamanda, Topeka Psikanaliz Enstitüsü'nde müdür, danışman analist ve Wichita'daki Kansas Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde klinik psikiyatri profesörüdür. Dr. Gabbard on iki kitabın yazar ya da editörüdür. Bunların arasında, *Klinik Uygulamada Psikodinamik Psikiyatri; DSM-IV* (Psychodynamic Psychiatry in Clinical Practice: DSM-IV Edition, 1994) de vardır. Aynı zamanda *Uluslararası Psikanaliz Dergisi*'nin (International Journal of Psycho-Analysis) film eleştiri editörüdür.

Krin Gabbard, felsefe doktoru, Stony Brook'taki State University of New York'ta film, edebiyat ve kültürel araştırmalar dersleri vermektedir. *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema* adlı kitabın yazarı ve *Jazz Among the Discourses* (1995) ile *Representing Jazz* (1995) adlı kitapların da editörüdür. Bugünlerde sinema filmleri, erkeksilik ve müzik üzerine bir kitap hazırlamaktadır.

Glen O. Gabbard ve Krin Gabbard'ın *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema* ve *Movies, Music, and Man* adlı kitapları da Okuyan Us tarafından yayına hazırlanmaktadır.

İçindekiler

Resimler	9
Öndeyiş (Dr. Irving Schneider)	13
Birinci Baskıya Önsöz	17
İkinci Baskıya Önsöz	21
Giriş	25

BİRİNCİ KİTAP

I	Tipoloji, Mitoloji, İdeoloji	37
II	Akliyyeci, Şarlatan ve Kâhin	85
III	Altın Çağ	143
IV	Gözden Düşüş	187
V	Sinemada Kadın Psikoterapistler	245
VI	Klinik Görünüm	277

İKİNCİ KİTAP

VII	Yöntembilim ve Psikanalitik Film Eleştirisi	301
VIII	Tekrar Çal, Sigmund: Klasik Hollywood Filmlerine Psikanalitik Yaklaşımlar	323
IX	3 Kadın: Robert Altman'ın Düş Dünyası	343
X	Sinemada Narsisizm I: Sinemasal Özgeçmiş	359
XI	Sinemada Narsisizm II: Ünlüler	383
XII	Yaratık ve Melanie Klein'ın Gece Müziği	417
XIII	Çağdaş Sinemada "Fallik" Kadınlar	437

Sonsöz	457
Amerikan Sinemasında Psikiyatri: Filmografi	467
Kronoloji	523
Orijinal Filmografi	543
Kaynakça	559
Dizin	573
Film Dizini	579

resimler

- 1- *Rüyalı Kadın* (Lady in the Dark, 1944). Ginger Rogers ve Barry Sullivan.
- 2- *Sıradan İnsanlar* (Ordinary People, 1980). Judd Hirsch ve Timothy Hutton.
- 3- *Tehlikeli Bebek* (Bringing Up Baby, 1938). Katharine Hepburn ve Fritz Felt
- 4- *Bulutlar Geçerken* (When the Clouds Roll By, 1919). Herbert Grimwood ve Douglas Fairbanks
- 5- *Özel Dünyalar* (Private Worlds, 1935). Claudette Colbert ve Theodore Eltz Nick Shaid'i tedavi ederken.
- 6- *Çıkmaz Sokak* (Blind Alley, 1939). Katil Chester Morris, kâhin Ralph Bellamy'de (Rose Stradner ile birlikte görülüyor) nefret değil, merak ve sempati uyandırır.
- 7- *Kaygısız* (Carefree, 1938). Fred Astaire, Ginger Rogers'ı tedavi ediyor.
- 8- *Aşk Yolcuları* (Now, Voyager, 1942). Claude Rains, Bette Davis'le sosisli sandviç yiyor.
- 9- *Kâbus Sokağı* (Nightmare Alley, 1947). Helen Walker Tyrone Power'ı kurnazlığıyla alt ediyor.
- 10- *Karanlık Ayna* (The Dark Mirror, 1946). Lew Ayres, Olivia de Havilland ile onun "kötü ikizi"nin zihinlerini kurcalar.
- 11- *Talihsizler Yuvası* (The Snake Pit, 1948). Olivia de Havilland ve şefkatli ve etkili psikiyatrist (Leo Glen).
- 12- *Talihsizler Yuvası* (The Snake Pit, 1948). Olivia de Havilland, beceriksiz şarlatan doktor ile (Howard Freeman).
- 13- *Buhranlı Yıllar* (Fear Strikes Out, 1957). Jimmy Piersall (Anthony Perkins) ve karısı (Norma Moore) yüz­süz psikiyatrist (Adam Williams) ile birlikte.
- 14- *Üç Ruhlu Kadın* (The Three Faces Of Eve, 1957). Joanne Woodward üç kişiliğinden biri olan Eve Black ile.
- 15- *Ah Erkekler! Ah Kadımlar!* (Oh Men! Oh Women!, 1957). Ginger Rogers, kocası (Dan Dailey) ve psikanalisti

(David Niven) ile birlikte.

16- *David ile Lisa* (David and Lisa, 1962). Howard da Silva, Dr. Swinford rolünde.

17- *Zor Görev* (Pressure Point, 1962). Sinemadaki ilk siyahî psikiyatrist Sidney Poitier, Bobby Darin'in ırkçılığının üstesinden gelir.

18- *Acı Hakikatler* (Freud, 1962). Genç Sigmund Freud (Montgomery Clift), Cecily (Susannah York) ile birlikte.

19- *Acı Hakikatler* (Freud, 1962) Montgomery Clift'in rüyası.

20- *Evlenmekten Korkuyorum* (What's New, Pussycat?, 1965). Peter O'Toole seks hayatını ayrıntılı bir şekilde Dr. Fritz Fassbender'e (Peter Sellers) anlatıyor.

21- *Guguk Kuşu* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975). McMurphy (Jack Nicholson), hemşire Ratched'in (Louise Fletcher) uygulamalarına karşı çıkıyor.

22- *Sana Gül Bahçesi Vaat Etmedim* (I Never Promised You a Rose Garden, 1977). Bibi Andersson, Kathleen Quinlan'ı iyileştiriyor.

23- *Aşk Hastası* (Lovesick, 1983). Saul Benjamin (Dudley Moore), hastasının (Elizabeth McGovern) büyüsüne teslim olur.

24- *Kuzuların Sessizliği* (The Silence of the Lambs, 1991). Dr. Hannibal Lecter (Anthony Perkins), Clarice Starling (Jodie Foster) tarafından sorguya çekilir.

25- *Can Dostum* (Good Will Hunting, 1997). Robin Williams, Matt Damon'a klişelere uymayan bir terapi uyguluyor.

26- *Öldüren Hatıralar* (Spellbound, 1945). Ingrid Bergman, Gregory Peck'e ilgi gösteriyor, eski analiz hocası da (Michael Chekhov) gözetmenlik yapıyor.

27- *Seks ve Genç Kız* (Sex and the Single Girl, 1964). Öküzün altında buzağı arayan gazeteci Tony Curtis, Natalie Wood'a içini döküyor; ona aşık olmadan önce tabii ki.

28- *Vahşi Adam* (Wild in the Country, 1961). Hope Lange, Elvis Presley'in aktarımına ayak uyduruyor.

29- *Dalgalar Prensi* (The Prince Of Tides, 1991). Barbra

Streisand, Nick Nolte'nin cazibesine teslim olmuş.

30- *12 Maymun* (12 Monkeys, 1995). Madeleine Stowe ve Bruce Willis *12 Maymun*'da.

31- *3 Kadın* (3 Women, 1977). Sissy Spacek ve Shelly Duvall Robert Altman'ın *3 Kadın*'ında

32- *3 Kadın* (3 Women, 1977). Edgar (Robert Fortier) Pinky'ye (Sissy Spacek) nasıl adam öldürüleceğini öğretiyor.

33- *All That Jazz* (1979). Roy Scheider, Ben Vereen, Ann Reinking ve ismi bilinmeyen bir dansçı Bob Fosse'un modernist ve alegorik müzikalinde.

34- *All That Jazz* (1979). Joe Gideon (Roy Scheider) kendi ölümünün koreografisini yaparken.

35- *Stardust Anıları* (Stardust Memories, 1980). Woody Allen ile Anne de Salvo, filmin bir sahnesinde.

36- *Stardust Anıları* (Stardust Memories, 1980). Woody Allen, Anne de Salvo ve Jacqui Safra, filmin bir sahnesinde.

37- *Komedi Kralı* (The King Of Comedy, 1983). Martin Scorsese'nin yönettiği filmde Robert De Niro görülüyor.

38- *Zelig* (1983). Woody Allen, Coolidge ve Hoover'la birlikte.

39- *Zelig* (1983). Leonard Zelig'in kurtarıcısı ve sevgilisi Dr. Eudora Fletcher rolünde Mia Farrow.

40- *Kahire'nin Mor Gülü* (The Purple Rose Of Cairo, 1985). Jeff Daniels ve Danny Aiello.

41- *Kahire'nin Mor Gülü* (The Purple Rose Of Cairo, 1985). Jeff Daniels, Mia Farrow ile birlikte

42- *Yaratık* (Alien, 1979) Nostromo'nun mürettebatı uyanıyor.

43- *Yaratık* (Alien, 1979) Kane (John Hurt) batık geminin ana gövdesinde araştırma yaparken.

Öndeyiş

Psikiyatri var olmasaydı, sinema onu mutlaka icat etmek zorunda kalırdı. Bir ölçüde de öyle oldu. *Psikiyatri ve Sinema*, psikiyatri mesleğini, hastalarını, kuramlarını ve açıklamalarını sinema endüstrisinin nasıl ele aldığı ve bu mesleğe ilişkin halkın fantezilerini bazen harikalar yaratarak, ama daha çok da bizleri düş kırıklığına uğratacak biçimde kendi kâr arayışı ile birleştirerek nasıl bir meleze dönüştürdüğünün öyküsünü anlatıyor.

Sinema tarihini herhangi bir mesleğin tarihi ile, söz gelimi filmlerin avukatları nasıl anlattığı ile, eşleştirebiliriz. Ya da, sinema ve diş hekimliği dersek, Eric von Stroheim'ın *Hırs* (Greed) filmindeki can yakmadan diş çeken doktor Gibson Gowland'dan, *Vahşi Koşu*'daki (Marathon Man) Laurence Olivier'nin çizdiği sadist doktora; W.C. Fields, Bob Hope ve Alan Arkin de dahil birçok beyazperde pratisyenine uzanabiliriz. Bu tarihçeler, Amerikan sinemasındaki değişik gelişmelere, ele alınan meslekteki gelişmelere ve popüler kültürün her ikisi üzerindeki etkilerine ilişkin ilginç ve eğlenceli içgörüler sağlayacaktır.

Fakat hiçbir eşleştirme psikiyatri ve sinema kadar güçlü olamaz ve bu denli ses getiremezdi, çünkü ikisi de alışılmadık ölçüde aynı konuyu paylaşmaktadırlar. Sinema da, psikiyatri de insan düşüncesini, duygularını, davranışlarını ve hepsinden önemlisi, insan dürtülerini odak noktası olarak alır. Ortak konularının izini sürerken, sinema ve psikiyatri sık sık kesişmişlerdir. Bu kesişmelerin en belirgin ikisi bu kitabın konusunu oluşturmaktadır: Psikiyatristler filmleri incelemiş, filmler de psikiyatriyi işlemişlerdir.

Psikiyatristlerin filmleri inceleyişi iki temel yönde olmuştur. Sinema tarihinin başında, herhangi bir filmin kendi içe-

riğinin yanı sıra, bu hareketli resim sanatının gücünü ve albenisini anlamaya yönelik bir çaba da vardı. Bu çabanın en önemli örneği Hugo Münsterberg'in 1916 klasığı *Sinema: Psikolojik Bir İnceleme* (The Film: A Psychological Study) adlı yapıtıdır. Yazarın ana fikrini yinelemekte yarar var: "Hareket eden fotoğraflar insanın öyküsünü, dış dünyanın, örneğin mekân, zaman ve neden-sonuç ilişkileri gibi biçimlerine üstünlük sağlayarak ve olayları örneğin dikkat, bellek, düş gücü ve duygu gibi iç dünya biçimlerine uydurarak anlatıyor."

On yıl sonra, 1926'da, saygın psikanalist Hans Sachs, psikanaliz üzerine yapılan ilk film *Pandora'nın Kutusu*'na (Secrets of a Soul) Almanya'da danışmanlık yaptı. Sinemaya ilgisini İngiliz sinema dergisi *Closeup*'a yazdığı bir dizi makale ile de sürdürdü. 1928'de yazdığı bir makalesinde söyledikleriyle Münsterberg'in fikrini bir adım daha ileri götürdü: "Sinema sanatı, küçük bir rastlantısal aksiyon üzerinde ifade edilemeyişi yer değiştirmeler yoluyla ifade ederek . . . insanoğlunu bilinçli bir farkına varma noktasına doğru götürmenin yeni bir yolu gibi görmektedir."

Bu yaklaşımı birkaç ilginç analiz izledi, ama psikiyatristlerin filmlere ilgisinin popüler yönü, daha çok tek tek bazı filmlerdeki ya da film türlerindeki üstü kapalı iletiyi açığa çıkarmaya doğru gelişti. Bu gelişmenin, kendisi bir sinema hayranı olmasa da, sanat üzerine ateşli yorumlarıyla da bilinen Freud'un öncülüğünde yönelen psikanalitik bakışın sanata yaklaşımından doğduğu kesin. Son yıllarda, dilbilim ve psikanalitik yöntemleri birleştiren göstergebilimciler, popüler filmlerdeki gizli iletileri açığa çıkarma çabalarında başı çekmektedirler. *Psikiyatri ve Sinema*'nın ikinci kitabında, psikanalistlerin sinema incelemelerine getirdiği yorumlama yöntemlerinden birçok aydınlatıcı örnek bulacaksınız.

Fakat bu çalışmanın büyük bir kısmını sinemanın psikiyatri ile ilgisi oluşturmaktadır. 1906'da nickelodeon* komiği

* nickelodeon: ABD Pittsburgh'da 1905 yılında yalnız film göstermek üzere açılan ilk sinema salonuna verilen ad. Bu sinemalara 5 sentlik nikel para ödenerek girildiğinden sinema argosunda bu adı almıştır. (ç.n.)

Çatlak Doktor'dan (Dr. Dippy) bugün hemen yakınımızdaki çokkatlı alışveriş merkezlerindeki sinema salonlarında gösterilen filmlerdeki kahramansı ya da şeytani psikiyatristlere kadar, beyazperdede birçok ruh sağlığı uzmanının ilginç bir resmi geçidi gerçekleşmiştir. Onların filmlerdeki çeşitli kişilikleri bu kitabın sayfalarını oluşturuyor. Fakat psikiyatristlerin nasıl canlandıklarının ötesinde, daha da önemlisi, düşler, uykusuzluk olmasaydı ya da cinayete eğilimli ruh hastaları olmasaydı, senaryo yazarları ne yaparlardı ya da aynı şekilde, her an her yerde gerçekleşebilen travmatik olaylar olmasaydı psikiyatristler ne yaparlardı diye düşünmekten insan kendisini alamıyor.

Fransız film yapımcısı Jean-Luc Godard'ın bir yorumuna göre "sinema ne sanattır ne de hayatın kendisi; ikisinin ortasında bir şeydir". Kuşkusuz çok az psikiyatrik film sanatsal kaygılar gütmüş, hattâ daha azı da gerçek yaşamı resmetmiştir, ama Glen ve Krin Gabbard'ın da son derece başarılı bir şekilde gösterdiği gibi, o aradaki alandan hayranlık uyandıran, eğlendiren, dehşet veren ve kabul etmek gerekir ki, eğitim değeri de olan bir dizi film çıkmıştır.

Dr. Irving Schneider

Birinci Baskıya Önsöz

Bu kitap, birbirinden tamamıyla farklı entelektüel donanımlı yazarların ortak projesidir. Sonuçta ortaya çıkan çalışma, sinema araştırmacılığı ile psikiyatri ve psikanalizin birbirine denk düşen boyutlarının sentezini yapmak üzere birbirini bütünleyen bir çabanın ürünüdür. Kardeş olmamız sayesinde, böylesi bir ortak projede bir araya geldiğimizde karşımıza çıkabilecek sorunları bertaraf etmekle kalmadık, aynı zamanda bu çalışmamızda ortaya çıkan tartışma götürür meselelerde de ortak bir kanaate varabildik. Bu kitabın bütün bölümlerine her ikimizin de önemli ölçüde katkısı olmasının yanı sıra, uzmanlık alanlarımız, ikimizin de kimi bölümlere diğer bölümlere olduğundan daha fazla katkıda bulunmasını gerektirdi. Okuyucular, yer yer biçem ya da vurgu farklılıkları bulurlarsa, emin olsunlar ki bu farklılıklar aramızda kaydadeğer bir anlaşmazlık olduğu anlamına gelmiyor.

Resimlerle ilgili de bir açıklama yapmamız gerekiyor. Sinema üzerine yazılmış birçok yeni incelemede, filmlerin gerçek baskısından büyütülmüş kareler kullanılmakta. Bu yolla filmin gösterilişi sırasında izleyicinin bir anda gördüğü görüntünün aynısı sayfaya aktarılıyor. Bunun yerine biz, stüdyoların geleneksel olarak filmin promosyonu için sağladığı fotoğraf karelerini kullandık. Bu fotoğraflar, filmlerdeki sahnelerin nadiren tıpatıp aynısı olsa da, film yapımcılarının ya da en az onlar kadar önemli stüdyo sorumlularının filmin karakterleri arasında yerleştirmeye çalıştığı belli başlı ilişkileri göstermektedir. Çoğu kez böyle fotoğraflar kul-

landık, çünkü fotoğraf tam olarak filmde hiç görünmese bile filmin psikiyatridi nasıl resmetmek istediği ile ilgili çarpıcı örnekler sunumaktalar.

Psikiyatri ve Sinema, birçok dostumuzun ve meslektaşımızın katkıları olmasaydı yazılamazdı. Özellikle Irving Schneider'e, Gerald Mast'a, Daniel M. Fox'a, Paul Fink'e, Robert Mugge'ye, Penelope Russianoff'a, Donald F. Muehich'e, Andrea Walsh'a, James Castrataro'ya, Harriet Meier Castrataro'ya, Jacob Lipkind'e, Louise Vasvari'ye ve Carrol Lasker'a teşekkür ederiz. Chicago Üniversitesi Yayınevi çalışanlarına müteşekkirimiz. Film üzerine yazılmış kitapların yüzde 90'ının yazarları gibi biz de Modern Sanat Müzesi yetkilileri Charles Silver ve Mary Corliss'ten paha biçilmez destek gördük. Kongre Kütüphanesi çalışanlarının da çabalarını hiç unutmayacağız. Bayan Faye Schoenfeld, kitabın sık sık değişen versiyonlarını defalarca ve sabırla daktilo etti ve yazışmalarımızın büyük bir kısmını düzenlememizde çok yardımcı dokundu. Stony Brook'taki The State University of New York ve Menninger Kliniği, projenin belli bölümlerine hem maddi, hem de manevi destek sağladılar. Son olarak iki harika kadından, Paula Beversdorf Gabbard ve Joyce Davidson Gabbard'dan gördüğümüz müstesna hoşgörü ve her zamanki yüreklendirmeleri için kendimizi şanslı addediyoruz.

10. bölüm, "Sinemada Narsisizm I: Sinemasal Özgeçmiş"in kısa bir versiyonu daha önce yayımlanmıştı: *Psikanalitik Eleştiri* (Psychoanalytic Review 71:319-28, 1984). Yayın hakkı The Guilford Press'e aittir (1984). İzin alınarak yeniden yayımlanmıştır. 12. bölüm, "Yaratık ve Melanie Klein'in Gece Müziği" de daha önce yayımlanmıştı: *Edebiyat ve Sinemaya Psikanalitik Yaklaşımlar* (Psychoanalytic Approaches to Literature and Film. Ed. Maurice Charney ve Joseph Reppen, Madison, N.J.:Fairleigh Dickinson University Press, 1987). Associated University Presses'in izniyle yeniden yayımlanmıştır. 9. bölüm "3 Kadın: Robert Alt-

man'ın Düş Dünyası"nın ilk hali de daha önce yayımlanmıştı: *Literature/Film Quarterly* dergisi 8:258-64, 1980. Yayın hakları *Literature/Film Quarterly*'ye aittir. İzin alınarak yeniden yayımlanmıştır.

İkinci Baskıya Önsöz

Psikiyatri ve Sinema'nın yeni bir baskısının yapılması için klinik uygulamadaki meslektaşlarımızdan olduğu kadar çeşitli okul, fakülte ve üniversitelerden de talep geldi. Bu konuyu böylesine geniş çapta inceleyen alanındaki tek kitap olduğu için, biz de kitabı güncelleştirmeye, yeni bölümler eklemeye ve bazı durumlarda da kimi bölümlerin tamamını baştan yazmaya karar verdik. Bu sırada, kitaba ne çok şey eklemek zorunda kalışımıza şaşırdık. İlkin, birinci baskıda 1. bölümün sadece bir alt bölümünü oluşturan filmlerdeki kadın terapistler incelememizi genişlettik. Şimdi 5. bölüm olarak ayrı bir yer edindi. "Fallik" kadın miti ve *Kazablanka* hakkındaki bölümler tamamıyla yeni eklerdir. 6. bölümü filmlerin psikiyatristleri nasıl işlediğine ilişkin klinik göndermeleri daha etraflıca ele alabilmek için genişlettik ve 7. bölümü de oldukça detaylandırdık. Yeni gelişmelerle ilgili araştırmalarımızda ve incelemelerimizde bakış açımız genel olabilir, çünkü 1986'dan bu yana yazılmış önemli bütün kitap ve makaleleri tanımamız olanaksızdı.

Psikiyatri ya da psikoterapi ile ilgili film sayısındaki oluşan inanılmaz artışa daha da çok şaşırdık. Çalışmamızın 1986 baskısında filmografimizdeki film sayısı 300'e dayanmıştı. Şimdi 450'ye yaklaşıyor. Amerikan sinemasında psikiyatristler acaba herhangi başka bir tıp doktorundan, cerrah ya da pratisyenden daha mı

fazla canlandırılıyor diye de merak ettik. Sadece temsildeki bu artış bile yeni bir baskıyı gerektirirdi.

1987’de kitabın birinci baskısının yayımlanmasından bu yana psikiyatri, kendisiyle psikanaliz ve psikoterapi arasına bir mesafe koymaya başlamıştı. Gene de, sinema dünyasında iyileştirmek için ağırlık hâlâ konuşma tedavisinde ve filmlerde etkili ilaçlarla tedavi nadiren gösteriliyor. Dolayısıyla, biz *psikiyatri* sözcüğünü bütün ruh sağlığı uzmanlarını özellikle de psikoterapi uygulayıcılarını kapsayacak şekilde kullanmayı sürdürdük.

8. bölüm, “Tekrar Çal, Sigmund: Klasik Hollywood Filmlerine Psikanalitik Yaklaşımlar” daha önce yayımlanmıştı: *Journal of Popular Film and Television* 18(1):6-17, 1990. Helen Dwight Reid Educational Foundation’dan izin alınarak yeniden yayımlanmıştır. Heldref Publications tarafından da yayımlanmıştı: 1319 18th St., N.W., Washington, DC 20036-1802. Telif 1990. 13. bölümün ilk hali “Çağdaş Sinemada ‘Fallik’ Kadınlar” da daha önce yayımlandı: *American Imago* 4:421-39, 1993, The Johns Hopkins University Press. İzin alınarak yeniden yayımlanmıştır.

Bu kitabın genişlemesine katkıda bulunan bütün eş dost ve meslektaşlarımıza katkıları için bir kez daha yürekten teşekkür ederiz. Özellikle Michael I. Levy’ye, Keren Pomp’a ve Abigail Gabbard’a teşekkürü bir borç biliriz. Faye Schoenfeld’e de ilk kitap üzerinde yaptığı çalışmadan dolayı müteşekkirimiz. American Psychiatric Press editörlerine projeye daha başından beri gönül verdikleri için teşekkür ederiz. Daha önce olduğu gibi, bu çalışmamızı bize sinemayı olduğu kadar insan ruhunu da sevmeyi öğreten iki olağanüstü insan annemiz Lucina Paquet Gabbard ve babamız Glen-

don Gabbard'a ithaf ediyoruz. Ve bir kez daha, bize bu kitabı yazmamız için gerekli sevgi ve ilgi ortamını sağlayan iki kadına, Paula B. Gabbard ve Joyce Davidson Gabbard'a teşekkür ederiz.

Giriş

Birlikte büyüdüler. Yirminci yüzyıla girerken, Avrupa'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne getirildiklerinde sinema sanatı ve modern psikodinamik psikiyatri henüz emekleme dönemindeydiler ancak daha otuz-kırk yıl geçmeden yerlerini sağlamlaştırdılar. Hem birbirlerini tamamladılar, hem de düşmanca bir ilişki içine girdiler. Psikiyatri ve sinema, birbirlerini destekleyen iki alan oldukları için, gündelik hayatın gelişigüzelmiş gibi görünen içeriğine sızmaya ve insan karakterinin sırlarını ortaya dökmeye çalışır; tedavi ile eğlence bizim kültürümüzde iç içe olduğu için de, psikiyatri kadar sinema da terapiye yararlı olabilir. Sadece psikanalizden kaynaklanan ve müzikallerden westernlere kadar her tür filmde oyuncuları güdüleyen “motivasyonlar” göz önüne alınsa bile, psikiyatri film yapımcılarına her zaman bol malzeme sağlamıştır (Holland 1959). Psikanalitik psikiyatrinin seçilmiş alanı olan bilinçdışında yerleşmiş imgelerin harika bir deposu gibidir filmler. Irving Schneider'in (1985) ifadesine göre, ta 1900'lü yılların başında bir yazar kendi psikotik hallerini ilk beş sentlik sinemaların (nickelodeon) “sihirli lamba” efektleriyle betimleyebildi. İlk gerçeküstücü film yapımcıları bile insan bilinçdışındaki düş imgelerini filmlerin yapımındaki son derece “çarpıcı” sürecin temelini oluşturan mecazlar olarak değerlendirmişlerdir (Williams 1981), hattâ Amerikan film endüstrisi ta 1931'de bile (Ehrenburg) *Traumfabrik* ya da “düş fabrikası” olarak adlandırılıyordu. Günümüze yaklaştıkça, sinema sanatının psikanalitik eğilimli öğrencileri, sinema diliyle Freud'un rüyalarımızın işleyişi üzerine yorumları arasında inandırıcı bağlantılar kurmuşlardır (Metz 1982).

Film yapımcılarına sağladıkları olanaklar yüzünden, psikiyatristler ve psikiyatri her tür filmde önemli roller üstlenmiştir; bunların arasında *Paris'te Alçıda* (Plastered in Paris, 1928) gibi sessiz dönem farsları, *Çıkmaz Sokak* (Blind Alley, 1939) gibi gangster filmleri, ağlamaklı film klasiklerinden *Aşk Yolcuları* (Now, Voyager, 1942), yeniyetme sömürüsü korku filmlerinden *Yeniyetme Kurtadam* (I Was A Teenage Werewolf, 1957), Doris Day'li seks komedilerinden *Dön Bana* (Lover Come Back, 1961), kısıtlı bütçeli sanat filmlerinden *David ile Lisa* (1962) ve çağdaş Hollywood yapımlarından *Frances* (1982) sayılabilir. Aslında, Hollywood türleri arasında en az dört yüz film psikiyatriden bir şekilde yararlanmaktadır. Bu rakam, ne bu konuyla ilgili Amerika'da gösterime giren birçok İngiliz ya da Avrupa filmlerini, ne 1940'lı yılların unutulmuş eğlence filmlerini, ne de 1960'lı yılların çıplaklı filmlerini ve 1980'li, 1990'lı yılların doğrudan video çekimli film furyasını kapsamaktadır. Bu filmlerin çoğu mizansenlerinde psikiyatristlere bir yer bulmuş olmalarına karşın durum böyle. İster A, ister B isterse XXX belgesi alsın, filmler oldukça sınırlı bir stereotipleme dışında çok az psikiyatriste yer vermişlerdir. Ayrıca sadece birkaç temel geleneksel araştırmada psikiyatrinin ya da bu alanın klinisyenlerinin Amerikan filmlerinde nasıl işlendiğine yer verilmiştir. Örneğin, *Schneider* (1985), filmlerdeki bütün psikiyatristleri üç sınıfa ayırmıştır: *Çatlak Doktor* (Dr. Dippy, ikinci bölümde tartışacağımız bir filmde esinlenilmiştir), *Şeytan Doktor* (Dr. Evil) ve *Harika Doktor* (Dr. Wonderful).

Bu stereotipler ve geleneksel araştırmalar, film yapımcılarına, fantastik düş sekansları ya da karakterlerinin başka türlü açıklanması olanaksız davranışlarına mantıklı açıklamalar getirme olanağı sunmaktadır. Ancak yine de psikiyatri klinisyenleri beyazperdede gördükleri kendi imgelerini alkışlayabilmek için yeterli neden pek de bulabilmiş değildirler. Anlaşılması son derece kolay nedenlere dayanarak, film endüstrisi psikiyatrik tedavinin daha karmaşık

yönlerine sadece geçici bir ilgi göstermiştir. Sıradan Amerikan filmlerinde II. Dünya Savaşı'na, uzay keşiflerine, hattâ beysbola bile içerden bir insanın görüşünü yansıtmak için yüz dakikalık ortalama zaman nadiren ayrılmıştır. Bu alanın psikoterapinin çok yönlü, sürekli olarak evrim geçiren meselelerine dengeli içgörüler sunmasını beklemek yanlış olur; böyle bir işi yapmaya kalkışan filmler de izleyiciyi bunaltır. Film yapımcıları ve izleyicileri, insanı zorlayıcı, teselli edici ya da cinsel dürtüleri uyarıcı eğlence türüyle kuşkusuz daha çok ilgilidirler; bu da onların haksız yere olsa da çoğu zaman “kaçışı körükleyici” diye nitelendirilmesine yol açmaktadır. Bu kitapta değinilen birçok sebep yüzünden psikiyatri bu mesleğin daha önemli amaçlarıyla büyük ölçüde tutarsız birçok başka amaç uğruna düzenli bir şekilde sömürülmüştür.

Bu kitapta, sinema ile psikiyatri arasındaki çeşitli ilişkileri saptamaya çalışırken psikiyatristlerin sunuluşunda baskın stereotipik karakterlerle ve kalıplarla sık sık ilgileneceğiz. Belirli stereotiplerin egemenliğinin kimi zaman büyük ölçüde bir tarihi dönemden diğerine değişiklik gösterdiğini ortaya çıkardık. Böylelikle de, psikiyatristlerin sinemadaki görünümünün, büyük ölçüde, söz konusu filmin türüne bağlı olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, zihinsel sağlık mesleğinin tarihindeki değişiklikler ile beyazperdedeki imgesi arasında da bir ilişki saptayabiliyoruz. Daha olumsuz resmedilişlerin bazılarının suçu psikiyatristlerin kendilerindedir, bazılarının ise değildir.

Birinci bölüm, en sık rastlanan stereotiplere ve bu tiplerin yerleştirildikleri film türlerine genel bir bakış içeriyor. Her şeyden önce sinema yapıtlarında Amerika'nın psikiyatriye bakış açısının kültürel/tarihsel kalıplarıyla ilgilendiğimiz için, incelediğimiz yapıtları sinemalarda gösterime giren Amerikan yapımı filmlerle sınırladık. Büyük öneme sahip ve çok ilgi görmüş olmalarına karşın Robert Wiene'nin *Dr. Kaligari'nin Muayenehanesi* (The Cabinet of Dr. Caligari), G.W. Pabst'ın *Pandora'nın Kutusu* (Secrets of

a Soul), Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse'nin Vasiyetnamesi* (The Testament of Dr. Mabuse), Liliana Cavani'nin *Gece Bekçisi* (The Night Porter) ya da Ingmar Bergman'ın *Yüz Yüze* (Face to Face) adlı yapıtlarının ayrıntılı çözümlemesini yapmayacağız. Amerikan televizyon programlarındaki ve yabancı filmlerdeki psikiyatristleri incelemeye kalkışsaydık hem daha ayrıntılı bir metodoloji gerekecekti, hem de inceleme konumuz kontrolü olanaksız boyutlara ulaşacaktı. Amerikan sinemasını incelerken gerektiği yerde bu yapıtlara değineceğiz. Aşına olduğumuz stereotipleri, film türlerini ve onların yorumlarındaki sorunları saptadıktan sonra psikiyatrinin sinemada irdelenişinin evriminde tarihsel kalıp haline gelmiş gibi görünen yapısallaşmaya da üç bölüm ayırdık.

Kendine özgü özellikler göz önüne alındığında *psikiyatrist* terimi bu çalışmada ruh sağlığıyla ilgili bütün profesyonelleri, özellikle de psikoterapistleri temsil edecek şekilde kullanılmıştır. Çeşitli ruh sağlığı disiplinleri arasında daha ileri bir sınıflama yapmaya girişmek film yapımcılarının da çabalarının çok ötesine geçmek olacaktır. En önemlisi de, Amerikan filmleri psikiyatristleri psikanalistlerden, psikologlardan, sosyal hizmet uzmanlarından ve diğer terapistlerden ayırt etmeyi hiçbir zaman tam anlamıyla başaramamıştır. Örneğin, *Karanlık Ayna*'daki (The Dark Mirror, 1946) Lew Ayres'in ofisinin kapısında "Dr. Scott Elliott, hekim, felsefe doktoru, bilim adamı, psikolog" yazar. Bu karışıklık aslında çok derinlere kök salmış ve film psikiyatristlerini cerrahlar ya da çocuk doktorları gibi diğer tıp hekimlerinden etkili bir şekilde ayıran bir algılamayı da temsil edebilir. Bu çalışma için yaptığımız araştırma sırasında gördük ki sinema, psikiyatristlerin yaptığı işi din adamlarınınkinden, topluma uyumsuz insanları inceleyen sosyologlarınkinden, okullardaki rehber öğretmenlerininkinden, hatâ gazetelerde akıl veren sütun yazarlarınınkinden pek de farklı addetmiyor. En azından, 1930'lardan bu yana Amerikan sineması psikiyatrik "konuşarak tedavi" yönteminin

basitleştirilmiş versiyonları üzerine öyle odaklanmış ki, aslında bu meslek filmlerde tıbbi bir meslek olmaktan çıkmış.

Filmlerin psikiyatristleri nasıl işlediğine ilişkin soruşturmamızda (2.-4. bölümler), değişen psikiyatrist imgelerini Amerikan kültür tarihine bağlamaya çalıştık. Hollywood sinemasının Amerikan tavırlarını “yansıtıyor” olması gerçeğinin yanı sıra, bu tavırları seçici bir şekilde yansıttığı da bir gerçek. Biz, hem filmlerde görünen popüler anlayışları, hem de gecikmeli olarak işlenen ya da tamamen gözardı edilenleri de saptamaya gayret ettik. Bu tarihsel soruşturmayı tamamladıktan sonra, bilim ve tıbbın işe dahil olduklarında bile (ya da özellikle bu durumda) ataerkil ideolojinin gelişimini sürdürmesinin en çarpıcı örneğine, yani sinemanın kadın terapistleri nasıl işlediğine bir bölüm ayırdık. Bir bölümü de çalışmamızın klinik göndermelerine ayırdık; özellikle de, sinemanın psikiyatri mitolojisinin hasta ve terapist üzerinde yapmış olduğu ve yapabileceği etkileri ele aldık.

Birinci Kitap, filmlerin psikiyatristlere nasıl baktığını incelemektedir. Arada bir, Freud ve takipçilerinin bu sinema imgelerini değerlendirmedeki içgörülerinden yararlandık, ama odak konumuz Amerikan filmlerinde psikoterapistin Amerikan tavırlarını doğru ya da yalan yanlış yansıtabilen değişen imgesi oldu. İkinci Kitap’ta tersi bir perspektiften, psikiyatrik donanımlı gözlerle baktık filmlere; böylelikle de, psikiyatri ve filmler arasında birbirini tamamlayan ilişkiyi incelemeyi bitirmiş olduk. Amerikan sinemasında psikiyatristlerin bir anda her yerde olabilmelerinin bir nedeni film yapımcılarının ve izleyicilerin imgeleminde bu mesleğin, filmlerin ruhsal yapımızı nasıl etkilediğiyle denkliği olabilir. Filmlerin gençlerin ruhsal yapısını nasıl “çarpıttığı” gibi en naif iddialar bile sinemanın izleyicisi üzerindeki derin ve gizemli etkisini vurgulamaktadır. Bize göre, filmlerdeki psikiyatri imgeleri üzerine yapılan bir araştırma filmlerin bilinçdışı halleriyle ilişkilerini de incelemelidir.

Dahası, bizim inancımıza göre, psikanaliz bilgisine dayalı eleştiri, filmlerin izleyiciler üzerindeki özel etkisini anlamada son derece önemli bir araç olabilir.

Psikolojiyi filmlere uygulamak, Harvardlı psikolog Hugo Münsterberg'in (1916/1970) 1916'da yayımladığı "hareketli fotoğrafın" ruhun asal hallerini geleneksel anlatı biçimlerinden daha başarılı bir şekilde işleyebileceği üzerine düşüncelerinden bu yana kanıksanmış bir izlek olmuştur. Modern psikanalitik film eleştirisi büyük bir olasılıkla 1950 yılında Martha Wolfenstein ve Nathan Leites'in (1970), filmlerin psikolojik tetkikte Sofokles'in, Shakespeare'in ve bir zaman Freud'un edebi eleştiri becerilerini uyguladığı İbsen'in oyunlarından aşağı kalmadığının ayrımına varmasıyla başlamıştır. Wolfenstein ve Leites'in yapıtının ortaya çıkışından beri, ruh sağlığı profesyonelleri filmler üzerine sık sık yazıp çizdiler ve psikanalitik film eleştirisi kaynakçası burada özetlenemeyecek denli geniş boyutlara ulaşmış bulunmaktadır. Biz, Harvey R. Greenberg'in sinemada psikiyatrist üzerine kusursuz ve okunması kolay yapıtı *Beyazperde Anıları*'na (Screen Memories, 1993) değindik sadece. Psikanalitik eleştiri ya da ona çok yakın bir şeyler, üniversite öğrencilerine Odessa Bozkırları ya da Ro-sebud* denli tanidik gelmektedir artık.

İkinci Kitap'ın birinci bölümünde, 1970'li yıllardan bu yana psikanalitik film eleştirisindeki önemli gelişmelerin kısa bir tanıtımını hedefledik. Film kuramında Jacques Lacan'ın anahtar bir kişi olarak kaydadeğer yükselişi bu alanda psikanaliz kadar dilbilim, feminizm, Marksizm ve göstergebilim alanlarından azımsanamayacak sayıda bilim adamını bir araya getiren bir topluluk oluşmasını sağladı. Her ne kadar bu yazarlara çok şey borçluysak da, biz İkinci Kitap'ta sözünü ettiğimiz filmlerin çözümlemelerinde göstergebilim kuramından çok klinik psikanaliz literatürüne sırtımızı dayadık. Özellikle birçok ilginç filme uygun

* Orson Welles'in *Yurttaş Kane* adlı filmindeki kızağın adı. (ç.n.)

düşen farklı kuramsal çerçevelere dayanan birkaç metodolojiyi anlatmayı da kasıtlı olarak seçtik. İkinci Kitap'ta tartışılan filmlerin hepsi psikanalitik tetkike uygundur, ama çoğu bu gelenek açısından sistematik olarak aydınlatılmış değildir.

Psikiyatri ve Sinema'da tartıştığımız, özellikle de Birinci Kitap'taki filmlerin pek azı bu sanatın başyapıtlarıdır. Saygın bir yer edinen Alfred Hitchcock dışında, Amerikan sinemasının “dev” (pantheon) yönetmenlerinden pek azı bizim filmografimizde yeterince temsil edilmiştir: Karakter ve mizansen yaratmadaki ustalıklarıyla psikolojik açıdan incelikli ve görmüş geçirmiş yönetmenler olduklarını kanıtlamış olsalar bile, Orson Welles, Fritz Lang, John Ford ve Josef von Sternberg psikiyatri ile doğrudan ilintili hiçbir film yapmamışlardır. Takip eden ara bölümlerde, Anatole Litvak, Mark Robson, Curtis Bernhardt ya da Edward Dmytryk gibi yapıtları, “stüdyo gezginleri” denen yönetmenler karanlığına çoktan süpürülüp atılan türden yönetmenlerin filmlerini inceledik. Belki de, herhangi bir Amerikan filmde bir psikiyatristin bulunuşu sadece şuna işaret edebilir: Filmde tema açısından bir kestirme yol izlenmektedir, yani film yapımcısı bir psikiyatristin kısa da olsa otoriter sözlerini filme sıkıştırmakla bir Gordiyon düğümünü kesmiştir. Fransız eleştirmen Marc Vernet'in biraz daha farklı bir gözlemi var: “Psikanalizin en büyük katkısı Amerikan anlatı tarzı filmlerinin yapısına yeni bir mazeret sağlamış olmasıdır” (1975, 233). Hitchcock bile -kimileri özellikle Hitchcock derdi- psikanalitik olarak yönlendirilmiş olay örgüsü kalıplarını tuhaf bir şekilde kullanmıştır; örneğin, *Marnie*'nin (1964) karakterleri arasında bir psikiyatrist yoktur bile. Hitchcock'tan epeyce söz edeceğiz çünkü onun psikiyatriden yararlanması onun filmlerini “beyan eden” karmaşık araçlara özel bir dikkat gerektiriyor. Fakat, Birinci Kitap'ta değindiğimiz filmlerin çoğunluğu onunkiler kadar zorlayıcı ya da meydan okuyucu değil; bu yüzden de, özenli bir okuma ve incelemeden çok, kültü-

rel/sosyolojik bir inceleme isteyen filmler bunlar. Aynı öze-lik yüzünden de, bu filmlerin çoğunluğu sinematografik açıdan pek de incelikli ve karmaşık değiller çünkü klasik Hollywood'un görünmez biçimini kaçınılmaz olarak kul-lanmaktalar (Bordwell, Staiger ve Thompson 1985), ayrıca daha karmaşık filmleri aydınatabilecek tarzda her sahne-nin ince ince çözömlenmesi yöntemini de gerektirmezler.

Bu kitapta tartıştığımız filmlerin sıradanlığı ve belirsiz-liği saptamalarımızın geçerliliği konusunda hiçbir şekilde kuşku uyandırmamalıdır. 1.-4. bölömlerde film türleri, ta-rihsellik ve yorumlamalar üzerine tartışmaya açtığımız me-seleler için geçerliyse, onları sadece gişe hasılatı ile ya da hakkında yazılan çizilenlere bakılarak kutsanıp baştacı edi-lenlere değil, bütün Amerikan filmlerine uygulayabiliriz de-mektir.

Bu filmlerin estetik ya da ticari açılardan başarılı olup olmadıkları bizim temel meselemiz değil. Hepsi de stüdyo-ya hiç değilse bir miktar para geri döndürebilsin niyetiyle ve bilet satın alanlar üzerinde yapılan çok titiz araştırmala-ra dayanılarak yapılmışlardır. Çok az sayıdaki istisna dı-şında, filmler iyi yerleşmiş formöllerine göre yapılmıştır ve bu formöllerini büyük ölçüde değıştirmeye heveslenmiş film yapımcısı sayısı da bir elin beş parmağı kadardır ancak. So-nuç olarak, kısa bir zaman dilimi içinde filmlerde görölen psikiyatrist tiplmesi büyük ölçüde değışiyorsa ya da belir-li bir karakter ansızın daha sıklıkla görönmeye başlıyorsa ilgimizi daha çok çekmektedir. Amacımız, ilkin filmlerdeki bu değışikleri saptamak; ikinci olarak da bu değışiklikleri açıklayabilme yolları önermek. Böyle olunca da, müstehzî ve menfaatperestçe yapılmış sömürü filmleriyle Akademi Ödölü sahibi bir filmi aynı tümce içinde telaffuz edebiliriz (bunu söylerken de şimdilik Oscar ile taçlandırılmış bir fil-min ilk gruptakilerden nitelik açısından farklı olduğunu düşünöyoruz tabii ki). Fakat bunun yanı sıra, dikkatimizi bir filmin psikiyatri ile ilişkisi üzerine topladığımızda, bu filmler üzerine düşünürken kullanabileceğimiz yeni ölçüt-

ler de geliştirebiliriz. Psikiyatriye şöyle bir dokunduğu durumlarda bile, filmin konusunu ele alış tarzı, o filmin tavırları ve niyetleri hakkında çok şey söyler; buna film yapımcılarının başka bir yerde ifade edemedikleri niyetleri de dahildir.

BİRİNCİ KİTAP
FİLMLERDEKİ PSİKIYATRİST

I. Tipoloji, Mitoloji, İdeoloji

Yaklaşık doksan küsur yıllık Amerikan sineması tarihindeki psikiyatrinin değişen imgeleri, yirminci yüzyıl Amerikan kültürünün farklı yönleri arasındaki etkileşimi değerlendirmek açısından eşsiz bir olanak sunmaktadır. Birinci Kitap, sinema “mitolojisi” ile Amerika Birleşik Devletleri’ndeki psikiyatri tarihi arasındaki tuhaf ilişkiye ayrılmıştır. 2, 3 ve 4. bölümlerde psikiyatristin sinemadaki görünümünü üç dönemde inceleyeceğiz: Psikiyatristlerin çoğunlukla idealize edildikleri Altın Çağ da denebilecek 1950’li yılların sonu ve 1960’lı yılların başı ile bu dönemden öncesi ve sonrası. Birbirinden tümüyle farklı nedenlere dayanıyor olsa da, bu Altın Çağ’ın öncesinde ve sonrasında olumsuz stereotipler egemen olmuş. Bu tarihsel değişimleri anlamak için, Amerikan kültüründe yer edinmiş, kendini kanıtlamış filmlere ve bu filmlerde psikiyatristlerin karşıladığı özel gereksinmelere öncelik tanımamız gerekiyor. Göreceğimiz gibi, Amerikan filmlerinde gömülü söylenler (mitler) ruh hekimlerine sadece birkaç tane son derece gelenekselleşmiş kuytu sunmuş ve film psikiyatristlerinin kullanabildikleri özgün terapiler de aynı ölçüde sınırlı olmuştur. 5. bölümde kadın psikiyatristin, filmlerde kesin ve dar sınırlarla belirlenmiş rolüne değineceğiz. Birinci bölümde, yirminci yüzyıl boyunca psikiyatri imgelerindeki *sürekliliğe* değineceğiz. Buradaki tezimiz şu: Bir filmin psikiyatrisi ele alışı, psikiyatrist son derece marjinal bir karakter gibi görünse de, o filmin “şifrelerini çözmek” için özellikle ya-

rarlı bir duruş sunmaktadır.

Michael Wood'un (1975) film mitolojisi üzerine gözlemlerine göre Amerikan filmleri, özellikle de 1960'dan önce çevrilenler, en önemli kaygılarımız hakkında sık sık çelişkili varsayımlar içeriyor. Wood'un iddiasına göre, eğlence sektörü bizlere sorunlarımızdan kaçışı pek de sunmuyor çünkü "sorunlarımız bir takım şekillerde evcilleştirilmek üzere yeniden düzenleniyor, böylelikle de dikkatimizin kıyı ve köşelerine dağılıyor" (18). İster dünya savaşları, ister çocuk suçları olsun, filmlerde işlenen sorunlar zaman zaman çok canlı ve gerçekmiş gibi görünse de, nihaî olarak pek de önemli değilmiş gibi yansıtılabiliyor. Wood şöyle devam ediyor: "Filmlerin mitolojik işlevi bu sorunları onlara göz ucuyla bile bakmadan incelemesidir. Filmler bulanık kafalardaki huzursuzlukları yatıştırıyor, ama bu bulanıklığı da koruyor" (21). Filmlerde yansıtıldığı üzere Amerikan ruhunda Wood'un bulduğu önemli bulanıklıklardan başta geleni bir gelişigüzel denklem. O da, "Ben'in onayı" ulusal ya da uluslararası önemi olan konulara dayandırılmalıdır denklemi. Örneğin, *Kazablanka*'nın (Casablanca) başında Rick (Humphrey Bogart), temel olarak bir Amerikan yalnızdır ve dünya politikasına karşı ilgisizdir. Eyleme geçtiğinde ve Strasser'i (Conrad Veidt) vurduğunda onu bu eyleme iten neden vatanperver dürtüleri değil Ilsa'ya (Ingrid Bergman) ve Victor Laszlo'ya (Paul Henreid) karşı hisleridir. Gel gör ki filmin niyeti, Amerika Birleşik Devletleri'ni II. Dünya Savaşı'nın eşiğine getiren politikanın onay görmesidir.

Robert B. Ray (1985), bu kitaptaki tartışmalarımızı ve iddialarımızı önemli ölçüde etkileyen bir metodoloji uygulayarak *Kazablanka*'nın bu yorumunu genişletmiş. Ray'e göre *Kazablanka*, bir dünya sorununu melodramın alışagelmış sorunlarından birine başarıyla dönüştürüyor; çünkü film Amerikalıların Eski Batı hakkındaki filmlerin yapıldığı yıllardan da pek iyi bildiği "yasa dışı kahraman resmi kahramana karşı" geleneksel öyküsünü buraya uydurmuştur. Rick karakteri, bir eşi bulunmayan ve tümüyle Amerika'ya

özgü kahramanlar geleneğine (örneğin Huck Finn) denk düşer ve daha sonraki Alan Ladd ve yönetmen George Stevens'in *Yaylalar Aslanı*'na (Shane) göz kırpar. Bu karakterler, toplumun ve hukukun uçlarında var olabilen gönülsüz kahramanlardır ve yaklaşan ama eninde sonunda daha büyük politik sorunların yerini alan çelişkilere karşı savaşım verirler. Ve nihayet, "kendini oluşturmaya çalışan, ahlaki açıdan mesafeli duran bu yasadışı kahraman Amerika'nın ta kendisi olur" (Ray 1985, 91). Yasadışı kahraman genellikle resmi bir görevliye ters düşer; o resmi görevli de kökleri George Washington ve Abe (Abraham) Lincoln gibi ebeveynleşmiş başkanlara dayanan Amerikan mitolojisi geleneğini temsil eder. Hattâ Ray, *Kazablanka*'nın "resmi kahramanı" Victor Laszlo'yla (Henreid) George Washington arasındaki çarpıcı benzerliğe de dikkat çeker (1985, 98). Biz de, yasadışı kahramana karşı bir sempati besleriz, ama "klasik" dönem (genellikle 1930-1945 arası diye de bilinir) Amerikan filmleri izleyicisini resmi kahramanı değil de yasadışı kahramanı tercih etmenin getirdiği psikolojik acıyla baş başa bırakmanın yolunu ne yapar eder bulur. *Kazablanka*'nın zirve noktasında, Rick ve Laszlo kendilerini aynı amaç için çalışırken bulurlar; tıpkı *Yaylalar Aslanı*'nın var sayılan kahramanla (Van Heflin) dalaşmak yerine kötü adamlara karşı dövüşürken ona katılmayı yeğlemesi gibi. *Kazablanka*'yı 8. bölümde ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğiz.

Evet, Wood'un ve Ray'in *Kazablanka*'yı değerlendirmelerini basite indirgedik, ama onların tezlerini şöyle temize çekebiliriz: En popüler Amerikan filmleri en rahatsız edici soruları yanıtlamaktan sıklıkla kaçınırlar. Nasıl? Bu sorunları çözümlerinin daha kolaylıkla bulunduğunu sandıkları melodramlara yerleştirmek yoluyla. Ray bu yer değiştirmeyi Freud'un rüyaların işleyişindeki yer değiştirmeye benzetten Charles Eckert'in (1974b) yapıtlarına dikkat çekerek, klasik Hollywood'un "tematik paradigmasında" tesellinin en önemli psikolojik öge olduğuna dikkat çeker. Melodram bir filmin ağırlık noktasını tek bir bireyin kararlarında top-

ladığı için, Amerikan filmleri, genellikle yanıtın ve de nihaî olarak çözümün, kendi içimizdeki herhangi bir şeyde olduğu çelişkili inancını körükler. Wood (1975), *Hayatımızın En Güzel Yılları*'nın (The Best Years of Our Lives, 1946) sonuna dikkat çeker; burada Dana Andrews adlı karakter iş bulabilmek için kendisine biraz çekidüzen verse yetecektir, ama filmin ciddi ciddi savunduğu fikir, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki zor yıllarda adamcağıza uygun şöyle kayda değer bir işin bulunmadığıdır. Wood, "insanın kendi kendisine yardım öğretisi olarak kolaylıkla damgalanan" psikanalizden şöyle söz eder: Psikanaliz ben'i dışımızda olanın üzerinde kaçınılmaz bir zafere hazırlayan bir araçtır (1975, 38). Fakat Wood, çok derinlere kazınmış sorunların çocukluğumuzdan bu yana bizimle birlikte ve etkileşilebilir olduğunu da savunan psikanalizin nasıl oluyor da kaygılarımızın ardında yatan gerçeklikleri yadsıyan filmlerin kolay hedefi haline geldiğini tartışmamaktadır. Amerikan sinemasının psikiyatriye uzun süredir kalıcı bir şekilde geliştirdiği ikircikli duygular, psikiyatristleri birbirine hiç de benzemeyen iki yolla kullanan iyimser bir mitolojiden güç alarak doğallıkla büyüyüp gitmektedir.

Bu çalışma boyunca, *ideoloji* terimini, bu terimi "vaka ya bağlı olarak imgeleri, mitleri, fikirleri ya da kavramları temsil eden bir dizge" (231) diye tanımlayan Louis Althusser (1977) gibi kullanacağız. Birçok film eleştirmenin de keşfettiği gibi, bu tanım film incelemelerine ideal bir şekilde yakışmaktadır. Robert Sklar (1975), diğer film eleştirmenlerinin kullanımlarına karşı bir tutum içinde olmasına karşın Amerikan filmlerindeki egemen ideolojinin izini son derece inandırıcı bir şekilde sürmüştür. Sklar'a göre, geleneksel değerlere sürekli olarak saldırıp hakaret etmesiyle, Hollywood'un en büyük katkısı, "ertelenmiş memnuniyetin erdemleri ile çok çalışmak ve azim kesinlikle başarı getirir" (196) gibi bazı tanıdık Amerikan inançlarının olumlanmasını sağlamaktır. Sklar, Michael Wood'un 1960'lardan önce yapılan Amerikan filmlerinin kabul görmüş kültürel mitler

dışında bir şeyler yapmaya nadiren giriştiği tezine katılmaktadır. Fakat Sklar, bu mitlerin Wood'un konu edindiği "bulanık kafaların" yarı-bilinçli halleriyle ilgisinden çok, ekonomi ve güç ya da iktidar ile nasıl ilintili olduğuyula daha çok ilgilenmektedir. Ray gibi, Sklar da *Mitolojiler* adlı yapıtında, film mitleri gibi "kolektif temsilleri" betimleyen Roland Barthes'dan alıntı yapıyor ve Barthes'ın "bu temsillerin maskelerinin efendice düşürülmesinden öte gitmek gerektiği ve küçük burjuva kültürünü evrensel yapıya dönüştürmeye yönelik mistikleştirme sürecinin *ayrıntılı* bir dökümünü yapmak gerektiği" çağrısına katılıyor (197). Sklar, bu döküme mistikleştirme ve dönüşümler ustası Frank Capra ile girişiyor. *Bay Deeds Şehre Gidiyor* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936) adlı filminde Capra'nın Viyanalı absürd bir psikiyatristi son derece normal bir insanmış gibi göstermesine ve bu filmde Amerikan yeteneklerine ve arzularına sahip eşsiz biri olduğunu çağrıştıran bir ada sahip (Longfellow Deeds)* Gary Cooper'ı hasmı olarak nasıl kullandığına ikinci bölümde Sklar'ın izinden giderek değineceğiz.

Amerikan filmlerindeki psikiyatristler hakkında değişik bir açıdan kafa yorduğumuzda, Barthes'ın değindiği ideolojik olarak yüklü dönüşümlerden başka şeyler de ortaya çıkıyor. Filmlerde ideolojik işlevmiş gibi kullanılıyor olmalarının ötesinde, psikiyatristler genellikle filmin olay örgüsü ne olursa olsun, bu örgünün mekaniğini bir sonuca bağlamak için uygun bir araç olmuşlardır. Bir anlamda, televizyon ya da sinema için kurmaca, piyes ve öykü yazarlar psikiyatristi telefon kadar önemli bir icat gibi görmüşlerdir. Telefondan önce, oyun yazarları arka planda yatan bilgiyi aktarmak için epey zaman harcarlardı. Ibsen'in aslında bir başyapıt olan eseri *Yaban Ördeği*'nin (1884) birinci perdesinde ana karakterler, iki hizmetçinin sohbetinde kendilerinden söz edildikçe birer birer sahneden geçerler. Alexander Graham Bell'in uygarlığa katkısından sonra, bir oyun yaza-

* Longfellow Deeds, Türkçe'de örneğin 'Dost Çalışkan' olarak adlandırılabilir (ç.n.)

rı aynı işi daha birinci sahnede bir telefon konuşmasıyla halledebilmeye başlamıştır. Oyuncu sahnede tek başına durup telefonda hayali biriyle konuşarak olmazsa olmaz bir bilgiyi bir çırpıda sunabilmektedir. Tennessee Williams'ın *Sırça Kümes* (The Glass Menagerie) adlı oyununda Amanda Wingfield'in telefon konuşmaları bu tekniğe güzel bir örnektir: Amanda'nın dergilere abone bulmaya nafile çabala-yışı çok dokunaklı bir karakterin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Telefon konuşmaları gibi, psikiyatrik danışmanlıklar da film yapımcılarına karanlıkta kalmış birçok sırrın ifşa edilmesinde ve filmin girişinin ya da çatışma noktasının sunumunun yalınlaştırılmasında kusursuz bir araç olmuştur. Daha 1922 yılı yapımı *Geleceği Gören Adam* (The Man Who Saw Tomorrow) adlı sessiz filmde psikiyatriste benzeyen bir adam ana sahneleri kurar; bu filmde kahraman bir psikoloğa/hipnozcuya gider ve iki kadından hangisiyle evleneceğini öğrenmek ister. Kahraman hipnotize edildikten sonra film bir çift rüya sekansına ayrılır ve bu sahnelerde adamın her iki kadınla da ileride yaşayabileceği olaylara ilişkin öngörüler yer alır. Psikiyatristler, öngörü sahnelerinde olduğundan daha sık geri dönüş sahnelerinde kullanılmışlardır kuşkusuz; Curtis Bernhardt'ın *Şeytan Çıkarma* (Possessed, 1947) adlı filminde olduğu gibi. Film, tutarsız ve hezeyanlar içindeki Joan Crawford'un tek başına sokaklarda amaçsızca dolaşmasıyla başlar. İlk onun neyin nesi olduğunu çıkaramayan psikiyatristlerin bakımı altına girdikten kısa bir süre sonra kahramanımız onlara (ve izleyicilere) gereken bilgiyi sunar. Bu da ancak, kendisine bir çeşit gerçeklik ilacı enjekte edildikten sonra gerçekleşir. "Narkosentez" denilen bir sürecin aşamalarından olan ilaç enjekte edilmesi yöntemi 1940'lı yılların filmlerinde revaçtaydı. Kadının öyküsünü öğrendikten sonra onu ihya edici yorumlar yapmış olmalarına karşın (ve de kahramanın durumuna ilişkin ataerkil tanımlarının kesinlikle ideolojik bir öge olmasına karşın), psikiyatristlerin filmdeki en önemli işlevi Crawford'un oynadığı

karakterin yaşam öyküsündeki geri dönüş sahneleri arasında bir köprü sağlamak olmuştur.

Günümüze doğru gelecek olursak, film karakterleri olarak psikiyatristler filmin çatışma noktasının sunumunda ve karakter gelişiminde basmakalıp olsa da önemli araçlar olmuşlardır. Alan J. Pakula'nın *Fahişe* (Klute, 1971) adlı filminde Bree Daniels adlı pahalı bir telekız rolündeki Jane Fonda birbirinden inanılmaz şekilde farklı iki oyunculuk biçimi sergiler. Filmin olay örgüsü onu aşk ve gerilim sahneleri içinde sürüklerken kendine güvenli ve ağırbaşlıdır. Ama kadın psikiyatristi (Vivian Nathan) ile birlikte olduğu sahnelerde Fonda, yöntem oynuluğunun doğaçlama tekniklerini kullanarak oynadığı karakterin derinlerdeki düşüncelerini açığa vururken tereddüt içindedir ve kendinden emin değildir. Psikoterapi sayesinde Pakula, kendinden emin Bree karakterinin karmaşık yapısını ve kolay incinebilir oluşunu gösterme fırsatını bulmuştur; aksi taktirde senaryonun melodramatik beklentileri içinde bu başarı elde edilemeyebilirdi. *Fahişe* ile aynı yılda, Arthur Hiller'ın *Hastane* (The Hospital, 1971) adlı filminin ilk dakikalarında George C. Scott'ın itiraflarını dinlerken bir psikiyatrist gene aynı işlevi üstlenir. Psikiyatrist (David Hooks) sadece filmin giriş sahnesinde görünür ki, izleyici Scott'un oynadığı karakterin depresyonda olduğunu ve intiharı düşündüğünü daha filmin başında anlayabilsin.

Formalist bir eleştirmen, bir psikiyatristin bu şekilde kullanılmasının temel olarak Henry James'in (1934) *ficelle** diye adlandırdığı işleve denk düştüğünü söyleyebilir. Sözlük anlamıyla ipler bir kuklacının kuklalarını kontrol etmesini nasıl sağlıyorsa, bir *ficelle* de birkaç yüzyıldır sahne kahramanlarının izleyicinin hayrına düşüncelerini anlattıkları sırdaş rolünü üstlenmiştir. James'e göre, roman ya da öyküde bir *ficelle* son derece önemlidir; özellikle de yazar kendini geri planda tutan bir anlatıcı kullandığında ya da ana ka-

* *ficelle* (Fr.): ip (ç.n.)

rakterlerin karmaşıklığını onları tek boyutlu küçük karakterler arasına yerleştirerek vurgulamaya çalıştığında önemlidir. Psikoterapinin icadı film yapımcılarına ideal bir *ficelle* sağlanmıştır. Psikiyatristin konuşması bile gerekmez; yine de varlığı, karakterin kameralar önünde kendini didik didik incelemesine olanak tanır.

Buraya kadar, sinemada psikiyatristin rolünü şekillendiren ideolojik ve “mitolojik” güçlere ve genellikle yardımına başvurulana daha az ideolojik biçimsel gerekliliklere değindik. Şimdi sıra bu ve diğer etkin güçlere iyi bir örnek olduğu kadar onların yorumlanmasına da bir model oluşturan bir filmin incelenmesine geldi. Amerikan sinemasında doksan yıllık psikiyatri tarihinin ortalarına denk gelen Mitchell Leisen’in *Rüyalı Kadın* (Lady in the Dark, 1944) adlı filmi farkında olmadan bizim bu çalışma boyunca tekrar tekrar karşımıza çıkacak klişeleri sunuyor: “Kişiliksiz, yüzü olmayan” psikiyatrist, olay akışını hızlandıran psikiyatrist, ege-men ideolojinin sözcüsü psikiyatrist ve de bastırılmış bir çocukluk dönemi travmasını yeniden canlandırarak çarpıcı bir tedaviyi başarıyla sağlama yeteneğine sahip psikiyatrist. *Rüyalı Kadın*, 1941 yılında New York’ta 467 kez sahnelenen başarılı bir Broadway müzikali üstüne kurulu bir filmidir. Senaryo yazarı ve yönetmeni Moss Hart olan bu müzikalin müziğini Kurt Weill, şarkı sözlerini de Ira Gershwin yazmıştı. Müzikalin film versiyonu da, Weill/Gershwin şarkılarının bir çoğunun, hattâ Ginger Rogers tarafından oynanan kadının müzikal boyunca birkaç kez mırıldandığı o dillere destan şarkı “My Ship”in (Benim Gemim) bile çıkarılmış olmasına karşın gişe rekorları kırmıştı. Ama film, hemen hemen hepsi Rogers’ın analitik sahnelerinden kaynaklı yapım hilelerinden yoksun değildi, tıpkı *Şeytan Çıkarma*’daki (Possessed) narkosentez bölümlerinin geridönüş sahnelerine bahane sağlamış olması gibi.

Rüyalı Kadın’ın başında, Liza Elliot (Rogers) doktorun tıbbi bir açıklama getiremediği bir hastalıktan mustariptir. Doktor ona bir “psikanaliste” gitmesini önerince Liza

“Ciddi olamazsın. Buna gerçekten inanmıyorsun ya?” diyerek çıkışır. Liza, *Allure* adlı popüler bir moda dergisinin editörüdür ve çekici bir kadın olmasına karşın, canlandırdığı karakter oldukça ciddi görünümlü iş elbiseleri giymektedir. Onu sık sık zalim şakalarına hedef yapan dergi çalışanlarından biri, Charley Johnson (Ray Milland) bir erkeğin işini yapa yapa Liza’nın fazlasıyla erkeksileştiğini ve onun dergideki yerini almak istediğini söyler. Liza’nın yaşamındaki diğer iki erkek, Liza’ya editörlük işini veren ve karısı boşanmayı kabul etse Liza’yla evlenmeye hazır yaşlı başlı ve zengin bir adam olan Kendall Nesbitt (Warner Baxter) ile Randy Curtis (Jon Hall) adında popüler genç bir sinema idolüdür. Randy de resim çektirmeye Liza’nın bürosuna geldiğinde etrafını saran ciyak ciyak kadın sürüleri yerine Liza’yı yeğlemektedir. Liza ilkin Randy’nin akşam yemeği davetini kabul etmekte isteksiz davranır ve hattâ daha sonra tanıştıklarını bile anımsamaz.

Liza, ayağını sürüye sürüye psikanalist Alexander Brooks’un (Barry Sullivan) muayenehanesine vardktan sonraki ilk bölümde danslı bir düş sahnesi yer alır ve Liza’nın yaşamındaki birkaç karakter son derece stilize bir mekanda böylelikle işlenmiş olur. İkinci bir bölümde ise, Nesbitt Liza’ya karısının boşanmayı kabul ettiğini ve artık evlenebileceklerini söylediği zaman, Liza son derece gösterişli ve kostüm geçidi gibi debdebeli bir ortaçağ düğünü hayaller. Munchkin’lerinkini* andıran uzun uzun dans numaralarından sonra, kraliyet giysileri içinde Liza ve Nesbitt mihraba yaklaşırlar, ama düş bitmek üzereyken Liza’nın kucakladığı Nesbitt değil film yıldızı Randy’dir.

Liza’nın düşünü yorumlarken psikanalist Munchkin’leri görmezden gelir ve doğrudan Nesbitt ile Liza’nın babası arasındaki benzerliğe atlar. Psikanalitik kuramın şaşırtıcı

* Munchkin: L. Frank Baum’un *Oz Büyücüsü* (The Wizard of Oz) adlı yapıtındaki cücemsi uşaklar; Amerikan argosunda düşkünleşmekle eş anlamlı kullanılır (low-level Munchkin); burada da alt tabakadan çalışanların görgüsüzce dans edişleri ima edilmektedir. (ç.n.)

bir samimiyetle (hattâ yer yer Ibsen'in *Rosmersholm*'u üzerine Freud'un 1916'da yazdıklarına benzer) sunumu ile psikanalist, Liza'ya Nesbitt ile evlenmek istemediğini çünkü ödipal tabulara karşı gelmekten korktuğunu söyler. Liza bu yorum üzerine delirir ama otoriter Dr. Brooks da karşılığını verir:

BROOKS: Madem bu doğru değil, Randy Curtis'i niye geri çeviriyorsun? . . . Kadınların çoğu Randy Curtis için can atıyor.

LIZA: Ben o kadınlardan değilim. . . Bir sürü erkeğin peşimde koşturup bana kur yapmalarından daha çok nefret edebileceğim bir şey düşünemiyorum.

BROOKS: Peki Randy'nin davetini geri çevirmenin nedeni öteki kadınlarla yarışmaktan korkuyor olman değil mi?

Çok geçmeden öğreniriz ki, Liza'nın güzel ama mesafeli annesi onun kendisini çirkin ördek gibi hissetmesini sağlamıştır. Bir keresinde Liza babasıyla birlikte özenle çalıştığı bir şarkıyı ("My Ship"/Benim Gemim) söylemeye çalışır, ama anne hayranlarından biriyle flört etmekten fırsat bulup da Liza'yı dinleyemez bile. Anne öldüğünde Liza henüz çocuktur ve bir gün küçük kız annesinin bir elbisesini, babasının karısı üzerinde görmekten en çok hoşlandığı mavi elbiseyi giyiverir. Hâlâ güzel karısının yasını tutan baba, kızını bu elbise içinde görünce öfkelenir ve küçük Liza bu olayı bastırır ama bu olay nihaî olarak onun anksiyete ve depresyondan mustarip olmasına yol açar. Bastırılmış bu bilgileri öğrenen psikanalist Liza'ya kadınsılıktan kaçışı üzerine bir nutuk çeker ve sonunda da Liza'nın kendisine "baskın çıkacak bir erkeğe" gereksinmesi olduğu sonucuna vararak bitirir sözünü.

Liza, yüzünde bir gülümsemeyle dışarı güneşe çıkar, değişmiş bir kadındır artık. Çok geçmeden de oğlansı güzellikteki ve Liza'ya geçici bir ilgiden çok fazlasını gösteren Randy'ye rastlar. Liza onun ilgisinden memnun görünmek-

tedir, çünkü birçok kadına cazip gelen ve de babasının vekili olmayan kendisine ait bir erkeği vardır artık. Kısa bir süre sonra Randy'nin evlenme teklifi de gelir, ama Liza'yı biraz huzursuz ettikten sonra, çünkü Randy planladığı yeni film prodüksiyon biriminin işletmesinde Liza'ya ne kadar çok gereksinmesi olduğunu söylemiştir önce; evlenme teklifi de şu sözlerle bitirir Randy: "Tasalanma, patron gene sen olacaksın." Birkaç gün içinde gelen ikinci evlilik teklifinin ardından Liza gene kederlere gark olmuşken Charley (Milland) bürosuna çıkagelir ve onunla dalga geçip hakaret ettiği için Liza'dan özür diler. Liza'nın sahip olduğu güçte gözü olduğundan böyle davrandığını da açıklar. Böylece Liza da anlar ki Randy kendisi için fazla edilgendir ve gerçek baskın karakterli erkeği Charley'de bulur. Film onların sarılmasıyla son bulur.

Rüyalı Kadın, psikanalitik rüya yorumlarının müzikal bir komedide ilk kez kullanmasına karşın, prodüksiyon numaralarıyla hatırlardan kolay kolay gitmeyecek bir yapıttır. Bu hazır parçaların tetiğini çeken alet gibi işlev gören analist belki de bu yüzden bir çeşit şifredir, kadın kahraman da dahil bütün karakterlerden uzaktır (Resim 1). Fakat Dr. Brooks'un mesafeli duruşunun bu filmin tipik özelliği olduğu söylenemez. Örneğin, Barry Sullivan'ın *Rüyalı Kadın*'ındaki karakter ile Vincente Minnelli'nin *Tatlım* (On a Clear Day You Can See Forever) adlı filminde Yves Montand'ın oynadığı psikiyatristi karşılaştıralım. Montand karakteri de kadın kahramanı, bu kez Barbra Streisand, dinliyor ki, film kadın kahramanın geçmiş yaşamını yeniden canlandırırken çarpıcı prodüksiyon numaralarını gösterebilsin. Fakat, kendisinin tatlı dilli hali müthiş Streisand tarafından sık sık gölgelere itilmeye çalışılsa da, Montand ile gelen Avrupaî karakter Sullivan'inkinden çok daha gerekli biridir. Montand, Streisand'ın geçmiş yaşamının yeniden inşasında yer yer baş oyuncudur da. Sullivan'ın *Rüyalı Kadın*'ında psikiyatristin üstlendiği nötr rol "gerçek yaşamdaki" psikiyatristlerin profesyonelliğinden beklenen bir tavidir. Ancak bu dokto-



RESİM 1: *Rüyalı Kadın*'da (Lady in the Dark, 1944) Ginger Rogers ile Barry Sullivan. Paramount Pictures. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

run renksizliği bir film için hiç de alışılmış bir şey değildir.

Rüyalı Kadın'daki Dr. Brooks, bir anlamda özel bir çeşit *ficelle* -olay örgüsü mekanizması olarak analist- olarak değerlendirilebilir, bu durum Amerikan sinemasında bu film-den filmden önce ve sonra sıklıkla görülmüş bir olgudur. Doktorun düz ve değişmeyen karakteri, onun formalite icabıymış gibi gelen varlığının, olay örgüsünü ve sunumu kolaylaştıracak bir araç olmasından kaynaklanmaktadır. Bu karakter tipine belirleyici kişilik özelliklerinden yoksun olduğu için “yüzü olmayan psikiyatrist” diyoruz. Fakat, yüzün olmayışı bile, tarih boyunca sinemanın ve psikiyatrinin etkileşimi açısından da yorumlanabilir. Daha önce yapılmış filmlerde, örneğin *İlk Sayfa*'da (The Front Page, 1931) kısa bir bölümde bir psikiyatristi sunarken onu nasıl ilginç yaparız sorunu onun stereotipik Viyanalı, yani kısaç gözlükleri ve de *Mittel Europa*' aksanının vodvil versiyonuna başvuru-

* Mittel Europa (Alm.): Orta Avrupa (ç.n.)

larak çözülmüştü, tıpkı 1928’de sahnelendiğinde yapıldığı gibi. Bu tipleme günümüze kadar gelmiştir. Amerikanlaşmış, özellikle de olumlu sunulan psikiyatristler ise, ilk olarak 1930’lu yılların ortalarında beyazperdede görülmeye başladılar. Hollywood, psikanalitik psikiyatrinin artık sadece Avrupa’nın, yani “yabancı” göçmenlerin- alanı olmadığını kabul etmeye başlamıştı.

Schneider (1977), Moss Hart’ın *Rüyalı Kadın*’ı kendi analistine vefa borcunu ödemek için yazdığını ve belki de bu nedenle yakışıklı ve kendine hakim Barry Sullivan’a filmde yer verdiğini söylüyor. Halbuki, sempatik bir psikiyatristin yaptığı iş Viyanalı bir şarlatanınkinden her nasılsa daha belirsizdir ve birçok insan hâlâ terapistlerin hastaları için ifadesiz maskeleri kasıtlı olarak giyindiklerine inanmaktadır. Bunun sonucu olarak da Dr. Brooks, bu dönemin filmlerinde düzenli olarak görülen nüktedan taksi şöförleri, diplomatik polisler ya da efemine tezgâhtarlar gibi küçük rol karakterlerinin belirleyici özelliklerinden pek azına sahiptir. *Rüyalı Kadın*’da daha ikinci kez kamera karşısına geçen Sullivan, psikiyatrist *fikrinin* vekili olmuştur. Sevgi dolu anları ya da otoriter olduğu zamanlar vardır, ama filmdeki öteki karakterlerin tersine hemen hemen hiçbir insanî özelliğe sahip değildir. Bir koca ya da bir baba mıdır? Öyleyse nasıl bir koca ya da babadır? Bu konularda hiçbir fikrimiz yoktur. Hastalarına karşı ne gibi duygular beslemektedir? Bu konuda da hiçbir şey bilmeyiz.

Bu tür bir karakterin öneminin değişmiş gibi görünmesine karşın, sinemadaki psikiyatristin tipolojisinde “yüzü olmamak” önemli bir yer tutmayı sürdürmüştür. Daha yeni filmlerde, psikiyatristlerin yüzünün olmayışı etkileyici olmayışlarının bir kanıtı olarak görülmüştür: Bu da, daha karakterli olsalardı insanlara yardım edebilirlerdi anlamına gelmektedir. Michael Pressman’ın *Kahramanın Biri* (Some Kind of Hero, 1982) adlı filminde Richard Pryor Vietnam’da en yakın arkadaşını kaybedip savaş tutsaklığı bitmiş ve yuvaya dönmüş bir eski askeri oynamaktadır. Karısı

onu yeni terk etmiştir ve doktoru ona “Bir sorunun var mı?” benzeri sarsak sorular sorduğunda o da boş boş gülmektedir. Neredeyse aynı sahne daha ciddi bir film olan Michael Cimino’nun *Avcı*’sında (The Deer Hunter, 1978) yer almaktadır. Christopher Walken’a ordu psikiyatristi, makineye takılmış gibi, insanlıkla ilgisi olmayan sorular sormakta, o ise çetin nüktedanlık örneği olabilecek karşılıklar vermektedir. Etkisiz kalan ya da sorundan bîhaber psikiyatrist miti özellikle son yirmi yılda yapılan filmlerde daha çok temsil edilmiştir. Bu karakterle ilintili olarak 1960’lı yıllardan sonra ortaya çıkan çeşitli ideolojilere 4. bölümde değineceğiz.

Rüyalı Kadın’daki psikiyatrist 1940’lı yılların çok farklı sinema mitlerini karakterize eder. En derin endişelerimize katılan ama aynı zamanda da bu endişeleri marjinal kılan Michael Wood’dan klasik Amerikan filmlerinin rahatlatıcı etkisinden söz ettiğimiz sıra alıntı yapmıştık. Liza Elliot’un depresyonunun kökeninde ona acı veren çocukluk anıları yatmaktadır, ama terapisinin büyük bir kısmı hayranlık uyandırıcı müzikal bir şölen şeklinde dramatize edilmiştir. Düşlerinden birindeki Munchkin’ler bile *Rüyalı Kadın*’dan sadece beş yıl önce gösterime giren *Oz Büyücüsü* (The Wizard of Oz) filmi ile ilgili çocuğun fantezilerini uyandırarak rahatlatıcı bir karşı tema oluşturmaktadır. Harvey Greenberg’in (1975) son derece inandırıcı bir şekilde tartıştığı gibi, *Oz Büyücüsü* yeniyetmelik dönemi anksiyetelerinin üstesinden kahramanca gelen bir yetim çocuk hakkındadır. *Oz Büyücüsü*’ne ve yetimlik döneminin üstesinden gelmenin olanaklarına yapılan bu göndermeler yalnızca Liza’nın annesi ve babası tarafından reddedilmesi sırasında çektiklerini yumuşatmakla kalmıyor, aynı zamanda da bu reddedilmenin etkileri psikanalisti tarafından çok geçmeden bertaraf ediliyor.

Rüyalı Kadın ve 40’lı yılların başlarında ve ortalarında yapılan *Aşk Yolcuları* (Now, Voyager), *Öldüren Hatıralar* (Spellbound) ve *Sen Gideli* (Since You Went Away) gibi

filmlerde ifade bulan psikiyatrist mitinin kökeninde Altın Çağ (1957-1963) dediğimiz döneme de yayılan sinema ile psikiyatristin romansı yatmaktadır. II. Dünya Savaşı sırasında, kişisel sorunların kolaylıkla üstesinden gelinebildiği şeklindeki harikalar yaratan mesajı kabul görmüş ve sözünü ettiğimiz bu dört film gişe rekorları kırmıştı. Psikiyatri, sorunu mistikleştirip bilimselmiş gibi görünen tuzaklarla sarıp sarmaladıktan sonra güle oynaya baştan savarak kurtulmak için kusursuz bir yol sunuyordu. *Rüyalı Kadın*'daki Dr. Brooks'un yüzünün olmayışı ve gösterişli bir şarkıya girizgâh sağlama işlevi, filmin bir hastanın kendi aile romansıyla yüzleşmesi için daha rahatsız edici bir soruşturma yapmak yerine, çocuklukta reddedilmenin acılarını yadsımayı yeğlediğini yansıtmaktadır.

Feminist çözümleme, Dr. Brooks'un *Rüyalı Kadın*'daki işlevinin başka bir yönü üzerinde yoğunlaşmıştır. Bugün, kadın hakları hareketinin amaçlarından pek azını sahiplenen kadınlar bile *Rüyalı Kadın*'ın sunduğu "size hükmedecek bir erkeğe gereksinmeniz var" iletisine karşı çıkacaklardır. Molly Haskell (1974) filmi, "kadın filmleri" adı altında yapılmış olmalarına karşın bile, kadını oynaması gereken rollere sınırlayan filmlere güzel bir örnek olarak nitelendirmiştir. Otuzlu yıllarla ellili yıllar arası yapılan Hollywood filmlerinin çoğunun iletisi kadınların her şeyi elde edemeyecekleri ve elde etmemeleri gerektiğidir. Haskell'e göre, kadın filmlerinin "fedakârlık" sınıflamasında, bir kadın "(1) çocukları için kendinden -örneğin *Esrarlı Kadın* (Madame X), *Büyük Günah* (The Sin of Madelon Claudet); (2) onların hayrına çocuklarından -örneğin *Hizmetçi* (The Old Maid), *Stella Dallas*, *Herkesin Derdi Kendine* (To Each His Own); (3) sevdiği için evliliğinden -örneğin *Arka Sokak* (Back Street); (4) evliliği ya da onun hayrına sevdiğinden -örneğin *Kitty Foyle* ve *Intermezzo*; (5) aşkı için kariyerinden -örneğin *Rüyalı Kadın*, *Yine Beraber* (Together Again) ya da (6) kariyeri için aşkından—örneğin, *Broadway Soyluları* (The Royal Family of Broadway), *Çılgın Dul* (Morning

Glory)” vazgeçmelidir (163). Haskell’in de belirttiği gibi, bu filmlerin ana fikri şudur: Kadınlar ancak ve ancak geleneksel orta sınıf ideolojisinin onlara tanıdığı rollere teslim olarak “tastamam” olabilirler. *Rüyalı Kadın*’da Manhattanlı sofistike bir psikanalistin bu saptamaları doğrulaması ile, ortaya Barthes’ın söylediği şekliyle sinema gibi kurumların “küçük burjuva” hadislerini nasıl “doğal” hale dönüştürdüğüne harika bir örnek de elde etmiş oluyoruz.

Rüyalı Kadın’ı “kuduruk” bir antifeminist film olarak nitelendiren Andrea Walsh’ın saptamalarına göre, bu film en az kendisi kadar popüler olmuş filmlerle, *İlk Sayfa* (His Girl Friday, 1940) ile başlayıp *Adem’in Kaburga Kemliği* (Adam’s Rib, 1949) ile biten on yıl içinde yapılmıştır. Her iki film de başarı ile kadınsılığın birbirine münasip olabileceği görüşünü öne sürmektedir. Karşı görüşü sunan *Rüyalı Kadın*, bu iki filmle bir arada bulunabilir, çünkü üçü de 1940’lı yıllarda kadınların karşı karşıya geldikleri aynı toplumsal roller sorunsalına ciddi olarak parmak basmaktadırlar. Walsh, *Rüyalı Kadın* tartışmalarındaki gündeme Amerikan psikanaliz tarihini de getirmiştir, dikkatleri de özellikle “Helene Deutch tarzı Freud yanlısı biyolojik determinizme ve kötü ün salmış Lundberg ile Farnham”a (1984, 161) çekmiştir. Bu son iki yazar, Freud’un kadınların çalışma hayatına katılmak konusunda heveslerini kırmak üzere yazdıklarının popülerleşmiş versiyonlarını kullanmışlardır. Walsh’a göre, kadınların II. Dünya Savaşı sırasında işgücüne katılmakla denemeye başladıkları yeni bağımsızlığa karşın, 1940’lı yılların Amerika’sının egemen ideolojisi “kadının mistikleştirilmesine” doğru meyletmış ve bu da savaştan sonra kadınların kitlesel olarak hareketsiz hale getirilmesini haklı kılmıştır. Amerikan hükûmeti ve endüstrisi tarafından da desteklenen bu ideoloji, entelektüel onayını Lundberg ve Farnham’ın *Modern Kadın: Yitik Cinsiyet* (Modern Woman: The Lost Sex, 1946) adlı eserleri ve benzeri kitaplar da bulmuştur. Walsh, savaş sonrasında kadınların elinin kolunun bağlanmasında potansiyel olarak patlamaya hazır bir

işsiz erkek gaziler ordusunun yarattığı korkunun yattığı konusuna değinmemiştir. Fakat Walsh, popülerleştirilmiş Freudçuluğun geleneksel kadın stereotiplerini daim kılmaya müsait olmasına karşın, Freud'un yapıtlarını antifeminist diye nitelendirmeyi reddetmekte haklıdır. *Rüyalı Kadın* bu noktada harika bir örnektir.

İyi de, bu filmdeki Dr. Brook'u ne yapacağız peki? Film onu, Schneider'in (1985) betimlediği gibi "sevgi dolu, zeki ve sofistike bir adam" olarak sunmaktadır. Film bize, o doktor olmasaydı Ginger Rogers'ın depresyonunun üstesinden gelemeyeceğini ve de evcimen bir kadın olmaya teslim olmasaydı ebedîyen mutlu bir yaşam süremeyeceğini söylemektedir. Halbuki, bir iki değişiklikle senaryo fesat dolu bir hal alabilirdi, ki 1970'de yapılan *Çılgın Bir Evkadınının Güncesi* (Diary of a Mad Housewife) öyle olmuştur. Filmde psikiyatristi, hayalleri yerle bir olmuş bir kadına (Carrie Snodgrass) mutluluğu eş ve anne olarak bulmaya zorlamaktadır; ama film doktorun önerilerini kadının durumuna groteskçe uygunsuz olarak göstermektedir.

Çılgın Bir Evkadınının Güncesi'ndeki psiyatristin tersine, *Rüyalı Kadın*'daki Dr. Brooks tümüyle farklı yorumlara davet çıkarmaktadır. İdeolojik olarak patlamaya hazır durumdaki kadınların rolü meselesi söz konusu olduğunda, doktorun "anlamı" özellikle sorunlu bir hale gelmektedir, hele hele bu mesele *Rüyalı Kadın* gibi hiçbir sınıflamaya girmeyen bir filme yedirilmişken. Haskell ve Walsh, bu filme "kadın filmi" demişlerdir, ama bu sınıflamaya dahil ettikleri tek müzikal budur. Oysa müzikallerin izleyicisinden beklentileri kadın filmlerinkinden çok farklıdır ve *Rüyalı Kadın* üzerine yapılan herhangi bir yorum filmin dahil edildiği tür göz önüne alınarak yapılmalıdır. Rogers, 1940 yılında bir echt* kadın filmi olan *Kitty Foyle*'daki performansıyla Akademi ödülü almış olmasına karşın, en az dokuz müzikalde Fred Astaire ile dans etmişti; ikisinin koreografisi Busby

* echt (Alm.): hakiki (ç.n.)

Berkeley'ye ait birçok başka müzikal de cabası. Dolayısıyla, Rogers'ın müzikal komedilerle izleyicilerde oluşturduğu çağrışımları bu filme de taşıdığı su götürmez bir gerçek. Laura Mulvey'in (1975) müzikallerde saptadığı kalıbı izleyecek olursak, *Rüyalı Kadın* sık sık geleneksel anlatı akışını prodüksiyon numaraları için kesmektedir ki izleyici Rogers'ın vücudunu inceleyebilsin. Kadın filmlerinde, Claudett Colbert, Joan Crawford, Katharine Hepburn ve Joan Fontaine gibi yıldızlar genellikle Ginger Rogers'ın ılıtılı teatral cazibesinden yoksundurlar ve onların bedenleri anlatı bağlamı dışında izleyicinin görsel zevki için nadiren sunulur. *Rüyalı Kadın* sadece müziği ve gösteri ağırlıklı yanıyla var ise, biz de o zaman bu filmdeki psikiyatristi bir *ficelle* ya da prodüksiyon numaralarının sunucusu olarak görmeye daha çok eğilim göstereceğiz. Bir kadın filminin kahramanı olarak Rogers'ın yüz yüze geleceği ikilem üzerine daha çok yoğunlaşırsak, Dr. Brooks'un işlevi daha çok önem kazanmaktadır, çünkü Stanley Fish'in (1976) "yorumlayıcı topluluk" diye tanımladığı ve izleyicinin de ait olduğu kesime dayanarak Rogers'ı özgür bırakan ya da tutsak eden kişi haline gelmektedir.

Bu bölüme *Rüyalı Kadın*'ı tartışmakla başladık çünkü bu film, birçok çözümleme çeşidine kolaylıkla davetiye çıkarmaktadır. *Rüyalı Kadın*'daki psikanalistin bir incelemesini yapmaya giriştiğimizde tarihi sorular ortaya çıkmaktadır ki bunlar da sadece psikanalizin kendisiyle ilgili değil; Amerikan filmleriyle, genel olarak Amerikan kültürüyle ve de onların altında yatan Amerikan mitleriyle ilgili sorular. Bu sorularla yanyana ve hattâ bir yere kadar onlarla örtüşen sorunlar ise filmin türü, biçemi (tarzı) ve stereotipleri. Büyüleyici yanları olmasına karşın *Rüyalı Kadın* ciddi olarak başarısız bir filmidir (Walsh bu film için "estetik bir felaket" demekle galiba haklı), ama yüzü olmayan *ficelle*, toplum için psikiyatrik danışman ve çocukluk anılarının anımsanmasına dayanan basit tedavi yöntemleri gibi klişeleri de sinemaya sunmuştur. Bu bölümün geri kalan kısmını

Amerikan filmlerinde psikiyatristlere yüklenen kişilik özelliklerinin ve bu stereotiplere can veren film türlerinin incelenmesine ayıracağız.

iki kenarı keskin stereotipler

Amerikan sinema mitlerinin Hollywood'dan daha egzotik dünyaların mitleriyle ortak yanları çoktur. Mitlerle ilgilenen sinema araştırmacıları klasikçilerin ve antropologların kullandığı aynı yöntemleri uygulamışlardır. Michael Wood (1975), birçok değişik kültürde mitleri inceleyen klasikçi G. S. Kirk'ün (1970) yapıtına gönderme yapmaktadır. Claude Levi-Strauss'un çift değişkenli analiz yönteminden yola çıkan Kirk, mitin karşıtlar arasında bir denge unsuru, bir arbulucu olduğunu ve birbiriyle asla uyuşmayacak gibi görünen gerçeklerin bir arada var olmasına olanak sağladığını söylemektedir. Örneğin, İ.Ö. sekizinci yüzyıldan dördüncü yüzyıla kadar, Yunanlar toplum dışında tümüyle doğal bir çevrede yaşayan kentauroslar -yarı insan yarı at yaratıklar-hakkında birbirinden tamamiyle farklı iki mite sahiptiler. Bir grup kentauros yabanıldılar, kadın insanların düzenli olarak ırzına geçmeye çalışırlardı ve bu yüzden de kadınların koruyucuları da dövüşürlerdi. Aşil ve İason gibi kahramanların akıl hocası olan Kheiron'un da aralarında bulunduğu bir başka tip kentauros grubu ise birçok ölümlüden daha akıllı ve zarifti. Kirk, Yunanların böylelikle son derece yabanıl ve zalim ama aynı zamanda sevecen ve zarif ya da incelikli olabilen bir doğal dünya paradoksuna, ona denk düşen ve gerçekten de *doğa içinde* yaşayan iki insan modeli yaratarak ayak uydurmuş olduklarını belirtiyor; yani, bir hayvana eklenmiş olarak insan. Malum olduğu üzere, atlar da ateşli ve yabanıl olabilirler ama duruşları zariftir.

Kirk'ün yapısalci mitleştirme modeli, sinema mitlerinin bizim sorunlarımıza paradoksal bir şekilde de olsa deva oluşunun aşikâr yöntemine tam tamına uygun düşmektedir:

“Mit, sorundan ya üstüne bir belirsizlik bulutu örtüp kafa karıştırarak ya da onu soyut ve gerçekdışıymış gibi gösterek çıkma yolunu önerir.” (1970, 21). Amerikan filmlerindeki mitler eski işlevlerini koruyarak bize bizimle çelişkide olanla, ötekiyle bir arada yaşamaya olanak tanıma işlevine sahiptirler; aynı zamanda da sınırlarımızı bilirken yanılmalarmamızı da korumamızı sağlarlar. Ya da Robert Ray’in de gözlemlediği gibi, “yüce Hollywood çarları naif ve müt-hiş antropologlar olmuşlardır” (1985, 13).

Filmlerdeki psikiyatristler bir sinema öğrencisine sinemadaki etkin mitleştirmeye ayrıcalıklı bir bakış açısı da kazandırabilir. Mit özelliklerinin “iyi” ve “kötü” diye ayrılabilcek yarıları onları tamamlayacak gene “iyi” ya da “kötü” psikiyatristleri üretebilmektedir. Yunan uygarlığının dört yüzyılı boyunca kentaurların iki sınıfa ayrılmış olması gibi, Amerikan sineması tarihinde psikoterapist stereotipleri de çift çift huzur içinde bir arada var olmuşlardır. Daha karmaşık saptamalarımız üzerine bir tartışmayı sonraya bırakıyor ve sinema psikiyatristleri stereotiplerine temel bir rehber olsun diye hazırladığımız 1. tabloyu aşağıda sunuyoruz. Soldan birinci sütundaki her bir özellik filmlerin iyi ve kötü psikiyatristlerde farklı farklı sundukları bir değişmez-

1. TABLO - Sinemada psikiyatrist stereotipleri

özellik	iyi psikiyatrist	kötü psikiyatrist
Yüzü yok	Varlığıyla iyileştirir.	Etkisizdir.
Etkin	Etkili ve şefkatlidir.	Hastayı kötüye kullanır, canidir ya da öç peşindedir.
Hikmetli kâhin	Her şeye kadirdir, iyidir.	Küstahtır, ama yanlış yoldadır, detektiftir.
Sosyal görevli	Ara bulur, uyum sağlar.	Baskıcıdır ve kötü niyetlidir.
Egzantrik	İnsandır, hata yapabilir.	Nörotik ve salaktır.
Duygusal	Sevgi ve şefkat doludur.	Psikotiktir.
Cinsî	Derman veren aşiktir.	İstismarcı, şehvetli ve sefahat düşkün bir madrabazdır.

dir. 1960'lı yılların sonuna kadar Amerikan sinemasındaki “yüzü olmayan” psikiyatrist fikrinin, psikiyatristin örneğin ABD'nin Vietnam müdahalesi kurbanlarının yaşadığı türden başa çıkılmaz sorunlar karşısındaki etkisizliğini ya da umarsızlığını yansıttığını söylemiş olduk. Öte yandan, Robert Mulligan'ın Jimmy Piersall adlı bir beysbol oyuncusu hakkındaki 1957 yapımı filmi *Buhranlı Yıllar* (Fear Strikes Out) psikiyatrinin başarılı olmasına olanak sağlar ve bu filmdeki “yüzsüz” doktor (Adam Williams) tedaviyi sadece yakınlarda bulunmakla sağlıyor gibidir. Bir film psikiyatriye sempatiyle bakıyorsa, (Dr. Brown adındaki) yüzü olmayan, işlevsel psikiyatrist işini genellikle çabucak tamamlar, bu da film yapımcılarının bir an önce olay örgüsüne devam etmek endişesi içinde olduklarını gösterir. Norman Jewison'un güldürüsü *Her Şeyin Heyecanı* (The Thrill of It All, 1963) ya da daha içtenlikle yapılmış bir Elia Kazan filmi *Aşk Bahçesi* (Splendor in the Grass, 1961) için bu geçerli görünüyor: Altın Çağ'ın bu iki filminde de kahramanlar filmin başında psikiyatristleriyle birkaç beyazperde dakikası geçirdikten sonra sorunlarının üstesinden gelme yoluna atılıyorlar. Yüzü olmayan psikiyatristin akla yatkın uzantısı ise, kuşkusuz, görünmez psikiyatristtir. Örneğin, *Çılgın bir Evkadınının Güncesi* (Diary of a Mad Housewife), filmin kahramanı kadının yüzüne yakın plan çekimle biter; kahramanımız kendi halinde bir grubun koro halinde söylediği şarkıyı sessizce dinlemektedir. Anlaşılan odur ki bu bir grup terapi seansıdır ve grubun başındaki terapistin ne kendi görünür, ne de sesi duyulur. Kahraman görünmeyen bir psikiyatristle konuşurken kameranın yüzüne tutulması uygulaması Woody Allen'ın *İçeridekiler* (Interiors, 1978), Ken Russell'ın *Tutku Günahları* (Crimes of Passion, 1984) ve Mike Figgis'in *Las Vegas'tan Kaçış* (Leaving Las Vegas, 1995) adlı filmlerinde de kullanılmıştır. Arthur Hiller'ın *Yalnız Adam*'ında (The Lonely Guy, 1984) Steve Martin analistiyle dahili telefonda uzun uzun konuşur.

“İyi” psikiyatristler daha önemli roller oynayacak ve izle-

yici onları iş başında görme fırsatına sahip olacaksa, hastalarıyla derinden ilgilidirler ve psikoterapistin işlevi öğüt veren rehber danışmanın işinden pek de öteye gitmiş olmasa bile, tedavileri genellikle işe yarar. Kırk yıl boyunca yapılmış şu filmleri örnek olarak ele alalım: Kırklı yılların klasik filmleri, *Aşk Yolcuları* (Now, Voyager) ve *Rüyalı Kadın*; Altın Çağ filmleri *Üç Ruhlu Kadın* (The Three Faces of Eve, 1957) ve *David ile Lisa* (David and Lisa, 1962) ve daha sonraki hasat ürünü filmlerden *Sana Gül Bahçesi Vaat Etmedim* (I Never Promised You a Rose Garden, 1977) ve *Sıradan İnsanlar* (Ordinary People, 1980). “Kötü” psikiyatristleri etkin olarak iş başında izlerken ne görürüz: Aram Avakian’ın *Yolun Sonu* (End of the Road, 1970) filminde James Earl Jones, hastayı kötüye kullanmaktadır; Graeme Clifford’un *Frances*’inde (1982) kurşun kalem açıp duran çatlak doktor Lane Smith öç peşindedir; Edmund Goulding’in *Kâbus Sokağı*’ndaki (Nightmare Alley, 1947) Helen Walker gibi haris ve tamahkârdır ya da Tony Richardson’un *Mavi Gökyüzü* (Blue Sky, 1994) adlı filmindeki ordu psikiyatristi gibi kolaylıkla yozlaşmaya meyillidir, ki böylece kendi kumandanı bir nükleer bilim adamının karısıyla daha çok vakit geçirebilsin diye bilim adamını tedavi si altına alabilir.

Psikiyatristlere yüklenen en yaygın suçlama bilmedikleri konularda biliyormuş gibi davranmalarıdır (Freedman ve Gordon 1973). Böyle olunca da, sinema bize hikmeti kendinden menkul psikiyatristleri de bol bol sunmuştur, oysa onlar da mitolojik çiftler halinde vardılar. Bir psikiyatristin hikmetli oluşu olumlu bir özellik olarak addedilirse, psikiyatrist o vaka hakkında her şeyi bildiğini ve zekâsını göz kamaştırıcı bir şekilde ortaya koyar. Hasta-doktor sınırlı dünyası dışında bir takım keşifler yapması istendiğinde ise, psikiyatristler yiğit mi yiğit detektifler haline gelirler ve polise geride çözülecek pek bir şey bırakmazlar, Charles Vidor’un *Çıkmaz Sokak*’ındaki (Blind Alley, 1939) Ralph Bellamy gibi ya da Alfred Hitchcock’un *Sapık*’ındaki (Psycho, 1960)

Simon Oakland gibi. Hikmetli ama kötü bir psikiyatrist ise, her şeyi biliyorum diye kabaran ama aslında yanlış şeyler bilen ve yolunu şaşırmış biridir.

Özellikle psikiyatristlerin yer aldığı ve toplumun olumsuz yansıtıldığı filmler söz konusu ise, psikiyatristin toplumu temsil etme rolü daha ayrıntılı incelenmelidir. Bizden egemen ideolojiyi kabul etmemizi isteyen *Rüyalı Kadın* gibi filmlerde psikiyatri, alicenap bir toplum içinde daha mutlu yaşasın diye kafası karışmış kişilere yardım eder. Tıpkı John Cromwell'in filmi *Sen Gideli*'de (Since You Went Away, 1944) savaş gazilerinin tinlerindeki yaraları iyileştiren ve ölen nişanlısı ardından Jennifer Jones'un yaşamında bir anlam bulmasına yardımcı olan inanılmaz derecede sevgi ve şefkat dolu o harika isimli doktor Sigmund Gottlieb Golden gibi. Bu mitin öteki yüzü psikiyatristleri hassas, canlı ve enerjik bireylere karşı suç işlemekte gönüllü suç ortağı ve fesat ya da cinayet tertipçisi olarak göstermektir. Psikiyatriyi uyumsuz insanlara karşı olmazsa olmaz donanım içinde toplumun kullandığı bir silah gibi gösteren birçok film arasında en saygın yere sahip olan film, Milos Forman'ın Akademi ödüllü filmi *Guguk Kuşu*'dur (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975). Filmin kahramanı Randle McMurphy (Jack Nicholson) İsa gibidir: Şok tedavisi dikenlerden tacı, lobotomi* ise çarmıhıdır.

Amerikan filmleri psikiyatristleri sıklıkla egzantrik ya da tuhaf insanlar olarak gösterirler; bunun nedeni de bir psikiyatrist olabilmek için insanın kendisinin biraz deli olması gerektiği varsayımdır. Gerçek yaşamdaki birçok psikiyatrist iki anlamlı "Hiç psikiyatriste benzemiyorsunuz" iltifatını duymaya alışmıştır. Bu da, popüler stereotip olan egzantrik psikiyatrist sinemada başarıyla sunulmuş demektir. Eğer psikiyatrist olumlu bir bakış açısından sunuluyorsa, ondaki farklı olma eğilimi insanidir ve hastayı rahatlatır; Robert Redford'un *Sıradan İnsanlar*'ındaki Dr. Berger (Judd

* lobotomi (Lat.): Beynin bir bölümünün ameliyatla çıkarılması. (ç.n.)



RESİM 2: Bu adamın odasının dağınıklığı, hastalarına yardımcı olabildiğini yansıtmaktadır. *Sıradan İnsanlar*'da (Ordinary People, 1980) Judd Hirsch ve Timothy Hutton. Paramount Pictures. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

Hirsch) gibi. Berger, dağınık odası (Resim 2), perişan üstü başı ve kaba olmasa da gayri resmi konuşma tarzı ile, hastasının annesinin (Mary Tyler Moore) saltanatını sürdürdüğü tertipli ve steril çevreye, insana keyif veren bir zıtlık oluşturur. Berger tuhaftır ve “psikiyatriste benzer” ama aynı zamanda da insandır ve hata yapabilir.

Egzantrik psikiyatristler olumsuz bir bakış açısından ele alınıyorsa, genellikle hastalarından daha nörotik olarak yansıtılırlar ve asıl onların tedaviye gereksinimleri vardır. Böyle komik psikiyatristlere ilk örnekler arasında 1938 yapımı Howard Hawks'ın *Tehlikeli Bebek* (Bringing Up Baby) adlı filminde, Viyanalı stereotipe nörotik bir tik de ekleyerek elde ettiği doktor Fritz Feld gösterilebilir (Resim 3). Anatole Litvak'ın *Talihsizler Yuvası*'nda (The Snake Pit, 1948) görülen ve parmağını Olivia de Havilland'ın gözüne sokacakmış gibi tehditkârca sallayıp duran sanatoryum doktoru (2. ara bölümde Resim 12) bu kategoriye uygun düşer. Gilbert Cates'in *Aman Tanrım! İkinci Kitap* (Oh,

God! Book II, 1980) adlı filminde kendine olan güvenini tazelemek için ikide bir duvardaki diplomalarına bakan yoldan çıkmış doktor da bu türe örnektir. Bu filmin sonraki sahnelerinden birinde bir oda dolusu kendini beğenmiş, nükteden anlamayan psikiyatrist görürüz ve hiç değilse biri malum bir tike sahip olduğundan kırk yıl önceki Fritz Feld'i akla getirir.

Filmlerdeki psikiyatrist duygusal nötrlükten uzaklaşırsa, işler biraz daha karmaşıklaşıyor. *Tanrıların Gazabı*'nda (Agnes of God, 1985) Jane Fonda işine öyle bir sardırır ki, mesleki ve kişisel emniyetini bir melek tarafından hamile bırakıldığına inanan saf bir rahibe (Meg Tilly) için tehlikeye atar. Bürosu dışında bir psikiyatrist zil zurna sarhoş olup yerlere yuvarlanabilir, Gregory Peck'in *Yüzbaşı Doktor*



RESİM 3: *Tehlikeli Bebek*'teki (Bringing Up Baby, 1938) Fritz Feld gibi bir şarlatan bile Katharine Hepburn'un tuhaf davranışlar sergilediğini anlayabilir. RKO. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

Newman'da (Captain Newman, M.D., 1963) yaptığı gibi, ancak yine de çok çekici olabilir çünkü Peck'in esas kadını (Angie Dickinson) onu buluverir ve sevgiyle evine bırakır. *Yeniden Başlamak*'ta (Starting Over, 1979) Charles Durning erkek kardeşinin (Burt Reynolds) evlilik öncesi anksiyetesinin üstesinden gelmek için ne yapacağını şaşırır. Filmelerde, olumsuz psikiyatrist imgesi gene aynı sıklıkta sunulmaktadır; örneğin, hastasından kesinlikle daha rahatsız ya da psikotik bir psikiyatrist söz konusu olabilir. *Kanun Benim*'deki (I, the Jury, 1953) Peggie Castle, *Para Hırsı*'ndaki (St. Ives, 1975) Maximilian Schell ve *Ölüme Soyunmak*'taki (Dressed to Kill, 1980) Michael Caine gibi hastalarını öldüren psikiyatristlere, *Paramparça*'da (Coming Apart, 1969) kendi ruhsal çöküşünü anlatan Rip Torn'u da ekleyebiliriz. Psikiyatristlere el atan ilk sinema örneklerinden Victor Fleming'in *Bulutlar Geçerken*'inde (When the Clouds Roll By, 1919) ruh doktorunun (Herbert Grimwood) kaçak bir deli olduğu anlaşılır (bkz. 2. bölüm, Resim 4).

Bir psikiyatristin duygusal yaşamı, onun bir hastasına aşık olduğunu gösteren filmlerde daha az belirgin bir şekilde yargılanmaktadır. Burada "iyi" psikiyatristi "kötü"den ayırt etmek daha da güçleşir, çünkü hastasını aşkla iyileştirmeye çalışan bir terapistte hata bulmak izleyenlerin aklına bile getirilmez. Fakat, psikiyatrik etiğe aşına herkesin bildiği gibi, karşı aktarıma* bağlı cinsel isteklere yanıt vermek kesinlikle yasaktır. Bu yasa, elli yıllık bir süreye dağılmış filmlerde, örneğin Alfred Hitchcock'un *Öldüren Hatıralar*'ında (Spellbound, 1945) Ingrid Bergman'a, Henry King'in *Sonsuz Aşk*'ında (Tender is the Night, 1962) Jason Robards Jr.'a, Marshall Brickman'ın *Aşk Hastası*'nda (Lovesick, 1983) Dudley Moore'a ve Mike Figgis'in *Bay Jones*'unda (Mr. Jones, 1993) Lena Olin'e açıkça söylenir. Her vakada da, eski bir akıl hocası ya da meslektaş romantik

* karşı aktarım: Kontrtransferans, psikanalizde terapistin kendi bilinçdışı duygulanım ve çatışmalarını hastalarına aktarması, yansıtması.

eğilimli psikiyatristi bir hastaya aşık olmanın tehlikeleri konusunda uyarır. Gene de sözü edilen her filmde, izleyici aşıklara karşı sempati beslemeye ve vakayla duygusal olarak ilgilenen psikiyatristi alkışlamaya davet edilir. Bu ve benzeri filmler, rahatsız insanların sevgiye gereksindiklerini ve psikiyatristin hastasını gerçekten umursuyorsa, mesleğinden ve başka birini iyileştirme olasılığından vazgeçmek uğruna aşkını vererek hastayı kurtarabileceğini önermekle psikiyatrinin tıbbi maksatlar dışına taşınmasına katkıda bulunmuşlardır.

Filmlerde psikiyatri daha olumsuz bir açıdan sergilendiğinde ise, romantik eğilimli psikiyatrist genellikle alay konusu olur; örneğin, Stan Dragoti'nin filmi *İlk Isırışta Aşk'ta* (Love at First Bite, 1979) cinsel kışkançlık çeken Richard Benjamin ile Clive Donner'in filmi *Evlenmekten Korkuyorum*'daki (What's New, Pussycat? 1965) (bkz. 4. bölüm, Resim 20) şehvet düşkünü Peter Sellers gibi. Bir psikiyatrist (Rock Hudson) hakkındaki casusluk, gerilim ya da polisiye diyebileceğimiz Philip Dunne'ın *Kapalı Gözler* (Blindfold, 1966) filminde bile psikiyatrist düşman ajanları saf dışı etmek için hem psikiyatrik hem de detektiflik becerilerini kullanır. Hudson, birçok kadınla ilişkisinde başarısız olmuş gibi gösterilmektedir, her ilişkinin nişan duyurusu gazetelerde yapılmakta, sonra da nişan iptal edilmektedir; böyle olunca da gazeteciler ona "Dr. Mavisakal" adını yakıştırırlar. Daha az komik bir mekânda da çekilmiş olsa, Jack Tourneur'ün *Kedi İnsanlar*'ındaki (Cat People, 1942) Tom Conway, Simone Simon'u iğfal etmeye kalkışır, üstelik kadının kocası (Kent Smith) onun yakın arkadaşıdır. Bu durumun tersine de Otto Preminger'in *Girdap* (Whirlpool, 1950) adlı filmde rastlarız. Richard Conte'un oynadığı psikiyatrist başka her açıdan idealleştirilmiş olmasına karşın, sorunlu karısına (Gene Tierney) yeterli ilgiyi gösterememektedir. Kadın da kendisini canı ruhlu hipnozcu bir müneccimin (Jose Ferrer) pençelerinde bulur. Ama iş bir psikiyatristin romantik beceriksizliğini işlemeye gelince, psikiyatrist genellikle kadın olur. Bu konuyu da 5. bölümde inceleyeceğiz.

psikiyatri ve film türleri

İster 1945 yapımı *Öldüren Hatıralar*'daki (Spellbound) Ing-rid Bergman olsun, ister 1995 yapımı *12 Maymun*'daki (12 Monkeys) Madeleine Stowe, aşık bir kadın terapist, erkeği- ni kurtarmak için her şeyi yapar. Her iki film de psikiyatri mesleğine kadınların katılmasını, özellikle de psikiyatri bi- limsel tıptan ve teknik tuzaklarından elini eteğini çektiğin- de, bir kadının elinin hamuruyla erkek mesleğini ele geçirip yakışık almaz bir tavır sergilemesi gibi değil de, kadınların analık içgüdülerin bir uzantısı şeklinde yorumluyor. Bu ba- kış açısının kökeninde filmlerin tarihi bağlamlarından çok filmlerin geçit vermez ataerkil görenekleri yatmaktadır. Ka- dın kahramanları başta sahip oldukları itibarlarından çok şey yitirmiş gibi sunan *Büyük Artist* (Knock on Wood), *Seks ve Genç Kız* (Sex and the Single Girl) ve *Çok Özel Bir İyi- lik* (A Very Special Favor) gibi filmler başka bir türe girmek- tedir: Fars-komediler kadın başarılarına karşı takındıkları tutumu gizlemeyi daha iyi becerebilirler. Ya da, Freud'un dediği gibi şaka yaparken genellikle daha ciddiyizdir. Daha önce de belirttiğimiz gibi *Rüyalı Kadın* gibi bir filmin yoru- mu, bu filmin ait olduğu tür hakkında önceden belirlenmiş varsayımlardan çok etkilenir. Burada, film psikiyatristleri- nin görünenebileceği türlerin bir katalogunu yapmaya ve bu türlerin belli bir takım özelliklerinin ruh sağlığı profesyo- nellerinin sunuluşunu nasıl etkilediğini değerlendirmeye gi- rişmeyeceğiz. Eski filmlere kıyasla yeni filmleri “melod- ram,” “romantik komedi,” “psikolojik gerilim” ya da hat- tâ “western” diye sınıflandırmak bazen daha zor olmasına karşın, gişe hasılatı başarılı filmlerin çoğu hâlâ bir tümcey- le anlatılabilir filmler olma eğiliminde. İzleyiciler, sinemaya gidip koltuklarına oturduklarında “batmakta olan bir tran- satlantikte geçen lanetli bir aşkın romantik öyküsünü” ya da “uzaydan gelen şirin bir yaratık hakkında komik/duygus- al bir film” izleyeceğini bilmek istiyor, şöyle iç huzuruyla etiketlendiremediği bir deneyime para yatırmak değil. Bu- nun sonucunda da, Hollywood hemen hemen her zaman

kolaylıkla tanınabilen kategorilerin içine sıkışmış filmler yapmıştır ve bu filmlerin çoğunun da konuları beyaz dizi, pembe dizi türünden romanlardan, gazetelerden ya da ilk filmini yapanların öykü ararken başvurdukları tiyatro yapıtlarından alınmadır. Yalnız, bu film türlerinin taş abideler gibi hiç değişmediği anlamına gelmemeli. Tam tersine, film türleri toplumsal değişimlere ve izleyici beklentilerine hep cevap vermişlerdir; bunu ya popüleritesinde inişler çıkışlar olabilen ve kolay kolay değişmeyen türlerle yapmışlardır ya da daha büyük geleneklerden doğan alt türlerle (Braudy 1977). Dahası, son yirmi yıl içinde, bazı film türleri beyaz perdeden küçük ekrana taşındılar ve süreç içinde de kendilerini dram dizilerinin, reklam aralarının, küçük bütçelerin ve değişik prodüksiyon tekniklerinin taleplerine uydurdular. Bir örnek vermek gerekirse, “anne filmi”ni gösterebiliriz: *Stella Dallas* (1937) ve benzeri filmlerden başlayıp bugün kadın izleyiciyi hedef edinmiş televizyon kanallarında -özellikle de kablolu Lifetime kanalında- bol bol izlenen melodramlarda gördüğümüz, çocukları için fedakârlıktan kaçınmayan kadınlardan kahraman yaratan film çeşidi bu. Kuşkusuz, Robert Altman gibi film yapımcılarının bu türleri bozma ya da yıkma girişimleri eninde sonunda geleneğin alanını genişletmesine ve ebedileştirilmesine hizmet edebiliyor (Self 1984). Ayrıca, bu türler bir evrimden geçiyor olsa bile, içlerindeki bazı karakterlerin stereotipik roller oynaması gerekir, yoksa neredeyse tanımları gereği bir türe ait filmin parçalarını bir arada tutmak olanaksızlaşır.

Müzikaller ve romantik komediler işledikleri konuları fazla ciddiye almıyor görünebilirler, ama kadın terapistlerin bu filmde boy gösterdiklerinde de gördüğümüz gibi, filmin daha hafif tonlarıyla yumuşatılan ideoloji aslında izleyiciyi daha doğrudan etkileyebilir. Leo Braudy’nin (1977) de belirttiği gibi, müzikallerin ve komedilerin en büyük amaçlarından biri de “yapmacıklığı patlatmaktır”. *İlk Sayfa* (The Front Page, 1931), *Neşeli Ziyaretçiler* (The Gay Intruders, 1948), *Dön Bana* (Lover Come Back, 1961), *Yükseklik*

Korkusu (High Anxiety, 1977) ve *Noel Baba* (The Santa Clause, 1994) filmlerin yaptıkları da aynen budur. Bu filmlerin hepsi, psikiyatristlerin takındıkları ya da onlara toplum tarafından bahşedilen seçkinlik havasından komiklik olsun diye yararlanmışlardır. Ama psikiyatristler müzikallerde ya da komedilerde odak noktasındaysa, karşı aktarım olsun olmasın, filmin sonuna doğru genellikle bir aşık ile birleşirler. Mark Sandrich'in filmi *Kaygısız*'da (Carefree, 1938) Ginger Rogers'ın kalbini Fred Astaire'in oynadığı şarkı söyleyen, tap-dansı yapan psikiyatrist kazanır; Henry Koster'in filmi *Harvey*'in (1950) sonunda Charles Drake'in oynadığı yakışıklı psikiyatrist yardımcısı hemşire ile birleşir ve *Aşk Hastası*'nın (Lovesick, 1983) sonunda Dudley Moore, Elizabeth McGovern için her şeyden vazgeçer.

Polisiye ya da detektif filmlerindeki psikiyatristler de onların sözel becerilerini ön plana çıkaran filmler için söylediklerimizle aynı çizgide sınıflandırılırlar. *Çıkamaz Sokak* (Blind Alley, 1939), *Karanlık Ayna* (The Dark Mirror, 1946), *Duvar* (High Wall, 1947), *Kapalı Gözler* (Blindfold, 1966) ve *Gecenin Sessizliğinde* (Still of the Night, 1982) gibi filmlerde psikiyatristler kendi işlerinde başarılı oldukları kadar detektiflikte de başarılılar. Bu filmlerin hemen hepsinde cesur ve usta kahraman sonunda bir sevgili kazanır, tam da kaşarlanmış özel detektiflerin çoğu hakkındaki bütün detektif öykülerinden beklendiği gibi. Psikiyatristler kötü ya da yolunu şaşırmışsa, filmin kahramanının detektiflik işine ket vururlar, tıpkı *Kanun Benim* (I, the Jury, 1953 ve 1982), *Serap* (Mirage, 1965), *Detektif* (The Detective, 1968), *Boston Canavarı* (The Boston Strangler, 1968) ve *Ölüm Yarışı* (Dead Bang, 1989) adlı filmlerde görüldüğü gibi. Söylemeye ne hacet, bu filmlerde psikiyatrlistlere romantik aşk ödülü yoktur.

Belirttiğimiz gibi, bilimkurgu, korku ve fantezi gelenekleri, örneğin *Medusa* (The Medusa Touch) ve *Mektup* (The Sender) psikiyatristleri, genellikle son derece sempatik olanlarından seçip onları doğaüstü engellere karşı savaştırmıştır.

Sidney J. Furie'nin *Karabasan* (The Entity, 1983) filminde, Ron Silver kendini işine adanmış birçok psikiyatrist gibi Barbara Hershey'e yardım etmeye çabalamaktadır. Eğer filmde kurban kadın kahramanın görünmeyen şeytani bir yaratık tarafından ırzına geçiliyor olmasa, psikiyatrist kahraman değilse bile en azından başarılı olurdu. Bu türün örneklerinin çoğunda da görüldüğü gibi bu filmde de, psikiyatristlerin ayağı yere basan titiz çalışmaları, bilinmeyen, görülmeyen ve akla hayale gelmeyecek olanın azılı düşmanları olarak ortaya çıkmaktadır. Bu gelenek, Jacques Tourneur'un *Kedi İnsanlar* (Cat People, 1942) filmiyle başlamış olabilir. Bu filmde, Tom Conway'nin oynadığı tatlı dilli İngiliz psikiyatrist, Simone Simon'un gerçekten de bir pantere dönüşebildiğine inanmayı reddetmektedir. Ancak, biraz daha gerilere gidip Tod Browning'in *Drakula*'sına (Dracula, 1931) bakacak olursak, sanatoryumun saf doktoru (Herbert Bunston), bu dünyadan elini eteğini çekmiş bilge profesör Van Helsing'in (Edward Van Sloan) tersine, vampir kontu biraz egzantrik de olsa çekici bir aristokrat olarak görür. Daha sonraları, doğaüstü güçler tarafından iktidarsız kılınan akılcı psikiyatrist 34. *Caddedeki Mucize* (Miracle on 34th Street, 1947), *Zotz!* (1962), *Aman Tanrım! İkinci Kitap* (Oh, God! Book II, 1980), *Yokedici* (Terminator, 1984) ve *Bugün Aslında Düdü* (Groundhog Day, 1993) filmlerinin olmazsa olmaz öğesi haline gelir.

Ceset Yiyenlerin İstilas'nın (Invasion of the Body Snatchers) Don Siegel 1956 tarihli orijinalinde ve de Philip Kaufman'ın 1978 tarihli yeniden yapımında, bir psikiyatrist "yaratık insanlardan" biri olur. Bu dönüşümün hangi noktada gerçekleştiğinden asla emin olamayız. Ama psikiyatrist mesmek inançlarından ötürü değil de, yaratıkların dünyayı istila ettikleri gerçeğini saklamak amacıyla zihnin yanılsamalar yaratma gücü olduğunu iddia etmektedir. Bu da, psikiyatristin doğaüstü fenomenler karşısında yetersiz kaldığı şeklindeki bilindik temayı desteklemektedir. *Çığlık*'ta (The Howling, 1981) Patrick Macnee'nin oynadığı psikiyatrist

de aynı işleve hizmet eder, çünkü önce kurt adam fenomenini akılcı yollarla açıklar, sonra da kendisi bir kurt adam olarak ortaya çıkar. John Boorman'ın *Şeytan II* (Exorcist II: The Heretic, 1977) filmi birçok açıdan tutarlı olmaktan çok uzaktır, ama psikiyatristin (Louise Fletcher) beceriksiz jestlerini Richard Burton tarafından oynanan papazın kahramansı duruşuna karşı yerleştirirken en azından açık ve seçik bir tavır sergiler. Fletcher'ın liberal hümanist dünya görüşüne papaz, varlığı film boyunca bir yere kadar doğrulanmaya çalışılan "Kötülük" üzerine Manich-vari söylevleriyle karşılık verir.

John Carpenter'ın *Cadılar Bayramı* (Halloween, 1978) filmi, Donald Pleasence tarafından oynanan psikiyatristin ağzından Kötülük hakkında laflar dökülmesi açısından eş bulunmaz bir örnektir. Psikiyatristin kendisi katilin gözlerinin içine bakmış ve *Şeytan*'ı, ödü kopmuş bir çocuğun sözleriyle "gulyabaniyi" görmüştür. Polislere ve psikiyatristin hemşiresine göre katil herhangi bir başka delidir. Ama cani psikiyatristin tabancasından çıkan beş kurşunla yere yıkıldıktan sonra cesedi kayboluverince, Pleasence haklı çıkar. *Cadılar Bayramı*, korku/bilimkurgu filmler içinde bir psikiyatristin doğal olmayan güçlerin ayırdına varan son kişi olmadığını gösteren ender bir örnektir. Bu sıradışı durumu, Pleasence'nin sözlerine getirdiği yorumla Robin Wood şöyle açıklıyor: "Hollywood'un psikanalizi saptırıp bir bastırma aracı haline getirmesinin kesinlikle en uç örneğidir bu" (1986, 194). Wood'un *Cadılar Bayramı*'na getirdiği eleştiri filmin açıkça ilgilendiği cinsel ve toplumsal temalarla yüzleşmekteki isteksizliğinden kaynaklanmaktadır. Kafası karışık altı yaşındaki bir oğlan çocuğunun cinsel açıdan faal kız kardeşinin katili olarak gösterildiği açılış sahnelerinde "kesinlikle bir aile korku filmi"nin tohumları yatmaktadır: Çekirdek aile ve küçük kasaba çevresinin ürünü bir canavar çocuk ve yakın akrabalık ilişkilerinin olduğu yerde desteklenen cinsel duyguları kesinlikle yadsıyan bir ensest tabusu. Söz konusu filmde bu imalar gerçekleşmediği gibi, izleri de

ya belirsizleştirilmiş ya da tümüyle silinmiştir” (Wood 1986, 194). Pleasence, kötülüğün değişmez kaynağı Şeytan’ın katil olduğunu belirleyince, *Cadılar Bayramı* bir çocuğu kız kardeşini öldürmeye iten baskı güçlerini anlayabilecek tek kişiyi hal ve gidişe uydurmuş oluyor. Filmin temasını işleyişindeki zayıflık onu gişe hasılatından gelen ilhamla yapılan yığınla deli katil filminden pek de farklı kılmaz çünkü bu filmlerde yeniyetmeler arasındaki seksin ölümle bitmesi gerektiği savunulmaktadır. Filmin olay örgüsü, psikiyatristin kötülüğün doğasının herkesten çok farkında olduğunu ima etmesine karşın, *Cadılar Bayramı*’nın alt metni psikiyatristin önemli konulardan bihaber olduğunu göstermektedir. Vampirlerin, görünmeyen iblislerin ve uzaydan dünyayı istilaya gelen orduların varlıklarını yadsıyan sinemadaki selefleri de aynı şeyi yapmaktadırlar. Korku ve bilimkurgu filmlerinin her türü bir şekilde psikiyatrinin yüzeysel olanın ötesine geçemediğini ima eder.

1950’li yılların Film Yapım Yasası’ndaki gevşemelerle başlayarak, film endüstrisi psikiyatristlerin filmlerdeki cinselliği yasallaştırabileceğini buldu. Yeni rating sisteminin 1968’de cinsellik kapılarını sonuna kadar açmasından önce, *Üç Deli* (Three Nuts in Search of a Bolt), *Varoş* (Suburbia Confidential), *Sapkın Cinsiyet* (The Twisted Sex), *Aşk Sırları* (Ragina’s Secrets) ve hattâ *Bir Psikiyatristin Aşkları* (Loves of a Psychiatrist) adlı filmler ortaya çıkmıştı. “Çıplaklık” furiasının bir parçası olan bu filmler psikiyatriyi büyük ölçüde seks sahnelerini kurmak için, aynı zamanda da filme “toplumsal değerin kefareti ödemenek” amacıyla kullanmıştır. En az bir filmde beyazperdede görünmeyen psikiyatristin sözleri, oyuncuların inlemeleri ve çığlıklarına eşlik eden ve izleyicinin dikkatinden kolaylıkla kaçan film müziği gibi kullanılmıştır. ABD Anayasa Mahkemesi’nin pornografi kıstaslarından toplumsal kefareti çıkarmasıyla yetişkinlere yönelik film endüstrisi için psikiyatrinin daha az önemli olması da şaşırtıcı değil.

1950’li yılların sonlarında ve 1960’lı yılların başlarında

yapılan toplumsal olarak daha çok kabul gören “seks komedilerinde” psikiyatristler biraz daha karmaşık olmakla birlikte aynı temel işleve hizmet ettiler. Psikiyatri mesleği böylece örneğin şu filmlerde cinsel şehvet bakışlarına yasalık yaldızı sağladı: *Kusursuz Tatil* (The Perfect Furlough, 1958), *Yatağımdaki Adam* (Who's Been Sleeping in My Bed, 1963), *Seks ve Genç Kız* (Sex and the Single Girl, 1964) ve *Çok Özel Bir İyilik* (A Very Special Favor, 1965). Yine de, Hollywood melodram diye nitelendirilen daha ciddi “seks” filmleri de yaptı ve psikiyatristler bu filmlerde de boy gösterdi. *Aşk Bahçesi*'nde (Splendor in the Grass, 1961) Deanie (Natalie Wood) arkasını oldukça cömertçe göstererek küvetinden fırlayıp çıktığında izleyiciler onun buhranda olduğunu bilirler. Bu sahne, tahminen, ruhsal bir hastalığın yasal resmedilişidir ve daha az iddialı konulara uygulanan eleştiri dizgesi burada geçerli olmayabilir. Irving Wallace'ın Alfred Kinsey'in araştırmalarına dayanan romanı temel alınarak yapılan George Cukor'un *Şehvetli Kadınlar* (The Chapman Report, 1962) adlı filminde Andrew Duggan kadınların (Jane Fonda, Claire Bloom, Glynis Johns ve Shelley Winters) bugünkü aile filmlerinde görül-meyen ya da ima edilmeyen cinsel etkinlikler içinde bulunduğu bir toplulukta psikanalitik dayanaklı bir araştırma yapan, ‘yüzü olmayan’ bir araştırmacıyı oynamaktadır. Duggan, odayı bölen bir perdenin arkasından kadınlarla konuşur ve böylece de daha önceleri günah çıkarma sahnelerinin izleyiciye sunduğu röntgenci fantezileri istismar etmiş olur. *Şehvetli Kadınlar* insanların zevkini okşadı, ama sadece sosyal bilimlere merak çerçevesinde. Psikiyatrik onay yeterli olmaz diye, film bu kadınların tipik olmadıkları ve hemen hemen başka her evkadınının aslında pek normal olduğu güvencesini veren bir notla biter. *Gecelerin Kızı*'nda (Girl of the Night, 1960) ise bir fahişenin itiraflarını daha kabul edilebilir bir bağlama oturtmaya yarayan bir psikiyatrist söz konusudur. Seks filmi türüne pek girmese de, John Huston'un *Acı Hakikatler*'i (Freud, 1962), *Gizli Tutku* (The Sec-

ret Passion) alt başlığıyla yeniden gösterime girdi ve Susanah York bu filmde 1960'ların başında izin verildiğinden daha fazla cinsellik sergiledi.

1940'lı ve 1950'li yıllarda Hollywood dikkatini “toplumsal sorun” filmlerine çevirmişti. Alkolizm, ırkçılık ve eşcinselliğin yanı sıra, ruhsal hastalıklar da incelendi ve konular son derece duygusuz bir dürüstlikle işlenmiş olmasına karşın sıklıkla istismar edildi. Hollywood'un mitleştirme kalıplarıyla tutarlı bir şekilde, bu tür filmler izleyici salonda endişesinden arınsın ve kendine güveni yerine gelsin diye genellikle iyimser bir mesajla bitiyordu. Fakat, Robert Ray'in de (1985) belirttiği gibi, bu filmlerin birçoğu savaş öncesi benzerlerinden daha az inandırıcıydılar, bunun nedeni de büyük ölçüde Hollywood'un tematik paradigmalarının Amerika'nın II. Dünya Savaşı'ndan sonra karşılaştığı zor soruları gözlerden saklama becerisinin büyük bir kısmını yitirmiş olmasıydı. Ruh hastalıkları hakkındaki toplumsal sorun filmlerinin umarsızca psikiyatrik şifa arayışı içinde olmasına ve ruh sağlığı profesyonellerinin toplumun sorunlara çözüm bulmasında en etkin katılımcılar olmasına karşın, bu filmlerin sonları nadiren tatminkâr oluyordu. *Talihsizler Yuvası*'ndaki (The Snake Pit, 1948) (bkz. 2. bölüm, Resim 11) Dr. Kik'ten (Leo Genn) başlayarak, yüzü olmayan kişisiz şifacılar Amerikan sinemasının beylik tipi haline geldiler. Birkaç yıl içerisinde de, izleyiciler psikiyatrinin başarılarına *Üç Ruhlu Kadın* (The Three Faces of Eve, 1957), *Buhranlı Yıllar* (Fear Strikes Out, 1957), *Geçmişin İz*i (The Mark, 1961) ve *David ile Lisa* (David and Lisa, 1962) gibi filmlerde tanık olabildiler. Bazen aynı filmde birden fazla toplumsal sorun yer alabiliyordu. Örneğin, daha sonra da göreceğimiz gibi, birbirinden farklı derecelerde kaçamak yorumlar getirse de Stanley Kramer'in prodüksiyonları *Kahramanların Yuvası* (Home of the Brave, 1949) ve *Zor Görev* (Pressure Point, 1962) aynı anda hem ruh hastalığını, hem de ırkçılığı inceliyordu.

Çalışmamıza çok uygun ama az bilinen bir başka film tü-

rü ise hapishane filmlerinin bir alt türü sayılabilecek “akıl hastanesi” filmleri. *Hastane* (The Hospital, 1971) gibi bir iki istisna dışında, bu alt türün *Beyaz Ceketliler* (Men in White, 1934) ya da *Beyaz Gömleklilerin Aşkı* (Interns, 1962) gibi kurum personelinin şifa güçlerini idealize eden yaygın hastane filmleriyle pek az ortak noktası vardır. “Akıl hastanesi” filmlerinin en ünlü örneği *Guguk Kuşu*’dur (One Flew Over the Cuckoo’s Nest, 1975). Filmde hastane hapishaneden beter bir yer gibi resmedilmiştir. Aslına bakacak olursanız, bu tür filmlerin hemen hemen hepsi şu fikri ima eder: Eğer duygusal sorunlarından “iyileşmek” istiyorsan gitmen gereken son yer bir ruh ve sinir kliniği ya da kurumu olmalıdır. Bu filmlerin odak noktasında genellikle psikiyatrik tedavinin en sansasyonel yolları kullanılır: *Şok Koridoru* (Shock Corridor, 1963), *Şok Tedavisi* (Shock Treatment, 1964), *Beşinci Kat* (The Fifth Floor, 1980), *Frances* (Frances, 1980) ve *Guguk Kuşu* elektrokonvulsif terapi (EKT) ve insülin enjeksiyonu* sahnelerini bol bol kullanmıştır. Akıl hastanesi filmleri içinde bir hastanın gerçekten iyileştiğini gösteren nadir filmlerden *Talihsizler Yuvası* (The Snake Pit) bu kategoriye de toplumsal sorun türüne de girebilir. Bu filmlerde hastalar şok tedavisinden ya da lobotomiden geçmeseler bile bir mekâna kapalı kalmaktan hoşnut olmaları pek beklenmez. Hapishane filmlerinde olduğu gibi, kurum filmleri de Amerikan özgürlük mitlerini işlerler ve bunu yaparken de, masum insanların özgürlükleri uğruna ne büyük acılara göğüs germek zorunda kaldıklarını anlatan olay örgülerini kolaylıkla benimserler. *Örümcekkuşu* (The Shrike, 1955) filmindeki José Ferrer karakteri için bu geçerlidir. Ama film, Ferrer’in her şeyden önce bu kadar kendini adanmış olmaması gerektiğini savunur. 1966 ve 1967 yılları birbirinden tamamen farklı ama kurum filmle-

* insülin enjeksiyonu: 1933 yılında geliştirilen ve özellikle şizofreni hastalarının tedavisi için kullanılan, hastaya insülin verilerek kan şekerinin aşırı düşürülmesi sonucu bir koma oluşturulması. Bir süre sonra hastaya tekrar şeker verilir ve koma sonlandırılır. Günümüzde kullanılmamaktadır (ç.n.)

ri türüne girebilecek iki filmin gösterime girmesine tanık oldu: “zulüm tiyatrosu” örneği *Marat/Sade* ve belgesel *Titicut'un Delileri* (Titicut Follies) adlı bu filmlerin her ikisinde de akıl hastanesi sakinleri için bir kurum içine konmanın hayırlarına olduğuna ilişkin neredeyse hiçbir ima yoktur.

katarsise dayalı tedavi

Sinemada psikiyatristlerin stereotipik resmedilişleri, stereotipik psikiyatrik tedavilerin de resmedilmesine yol açmıştır. Psikiyatridi ilaçla tedavi ve tıp dışına itmeye ısrarlı eğilimleri yüzünden filmler, hemen her zaman “konuşma yoluyla tedavi” yöntemini çarpıcı bir şekilde abartarak kullanmış, EKT ve farmakoterapiyi* ise aynı derecede şaşırtıcı bir biçimde neredeyse tanımazdan gelmişlerdir. Etkili yeni ilaçlarla Amerikan psikiyatrisinde devrim yaşanıyor olmasına karşın filmlerde doktorlar nadiren ilaç yazarlar. Oysa aslında, son otuz yıl içinde Amerikan psikiyatridi tekrar ilaçla tedavi yöntemine geçmiştir. Psikanalitik psikiyatridi ilgi azalırken, psikofarmakoloji, beyin kimyası ve nörobilimler daha çok dikkat çekmiştir. Fakat psikoterapi hâlâ filmlerdeki psikiyatristlerin büyük bir kısmının temel tedavi yöntemidir. EKT de filmlerde sık kullanılmış ve genellikle cezalandırma amacıyla uygulanmıştır. *Guguk Kuşu*, *Frances* gibi kurum filmlerinde EKT topluma uygun davranışlar üretmek için kötü niyetli ve zalimce kullanılır. Lobotomi ise topluma uyumsuzluk sorununa son çare olarak bir kenarda bekletilmiştir. *Talısizler Yuvası*'nda (The Snake Pit, 1948) kamera açıları ve film müziğindeki kreşendolar yüzünden EKT grotesk bir şekilde sunulmuştur. İşlemin ne kadar ıstırap verici olduğunu vurgulamak için de film kurban hastanın (Olivia de Havilland) ağzına bir aletin tıktıştırılmasına odaklanır, sanki bozkırda anestetik niyetine bir yudum vis-

* farmakoterapi: ilaç tedavisi (ç.n.)

kiden medet uman kovboy ameliyatın acısına dayanmak için ağızındaki kurşunu ısırılmaktadır. Fakat, melodramatik yanlarını iyice sömürdükten sonra *Talihsizler Yuvası* EKT'nin olumlu etkilerini de işlemeye başlar: Birkaç seans-tan sonra hastanın durumunda düzelme görülür ve kısa bir süre sonra psikoterapi meyvelerini toplamaya başlayabilir. Altın Çağ'a yaklaştıkça, EKT etkili bir yöntem olarak işleniyor olsa bile, *Buhranlı Yıllar*'da (Fear Strikes Out, 1957) olduğu gibi kamera dışında yer alır ve biz tedavi odasını sadece dışarıdan izleriz.

Psikoterapi ve psikanalizin konuşma yoluyla tedavi yöntemi, EKT'den daha az dramatik güce sahip olsa da, film yapımcıları tarafından daha çok sevilmiş gibi görünmektedir. Hal böyle olunca da, film yapımcıları psikiyatrik filmlerin bütün dönemlerinde görülen bir klişe geliştirdiler: katarsis* dayalı tedavi ile ruh hastalığının ani ve dramatik iyileşmesi. Bu geleneğe Vernet (1975) de, Eber ile O'Brien (1985) da değinmiş ve katarsisi dramatik bir gerilim yaratılması ve ani gevşeme ile rahatlanması olarak tarif etmişlerdir. Ruh-sal değil de, başka bir tıbbi rahatsızlıktan, söz gelimi bulaşıcı bir hastalıktan mustarip birini şıp diye iyileştirecek benzeri hiçbir yöntem yoktur, tabii eğer film, sinema büyüsünün fantastik türlerine ait değilse. Genellikle basit bir montaj sekansı ile uzun bir iyileşme süreci beyazperde zamanında sadece birkaç dakika sürebilir, ama bu kalıp katarsis dayalı tedavinin dramatik etkisi ile boy ölçüşemez. Diğer klişelerde olduğu gibi, katarsis dayalı tedavide de psikiyatrist olmasa da olur. Bunun değişik şekilleri filmlerde sık sık görülmektedir, hattâ bazen filmde hiçbir terapist yoktur. Örneğin *Döner Merdiven*'de (The Spiral Staircase, 1946) Dorothy McGuire'ın, *Johnny Belinda*'da (1948) Jane Wyman'ın ya da *Esther Costello'nun Öyküsü*'nde (The

* katarsis (Yun.): Temizleme, içini dökme. İlk kez Freud tarafından kullanılan terim, bastırılmış ve acı veren deneyimleri ve duygulanımları bilinç katına çıkararak tam anlamıyla yaşamak anlamına gelir. (ç.n.)

Story of Esther Costello, 1957) Heather Sears'ın aniden iyileşivermelerini bir anımsayın. Ne var ki, iyileşmekte olan hasta sağır, dilsiz ya da kör değilse psikiyatrist genellikle yakınlarda oluveriyor.

Terapistlerin çok azı filmlerdeki gibi bir katarsise dayalı tedavi ani tedaviler bildirmişlerdir. Daha da önemlisi, bastırılmış anıların birdenbire tazelenmesinin iyileştirici olduğunu gösteren gerçek yaşam olaylarının sayısı daha da azdır. Birçok Amerikan filmi psikanalizin gelişiminde tarihi önemi olan bir anı geleneksel olarak gösterir durur, o da Freud'un kendisinin histerik hastalarını bu yöntemle iyileştirmeye çalışmasıdır. 1895 yılında yazdığı ve yeni ufuklar açan yapıtı *Histeri Üzerine İncelemeler'de* (Studies on Hysteria) Freud, histeriklerde görülen konversiyon* semptomlarının sebebi- nin bastırılmış travmatik anılar olduğu varsayımını ileri sürüyordu. Freud'a göre şifa, o anıların baskı altından çıkarılıp tazelenmesine bağlıydı. Bu anıların bastırılma nedeni olan engelleri kaldırıp yüzeye çıkmalarını sağlayan iki araç ise hipnoz ve telkindi. Fakat çok geçmeden Freud bu anıların su üstüne çıkmalarına izin vermekle tedavinin aslında pek sağlanamadığını gördü. Araştırmalarını sürdürdü ve analitik süreç içinde direnç ve aktarım ortaya çıktıkça bunların analiz edilmesine dayalı daha karmaşık ve sofistike bir teknik geliştirmek için kolları sıvadı.

Film yapımcıları psikanalitik akım tarihini okumuşlarsa, öyle görünüyor ki Freud'un yapıtlarını okumayı işte tam da bu tarihi noktada kesmişler. Psikoterapi ya da psikanalizin olumlu yansıttığı durumların çoğu travmatik bir anının tazelenişi etrafında döner. Nunnally Johnson'ın 1957 yapımı filmi *Üç Ruhlu Kadın* (The Three Faces of Eve) buna klasik bir örnek olarak gösterilebilir. Gerçek bir yaşam öyküsüne dayandığı varsayılan bu film de çoğul kişilikten

* konversiyon (Lat.): Döndürme, değiştirme. Bilinçdışı çalışan bir savunma mekanizması. Anksiyeteye yol açacak ruhsal iç çatışmalar, bastırılmış fikirler veya güdülerin felç, ağrı, duyu işlevlerinin kaybı gibi bedensel belirtilere çevrilmesi. (ç.n.)

mustarip (şimdilerde disosiyatif kimlik bozukluğu da deniyor) Joanne Woodward ona önem veren, başarılı bir psikiyatrist olan Dr. Luther (Lee J. Cobb) tarafından iyileştiriliyor. Dr. Luther, nadir bir çoğul kişilik vakasıyla karşı karşıya olduğunu anladıkça hastalığın bir açıklamasını yapabilmek için hastanın geçmişini kurcalamaya başlar. Görüldüğü üzere doktor, tedavi ile hastalığın sebeplerinin bulunmasını eşanlamlı kabul ediyor. Dr. Luther kadının çocukluğunun ne kadar da normal olduğunu görünce üzülür ve keşke onun geçmişinde şöyle şaşırtıcı ve travmatik bir olay bulsaydım der. İma ettiği de, böyle bir travmanın hastalığın hem sebebi, hem de tedavi araçlarının gizemini çözecek anahtar olabileceğidir.

Araştırmasını kolaylaştırmak için Dr. Luther, terapist ve psikanalistler tarafından gerçek hayatta kullanılış oranına kıyasla filmlerde abartılı bir şekilde fazlasıyla kullanılan hipnoza başvurur. Dr. Luther'in hipnotik yöntemleri kullanmasından önce, Joanne Woodward iki kişilik sergilemektedir: Depresyonda ve dünyadan elini eteğini çekmiş evkadını Eve White (Havva Beyaz) ile baştan çıkarıcı, histriyonik* ve hafifmeşrep kadın Eve Black (Havva Kara) (bkz. 3. bölüm, Resim 14). İkincisi ortaya çıkarken geri plandaki film müziğinde ona genellikle caz tarzında bir klarnet sesi eşlik eder. Psikiyatrist hipnoz kullanmaya başlayınca, Eve White ile Eve Black'in karışımı üçüncü kişilik Jane çıkar ortaya. Woodward, Jane'i daha iyi bir bedensel duruş ve Hollywood'un yöresel stereotiplemesine uygun biçimde Güneyli aksanından da kurtularak oynar. Daha sonraki hipnozlarda, Jane bastırılmış travmatik bir anısını ortaya çıkarır; annesinin cenazesinden önceki törende ölüyü öpmesi için anne ve babası onu zorlamışlardır. Bu anı yüzeye çıktıktan sonra, Eve White ile Eve Black sağlıklı ve iyi oturmuş bir kişilik olan Jane tarafından emilir ve Jane geçmişine ilişkin

* histriyonik: Aşırı duygusal/dramatik kişilik bozukluğu olan. Eskiden 'histerik' olarak adlandırılırdı. (ç.n.)

her şeyi anımsadığının ayırdına varır. Jane'in kişiliği travmatik anının tazelenmesi ile gelen duygusal katarsisten sonra çabucak yeniden yapılanır ve film biterken de yeni kocası ve kızı ile birlikte arabasına atladığı gibi uzaklaşır. Çocukluk travmasının çoğul kişilik sorununa nasıl yol açtığı ise bir sır olarak kalır, bu anıyı tazelemek ile hastanın iyileşmesi arasındaki bağlantı da öyle.

Üç Ruhlu Kadın gerçek bir yaşam öyküsüne dayanıyor olsa bile, psikiyatrinin mitolojik işlevlerine çok güzel bir örnek oluşturmaktadır. Bırakın böylesi bir örneğe onu iyileştirecek kadar yaklaşmayı, çoğu psikiyatrist, çoğul kişilik bozukluğu görmemiştir bile. Aslına bakacak olursanız, gerçek yaşamdaki "Eve", yani Chris Costner Sizemore, özyaşam öyküsünü yayımladı (1977) ve bastırılmış travmatik anıdan katarsise dayalı tedavinin onun çoğul kişilik sendromuna kalıcı bir çözüm getirmediğini açıkladı. Filmde gösterilen tedavinin arkasından geçen yıllar boyunca daha başka kişilikler de türemiş ve böylece toplam 22 kişilik olmuştur. Bir intihar girişimi ve yoğun terapinin ardından Sizemore 1974'de nihayet kalıcı bir şifaya kavuştum diyebileceği bir iyileşme göstermiştir. Dahası, filmde gösterilene ek olarak çocukluğunda gerçekleşmiş başka travmatik anılarını da açığa vurmuştur. Çoğul kişilik sendromunu meydana getirenin tek bir travmatik olay değil de yinelenen olaylar örüntüsü olduğu yaklaşımı, günümüzdeki çoğul kişilik anlayışına daha uygun düşmektedir.

Üç Ruhlu Kadın'daki psikoterapinin işleniş tarihi açıdan doğru olsun olmasın, burada vurgulanması gereken nokta şu: Filmlerde psikoterapi mekanizmasından beklenen böyle bir tedavi işte. Bazen katarsise dayalı tedavilerde travmatik bir çocukluk anısının tazelenmesi gerekmez bile. Mark Robson'un *Kahramanların Yuvası*'nda (Home of the Brave, 1949) zenci asker Moss (James Stewart) II. Dünya Savaşı'ndan memleketine döner ve yürüyemediğini söyler, ama doktorlar bunun için hiçbir bedensel bozukluk bulamazlar. Bir ordu psikiyatristi (Jeff Corey) ilkin aşına oldu-

ğumuz olay örgüsü mekaniği için sunulur (“O görev sırasında ne oldu?”), ama çok geçmeden Moss’un sorununun kaynağını bulur. Bir dizi geridönüş sahnesi boyunca Moss’un beyaz asker Finch (Lloyd Bridges) ile iyi dost olduğu, Finch’in o görevde öldüğünü öğreniriz. Fakat vurulmadan az önce Finch Moss’a “seni gidi pis, sarı göbekli zenc...” derken, düzelterip “zencefil” demiştir. Moss konversif felce yakalanmıştır, çünkü Finch’in ölmesini istediğini anlayınca bu gerçeğe baş edememiştir. Bütün bunlar kendisine izah edildiğinde Moss anladığını söyler ama hâlâ yürüyememektedir. Sonunda psikiyatrist onu iğnelemeye başlar, hattâ ona “pis zenci” diye hitap eder. Bu numara işe yarar ve Moss psikiyatriste saldırmak için ayağa kalkar ve böylece iyileştğini anlar. *Kahramanların Yuvası*’nın (Home of the Brave) yapımcısı Hollywood’un aleni liberallerden Stanley Kramer’dır, özellikle 1949 yılı için ırkçılık açısından çekincesiz sayılan filmin senaryosunu da Carl Foreman yazmıştır. (Senaryoda da yanlış vardır çünkü hiçbir Afrika kökenli Amerikalı II. Dünya Savaşı’nda beyaz müfreze içinde görev almamıştır.) Katarsis sonucu şifa filmin gene odak noktasındadır ancak bu kez sadece dramatik zirve noktası için değil. Tedavinin nasıl yönetildiği izleyiciden, zencilere karşı ırkçı önyargıların ciddi etkileri ile yüzleşmelerini beklerken, aynı zamanda da ırkçı nefretten doğan yaraları sarmak için bir şeyler yapılabileceği şeklindeki politik mesajı da sunmaktadır. Fakat Nora Sayre (1982) filmin, Moss’un ırkçılığa olan hassasiyetini ırkçılığın ta kendisi ile çok kötü karıştırdığını ve Moss’un tedavisinin büyük bir kısmını onun “herkes gibi” oluşunu fark etmesi üzerine kurduğu için Amerikan ırkçılığını gerçek bir sorun olarak yadsıdığını iddia eder. Bunda da haklıdır. Aynı şekilde, filmin, sinema mitlerinin bildik iyimser geleneklerine psikiyatriyi alet ettiğini de söylemektedir, ki bu da doğrudur. Hollywood’un uzlaşmacı paradigmatlarıyla tutarlı bir şekilde, *Kahramanların Yuvası*’ndaki (Home of the Brave) katarsis ile tedavi, ırkçılığın yarattığı çok önemli sorunların yerini bir askerin felçten kurtuluşu-

nun yürek hoplatan öyküsüne bırakmasına da etkili bir sinemasal araç sağlamış olur.

Ani şifalar Charles Vidor'un gangster filmi *Çıkmaz Sokak*'ta (Blind Alley, 1939) ve Rudolf Maté'nin *Karanlık Geçmiş* (The Dark Past, 1948) filminin yeniden yapımında da görülür. Babasını mahvetmek için adam öldüren bir gangsterin (*Çıkmaz Sokak*'ta Chester Morris, *Karanlık Geçmiş*'te William Holden) öyküsü etrafında bir dolu son derece ilkel psikanalitik kuram örülmüştür. Gangster haptikten kaçtıktan sonra rastlantı bu ya, kendini bir psikiyatristin (orijinalinde Ralph Bellamy, yeniden yapımında Lee J. Cobb) evinde bulur. Çetenin diğer üyelerinin gelmesini beklerken evdekileri rehin tutar, bu sırada da gangster psikiyatrist tarafından sorguya çekilir; psikiyatristin onu rehin alan gangstere ilgisi tümüyle bilimseldir (bkz. 2. bölüm, Resim 6). Gangster, psikiyatristin sorularını önceleri "Sen onu külahıma anlat" benzeri yorumlarla başından savmaya çalışırsa da çok geçmeden yıllardır uykusunu kaçırarak bir karababanı anımsamaya başlar. Psikiyatrist, Freud yanlısı rüya analizini kullanarak, gangsterin rüyasındaki yer değiştirme-leri* fark eder ve sonunda gangstere antisosyal davranışının babasını mahvetmek arzusunun bir uzantısı olduğunu açıklar. Sözü bitirdiğinde, psikiyatrist gangstere, artık karanlık dürtülerinin ayırdına vardığı için adam öldüremeyeceği konusunda güvence verir. Filmlerdeki birçok belagat ustası psikiyatrist gibi, bu doktor da işini öyle iyi yapmıştır ki, polisler geldiğinde katil gangsteri kolayca öldürürler, çünkü adam onların açtığı ateşe bir türlü karşılık veremez.

Psikiyatrinin sinemadaki tarihinde belli bir dönemin sembolü olarak katarsise dayalı tedavinin önemini bir anda silip atmak çekici gelebilir, ama 1980 yılında Akademi Ödülü alan bir filme şöyle kısa bir göz atacak olursak pek de öyle olmadığı görülecektir. *Sıradan İnsanlar*'da Conrad

* yer değiştirme: Bireyin duygu, fikir ve isteklerini ilk nesnelerinden daha kabul edilebilir olana taşıdığı, bilinçdışı bir savunma mekanizması. (ç.n.)

Jarrett'in (Timothy Hutton) ani iyileşmesi bir katarsis anıyla çok yakından ilintilidir. Bir intihar girişiminden sonra yatırıldığı klinikten çıkınca, Dr. Berger (Judd Hirsch) ve kız arkadaşının (Elizabeth McGovern) birbirine koştur çabaları sayesinde sağlığına neredeyse kavuşur. Gel gelelim, annesinin (Mary Tyler Moore) düşmanca tavırlarının üstesinden gelememektedir; ayrıca akıl hastanesinde tanıdığı bir kızın (Dinah Manoff) da kendini öldürdüğünü öğrenince tekrar intihar düşünceleriyle birlikte depresyona girer. Umarsızca gecenin bir yarısı Dr. Berger'i arar ve doktorun ofisinde buluşmaya karar verirler. Birkaç dakika içinde Dr. Berger, Conrad'ı zehirleyen suçluluk duygusunu saptar: Conrad, annesinin gözdesi olan erkek kardeşi ile kayıkta birlikteyken başlarına gelen kazada kardeşi ölmüştür. Conrad, Dr. Berger'in ofisinde kontrolden çıkar, bağırır çağırır, odayı dağıtır. Dr. Berger de sesini ona duyurabilmek için bağırır ve onu kazanın belleğindeki resmiyle yüzleşmeye zorlar. Doktor, Conrad'a nerede hata yaptığını sorar. Conrad önce direnir ama sonra "Ben tutundum!" diye bağırır. Böylece Conrad hayatta kalma suçundan arınır ama Berger'e de hayatta kalmanın pek de iyi bir şey olmadığını söyler. Judd Hirsch'in yoğun ama duygusallıktan uzak tekdüze tutumu şu konuşmaya yol açar:

BERGER: İyidir, inan bana.

CONRAD: Nereden biliyorsun?

BERGER: Çünkü ben senin dostunum.

CONRAD: Sen burada olmasaydın ne yapardım bilmiyorum. Gerçekten dostum musun?

BERGER: Tabii. Bana güven (Conrad kollarını uzatır ve kucaklaşırlar).

Depresyonundan kurtulan Conrad, kız arkadaşının evine gider, yaşama yeniden başlamaya hazırdır artık. Bu sahnedan sonra filmin kötü karakterden, Conrad'ın annesinden, kurtulması gerekmektedir. Anne, çok geçmeden oğlunu babasına bırakarak arabasına atladığı gibi çeker gider. Bu da,

Stella Dallas'taki çocuğunu kurtarmak için onu terk eden anne klişesinin post-feminist yeni halidir.

Sıradan İnsanlar'daki bu pek olası görünmeyen katarsis sonucu tedavi filmin en iyi film Oskarı almasını engellemedi. Aslına bakacak olursanız, filmin bu kadar çok tutmasının ardında, filmdeki iki büyük iblisin (Conrad'ın depresyonu ve anne Mary Tyler Moore) süratle ve toptan defedilmesinden sonra izleyicide kalan olumlu duygular yatmaktadır. Kimse Judd Hirsch'in ilgili ve başarılı bir psikiyatrist olduğu gerçeğini de göz ardı edemez. Aynı şekilde, terapist ile hasta arasındaki, hastanın kendisine değer verildiğini hissettiği gerçek bir ilişkinin iyileştirici gücünü de yadsımamak gerekir. Gel gör ki, Conrad'ın depresyonunun daha ilginç dinamiklerine -örneğin, gün gibi ortadaki çocukluk dönemi kardeş rekabeti ve bunun doğurduğu ama bilinçdışı gelişen kardeşin ölümünü istemek olgularına- terapi boyunca neredeyse hiç dokunulmamıştır. Benzer bir şekilde, Robin Wood'un da farkına vardığı üzere, filmde açıkça görülen ödipal süreç de hiç incelenmemiş; baba-oğulun ataerkil uzlaşmasını kolaylaştırmak için annenin yerini daha yumuşak başlı bir kadın (Elizabeth McGovern) alırken bu sürecin en azından alt metinsel düzleminde psikiyatrist de suç ortaklığı yapmıştır (1986, 263). *Sıradan İnsanlar*'daki katarsis yoluyla tedavi sinema izleyicileri tarafından garipsenmemiş olabilir ama Jerry Lewis'in *Kafadan Kontak* (Cracking Up, 1983) filmindeki bir parodiye ilham verir. Komik kahraman (Lewis) ve analisti (Herb Edelman) hastanın sorunlarını sonunda çözünce, hasta ile analisti ofisin iki ayrı ucundan birbirlerine doğru, 1967 sanat-evi hiti *Elvira Madigan*'da olduğu gibi yavaş çekimle gelirler ve kucaklaşırlar.

Amerikan filmlerinde gelenekselleşmiş tedaviler sadece EKT ve katarsis yoluyla şifa değil. Basit, sağduyulu bir öğüdün de psikoterapötik teknikte elzem olduğu sıklıkla vurgulanır. Popüler film *Aşk Yolcuları*'nda (Now, Voyager, 1942) Dr. Jaquith (Claude Rains) psikoterapi yaparken hiç gözükmmez, ama Resim 8'de de görüldüğü gibi (bkz. 2. bölüm) ara

sıra yüzeysel bir şekilde hastalarıyla bir araya gelir. Doktor, Charlotte Vale'in (Bette Davis) temel sorununun hiç de sevecen olmayan bir ebeveyne fazla maruz kalmak olduğunu saptar ve ona bir Güney Amerika mavi turu salık verir. Bu tür bir rehber danışmanlık, *Rüyalı Kadın*'da (Lady in the Dark) olduğu gibi, bir kadına "Sana egemen olacak bir erkeğe gereksinmen var," demek şeklinde de gelebilir. Hattâ *Üç Ruhlu Kadın* (Three Faces of Eve) gibi gerçek bir öyküye dayanan *Buhranlı Yıllar*'da (Fear Strikes Out) Anthony Perkins'in canlandığı beysbol oyuncusu Jimmy Piersall'un psikiyatrik savaşımalarında olduğu gibi daha da sofistike bir hal alabilir. Fakat bu film, Piersall'un sadece baba ile uzlaşma sayesinde iyileştiğini işlemektedir. Piersall'un baskın babası (Karl Malden) onun atletizmde daha büyük başarılar elde etmesini sağlayayım derken oğlundan sevgiyi esirgeyip depresyona girmesine sebep olmuştur. Piersall'un psikotik özellikli depresyonu EKT ile düzeldikten sonra Piersall ve yüzü olmayan bir psikiyatrist arasında birkaç seans izleriz (bkz. 3. bölüm, Resim 13). Tedavi üç evreden oluşmaktadır: Psikiyatrist ilkin Piersall'un babasının onu mutsuzluğa itip ruh sağlığını bozduğunu gösterir; sonra iyileşene kadar babasını hayatından çıkarması gerektiğini hastanın anlamasını sağlar; son olarak da Piersall'un babasını bağışlamasını ve klinikten uzlaşmış ve rahatlamış bir halde ayrılmasını sağlar.

Hastaların ebeveynlerini önce suçlayıp sonra da bağışladıkları bu tedavi, sinema psikiyatristlerinin aspirin gibi tükettikleri bir tedavi olmuştur. Üstelik, hastanın kendi kendine yardım edebilmesi üzerine film mitleriyle olduğu kadar, hastaların rahatsızlıklarından kendilerinin sorumlu tutulmayacağı anlayışı ile de tutarlıdır. Psikiyatrik bozuklukların sebebi kötü ebeveynlerdir ve masum yavrucağı anne ya da babasını bağışlaması gerektiğine ikna ederseniz şifa gerçekleşir. Ruh hastalığına ilişkin bu görüşün, örneğin Kohut'un (1971) annenin empatik başarısızlıkları çocukta narsisistik bozukluklara yol açar benzeri örnekleri günümüze değin

gelmiştir. Ancak nedene ilişkin kuramlar, şizofrenojenik ane ile kurban çocuğu formülünü çoğunlukla görmezden gelirler. Modern psikiyatri, ruhsal hastalıkların çoğunu biyolojik, intrapsişik ve çevresel faktörlerin karmaşık etkileşimi ile açıklamak eğilimindedir. Bunu yaparken, çocuğun yetiştirildiği çevre ile “uygun” oluşunun altını da çizmektedir (Thomas ve Chess 1984).

Bu bölümde, sinema filmlerinde psikiyatrinin yansımalarının tipolojik ve jenerik kalıplarını inceledik. Bazen bu kalıplar, film yapımcılarının bugünü, şu anı kesip geçmişe gitmek isteyerek basit çözümler sağlamak istemelerinden kaynaklanmaktadır. Bazen de, sinema izleyicilerinin yaşamları boyunca defalarca görmekten mutlu gözüktükleri kimi belli türlerin katı reçetelerin uygulandığı klişelerle yakından ilintilidir. Bu gelenekler ise, kültürel mitlerle ilintilidir, ki bu mitlerin birçoğu sorunlarımızı hem görmemizi hem de önemlerini yadsımamızı sağlayarak iki karşıt işleve hizmet ediyor gibi görünmektedir. Psikiyatristlerin gizemli şifa güçleri bu tür paradoksal mitlerin yaratılmasını kolaylaştırırken kendilerini de mitleştirebilir. Kültürel mitlerin birbirine taban tabana zıt imgelere hoşgörü gösterme yetisi birbirine koşut iyi ve kötü psikiyatrist geleneklerini de açıklamaktadır.

Öte yandan, sinema tarihi boyunca olay örgüsü ve karakter klişeleri her zaman eşit dağılım göstermemiştir. *Rüyalı Kadın* (Lady in the Dark) ile de gördüğümüz gibi, yorum soruları film tarihi bağlamına göre değişebiliyor. Sinema filmlerindeki psikiyatrinin bazı klişelerini belirli bazı dönemlere bağlayabildik, bunu da psikiyatrik filmleri üç döneme ayırarak yaptık. İlki yirminci yüzyıla girerken yapılan tek makaralı kaba saba karikatürize filmlerden başlayıp 1957'ye kadar uzanıyor. İkincisi ve en kısası, 1957'den 1963'e kadar süren, psikiyatrinin sinemadaki Altın Çağı'dır. Bu dönemde psikiyatri ne denli etkili ve yardımsever olduğu yönündeki miti gerçekleştirmiştir. Üçüncüsü de, Altın Çağ biter bitmez başlayan ve psikiyatrinin olumsuz res-

medilişlerini içeren dönem. Önümüzdeki üç bölümde sinema filmlerindeki psikiyatrist imgesindeki değişiklikleri çizelgelerle de göstererek bu tarihî üç dönemi anlatmaya çalışacağız.

II. Akliyyeci, Şarlatan ve Kâhin

Bildiğimiz kadarıyla bir psikiyatrist, bir Amerikan filmde ilk kez 1906'da gözüktü. Akıl hastanesi filmleri türü için prototip sayılabilecek *Çatlak Doktorun Hastanesi* (Dr. Dippy's Sanitarium) deliliğin vodvil stereotiplerini çağrıştırmıştı ve sanatoryumu bir tımarhane gibi resmetmişti. Bu tımarhanede hastalar idareyi ansızın ele geçirmişlerdir. Bu yirmi dakikalık filmde Dr. Dippy'nin hastaları, yeni işe alınmış bir görevliye ne yapacağını şaşırtırlar: Bir tepeden aşağı onu bir varilin içinde yuvarlarken ve sonra sirklerden bildiğimiz bıçak atan insanlar tarzında bıçak atarak ona yaptıkları işkenceden büyük keyif alırlar. Fakat, Dr. Dippy öğle vakti, piknik için onlara turta getirdiğinde, hastalar hemen kontrol altına alınabilirler ve film biterken bütün dikkatlerini yemeklerinden aldıkları zevke yöneltirler.

Bu kaba eğlence büyük bir olasılıkla psikiyatri mesleğini dramatize etme amacıyla hazırlanmamıştı. Bu filmi yapmaktaki niyetin 1904'te çekilen tek makaralık film *Kaçak Deli*'nin (The Escaped Lunatic) büyük başarısından yararlanmak olması daha büyük bir olasılıktır. Bu film için hazırlanmış bir tanıtım bülteni, bu filmi şöyle anlatır: "Kendini Napolyon sanan bir akıl hastasının çılgınlıkları. Bu hasta, akıl hastanesinin üçüncü kat penceresinden mucizevi bir şekilde atlayarak kaçır ve bakıcılar onu bütün taşra boyunca kovalarken bir dizi komik serüven yaşanır. Sonunda hasta bu takipten sıkılmaya başladığında akıl hastanesinin penceresinden içeriye zıplar. Yorgun ve çamur içinde kalmış bakı-

cılar içeriye girdiklerinde o rahat rahat gazete okumaktadır” (Niver 1971, 130). Irving Schneider (1985) bu filmin başarısını tekrarlamak isteyen bazı başka filmler saptamıştır; ama sadece *Çatlak Doktorun Hastanesi*’nde bir “bakıcı” dışında bir ruh sağlığı uzmanı gözükür. Bir delinin mas-karalıklarının gösterildiği bu özel versiyonda Dr. Dippy’nin rolü sanki sonradan düşünülmüş gibidir ve bu, içinde bir psikiyatristin olduğu başka bir filmi neden bu filmde on üç yıl sonraki *Bulutlar Geçerken*’e (When the Clouds Roll By, 1919) dek göremediğimizi kısmen açıklayabilir.

Bazı Amerikalı doktorlar, 1830’dan beri ruhsal bozuklukların tedavisinde uzmanlaşmaktaydılar. Kurgusal psikiyatristlerin idealleştirilmiş portreleri, Oliver Wendell Holmes, Sr.’nin romanlarında, en azından 1861’e kadar uzanmaktadır (Guthmann 1969). Amerikan filmlerinde ilk tanımlanabilen psikiyatrist, en azından romanların ve ilk filmlerin hitap ettiği birbirinden çok farklı izleyicileri açığa çıkartır. *Çatlak Doktorun Hastanesi* aynı zamanda, psikiyatriye karşı Amerikan sinema tarihi boyunca devam eden, ikircikli duyguların da ilk örneğidir: İlkel olmasına karşın, bu film sürekli olarak yinelenen bazı temel modelleri kurar. Dr. Dippy’nin akıl hastanesi, hastalarının tedavisi için tasarlanmamıştır kuşkusuz, ama hastane idarecisi hastalarını kötüye kullanmaz ve onları teker teker yeni görevliyle kibarca tanıştıtararak, aslında onlara belirli bir saygıyla yaklaşır. Turta ikramı oldukça gelenek dışı olsa bile, kendi sorumluluğundaki hastaları başarılı ve etkili bir şekilde kontrol altına da alabilmektedir. Aslında doktor “çatlak”tır, çünkü çocukça ve dengesiz davranışlarını her zaman kontrol altına alamadığı deli insanların çevresinde yaşamakta ve çalışmaktadır ve filmin yapımcıları bu ismin kulağa komik geldiğini de düşünmüşlerdir.

Çatlak Doktorun Hastanesi aynı zamanda o zamanın stereotiplerine de önemli ölçüde dayanmaktadır. *Kaçak Deli*’deki kahraman gibi, bir hasta Napolyon kılığındadır, diğer taraftan Gotik bir romanstan çıkmışa benzeyen uyur ge-

zer başka bir hasta uzun beyaz bir gecelik giymiştir ve ileri doğru uzanmış elinde bir mum tutmaktadır. Dr. Dippy'nin kendisi bir on dokuzuncu yüzyıl tıp stereotipinin somutlaşmış halidir: Sakalı, burnuna taktığı sapsız gözlüğü, fragı ve cüsseli bir yapısı vardır. Bu imge, yeni yüzyıla girişteki orta sınıf Amerikalı doktorların çoğuna uyabilse de, kısa bir sürede neredeyse tamamen, özellikle yabancı aksanı olan, psikiyatristlerle ilişkilendirilecekti. Şunu da belirtelim, bu stereotip, Billy Wilder'ın 1974 gibi yakın bir tarihte yeniden çektiği *İlk Sayfa*'da hâlâ mevcuttur.

Kolay tanınabilen karakterleriyle ve aksiyon için tasarlanmış olay örgüsüyle film psikiyatrinin doğasıyla ve psikiyatristlerin karakteriyle ilgilenme ihtiyacı duymaz. Aslında, bu yüzyılın ilk on yılında Amerikan film yapımcılarının kullanabileceği sınırlı sayıdaki türlerle bile, bir ıslahevindeki kural tanımayan çocuklarla, balta girmemiş ormandaki yamyamlarla ya da Eski Batı'daki Kızılderililerle ilgili benzer bir film yapılabilirdi. Akıl hastanesinin gerçek önemi, sopalama* için tanınabilir bir zemin hazırlamasıdır. Aristo'dan bu yana eleştirmenlerin gözlemlerine göre, gerçek anlamda bir tehlike ve şiddet söz konusu olduğunda bile, güldürü için saçma, gülünç karakterler uygun konulardır. 1906'daki izleyici *Çatlak Doktorun Hastanesi*'ne, gerçekten önem verdikleri hiç kimseye kötü hiçbir şey olmayacağını bilerek gülmüşlerdir. Deli insanlar ve onların bakıcıları komik konular olarak kolay hedef olmuşlardır. Akıl hastaneleri ve orada kalanlar film komedisinin ilk tiplerinden birinin taleplerini kolayca karşılamışlardır.

araştırma, açıklama ve kullanma

Bütün kusurlarına karşın, *Çatlak Doktorun Hastanesi* en

* sopalama: [slapstick comedy] Bir güldürü çeşidi. Kaçıp kovalamaca, sopalama, kremalı pasta fırlatma gibi öğelerin çok kullanıldığı hızlı ve hareketli güldürü. (ç.n.)

azından belirli bir tür doktora bir akıl hastanesindeki ruhsal rahatsızlıkları olan hastalarla yakınlık kurdurmayı başarabilmiştir. Fakat, Amerikan sinemasının ilk zamanlarında, özellikleri açık olarak tanımlanmayan psikiyatristlerin esas alanları her zaman hipnotizmacıların, gaipen haber verenlerin ve diğer çeşitli uzmanların alanlarıyla karıştırılmıştır. Böylece, daha sonra yapılacak yüzlerce filmde psikiyatriyi tıptan uzaklaştıracak bir model kurulmuştur. Devrim yaratan *Dr. Kaligari'nin Muayenehanesi*'nin (The Cabinet of Dr. Caligari) Almanya'da gösterildiği yıl 1919'da, Douglas Fairbanks *Bulutlar Geçerken*'de (When the Clouds Roll By) yıldızlaşmıştı. Bu film, salt Victor Fleming'in ilk yönetmenlik denemesi olduğu için hatırlanmaya değer. Fleming daha sonra *Oz Büyücüsü* (The Wizard of Oz) ve *Rüzgâr Gibi Geçti*'yi (Gone with the Wind) yöneterek büyük bir itibar kazanacaktır. *Bulutlar Geçerken* esas olarak Douglas Fairbanks'ın yerinde duramayan canlılığı için tasarlanmıştır, ama olay örgüsü, bilimsel bir deneyin bir parçası olarak filmin kahramanını intihara sürüklemeye çalışan, gizemli bir "ruh doktorunu" içerir (Resim 4). Büyük takma bir burnu olduğu hemen görülen ve Herbert Grimwood'un canlandırdığı Dr. Ulrich Metz, ilk önce meslektaşlarından oluşan bir izleyici grubuna ders verirken perdede görünür. Perdede beliren yazıda şu yazmaktadır: "İşte o, mantar gibi çoğalan şüpheli psikologlara karşı olan zamanın yaygın önyargısını doğruluyor." Filmin en ilginç sahnelerinden birinde Fairbanks'a, kâbuslar yaratması için, Dr. Metz ve uşağı tarafından hazırlanan bir yemek verilir. Bunun sonucunda oluşan rüyalar, büyük olasılıkla Edwin S. Porter'ın *Dostun Rüyası* (The Dream of a Rarebit Friend) filminden (1906) ilham alınarak yaratılmıştır, düşler dünyasının bir eşini yaratmak için özel efektlerin yaratıcı şekilde kullanıldığı Amerikan sinemasındaki ilk örneklerden biridir. Film, Fairbanks'ın, aralarında aslında bir akıl hastanesi kaçağı olduğu anlaşılan ruh doktorunun da bulunduğu bir sürü kötü adamı alt etmesiyle son bulur.

1920'lerde psikiyatriste benzeyen karakterleri olan çok az film yapıldı. *Becky'nin Davası* (The Case of Becky, 1921), iyi genç bir adamla evlenebilsin diye kızını kötü bir hipnotizmacıdan kurtaran bir "sinir uzmanını" ele alır. *Geleceği Gören Adam*'da (The Man Who Saw Tomorrow, 1922) bir psikolog geleceği görebilmeleri için hastalarını hipnotize etmektedir. Gene 1922'de, Will Rogers, *Muhteşem Bir Gün*'de (One Glorious Day) yumuşak huylu bir psikoloji profesörünü oynamıştır. Profesör başkanlığını yaptığı spiritüalist derneğine, vücudunu terk edip bir ruh olarak geri gelmek üzere olduğunu söyler. Bunun yerine, vücudunu saldırgan bir varlık ele geçirir ve eğer o kadar yumuşak başlı olmasa kahramanın aslında yapmış olacağı şeyleri yapar. *Boomerang*'da (1925), hastaya gereksinmesi olan bir doktor bir akıl hastanesinin idarecisi olarak işe başlar ve gaip-



RESİM 4: *Bulutlar Geçerken*'de (When the Clouds Roll By, 1919) Herbert Grimwood, Douglas Fairbank'i intihara yönlendirmeye çalışıyor. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

ten haber veren bir kadın onun hemşiresi olur. Şaşırtıcı olan şudur ki, akıl hastanesi başarılı olur ve ikisi evlenirler. 1928'in sessiz filmi *Paris'te Alçıda*'da (Plastered in Paris), bir "uzman" I. Dünya Savaşı'na katılmış bir eski askerin kleptomanisini tedavi edemez. Film, bu rahatsızlıktan bir savaş yarası diye söz eder.

Bununla birlikte sessiz dönemin filmlerinde psikiyatristlerin azlığı Amerikan kültüründe önemlerinin olmadığını göstermez. John Gach Amerika Birleşik Devletleri'ndeki psikiyatri tarihinin ilk dönemlerini tarihsel sırasıyla verdiği çalışmasını şöyle bitirmiştir: "1920'ye gelindiğinde Freud yanlısı devrim başarıya ulaşmıştı. Psikanalize . . . o zamana dek kültürdeki saygın yerinin güvencesi verilmişti . . . katı kurallarını oturtmasına çok az kalmıştı" (1980, 155). Hat-tâ Burnham (1979), 1925'ten, adı uzun mu uzun bir popüler şarkıyı bulup çıkartmıştır: "Dün Gece Gördüğün Rüya-yı Bana Anlatma Çünkü Freud Okuyorum". Filmler psikiyatrinin sunduğu geniş sinema olanaklarını, belki de yapımcıların tutuculuğu nedeniyle, tam olarak kullanmamıştır. *Bulutlar Geçerken* gibi bir filmin başarısına karşın, sinema endüstrisi, on dokuzuncu yüzyılda gelişen ve psikiyatriye nadiren ihtiyaç duyan formlar olan melodram romanlarının, vodvilin ve sahne melodramlarının geleneklerine bel bağlamayı sürdürerek gelişme gösterebilmiştir. Ayrıca, Cecil B. DeMille gibi tutkulu yapımcılar, en kârlı formüllerin, o zamanlar bir psikiyatrist için önemli bir statü sağlayabilecek sosyal sorun filmi gibi türlerden daha çok İncil'deki epiklerde ve ilginç durumlarda yattığını buldular. Psikiyatristler, 1930'ların ve 1940'ların sesli filmlerinde daha sık görülmeye başladıkları zaman bile, neredeyse her zaman oyunlardan ve romanlardan uyarlanmış senaryoların içine yerleştirilmiş durumdaydılar. Bu psikanalizin batıya doğru olan yavaş hareketini yansıtır olabilir; 1946'ya dek Los Angeles bölgesinde yetkili bir psikanaliz enstitüsü kurulmamıştı. Kuzeydoğudaki oyun yazarları ve romancılar psikanaliz mesleğini çok iyi tanıyor olabilirlerdi, ama sinema en-

düstrisinin yaratıcı üyeleri yeni neslin bu konuşan doktoruna büyük bir olasılıkla aşına değillerdi, çünkü sinema endüstrisi 1915'ten beri çok sıkı bir şekilde Los Angeles bölgesinde üslenmekteydi.

Fakat, Ben Hecht ve Charles MacArthur gibi sofistike oyun yazarları bile, daha sonra Hitchcock'ın *Öldüren Hatıralar*'ına (Spellbound) katkıda bulunacak olan Hecht'in bu kuruma açıkça hayran olmasına karşın, psikiyatriyi en çok güldürmek için kullanmak istiyorlardı. Hecht ve Charles MacArthur'un 1928 çalışması *İlk Sayfa* (The Front Page), 1930'ların hem başlangıcını hem de bitişini gösteren bu oyunun her iki film versiyonu gibi, bir "akliyyeciyi" ön plana çıkarttı. On dokuzuncu yüzyılda, "akliyyeci" psikiyatrist, davalıların ve şahitlerin ruh sağlıklarını onaylamaları için mahkemelerin kabul ettiği kişiler de dahil, akıl hastanelerindeki doktorlara verilen çeşitli adlardan birisiydi. 1920'lere gelindiğinde, psikiyatristler bir süredir bu gibi uzmanların yerlerini almaktaydılar. Hecht ve MacArthur'un bu sahne oyunu Lewis Milestone'un 1931 yapımı aynı adlı filmi ve Howard Hawks'ın *İlk Sayfa* (His Girl Friday, 1940) adlı filmi için temel oluşturmuştur. 1931'de yapılan *İlk Sayfa*'da (The Front Page) karışık bir grup şüpheli gazete muhabiri Earl Williams'ın (George E. Stone) idamını beklemektedirler. Williams hüküm giymiş, ama pek de katil gibi gözükmeyen, Şikagolu bir polis katilidir. Muhabirlerden birisi (Edward Everett Horton) yazı işleri müdürünü arayarak Max J. Egelhofer adlı Viyanalı bir akliyyecinin hükümlüyü muayene etmesi için çağrıldığını duyurur. Horton'un oynadığı kadınsı karakter Egelhofer'in *Kişilik Gaddesi* (The Personality Gland) adlı bir kitap yazdığını söylediğinde, bir meslektaşı "Ve onu nereye koymak gerektiği" diye ekleme yapar. Film ayrıca bu konu üzerinde şu konuşmayı da sunar:

1. MUHABİR: Bu doktor, bu vaka için yolladıkları on dördüncü oluyor.

2. MUHABİR: Yahu, bu akliyeciler beni hasta ediyorlar. Bütün yaptıkları parmak atmak, sonra da beş yüz dolarlık bir fatura göndermek.

Egelhofer'i ilk gördüğümüzde, şaşkın katilin üzerine büyük bir dişçi projektörü tutmaktadır. Sapsız gözlüğü yeleşine bir zincirle tutturulmuştur ve boynundaki kurdeleye takılı bir de madalyon vardır. Akliyecinin belirli bir üslupta vurgulanmış sakalı ve Viyanalı'dan çok Bela Lugosi'yi akla getiren bir aksanı da vardır. Earl Williams'la konuşurken, suçunu canlandırmasını ister ve hattâ bunun gerçekçi olması için şeriften ona bir silah vermesinde ısrar eder. Williams suçunu nasıl işlediğinin tatbikatını yaparken en can alıcı yere geldiğinde, Egelhofer ona "Ve sonra ne yaptın?" diye sorar. Yardımcı olmak amacıyla, mahkum onu bacağından vurur. Akliyeciyi yere düşerken, zafer kazanmış bir şekilde "Dementia praecox!" diye bağırır. En sonunda sinema psikiyatrisi bir şekilde kullanma yolunu bulmuştur.

Dokuz yıl sonra, *İlk Sayfa*'da (His Girl Friday) akliyecinin sakalsız bir Amerikalı olması dışında değişen hiçbir şey yok gibidir. Gene Egelhofer adındaki psikiyatrist iri yapılıdır ve sapsız gözlük takmaktadır ve film yapımcıları hâlâ modası geçmiş akliyeciyi ünvanını korumalarına karşın, şerif ona hem "Profesör" hem de "Doktor" diye hitap etmektedir. *İlk Sayfa*'da (His Girl Friday), Earl Williams'ı incelemesi için çağrılan psikiyatristlerin sayısı bir nedenden dolayı dört tane azalmıştır. Muhabirler arasındaki söz konusu konuşma daha çok 1940'ların tarzındadır, ama ruh *İlk Sayfa*'dakinin (The Front Page) kabaca aynısıdır:

1. MUHABİR: Bu, Williams'a getirdikleri yaklaşık onuncu psikiyatrist olmalı. Eğer daha önceden deli değilse bile, bu on tane bebek onun psikanalizini bi-

* Dementia praecox (Lat.): Erken bunama. İlk kez 1857'de Morel tarafından erken başlayan, ağır, kronik, tedaviye dirençli ve kötü seyirli akıl hastalıklarını tanımlamak için kullanılmıştır. 1911'de Bleuler kavramı genişleterek hemen hemen bütün psikotik bozukluklara şizofreni adını vermiştir. (ç.n.)

tirene kadar kafayı yer.

2. MUHABİR: Egelhofer denen bu adam bir işe yarar mı?

3. MUHABİR: Kendin bul. Washington’a beyin takımıyla görüşme yapması için yollanan adam bu. Onların ruh sağlıklarının yerinde olduğunu söylemişti.

Egelhofer’in 1940 versiyonu da Earl Williams’dan silahla nasıl ateş ettiğini canlandırmasını ister, ama izleyici onun akliyyeciyi gerçekten vuruşunu görmez. Fakat, kadın kahraman (Rosalind Russell) bize, Egelhofer’in County Hastanesi’ne götürüldüğünü ve iyileşmemesinden çok korktuklarını söyler.

İlk Sayfa’nın 1931 ve 1940 versiyonları, eş zamanlarda yapılan Clemence Dane’in *Bir Boşanma Faturası* (A Bill of Divorcement) adlı oyununun iki film versiyonuyla (George Cukor’un 1932 yapımı orijinal film uyarlaması ve John Farrow’ın 1940’da aslına sadık kalarak tekrar yaptığı film) çok ilginç bir benzerlik gösterirler. Bu aile melodramı, akıl hastalıkları ile ilgili biyoloji yönelimli sorular yöneltmesine ve akıl hastalığı nedeniyle boşanma kararı verilip verilemeyeceğiyle ilgili ahlaki sorular yöneltmesine karşın, her iki filmde de tek doktor aile doktorudur. *İlk Sayfa* (The Front Page, 1931) ve *İlk Sayfa*’daki (His Girl Friday, 1940) psikiyatristler, ruh sağlığı tamamen yerinde olan bir insanı tedavi eden komik figürlerken, tarihsel koşutluğu olan *Bir Boşanma Faturası*’nın iki versiyonunda akıl hastalığı krizi pratisyen bir hekim tarafından kontrol altına alınmaktadır.

Bu dönemde bu mesleğin alaya alınmaktan ve ihmal edilmekten çektiği sıkıntıya karşın 1930’lar, Amerikan sinemasında psikiyatrinin ciddiye alınması için gösterilen ilk çabaları da görmüştür: *Prens Valsi* (Reunion in Vienna, 1933) ve *Özel Dünyalar* (Private Worlds, 1935). Bu iki film, Robert Sklar’ın Amerikan sinemasının iki “altın çağı” dediği şeyin, birisi “kargaşanın” ve diğeri “düzenin”, kusursuz örneklerini sunar (1975, 175). Yeni ses olanaklarının yüreklendir-

diği ve izleyiciyi tartışmaya katmaya kararlı film yapımcıları 1930 ve 1934 arasını çok sayıda çalışma yaparak geçirdiler. Bu çalışmalar Amerikalıları heyecanlandırmakta ve tahrik etmekte o kadar başarılı oldu ki Breen Office'in kurulmasına yol açtılar. 1934'te kurulan Breen (ya da Hays) Office*, 1950'lere kadar gücünü sürdüren bir film yapımcılığı kanunu olan, sinema endüstrisinin oto-sansür sistemini çok sıkı bir şekilde idare etti. Psikanalitik açıdan çok akıllıca yürütülmüş Amerikan sineması araştırmasında, Robin Wood bu kanunun, baskın ideolojiyle tutarlılık içerisindeki çok sayıda yapıtı yaratabilmek için, cinsel baskı güçlerinin Amerikan sinemasının güçlü "dürtüleri" üzerinde nasıl çalıştığına ilişkin en saf örneği sunduğunu ileri sürmüştür (1986, 48). Bu kanun, ilk nickelodeon gösterilerinden beri, din gruplarını öfkeliendiren seks ve şiddeti yasaklamalarının yanı sıra, sinema endüstrisinin, bunalımın ilk yıllarındaki toplumsal karmaşalarla aşırı ilgilenmesi nedeniyle kaybettiği sinema izleyicisini geri getirmek için de tasarlanmıştı. Neredeyse hemen, Film Yapım Kanunu'nun tedbirli yaptırım gücü, "vatanseverlik, birlik ve ulusal değerlere bağlılık ruhunu güçlendirerek, akli karışmış ve kaygılı insanların moralini yükseltmek için" New Deal hükümeti ile birlikte çalışmaya başlamıştır (Sklar 1975, 175).

Sidney Franklin'in *Prens Valsi* (1933) adlı filminin toplumsal eleştirisi ve cinsel ruhsatı Sklar'ın "ilk altın çağ" dediği şeye özgüdür (yirmi beş yıl sonra başlayan Amerikan sinemasında psikiyatrinin altın çağı olarak adlandırdığımız şeyle karıştırılmamalıdır). Robert E. Sherwood'un sahne oyunu üzerine kurulmuş olan bu film Elena'nın (Diana Wynyard) ikilemini esas alır. Elena, eskiden Arşidük Rudolf Maximillian von Habsburg'un (John Barrymore) en çok sevdiği metresidir, ama artık tanınmış Viyanalı psikiyatrist Anton Krug'un (Frank Morgan) eşidir. Film, 1929'da, yani Habsburg ailesinin Viana'dan kovuluşundan on yıl sonra

* Breen Office (İng): Denetleme Kurulu (ç.n.)

başlar. Elena ilk kez Schönbrunn sarayında gözüktür. Bir zamanlar çekici ama çılgınlığa varacak kadar sorumsuz Habsburg aristokratiyle (Barrymore) ilişki sürdürdüğü odalarda resmi bir gezi yapmaktadır. Evine, psikiyatrist kocasına geri döndüğünde, Elena'nın, pratik ve didaktik bir kişi olan Dr. Krug'un açık açık karşı çıkan vaazlar verdiği romansı özlediğini öğreniriz. Freud'un Viyana'sının tedavi edici romansı Habsburg'un Viyana'sının Eski Dünya romansıyla karşılaştırılmaz.

Fakat, Rudolf, Elena ile olan aşk ilişkisine yeniden başlamak üzere sürgünden geri dönüp Avusturya kanunlarıyla caka satarken, psikiyatrist şaşılacak derecede hoşgörülüdür. Krug filmin temasını açıkça dile getirir: Habsburg ailesi, psikanaliz tarafından kusursuz bir şekilde somutlaştırılmış rasyonel değerler yeri doldurulan modası geçmiş bir düzeni -bir romantik rüyayı- temsil etmektedir. Rudolf, Dr. Krug'un kapısına geldiğinde, Elena'nın ikisinden birisini tercih etmesi için kavga etmeyi önerdiği zaman, psikiyatristin ilk tepkisel isteği gözlüğünü çıkartıp arşidükle yumruk yumruğa dövüşmek olur. Ama psikiyatrist çabucak kendisine gelir ve Rudolf'un, kendisini karısının gözleri önünde aptal yerine koymayı başardığını anlar. O esnada Elena, anlaşılan o ki, iki taliplisinden birisini seçmek için doğrulur. Fakat, Elena seçimini bildirmeden önce, dışarıda polislerin Rudolf'u tutuklamak için beklediği haberi gelir. Krug rakibini yetkililere teslim etmek istemez ve hattâ emniyet müdürüne, Rudolf'un güzellikle ülkeyi tek etmesine izin vermesi için rica etmek üzere dışarıya çıkar. Krug böylece, geceleyin karısını arşidükle kasıtlı olarak yalnız bırakarak, onun kim olduğunu, geçmişinden bir rüya olduğunu görmesini sağlamaya çalışır.

Prens Valsi hattâ, yaşamındaki eski bir bölümü daha kolay kapatabilmesi için, Krug'un, karısına Rudolf'la son bir cinsel ilişki sunmak istediği hissini bırakır. Elena bu fırsatı gerçekten kullanabilmiş gibi gözükmemektedir. Film, ertesi gün Rudolf'un efendice ayrılmasıyla ve Elena'nın aşkına en

çok layık erkek olarak kocasını mutlulukla kabul etmesiyle biter. Karı kocanın yeniden birleşmesi, Eski Dünya yıkıntılarının gölgelerinde aklın, bilimin, eğitimin ve psikanalizin kaçınılmaz yükselişi için bir mecaz, bir alegori olur. Öte yandan, filmin retoriği, Rudolf'u Krug'dan sınırsız derecede daha ilginç bir figür yaparak, kendi iletisiyle bir zıtlık oluşturur. Benzer şekilde senaryo da, psikiyatriye, rasyonel mecazlardan daha çok, dinsel mecazlar yüklemeye karşı koyamaz; hattâ Krug'a, sıkılmadan kendisinden "mesih" olarak bahsetmesine izin verir. *Prens Valsi* gene de, Habsburg ailesine ve onların dünyasına getirdiği aynı hicivsel bakışı her zaman psikiyatriden sakınmayan, özünde neşeli bir kostüm dramasıdır. Krug'un uygulamaları sadece kadınlarla sınırlı gibidir; Krug'un babasının (Henry Travers) açıkladığı gibi, "kadınlar ona rüyalarını anlatırlar ve o da onlara rüyaları hakkında ne yapmaları gerektiğini anlatır."

Tamamen farklı bir psikiyatri türü daha ciddi bir film olan Gregory La Cava'nın yönettiği ve Walter Wanger'in yapımını üstlendiği *Özel Dünyalar*'da (Private Worlds, 1935) uygulanır. Bu filmin ciddiyeti, bu mesleğe olan Amerikan tutumlarındaki çarpıcı değişiklikten daha çok Denetleme Kurulu ile ilgilidir. Sklar'ın yazdığı gibi (1975, 175), 1934 "Amerikan sinemasının ikinci altın çağı"nın başlangıcını işaret eder. *Prens Valsi* gibi ilk sesli filmlerin hicvinden ve cinsel temalarından uzaklaşarak, Hollywood, umut dolu değerlerden oluşan çekici, avutucu (ve kârlı) bir dünya yaratmıştır, ama aynı zamanda, ürünlerini son derece saygı duyulan ve/ya da popüler romanlarla ilişkilendirerek, biraz kötü üne sahip imgesinden silkinerek kurtulmaya çalışmıştır. Bu, *Barrett Ailesi*'nin (The Barretts of Wimpole Street, 1934), *Sefiller*'in (Les Misérables, 1935) ve *İki Şehrin Hikâyesi*'nin (A Tale of Two Cities, 1935) dönemidir.

Bu aynı zamanda, daha sonra Alfred Adler'in biyografisini yazan Phyllis Bottome'ın bir romanını esas alan *Özel Dünyalar*'ın da dönemidir. Yeni ciddiyeti koruyabilmek için, film Dr. Samuel Marcus'un "teknik danışmanlığı"ndan

yararlanılarak yapılmıştır. “Brentwood Hastanesi”nin me-kân olarak seçildiği *Özel Dünyalar* personelin, hastalardan çok, kendi aralarındaki ilişkileri içerir. Filmin olay örgüsü, hastanenin yeni idarecisi, Charles Monet (Charles Boyer) ile kendi duygularından habersiz kahraman, kadın psikiyatrist arasındaki aşk ilişkisini içerir. Kısa zamanda herkesin tanıyacağı bu kadın psikiyatristi Claudette Colbert canlandırır. Dr. Monet (Boyer), hastaneye gelerek Dr. Jane Everest’e (Colbert) bu meslekte kadınları asla onaylamadığını söyler. Böylece, Jane’in sadık meslektaş Alex MacGregor’un (Joel McCrea) çok öfkelenmesine neden olur. MacGregor aynı zamanda bu yeni idareciyi sevmemektedir çünkü o işi kendisi için istemiştir. MacGregor, Monet’nin kız kardeşiyle (Helen Vinson) bir ilişki sürdürerek, Monet’den intikam almak ister. Fakat, sonunda kendi karısı Sally’nin (Joan Bennet) intihara teşebbüs etmesine neden olur. Fakat ana olay örgüsü, ancak Colbert hastanedeki görevini bıraktıktan sonra birbirlerine olan aşklarını ilan eden Colbert ve Boyer arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşır. Gene de film, 1. bölümde, Amerikan filmlerinin büyük bir çoğunluğunun kadın psikiyatristlerle ilgili olan ideolojisinin merkezi olarak tanımladığımız antifeminist değerlere tamamen bağlı kalmaz. McCrea’nın oynadığı karakter film boyunca, Jane Everest (Colbert) ile profesyonel ve karşılıklı saygıya dayanan bir ilişkiyi sürdürme becerisini gösterir ve hattâ ilk sahnelerden birinde bu kadın doktor, kendisini iyileştirdiği için ona yürekten teşekkür eden ve film boyunca bir daha gözükmeyen bir erkek hastayla vedalaşır. Ayrıca, Dr. Everest’ten evlilik için mesleğini bırakması istenmemektedir; filmin sonunda, eskiden kadın düşmanı olan Dr. Monet (Boyer), Dr Everest görevinden istifa ettikten sonra ondan hastanede kalmasını ister. Belki de Colbert’in canlandığı karaktere, 1935 yılında bir profesyonel olarak daha büyük bir özgürlük verilmiştir, çünkü Amerikan halkı ve film endüstrisi, henüz 1942’de büyük sayılarda kadın işçiler evlerinden ayrılırken olduğu kadar, kadınların “uygun” rolü ile ilgilenmiyorlardı.

Gene de, *Özel Dünyalar* aslında, ruh hastalıklarını olduğu kadar zinayı da, ama her zaman Film Yapımcılığı Kanunu'nun sınırları içerisinde kalarak, kullanan doksan dakikalık kaba saba bir melodramdır. Hattâ bu film kaçan delillerle ilgili eski sessiz filmlere de göndermede bulunmaktadır: Çeşitli sahnelerde, şiddet dolu bir hastanın sinirsel patlamaları ancak Dr. Everest'in yatıştırıcı sözleriyle kontrol altına alınabilmektedir. Bu film aynı zamanda Amerikan sinemasının psikiyatristlerin tıp doktorları olarak düşünülmesinde yaşadığı güçlüğü ilk örneklerinden birini de sunmaktadır. Hem Colbert hem de McCrea filmin büyük bir bölümünde beyaz önlükler giyerler (Resim 5) ve pek belirgin olmasa da, mikroskoplarla, matematik denklemleriyle ve "nöronlar"la ilgili konuşmalar içeren uzun süreli deneyler yürütürler. *Her Şey Senin İçin*'in (Magnificent Obsession) 1935 versiyonundaki, *Pasteur'un Öyküsü*'ndeki (The Story of Louis Pasteur) ve *Tehlikeli Geçit*'teki (Disputed Passage) kusursuz tıp örnekleriyle aynı gelenekten gelen bilimselliği benimsemiş doktorlardır, ama psikiyatristler hastalarını gerçekten tedavi ettikleri sırada, tehlikeli hastaları zapteden ve bunalımdaki hastaları teselli eden "bakıcılar"dan pek farkları yoktur. Hattâ McCrea bir sahnede intihar eğilimi gösteren genç bir kadına, "yaşama sevincini bulduğun zaman hayat çok eğlencelidir" dediğinde, hastasının yüzüne bir gülümseme getirebilmiştir. Sinema, psikiyatri mesleğinin bilimsel açıdan teknik yönleriyle değil de basitleştirilmiş konuşmalarla sunulduğu zaman daha çok dram ve teselli sağladığını öğrenmekte fazla gecikmemiştir.

1939 yılına gelindiğinde kâhine benzeyen, tıp tan uzaklaştırılmış ve tanrılaştırılmış psikiyatrist imgesi, Ralph Bellamy'nin Dr. Shelby'nin portresini çizdiği *Çıkamaz Sokak*'ta (Blind Alley) gözük müştür. James Warwick'in yazdığı bir oyun üzerine kurulan film, "Far Above Cayuga's Waters" adlı film müziğinin bir üniversite kampüsünün görüntülerine eşlik etmesiyle başlar. Kamera Dr. Shelby'nin sınıfına girdiğinde, o otoriter bir havada delilik ve ruh sağlığını birbi-

rinden ayıran ince çizgi üzerine ders vermektedir. Hattâ, “swing dansı” hakkında Norveçlilerin ne düşüneceğini ve kadınların şapkalarından Çinlilerin ne anlam çıkartabileceklerini sorarak delilikle ilgili tartışmasında bir tür kültürel görecelik de sunar. Sonra platonikleşir ve aşkın bile bir tür delilik olduğunu ileri sürer. O akşam okuldan evine döndüğünde, göl kenarındaki konforlu evlerinde doktoru yabancı aksanlı karısı karşılar. (Cornell’in tıp fakültesi 350 mil uzakta olmasına karşın, “Cayuga’s Waters” ve bu göl Cornell’i akla getirmektedir. Bir kere daha, psikiyatriyle ilgili bir filmde tıp imgelerinin olmaması çarpıcıdır.) Filmin ilk dakikalarında açığa çıkan görüntü, John Burnham’a (1979) göre, Dr. Shelby’nin 1930’larda psikiyatristlerin sık sık oynadıkları iki farklı rolü birleştirdiğini ima eder. Burnham’a göre, Amerikalı ilk psikanalistler kendilerini, Freud’un devrimci düşüncelerini yayan “avangardcılar” olarak



RESİM 5: Amerikan filmlerindeki ilk ve tek tıbbî psikiyatristler: Claudette Colbert ve Theodore von Eltz, Nick Shaid ile birlikte *Özel Dünyalar* (Private Worlds) isimli filmde (1935). Warner Brothers. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

görmüşlerdir, oysa daha sonra gelen psikanalistler geleneksel Batı değerlerinin savunucuları olarak daha az tartışmaya açık bir rol üstlenmişlerdir. *Çıkma Sokak*'ta (Blind Alley) Ralph Bellamy'nin oynadığı karakter hem bir profesör hem de bir psikiyatristtir; öğrencilerinin önceden sahip olduğu yetersiz düşünceleri altüst eder, ama hoşgörüyü ve çoğulculuğu savunmaktadır ve eşinin Avrupalı olmasına karşın, geleneksel bir aile yaşamı sürmektedir. Burnham'ın ifadelerini kullanacak olursak, o hem toplumsal ve entelektüel avangardın bir üyesidir, hem de "geleneksel ve insancıl" olanın sözcüsüdür; 1930'larda birbirleriyle çakışacak şekilde ikinci rol birincinin üzerine oturtulmuşu. Bellamy'nin oynadığı Dr. Shelby, öncü psikiyatrist ile (*İlk Sayfa*'da olumsuz olarak resmedilmişti) aydınlanmış rasyonalizm üzerine kurulu psikiyatri imgelerinin bir sentezini temsil eder (*Prens Valsi* ve *Özel Dünyalar*'da olduğu gibi).

Fakat, *Çıkma Sokak*'taki (Blind Alley) doktor, kaçak bir katil (Chester Morris) evini ele geçirdiğinde bile entelektüel soğukkanlılığını koruyarak gangster filmleri türünde hiç de eğreti durmadığını gösterir (Resim 6). Kötü adam onun öğrencilerinden birini vurup yere yıktığı zaman bile, Dr. Shelby'nin içine asla korku ve kuşku girmez. Doktorun uyguladığı, aynı zamanda gangsterin ölümünden de sorumlu olan tedavi, Shelby'nin istenmeyen misafirini ortadan kaldırma taktiklerinden çok, bilimsel ve profesyonel misyonundan kaynaklanmaktaymış gibi gözükür. Olmazsa olmaz pipoyu içerken, Bellamy, Morris'e öğrencilerine ders verir gibi rüya yorumu ve bilinçdışı motivasyonu üzerine ders verir. Hattâ katile, "İlgimi çektin," der.

1930'ların filmlerinde beliren genel psikiyatri imgesi, *Prens Valsi*, *Özel Dünyalar* ve *Çıkma Sokak*'ın (Blind Alley) önerebileceğinden bile daha dağınıktır. Aslında, psikiyatrinin sinemadaki birbirlerine tamamen zıt imgeler arasındaki gerilim üzerine kurulu, kapsamlı "mit"i bu zamana kadar zaten yaratılmıştı. Örneğin, *Özel Dünyalar* ve *Çıkma Sokak*'taki idealleştirmelerin, *İlk Sayfa*'daki ve Hobart

Henley'in *Özgür Aşk*'ı (Free Love) gibi bir filmdeki (1930) psikiyatristlerin olumsuz portreleriyle birlikte incelenmeleri gerekir. Sidney Howard'ın bir oyunu üzerine kurulmuş olan *Özgür Aşk* bize, gerçeklerden hastalarının olabileceğinden bile daha uzak başka bir avangard şarlatan sunar. Stephen ve Hope Ferrier (Conrad Nagel ve Genevieve Tobin) arasındaki sürekli ağız dalaşı, sonunda Hope'un bir psikiyatriste gitmesine neden olur. 800 dolarlık bir ücret karşılığında, kendisinin "sezgisel içe dönük bir kişi", Stephen'ın ise "dışa dönük çocuksu" bir kişi olduğunu öğrenir. Tanı sonrası varılan karar ise, Hope'un sadece, eşyalarını ve çocuklarını toplayarak kocasını terk etmeye ihtiyacı olduğudur. Hattâ, Hope kocasının en iyi arkadaşıyla Atlantic City'ye gider ve böylece Stephen'ın bu adamın çenesine yumruk atmasına neden olur. Stephen, bir meyhanede tesadüfen tanıştığı bir



RESİM 6: *Çıkmaz Sokak*'ta (Blind Alley, 1939) katil Chester Morris, kâhin Ralph Bellamy'de nefret değil, merak ve sempati uyandırır (Rose Strandner ile birlikte görülüyor). Columbia Pictures. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

sarhoşun tavsiyesini hatırlayana dek, karısını eve getirmeyi başaramaz. Bu meyhane filozofu ona, “En iyi arkadaşını yumruklamamalıydın. Karını yumruklamalıydın,” der. Stephen sonunda bunu aynen yapınca, karısının aklı başına gelir ve hiçbir karşı suçlamada bulunmadan kendisini, pişman ve sadık bir eş olarak kocasının kollarına atar. *Rüyalı Kadın*’dan farklı olarak *Özgür Aşk* bir psikiyatriste, filmdeki dişil tutuma karşı olan bir erk rolü verir.

Çeneye inen yumruk, Ginger Rogers’ın Fred Astaire ile birlikte oynadığı son filmlerinden birinde de önemli bir rol oynar. *Kaygısız*’da (Carefree, 1938) dans eden psikiyatrist Astaire, yüceltilmiş bir hipnotizmacıdan başka bir şey değildir. Ama aynı zamanda, aşık olarak bir hastasını kurtaran ilk stereotip psikiyatristlerden biridir. Hattâ Astaire Rogers’la dans ederken, şov dünyasının hipnotizmacısının geleneksel telkin verici, kol sallama jestlerini de yapar (Resim 7). *Kaygısız*’da Ralph Bellamy de rol alır, ama bu kez Rogers’ın kafası karışık nişanlısını oynamaktadır. Bellamy nişanlısını psikiyatrist arkadaşına götürür, çünkü nişanlısı sürekli olarak nişanı bozmaktadır. Astaire/Rogers formülüne uygun olarak, Astaire henüz onun cazibesine teslim olmasına karşın, Rogers, Bellamy yerine psikiyatriste aşık olur. Rogers’ın ona duyduğu tutkunun doğurduğu sorunlardan çabucak kaçabilen Astaire onu hipnotize eder ve onun zihnine Bellamy’yi sevdiği inancını sokar. Hattâ, kendisine karşı duyduğu hisleri terk ettiğinden emin olabilmek için de, psikiyatrist ona, kendisi gibi erkeklerin hayvanlar gibi vurulmaları gerektiğini söyler. Fakat, Astaire onu trans halinden çıkartmadan önce, Rogers doktorun ofisinden çıkıp gider, atış yapan nişanlısının bir silahını alır ve gerçekten de Astaire’i vurmaya kalkışır. Astaire, Rogers’a aşık olduğunu anladığında, onu hipnotize edebilecek ve yeniden programlayabilecek kadar yaklaşıp ona. Sonunda, Rogers ve Bellamy nikahlanmak üzerelerken Astaire töreni basar ve Rogers çenesine yediği bir yumrukla tekrar transa girer. Sonra Astaire onu çabucak, tekrar kendisini seven kadına dönüş-

türür. *Kaygısız*'ın setinde bir psikiyatri danışmanı olmadığı ortadadır.

Fakat, *Kaygısız*'da Astaire ve Rogers çiftinin bir araya gelişi o kadar hafife alınmamalıdır. Bir yandan, Ginger Rogers, sinemadaki psikiyatri tarihinde olağandışı bir durumu temsil eder, çünkü büyük bir olasılıkla diğer aktrislerden daha çok analiz edilen kişi rolü oynamıştır: *Kaygısız*'dan önce, *Şahsen* (In Person, 1935) adlı komedide tedaviye ihtiyaç gösteren, agorafobisi olan bir aktris rolündedir; sonra *Rüyalı Kadın*'da (1944) ve *Ah Erkekler! Ah Kadınlar!*'da (Oh, Men! Oh, Women!, 1957) analize girer. Fakat, Rogers'ın perdede görünen karakterinde, sağlıklı ve normal bir Amerikalı oluşu dışında neredeyse hiçbir şey ima edilmez. *Özgür Aşk* ve *Prens Valsi*'nde olduğu gibi *Kaygısız*'da da, sağduyudan biraz yoksun, aylak zenginler psikiyatriyi esas olarak zaman geçirmek için kullanırlar. Rogers en sonunda



RESİM 7: Otuzlu yıllarda terapi. *Kaygısız*'da (Carefree, 1938) Fred Astaire Ginger Rogers'ı tedavi ediyor. RKO. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

Astaire'in ofisine gider, çünkü o kadar da korkunç olmayan gerçeği sadece kısmen anlamaktadır: Ralph Bellamy ile evlilik güvence sunabilir, ama şüphesiz heyecan sunamaz (Cavell 1981b). Bu duruma, Leo McCarey'in *Korkunç Gerçek* (The Awful Truth, 1937), Mitchell Leisen'in *Eller* (Hands Across the Table, 1935) ve Howard Hawks'ın *İlk Sayfa* (His Girl Friday) adlı filmlerinde de rastlarız. Öte yandan, Astaire'e bir psikiyatrist olarak rol verilmesi ise biraz daha farklı bir şeyi ima eder. John Wayne ve Henry Fonda'dan Dustin Hoffman ve Robert De Niro'ya dek Hollywood'un en önde gelen erkeklerinin psikiyatrist rolü oynamadıkları doğru olmasına karşın, Michael Wood'un sözleriyle aktaracak olursak, Astaire'in, "kontrol altına alınamayan şartlara hiç zahmetsiz hakim olmayla ilgili sürüp giden rüyamız" olduğu da doğrudur (1975, 150). Astaire kendi havasını psikiyatriye ödünç verirken, bu meslek biraz büyüsel olmaktan öteye gider. *Kaygısız*, sadece Astaire/Rogers formülünü barındıracak diğer bir film olarak tasarlanmasına karşın, kusursuz derecede sağlıklı analizdeki kişi ve kusursuz derecede zarif psikiyatrist arasındaki gerilim ilişkilerindeki daha temel gerilimin uygun bir tamamlayıcısıydı: "Aristokrat, şehirli Astaire sık sık, kanun dışı kahramanın müzikal versiyonlarını oynamak üzere çağrılırdı... gösterişli, gerçekçi Rogers kendisinden havalara girmesi istenen bölümlerde gözükürdü... Bu nedenle onları ayıran olay örgüleri nerdeyse her zaman yanlış kimliklere bağlıydı ve yavaş yavaş anlaşıldı ki bu iki kişinin arasındaki uyum kusursuzdu." (Ray 1985, 166). *Kaygısız* alt metin seviyesinde, Rogers'ın psikiyatri gereksizdir mesajı ile Astaire'in, psikiyatrinin onun dans edişi kadar zarif ve kolay olduğu mesajı arasındaki kusursuz uyumu da temsil eder. Başka hiçbir çift, Hollywood'a 1930'larda hakim olan bölünmüş psikiyatri mitolojisini daha iyi örnekleyemezdi; stüdyolar bu garip mesleği anlayamamış olabilirler, ama onunla tam olarak ne yapacaklarını iyi biliyorlardı.

Fakat, *Kaygısız*'da Astaire'den sürekli olarak "şarlatan"

diye bahsedilir, hattâ Central Park'ta yaptığı bir bisiklet turunda göl kenarında rastladığı bazı ördekler bile ona “şarlatan” diye vaklarlar*. 1930'larda orta Avrupalı şarlatan stereotiplerinin daha çok bilinenleri W. S. Van Dyke'nin *İnce Adamın Peşinde* (After the Thin Man, 1936) adlı filminde Ernst Lubitsch'ın *Mavi Sakal'ın Sekizinci Karısı*'nda (Bluebeard's Eighth Wife, 1938), Anatole Litvak'ın *Acayip Doktor Clitterhouse*'unda (The Amazing Dr. Clitterhouse 1938) ve Howard Hawk'ın *Tehlikeli Bebek*'inde (Bringing Up Baby, 1938) görülür. *İnce Adam* filmlerinden ikincisinde, George Zucco kalın gözlük camlarıyla “kafadan çatlak bir psikolog”u oynar. Filmin bir bölümünde bu psikolog, görünüşte hoş genç bir adamı (James Stewart) deli olmakla suçlar. Nick Charles (William Powell), Stewart'ın oynadığı karakterin bir katil olduğunu açığa vurunca, Stewart birdenbire ölü ya da diri çeşitli karakterlere nefretini şiddetle itiraf eder ve böylece gerçekten deli olduğu açığa çıkar. Bu filmin son bölümlerinden birinde, kamera, “Aman Allah'ım, haklıymışım. Adam deli,” diye bağırır Zucco'ya yaklaşıp.

Mavi Sakal'ın Sekizinci Karısı'nda Lawrence Grant, genç gözlüklü, top sakallı orta Avrupalı, tuhaf Profesör Urganzeff'i canlandırır. Urganzeff, Gary Cooper'ın kısa bir süre yatırıldığı bir sanatoryumu idare etmektedir. Kendisini tavuk sanan ve iyileştirildiği varsayılarak hastaneden taburcu edilen hastalardan biri, gazetedeki borsa endekslerine göz atınca “gıt gıt gıdaaak!” diye bağırır. Daha da saçma olanı, *Acayip Doktor Clitterhouse*'daki psikiyatristtir. Bu psikiyatrist mahkeme sahnesinde kısa bir süre gözüdür ve kendisi de dahil herkesin aklını karıştırır. 1. bölümde, *Tehlikeli Bebek*'te Fritz Feld'in oynadığı komik figürü tartışmıştık: Psikiyatrist kadın kahramana (Katharine Hepburn) ve izleyiciye önemli psikolojik bilgiler (“Erkeklerdeki aşk dürtüsü kendisini sık sık çatışma şeklinde dışarıya vurur”) ver-

* “quack” hem vak vak ötmek hem de şarlatan anlamına gelir (ç.n.)

mesine karşın, sonunda, yardım ettiği, konuşurken sözleri geveleyen Şerif gibi kendisinin de kolayca yanılabileceği gösterilir. Bu 1938 filmlerinin üçünde de, daha sonradan çekilecek pek çok filmde olduğu gibi, başta yeterlilik sergileyen, sonra da balon gibi ansızın söndürülen egzotik psikiyatristleri seyreden izleyiciler psikiyatriye karşı ikircikli yargılarını sürdürebilirler.

Bu tür mit üretimi, Frank Capra'nın *Bay Deeds Şehre Gidiyor* (Mr. Deeds Goes to Town, 1936) adlı filminde çok etkili kullanılır. Bu filmin senaryosu Capra'nın her zamanki ortağı Robert Riskin tarafından, Clarence Budington Kelland'ın bir öyküsü üzerine kurulmuştur. Gary Cooper, küçük bir kasabadan gelen, Robert Sklar'ın (1975) "Jefferson tarzı çiftçilik" diye adlandırdığı Amerikan değerlerini temsil eden "Capracorn" kahramanı oynar. Deeds milyonlarca dolarlık mirasını bunalım döneminin, kendisi gibi sıradan insanları arasında dağıtmaya karar verince, New York bankacıları ve avukatları, "dünyanın en saygın psikiyatristi" Emile von Haller'in (Wyrley) hizmetlerine kayıtlarını yaptırarak yatırımlarını korurlar. Sapsız gözlüğü ve ağır aksanıyla von Haller mahkemede Deeds'in ruh sağlığının yerinde olmadığına ve bu nedenle kendi parasını harcamak için durumunun uygun olmadığına tanıklık eder. Von Haller, Deeds'i hiç muayene etmemesine karşın, Deeds'in "sağlıklı ve normal" sınırlar ile "normal olmayan" ve "normal altı" uç noktalar arasında gidip geldiğini gösteren bir şemayla kahramanın "manik-depresif" niteliklerini sergiler.

Bay Deeds'in filmdeki düşmanları, tuba çalma hobisinin onun ruh sağlığının yerinde olmadığını kanıtladığını savunurlar. Kahraman kendisini savunmak için ayağa kalkar ve tıpkı diğer insanların nörotik alışkanlıkları nasıl işlev görüyorsa, tuba çalmasının da onun rahatlamasına ve konsantre olmasına yardımcı olduğunu söyler. Deeds'in belirttiği gi-

* Capra filmlerinde görünen bu tiptenlerin bizdeki dengi, köyden kente göçen saf, temiz köylü ya da toprak adamı. (ç.n)

bi, von Haller boş yere kağıt karalayan biridir. Mahkeme psikiyatristin bloknotuna el koyduğunda, kamera von Haller'in bir çocuk çizgilerinde grotesk bir yüz karaladığını gösterir. O büyük itibarına karşın, doktoru ele veren uygulamaları, onun görünmek istediğinden çarpıcı derecede farklı olduğunu gösterir. İnanırlılığı yerle bir olan doktor kalemini öfkeyle yere fırlatır.

Bay Deeds Şehre Gidiyor'daki bu Viyanalı sahtekârlığı, Capra'nın bu filmde desteklediği erdemleri vurgulayan kursosuz bir zıt örnektir. Sklar, yönetmenin görüşünü şöyle anlatır: “Şurası bir gerçek ki, Capra'nın toplumsal miti, zamanı tersine çevirip, geçmişteki hayali toplumsal bir istikrara geri gitmeyi gerektiriyordu. Bu istikrar, konforlu evleri, birbirine yakın aileleri, dost canlısı komşuları ile küçük Amerikan kasabasıdır -cömert çiftliklerle ve yakınlarındaki zararsız vahşi yaşamla mütevazı, ama başarılı bir topluluk imgesi üzerine kurulmuştur” (1975, 210). Capra, içindeki birkaç aykırı sesin kolayca güvenilirliğini yitireceği bir dünyayla sunulduğunda, izleyicilerin bu miti kabul edebileceklerini biliyordu. İfadesinin bir yerinde, Dr. von Haller, diğer mahkeme psikiyatristlerinden birisine döner ve ona “genç soylu adamın vakasını” hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Bu kadar uzak ve toplumsal açıdan çarpık bir dünyadan gelen bir adamın “genç, soylu adam” olabileceğine nasıl inanabiliriz? Psikiyatrist jargon ve konuyu bulanıklaştırıcı sözler döktürmeye devam ederken, Capra'nın kamerası, mütevazı giysiler içinde, ama saygıdan dolayı sessiz izleyicilerle dolu bir mahkeme salonunu gösterir. Bu izleyicilerden birisi aklı karışmış bir şekilde kafasını kaşımaktadır. Filmin izleyicisi kendisini bu aynada görürken, ruh hastalığının ve onu tedavi eden doktorların Amerika'da yerleri olmadığına inanabilir. Aslında, filmdeki en çılgın kişiler, Deeds'in memleketlisi, çekici ve zararsız Faulkner kardeşlerdir. Bu kız kardeşler, kendileri dışında herkesin “bir tahtasının eksik” olduğuna ikna olmuşlardır.

1930'lar sinemada psikiyatrinin ilginç bir örneğiyle, *Yal-*

nız Çocuklar (Children of Loneliness) ile son bulur. 1930'da çekilen ama yasak konulara verdiği ağırlık nedeniyle gösterimine 1950'lere kadar izin verilmeyen *Yalnız Çocuklar* eşcinsellikle ilgili iki kısa örneği birbirine bağlamak için bir psikiyatrist kullanır. "Polise anormal cinsellik vakalarında yardımcı olan" bir psikiyatrist filmin anlatıcısıdır ve cinsellikleriyle ilgili kaygıları olan karakterlerin ona geldikleri her iki bölümde de perdede gözükür. İlk bölümde, doktor genç bir kadına kız arkadaşının cinsel tekliflerine boyun eğmemesini söyler; ikinci bölümde ise, yapıtlarındaki "dişilik" in cinsel anormalliği açığa vurmasından korkan erkek bir ressama öğüt verir. Fakat, bu olay örgüsü özeti, *Aşk Yapmak*'tan (Making Love) daha çok *Esrar Çılgınlığı*'na (Refer Madness) yakın ve niyeti halkı eğitmekten çok eşcinsellik konusunu açıkça sömürmek olan bu filmi tam olarak anlatamaz. Gene de, hiçbir avangard ya da egzotik çağrışımı olmayan ve "normalliğin" sözcüsü olarak bir psikiyatristi bu yeni rolünde sunan ilk filmlerden biridir. *Yalnız Çocuklar*'a en sonunda yeniden hayat kazandırılır ve film Christine Jorgensen'in 1952'deki cinsiyet değiştirme operasyonuna halkın aşırı ilgisinden yararlanmak üzere *Glen veya Glenda* (Glen or Glenda?) ile aynı yılda, 1953'te gösterime girer (Russo 1981).

kırkılı yıllar: dr. jaquith, dr. kik ve fesat dr. ritter

En etkili sinema psikiyatristlerinden birisi, 1940'lı yılların *Aşk Yolcuları*'ndaki (Now, Voyager, 1942) Dr. Jaquith idi (Claude Rains). Bu karakter, *Çıkmaz Sokak*'ta (Blind Alley) Ralph Bellamy'nin oynadığı pipo için kâhini anımsatır, ama 1940'ların başındaki idealleştirilmiş psikiyatristlerin çoğu gibi, açık sözlü bir rasyonalizm geleneğinden gelmektedir ve *Çıkmaz Sokak*'taki psikiyatristin avangard süslerinin hiçbirisi onda yoktur. Dr. Jaquith, bir akıl hastanesinden çok bir

taşıra malikânesine benzeyen Cascade adlı bir kliniği idare etmektedir ve orada yapmacık bir zarafet ve otoriter hava-sıyla evinde gibidir (Resim 8). Film, doktorun cinsel duygularını hiçbir karakter üzerine yoğunlaştırmasına izin vermes-e bile, Dr. Jaquith'den narin mi narin bir cinsellik de sızdır-maktadır. Bette Davis, *Aşk Yolcuları*'ndaki olaylar devam etmiş olsaydı, Jerry (Paul Henreid) ile evlenemeyeceğini an-ladıktan sonra filmin onu Jaquith ile evlenmiş ve Casca-de'de ona yardım ederken göstereceğine inandığını söyle-miştir (Stine 1974). Fakat, Dr. Jacquith'in hayallerden yete-ri kadar uzaklaşıp bir kadınla romantik bir ilişkiye girebile-ceğini düşünmek zor olurdu. Ayrıca, Charlotte Vale (Davis), evli aşığının (Henreid) kızının tedavisini kendisi devraldı-ğında Jaquith bunu memnuniyetle kabul eder. Oysa film bu kızın Jaquith'in uyguladığı geleneksel, belki de soğuk teda-viden çok anne ilgisine ihtiyacı olduğunu ima etmektedir.

Dr. Jaquith'in tedavisinin kesin doğası belirsizdir, çünkü



RESİM 8: *Aşk Yolcuları*'nda (Now Voyager, 1942) Claude Rains neredeyse tanrı gibidir, ama Bette Davis ile sosisli sandviç yemeyecek kadar da havalarda değildir. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

biz onu bir hastayı tedavi ederken gerçekte görmeyiz. Kaba Freud yanlısı olan *Çıkma Sokak*'tan farklı olarak *Aşk Yolcuları*'nda psikanalitik teoriyi ya da tekniği anımsatan hiçbir şey yoktur. Bunun yerine, Dr. Jaquith, etrafındakilere "bağımsızlık bir kişinin kendi irade ve yargısına güvenmesidir" gibisinden vaazlar vermektedir. Charlotte'a, insanların kendisine "yorgun" ya da "kafaları karıştığı" zaman geldiklerini söyler. Charlotte'a otoriter annesinin evinde ilk rastladığında, ona "Benim yardımına ihtiyacın yok," der ve onun annesini azarlar. *Aşk Yolcuları*, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki psikiyatrist imgesini evcilleştirmek ve ona açıklık getirmek için çok şey yapmıştır. Ama bunu, psikiyatrinin teknik yönleriyle gerçek bir yüzleşmeden çekinip kaçınarak yapmıştır; hattâ 1940'ların filmlerinde hızla gelenekselleşen, *Çıkma Sokak*'taki dışavurumcu rüya sahnelerinden bile kaçınmıştır. 1. bölümün "katarsise dayalı tedaviye" ayrılmış kısmında tartıştığımız pek çok filmde olduğu gibi, burada da, akıl hastalığının nedeni şefkatsiz bir anne ya da babadır ve bu derdin devası lüks bir gemide seyahat ve yeni bir erkek arkadaş ile gelecektir. Daha sonra Charlotte, annesinin ölümünden dolayı kendisini suçlayarak Jaquith'in sanatoryumuna döner. Ancak bunun asıl nedeni olay örgüsünde Charlotte'u Jerry ile tekrar bir araya getirebilmektir. Bundan başka, biraz da üzgün olduğu için sanatoryuma yatmıştır.

1940'ların karışıklıkları sırasında kadınların karşılaştıkları kimlik sorunlarıyla ilgilenen çeşitli "kadın filmleri" arasında psikiyatristleri uygun yere yerleştiren filmlerden biri de *Aşk Yolcuları*'dır (Walsh 1984). *Rüyalı Kadın*'ı da bu bağlamda tartışmıştık; *Sen Gideli* (1944), *Şeytan Çıkarma* (1947) ve İngiliz filmi *Yedinci Tül*'den (The Seventh Veil, 1945) de, kadınların kimlik arayışlarında psikiyatriyi de önemli bir öge olarak kullanan filmler olarak bahsetmemiz gerekir. Alfred Hitchcock'un *Öldüren Hatıralar*'ı (1945) da, daha geniş kapsamına ve psikiyatrist olarak bir kadına rol vermesine karşın bu kategoriye girer. *Aşk Yolcuları* ve *Sen*

Gideli gibi *Öldüren Hatıralar* da bir roman üzerine kurulmuştur. Romanlar 1940'larda psikiyatristli filmlerin olay örgüleri için hâlâ temel bir kaynaktı.

Öldüren Hatıralar'ın bir yerinde, Constance Peterson'ı (Ingrid Bergman) eğitmiş olan aksi, yaşlı analist Dr. Bruloff (Michael Chekhov), "Kadınlar aşık olana dek en iyi psikanalisttirler. Sonra en iyi hasta olurlar," der. Aslında, en azından *Öldüren Hatıralar*'da bu yanlıştır. Kadınlar aşık olana dek ortalama analisttirler. Sonra olağanüstü psikanalist, detektif ve kuşkusuz kötü gün dostu olurlar. Green Manors adındaki klinikte psikanalist olan Dr. Peterson, önce oldukça silik bir kadın olarak gözükür. Güzelliğini, uzun beyaz bir önlüğün, sigara tutacağıının, gözlüğünün ve hoş olmayan saç stiline arkasına saklamaktadır. İlk hastası, onun dişilikten yoksunluğunu vurgulamak istercesine, çarpıcı güzellikte bir kadındır (Rhonda Fleming). Bu kadın hasta, cinsel ihtiraslarını önce kliniğin erkek personelini baştan çıkararak, sonra da onlara fiziksel saldırıda bulunarak ifade eder. Bergman, Fleming'in oynadığı karakterle ilgili neredeyse hiçbir şey başaramaz ve kısa süren seansları, hastanın psikanaliste kitap atınca bir görevli tarafından uzaklaştırılmasıyla son bulur. Green Manors'ın erkek psikiyatristlerinden biri, Peterson'la hem bir analist hem de bir kadın olarak buz gibi soğuk tavrı hakkında konuşur. Açıkçası, Peterson ile romantik bir ilişki kurmakla ilgilenmektedir ama Peterson onun, mesleki yetenekleriyle ilgili eleştirilerini ve cinsel girişimlerini neşeli bir şekilde karşılar ve umursamaz. Fakat kısa bir süre sonra amnezisi* olan Gregory Peck gelir ve Peterson çeşitli rollerde derhal önemli bir yetkinlik sergilemeye başlar.

Dr. Peterson, Peck'in canlandığı karaktere, kısa zamanda aşırı derecede büyük sorunlarının olduğunu açığa vurmasına karşın, aşık olur. Peck, cinayet işlediğinden kuşulanılmasına karşın, kimliğine girdiği kliniğin yeni idareci-

* amnezi: Bellek kaybı (ç.n.)

si Dr. Edwardes'i öldürüp öldürmediğini hatırlayamamaktadır. Bu belirsizliklerin yıldıramadığı Bergman'ın oynadığı karakter, sevgilisiyle birlikte, Dr. Bruloff'a kaçar. Ünlü bir Rus aktörü ve oyun yazarı Anton Çehov'un yeğeni olan Michael Chekhov, Bruloff'u ara sıra açığa çıkan kızgınlık ve soytarılık halleriyle canlandırır, ama bu her iki niteliği de bilge ve karmaşık bir kişiliğin gerekli bileşenleri olarak sunar. Dr. Bruloff, Peck'in masum olduğuna ilişkin görünüşte akıl dışı görünen inancında, kadınlara özgü duygusallığa teslim oldu diye Dr. Peterson'ı azarlarken büyük bir otoriteye sahip gibi konuşmaktadır. Fakat, Constance Peterson da konuşurken otorite sahibidir ve işte bu otorite sayesinde, filmin fotoğraflarından birisinde açıkça göreceğimiz gibi, film en sonunda bizden Peterson'ın tarafını tutmamızı ister (bkz. 5. bölüm, Resim 26). Bruloff'a, "Sadece bilimden anlıyorsun. Onun zihnini biliyorsun, ama kalbini tanımıyorsun," der. Sonra şunu da ekler: "Kalp daha derinleri görebilir . . . Kötü birisi için bu acıyı hissedemezdim". Bruloff, "Bu çocukça bir konuşma," diye karşılık verir.

Ingrid Bergman ve Michael Chekhov arasında geçen sahneler, Amerikan sinemasındaki karşı-aktarımın ilk ayrıntılı tartışmalarını içerir. Otuzlardaki *Özel Dünyalar*'da olduğu gibi, *Öldüren Hatıralar*'ın yapımcıları da teknik yardım için mesleğinin inceliklerini uygulayan bir psikiyatriste görev verirler: Filmin yazıları, "psikiyatri danışmanı" olarak Dr. May E. Romm'u gösterir. Fakat, Hitchcock'un filminin talepleri, bir kadının analık içgüdüsüyle, deneyimli bir erkeğin profesyonel eğitimini yan yana getirmeyi gerekli kılar. Constance Peterson, ancak kendi psikanalistinin deneyimini aşık bir kadının duygusal tepkileriyle yer değiştirdiğinde başarılı olabilir ve bunun böyle olduğunu kendisi söylemektedir. Bu bakımdan film, savaş sonrası yılların belirlemekteki ideolojisini onaylamaktadır ve Lundberg ve Farnham (1947) gibi yazarların biyolojik determinizmini dolaylı yoldan desteklemektedir. Öte yandan, Constance'in içgüdülerinin doğru olduğu açığa çıkar: Constance, Peck'in oynadığı

karakterin psikolojik ıstıraplarını iyileştirir ve sevgilisinin hüküm giymesine yol açan suçu kendisi çözer. Film, eğer kadın olarak kendilerini gerçekleştiremezlerse, kadınların psikanalist olarak başarılı olamadıklarını söyler. Ama aynı zamanda, duygusal ilişkiye girmiş bir kadının çabalarının erkek psikiyatristlerin ve erkek detektiflerin çabalarından çok üstün olduğunu da ima eder. Hattâ, Dr. Peterson, yaşlı bilge Dr. Bruloff ile yaptığı tartışmalarda da haklı çıkar. Kadın psikiyatristlerle ilgili birbirlerine zıt mitleri uzlaştırmada, *Öldüren Hatıralar*, stüdyo patronları (*Öldüren Hatıralar*'ın David O. Selznick'i gibi) ve "saf antropologlar" arasındaki karşılaştırmayı kusursuz bir şekilde gözler önüne serer (Ray 1985, 13).

Öldüren Hatıralar aynı zamanda, psikiyatristlerle ilgili filmlerde zaten önceden oluşturulmuş ya da kısa bir süre sonra oluşacak çeşitli klişeleri de içerir. Sevgili psikiyatrist ile detektif psikiyatristin yanı sıra, bu film, tüm sorunun nedeni olan Dr. Murchison'u (Leo G. Carroll) da suçlu psikiyatrist olarak sunar bize. Gregory Peck, bir dağ yamacından tek başına kayakla iniş yaptıktan sonra hafızasını geri kazandığında ve bir çocukluk travmasından kurtulduğunda geleneksel katarsise dayalı tedaviye de şahit oluruz. Miklos Rozsa'nın film müziği teremin adlı enstrümanın ürkütücü sesini de kullanır. Bu enstrüman, insan zihninin daha karanlık bölümlerine girilmesinde sinemanın kullandığı çeşitli yöntemlere eşlik eden melodramatik tuzaklardan biriydi. Fakat 1948'e gelindiğinde teremin, *Biraz Yaşayalım* (Let's Live a Little) gibi filmlerde satır arasında ince alay için kullanılır olmuştur. *Öldüren Hatıralar*, 1928 yapımı sürrealist bir başyapıt *Endülüs Köpeği*'ni (Un Chien andalou) oluşturan pek çok Freudçu rüya imgesinin serbestçe kullanılmasından çok uzak olmasına karşın, her iki filmde de Salvador Dali'nin katkıları vardır. Gregory Peck anahtar rüyasını anlattığı sırada, perdede gözüken kısa imgeler Dali'nin resimlerine dayanmaktadır ve perdede rüyaların sunulmasında inceliği temsil etmektedir. Hiçbir Amerikan filmi, Alman dı-

şavurumcu klasîği *Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi*'nin (1919) yenilikçi mizansenıyla boy ölçüşememiştir, ama *Öldüren Hatıralar*'ın Dali tarzı rüya sekansları, sinemada rüyaların kullanımını *Rüyalı Kadın*'ın teatral şatafatından ya da *Çıkamaz Sokak*'taki olumsuz sahnelerle çabuk geçişlerden çok daha fazla gerçekçi ve belirgin temsil etmektedir.

Öldüren Hatıralar başlarken perdede gözüken yazılar psikiyatri danışmanının hizmetlerini sıralar ve bu yazıların sonunda, Shakespeare'den kısaltılmış bir alıntı vardır: "Hata . . . yıldızlarımızda değil, hata kendimizde . . ." ve bunu şu satırlar takip eder: "Hikâyemiz, modern *bilimin*, ruh sağlığı yerindeki insanların duygusal sorunlarını tedavi etmede kullandığı bir yöntemi, psikanalizi ele almaktadır. Analist sadece, gizli sorunlarını anlatması, ruhunun kilitli kapılarını açması için hastasını ikna etmeye çalışır. Hastayı rahatsız eden karmaşalar açığa çıkartılıp yorumlanır yorumlanmaz, *hastalık* ve karışıklık ortadan kalkar . . . *akıldışı* olanın *kötülükleri* insan *ruhundan* dışarıya atılır" (vurguyu biz ekledik). Bu, bazı çelişkileri ve belirsizlikleri açığa vuran çok ilginç bir ifadedir. Başta psikanalize bilim denmesine karşın, psikanaliz sonra tek bir yargıyla hem tıp, hem de din ile ilişkilendirilmiştir. *Öldüren Hatıralar*, başlangıcındaki çok şey ima eden iddialarına karşın, psikanaliz uygulamasını, katarsise dayalı tedavi geleneğinden öteye pek götürmez. Gregory Peck kliniğe vardığında, ölü bir adamın rolüne girdiğinin farkında değildir. Fakat, oraya vardktan sonra ilk birkaç saat normal bir şekilde görev yapabilir ve hattâ Bergman'ın oynadığı karakterle romantik, sağlam bir bağ da oluşturabilir. Film, çiftlerden birisi tam olarak mantıklı davranmıyorken başlayan bir ilişkinin gücünü asla sorgulamaz. Aslında, *Öldüren Hatıralar*'da Peck'in akıl hastalığı, ara sıra oluşan duygulanım yoksunluğu ya da panik duygularının ani saldırısı ile tamamen kendisini belli eder. Filmin girişinde öne sürülen "konuşma tedavisi" sadece kısa bir süre gözüdür ve sonunda rahatsız bir karakteri tehdit eden "akıldışı olanın kötülükleri" bu filmde psikanalizden

çok, bir detektif çalışmasıyla ruhtan sökülüp atılır. Hitchcock'un kendisi, *Öldüren Hatıralar*'ı "sahte psikanalizle paketlenmiş, başka bir insan avı öyküsü sadece" diye niteler (Truffaut 1984,165).

Konuşma tedavisi, *Öldüren Hatıralar*'dan iki yıl sonra *Kâbus Sokağı*'nda (Nightmare Alley, 1947) gene suç meselelerinden sonra gelmekteydi. Aslında, bu filmdeki hasta nörozunu kimseye açıklamadan kendisine saklasaydı durumu çok daha iyi olurdu. Stanton Carlisle (Tyrone Power) çok tutulan bir Chicago gece kulübünde insanların aklından geçenleri okuyarak gösteri yapmaktadır. Temizlik alkolünün kokusu nedeniyle paniğe kapılınca "danışman psikolog" Lilith Ritter'a (Helen Walker) gider. Filmin başlardaki eğlence kumpanyası sahnelerinde, Stan yanlışlıkla, kötü tahlilli bir alkolik olan, akıl okuyabilen Pete'e (Ian Keith) metil alkol verir. Daha sonra Stan, Pete'in kadın ortağının kendisine öğrettiği sahte zihin okuma tekniklerinin çoğunu kullanıp çok başarılı olunca, Stan'ın eski alkolik arkadaşının ölümünden kendisini suçlu hissettiği su üstüne çıkar. Lilith Ritter, kısa bir terapi seansından sonra onun suçluluk duygularını ortadan kaldırır, ama bu Stan'ın sorunlarının sonu değildir. Psikolog, sevdikleri yakınlarını akıllarından çıkar-tamayan zengin hastalarından para sızdırmak için bu zihin okuyucuyu incelikli entrikasına dahil eder. Sahip olduğu dinî içerikli konuşma yeteneğini, bir psikoloğa özgü bilgi birikimini ve cüretkârlığını kullanan Stan, bir Chicago plütokratını (Taylor Holmes), çok eskiden bu zengin adamın aşık olduğu ve sonra ölen kızla iletişim kurabildiğine inan-dırır. Hattâ, bu adam, bir "mabet" inşaatı için 150.000 dolar bağışta bulunur, ama zihin okuyucu bu parayı Lilith'e" emanet eder. Psikoloğun ilk adının Stan'ı uyarması gerekirdi, çünkü Stan'ın planı açığa çıkıp da Chicago'ya kaçması gerektiğinde, Lilith parayı kendisine saklar. Stan onu, yap-

* Buradaki "mabet" Mormonların mabedi "tabernacle" (ç.n.)

** Lilith: Kötü ruh (ç.n.)

tıklarını herkese duyurmakla tehdit ettiğinde, Lilith onunla, sanki daha önceki seanslarda öğrendiklerini hatırlamayan bir hastası ile konuşan terapistin patronluk taslayan tonuyla konuşmaya başlar. Tıpkı, onun kurbanı zengin hastalarına yaptığı gibi, yaptıkları tek seans sırasında Stan'ın itiraflarını banda kaydetmiştir ve Pete'in ölümüyle ilgili bu bilgiyi ona karşı kullanmaya hazırdır. Filmin sonu başını anımsatmaktadır. Filmin başında, genç ve saf Stan, bir eğlence kumpanyasında her gün rutin olarak, canlı tavukların başını ısırarak kopartan vahşi adam rolüne çıktığına inanmadığını ifade etmektedir. Chicago'ya kaçtıktan sonra iş bulamayan Stan, alkolizme sürüklenir ve sonunda gezgin bir kumpanyaya katılır ve burada kendisini gene o ilk yaptığı iş beklemektedir.

Kâbus Sokağı gene de çok ilginç bir film yapımcılığı sergiler ve kara filmin en iyi örneklerinden biridir. Fransızca'dan tam çevirisi "kara film" olan "film noir"ın, sık sık ağır dozda cinsellik içeren, şiddet dolu öyküleri ve kaşarlanmış detektifler, iki yüzlü kadınlar ve ağzı bozuk suçlular gibi acımasız karakterleri vardır. Bu gelenekteki filmlerin çoğu, II. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra yapılmışlardır ve psikiyatriye karşı gelişmekte olan ilginin yanı sıra, bu dönemde belirmeye başlayan, Amerikan yaşamının daha az iyimser bakış açısını yansıtırlar. Frank Capra'nın dünyasında psikiyatristler uygunsuz dururlarken, film noir'ın daha karmaşık dünyasında psikiyatristler iyi karşılanmışlardır ve hattâ gerekli bile görülmüşlerdir. Akıldışı davranışı meydana getiren zihnin daha karanlık köşeleri, askerden dönen insanların psikiyatrik tedavileri adına büyük ölçüde gözler önüne serilmiş ve popülerleştirilmişti. Hollywood, bu bilgiyi sinemasal anlatımlara dönüştürmede hiç de zorlanmadı. Film noir'da gölgelere ve "görsel dokunum"a verilen büyük yoğunluk, dışavurumcu yönetmenlerden ve sinematograf-lardan özellikle Alman ve daha az ölçüde Fransız olanlardan etkilenmişti, çünkü oralarda psikanalize çok daha fazla ilgi vardı. Amerika Birleşik Devletler'inde çeşitli klasik

film noir'lar yapan Fritz Lang, ilk başlarda Almanya'da, çılğın bir psikiyatristle ilgili Mabuse filmleri dizisinde bazı dışavurumcu teknikler kullanmıştı. Öte yandan, şimdi film noir diye adlandırdığımız şeyin büyük bir bölümü psikiyatriyle sadece dolaylı yoldan ilgiliydi. Film noir'ın büyük bir bölümü, Amerikan film yapımcılarının, o dönemin çoğu romanında rastlanan kasvetli ve tehlikeli karanlık kasabaları yansıtabilmek için kullandıkları çok sayıdaki teknikten doğal olarak gelişmişti. Bu romanlar özellikle, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James M. Cain ve Cornell Woolrich'in yazdığı detektif, polisiye ve psikolojik gerilim romanlarıydı. *Kâbus Sokağı* bu geleneğin tekniklerini başarıyla kullanır ve diğer pek çok kara film gibi, kurbanların ve zalimlerin uğursuz dünyasını yaratır; bu dünyada tehditkâr, sıklıkla da cinsellikleri belirsiz kadınlar yaşamaktadırlar.

Helen Walker'ın canlandığı Lilith Ritter bir erkek gibi giyinmektedir ve *Kâbus Sokağı*'nın baş zalimi olarak film noir'ın kadınları nasıl resmettiğine ilişkin en eksiksiz örneklerden birini sunmaktadır (E. Kaplan 1989) (Resim 9). Mesleği icabı otorite sahibi güzel bir kadının belalı imgesini Hollywood'un nasıl ele aldığına ilişkin başka ilginç bir örnek de *Kâbus Sokağı*'nda vardır. 5. bölümde göstereceğimiz üzere, filmlerdeki kadın psikiyatristler erkek hastalarına genellikle sadece aşık olarak yardım ederler. Lilith Ritter, bu kuralı test edemeyeceğimiz bir istisnadır. Öte yandan, Tyro-ne Power'ın oynadığı karaktere, yat kulübündeki kabininde bir randevu verdiğinde, onunla bir cinsel ilişki kurmaa biraz hevesli olabileceğini de ifade eder. Bu teklif, şefkatli bir kadın terapistin davranışıyla bir tutarlılık göstermez, özellikle Stan'ın (Power) evli olduğu hatırlanırsa. Fakat, Stan, birlikte görülmeleri riskli olacağı için onun teklifini reddeder. Böylelikle *Öldüren Hatıralar*'da ve diğer pek çok filmde şahit olduğumuz geleneksel terapi aşkı bu filmde hiçbir şekilde oluşmaz. Öte yandan, bu psikoloğun hastasıyla ilgili başarısı, başarılı bir profesyonelin işi değil de, olsa olsa

“kadın” şefkati hiç olmayan, düzenbaz ve vicdansız bir şantajcının işidir. Hastasının suç duygularından kurtulmasına yardımcı olabilir, ama onun gerçek gündemi, daha dürüst terapistlerin gündeminden çok farklıdır. *Kâbus Sokağı*’nın, anaç ruhtan tamamen yoksun kötü kadın psikiyatristi, ancak sevdiği erkek için fedakârlıklar yaptığında başarılı olabilen daha tanıdık kadın psikiyatristi zorunlu olarak tamamlar. Filmlerdeki kadın terapistlerin, kendileri ve hastaları arasındaki cinsel kimya ile başa çıkabilmek için gösterdikleri ilk zayıf çabalarda sık sık kullandıkları sihirli kelimeleri, yani “aktarım” terimini Lilith Ritter’in kullanması önemlidir. Fakat, Lilith’den duyduğumuz bu kelime, hem kahramanı deli olduğuna inandırmak, hem de polis gelene dek onu orada tutmak için dikkatlice hazırlanmış bir konuşmanın parçasıdır.

Kâbus Sokağı’ndaki bir diğer çetrefilli konuşma Stan ile Lilith’in ilk buluşmasında geçer. Bu noktada her ikisi de hâ-



RESİM 9: *Kâbus Sokağı*’nda (*Nightmare Alley*) baştan çıkarıcı ve kötü yürekli Lilith Ritter (Helen Walker) Tyrone Power ile görüşüyor. Twentieth Century-Fox. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

lâ birbirlerini tartmakta ve bir diğ erinin ne planlar yaptığını anlamaya çalışmaktadırlar. Stan onun mesleğ inin ne olduğunu sorduğ unda, Lilith ona “Hiç psikanalizden geçtin mi?” der. Stan, “Bir keresinde bir cinayet filminde görmüş tüm. İyi bir zihin okuyucu her şeyi beş dakikada çözerdi,” diye cevap verir. *Kâbus Sokağ ı*’nın film yapımcıları büyük bir olasılık bu ifadeye katılmasalar da, bu ifade, suç melodramlarında ya da Stan’ın deyiş iyle “cinayet filmleri”nde, sık sık kullanılan, psikiyatriye karşı tutumu yansıtmaktadır. Psikanaliz düzenli olarak, detektif çalışmasıyla ya karıştırılır ya da o seviyeye indirilir. Bunun nedeni kısmen, psikanalizin metodolojilerinin, ipuçlarını bir araya getirip varsayımlar üzerinde devam etmeyi gerektirmesidir. Diğ er bir nedeni de suç soruşturmasının, psikiyatrinin akıllıca basitleştirilmiş bir versiyonunu sunmasıdır -bir suçlu saptanır saptanmaz, sorunlar tamamen çözülebilir ve unutulur. Psikiyatri yönelimli filmlerde, bir bireyin ıstıraplarına, kimliğı kolaylıkla saptanabilen ebeveynin bu kadar sık yol açmasının nedenlerinden birisi budur. Ruhsal sorunları olan insanlarla ilgili öyküler sık sık, kanunla baş ı derde giren insanların öyküleriyle aynı temeller üzerine kurulur.

Psikiyatrinin, film noir gelenekleriyle yan yana gözüktüğü diğ er film örnekleri arasında Rudolph Matè’nin *Karanlık Geçmiş i*’i (The Dark Past, 1948) ve Steve Sekely’nin *Boş Zafer*’i (Hollow Triumph, 1948), sonra *Yara* (The Scar) olarak gösterime girmiştir) gösterilebilir. *Karanlık Geçmiş i*, 1939 yapımı *Çıkmaz Sokak*’taki aynı öyküyü yeniden anlatmak için film noir tekniklerini kullanmıştır. *Boş Zafer*’de Paul Henreid, önce psikanalistini öldüren, sonra da onun yerini alıp en azından iş in baş ında başarılı olan bir adamı canlandırır. Curtis Bernhardt’ın *Duvar*’ında (High Wall, 1947), Audrey Totter, *Öldüren Hatıralar*’daki Ingrid Bergman gibi, suçlu bir adama (Robert Taylor), ona yalan yere suç yükleyen adamı tespit etmeden önce aş ık olan bir psikiyatristi oynar.

Robert Siodmak’ın *Karanlık Ayna*’sı (1946), “kötü ikiz”

olgusuna bir psikiyatrist getirir. “Kötü ikiz” (Brian De Palma’nın *Kız Kardeşler*’i [Sisters] ve Paul Henreid’in *Ölüm Çemberi* [Dead Ringer] gibi) pek çok filmde kullanılmış bir klişedir. Bu klişe aynı zamanda, pek çok sinema klişesi gibi, kendisine televizyon melodramlarında da (büyük kanallarda Jane Seymour ve Ann Jillian’ın oynadığı 1980’lerin televizyon için yapılmış filmleri gibi) sağlam bir yer sağlamıştır. *Karanlık Ayna*’daki ikizlerden birisi (her ikisini de Olivia de Havilland oynamaktadır) bir cinayet işlemiştir. Polis ikizlerden birisinin suçlu olduğunu bilmektedir, ama hangisinin suçlu olduğunu bulamadıklarından dolayı, ikisini de resmen suçlayamazlar. Sonunda, “psikolog” hekim, filozof, bilim adamı Scott Elliott’ın (Lew Ayres) yardımına başvururlar. Bu psikolog ikizlerin patolojisi üzerinde araştırma yapmıştır. (Gerçekten de, Ayres’in oynadığı karakter bir psikiyatristten çok bir psikolog gibi davranmaktadır; konuşma tedavisinden çok ikizlere testler yapmaktadır.) Dr. Elliott, yaptığı Rorschach testlerinin bulguları, serbest çağrışım ve yalan detektörü testleri aracılığıyla sonunda suçluyu bulur (ve diğer ikize aşık olur). Dr. Elliott’un bu çalışmalarına Dimitri Tiomkin’in kötü bir şeyler olacağını hissettiren, karanlık ve yoğun noir müziği eşlik eder.

Karanlık Ayna’da Lew Ayres’in Scott Elliott rolünde gösterdiği performans, 1940’ların filmlerinde psikiyatrinin kabulünde ve sır olmaktan çıkartılmasında bir ileri adımı işaret eder. Dr. Elliott pipo içmesine, satranç oynamasına, Brahms dinlemesine ve kitaplarla dolu bir ofisi olmasına karşın, limon şekerlerine düşkündür ve Ayres gibi düzgün ve nispeten masum bir başrol oyuncusundan beklediğimiz gibi, bir genç erkeğin çekiciliğiyle hareket etmektedir (Resim 10). Bir kez daha psikiyatrist çalışması detektif çalışmasından büyük ölçüde ayırt edilemez ve bir kez daha terapi ilişkisi kaçınılmaz olarak aşka neden olur, ama film aynı zamanda ruh sağlığı profesyonellerinin hastalarını nasıl tedavi ettiğini göstermeye de çaba sarf eder. Çeşitli sahnelerde, ikizlerin, aynı Rorschach lekelerine ve serbest çağrışım test-

lerine gösterdikleri, birbirlerinden kesinlikle farklı tepkilerini karşılaştırabiliriz. Burada, ne Freud'dan ne de tıptan yararlanılmıştır, ama bu film 1946'da bir detektif filmi görmeye gelen izleyicinin bilinçdışının sırlarını ulaşılabilir kılma çabalarındaki bir psikoterapistin çalışmasını da takdir edebileceğini ima etmektedir.

Baş oyuncu olarak Olivia de Havilland'ı da sunan 1948 yapımı *Talihsizler Yuvası*, ruhsal sorunları olan hastaların tedavisini çevreleyen ikilemleri sunmaya çalışır, ama Hollywood şablonuna sadık kalarak, en sonunda onları gerçek yerlerinden alır ve melodrama yerleştirir. *Talihsizler Yuvası*, en iyi örnekleri *Centilmenler Anlaşması* (Gentlemen's Agreement, 1947), *Çapraz Ateş* (Crossfire, 1947) ve *Kara Damga* (Pinky, 1949) olan savaş sonrası sosyal sorun filmleri türüne çok iyi uyar. *Talihsizler Yuvası*'nın sonu, ana tema olarak antisemitizmi seçen bir cinayet filmi olan *Çapraz Ateş*'in



RESİM 10: *Karanlık Ayna*'da (The Dark Mirror, 1946) Lew Ayres, Olivia de Havilland ile onun "kötü ikizinin" zihinlerini kurcalar. Universal Pictures. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

(Crossfire) sonuna benzer. Antisemitizmin çirkinliği, filmin kötü adamının (Robert Ryan) neredeyse patolojik olan davranışında açıkça gözler önüne serilmesine karşın, filmin sonunda kötü adamın keşfettiği şey ve onun ölümü, Yahudi nefreti ve bununla ilişkili tüm kötülüklerin tamamen ortadan kaldırıldığını ima etmekte gibidir. Benzer şekilde, *Talihsizler Yuvası*'nın sonunda, kadın kahramanın iyileşmesi, geride bırakılmış akıl hastalarının sıkıntılarını izleyiciye unutmamak için tasarlanmış gibidir.

Sinemadaki psikiyatrinin gelişen tarihine bakacak olursak *Talihsizler Yuvası* önemlidir, çünkü bu film daha çok bilgiye dayanan bir bakış açısından bu mesleğin başarısını sorgular. *Bay Deeds Şehre Gidiyor* gibi filmlerde psikiyatristler açıkçası, gerçek dünyadan haberi olmayan şarlatanlardır. Öte yandan, *Talihsizler Yuvası* ile psikiyatristler hastaları iyileştirirler, ama toplumumuz ve sorunlu insanlar için yine toplumumuzun kurduğu kurumlar psikiyatrinin çalışmasına her zaman kolaylık sağlamazlar. *Talihsizler Yuvası*'nın yeni başlamakta olan, insanların sorunlarının temelinde toplum olabilir görüşü 1960'larda tam olarak gelişecektir.

Talihsizler Yuvası, devlet akıl hastanelerindeki kaosu dramatize eder. *Aşk Yolcuları* ve *Öldüren Hatıralar*'daki hoş taşra malikanelerinin yerine, hastaların iyileşmelerine, ancak onlara mümkün olabildiği kadar çabuk oradan ayrılma arzusu vererek yardımcı olan tımarhaneler geçmiştir. Bu film, Virginia Cunningham'ın (Olivia de Havilland), psikiyatristinin (Leo Genn) tedavi çabaları ile Juniper Hill devlet akıl hastanesindeki koşulların feci etkileri arasında gelip gitmesine neden olur. Virginia başta, evliliğindeki krizin neden olduğu bir çöküntü yüzünden bu hastaneye gelir. Bir erkeğin aşkını kabul edememektedir, çünkü babasının ölümünden ve bunun arkasından babasına benzeyen erkek arkadaşının ölümünden dolayı kendisini suçlamaktadır. Bunları bilmekteyiz çünkü Virginia, narkosentezin etkisi altındayken hikâyesinin bir bölümünü anlatır. Narkosentez, psi-

kiyatristlerin herhangi bir ilaç tedavisi kullandıkları belki de ilk filmlerden *Şeytan Çıkarma* (1947) ve *Kahramanların Yuvası*'nda (Home of the Brave, 1949) da görülen bir işlemdir. (Aynı işlem 1946 yapımı belgesel *Bırakın Işık Olsun/Let There Be Light*'ta kullanılmıştır.) Virginia'nın hikâyesinin geri kalan kısmını, psikiyatristi ona açıkladığı zaman öğreniriz. Bu açıklama sırasında, Freud'un portresi bir ikon gibi, korkutucu bir şekilde duvarda asılı durmaktadır.

Talihsizler Yuvası'nda, Virginia'nın psikiyatristini İngiliz aktör Leo Glenn oynar (Resim 11). Psikiyatristin yabancı aksanının telaffuz edilemeyecek kadar zor soyadıyla tutarlılık içerisinde olması istenmiştir ve filmdeki karakterler onun soyadını sevecenlikle "Kik" diye kısaltmışlardır. Onun alçakgönüllü, ama otoriter bir tarzı vardır ve *Aşk Yolcuları*'ndaki Claude Rains gibi sık sık piposunu hafifçe vurmaktadır. İyi niyetlerine ve şefkatli tabiatına karşın, Dr. Kik'in karşı karşıya kaldığı güçlükler sadece hastasının ilk



RESİM 11: *Talihsizler Yuvası*'nda (The Snake Pit, 1948) Olivia de Havilland ile şefkatli ve faydalı psikiyatrist (Leo Glen). Twentieth Century-Fox. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

travmaları değildir. Leo Glenn'in oynadığı karakter, aşırı kalabalığı, keyfi otorite uygulayan hemşireleri ve yeteneksiz idarecileri de içeren devlet hastanelerindeki yetersizliklerle mücadele eden belki de ilk sinema psikiyatristidir. Bütün bu yetersizlikler 1940'ların sonunda halka geniş çapta duyurulmuştu. Bu bilgili profesyonel bile, kurul odalarında alınan kararları kendi tedavilerinden üstün tutmak zorundadır. Bu nedenle, Dr. Kik Virginia'nın kocasına (Mark Stevens) zaman yetersizliğinden dolayı, "kestirme yollar"dan gitmek zorunda olduğunu söyler. Kik'in amirlerinin, Virginia'yı mümkün olduğu kadar çabuk taburcu etmesi için ona baskı yaptıklarını da biliyoruz, çünkü koğuştta zaten aşırı sayıda hasta vardır.

1. bölümde belirttiğimiz gibi, *Talihsizler Yuvası* EKT'yi hem barbarca hem de yararlı olarak resmeder. Bu film, Virginia'nın anne-babasına olan ikircikli duygularını çözmeye çalıştığı analiz sahneleri ile diğer hastaları kapsayan daha genel olarak oynanmış sahneler arasındaki çok büyük farklılıkta, psikiyatriye karşı ikircikliği de ifade eder. Virginia'nın Dr. Kik ile seanslarının ciddiyeti neredeyse, psikanalizle ilgili "eğitici" bir belgeselin özelliklerinden birini oluşturabilir. Öte yandan, koğuştaki sahneler akıl hastanelerinin ürkütücü ve aynı zamanda gülünç yönlerini kullanmaktadır. Diğer hastaların renkli maskaralıklarının ya da hemşirelerin uyguladığı akılsız zorlamaların Virginia'ya bir yarımı olmadığı açıktır. Diğer hastalar gerçekten psikotik gözüklürken, Havilland'a Akademi Ödülleri adaylığı getiren ve *Talihsizler Yuvası*'nın 1949'un en çok kâr getiren beş filminden birisi olmasını sağlayan, Havilland'ın özellikle etkili yüz ifadeleri ve aşırıya kaçmadan komik bir şekilde rolünü seslendirışı Virginia'nın hastalığına neredeyse bir çekicilik katar. Hattâ bir sahnede, Virginia kendisini sorularıyla rahat bırakmayan gülünç bir psikiyatristin parmağını ısırduğında, film bizi Virginia'ya sempati duymaya davet eder (Resim 12). Bu durum onun taburcu edilmeye hazır olup olmadığıyla ilgili bir görüşme olduğu için, Virginia'nın hare-

keti şüphesiz tepki yaratır. Gene de bu sahne bağlamında, onun bu karşı koyuşu kalabalığı memnun edici olduğu kadar akla yatkın da gözükmektedir. *Talihsizler Yuvası*, Hollywood'un ciddi bir sorunu sunma ve sonra da sempatik bir karaktere doğru o sorunun yönünü değiştirme amacıyla kullandığı birçok öğeye başvurmuştur. De Havilland'ın performansı da bu öğelerden biridir.

Rüyalı Kadın, *Öldüren Hatıralar*, *Kâbus Sokağı* ve *Talihsizler Yuvası* gibi filmler psikiyatridi açıkça kendi özel amaçları için kullanırlar, ama 1930'lardaki ve daha önceki filmlerden daha sofistike bir anlayış sergilerler. 1940'ların tamamen bu yeni sofistike anlayış ile karakterize edildiği izlenimini verebiliriz diye, hiç değilse diğer birkaç filminden de söz etmemiz gerekir. *En Sevgili Karım* (My Favorite Wife, 1940), *O Meşum Duygu* (That Uncertain Feeling, 1941), *Öldür Sevgilim* (Murder, My Sweet, 1945), 34. *Caddedeki Mucize* (1947) ve *Neşeli Ziyaretçiler*'de (1948) çeşitli şarla-



RESİM 12: *Talihsizler Yuvası*'nda (The Snake Pit, 1948) Olivia de Havilland beceriksiz şarlatan doktor ile (Howard Freeman). Twentieth Century-Fox. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

tanlar son derece gelenekleşmiş roller oynadılar. Boris Karloff gibi önemli bir aktöre on sekizinci yüzyıl Londra'sında bir akıl hastanesinin kötü yürekli yöneticisi rolünü veren *Tımarhane* (Bedlam), 1946'da gösterildi. Karısını öldürüp bu suçunun tek tanığını (Anabel Shaw) ortadan kaldırmaya çalışan bir psikiyatrist rolünde Vincent Price'ın oynadığı *Şok* (Shock) aynı yıl gösterildi. Mesleki yeteneklerinin potansiyel tehdidini göstermek istercesine, psikiyatrist ilk önce tanığı delirtmeye çalışır ve sonra da ona yüksek dozda insülin verir. *New York Times*'dan Bosley Crowther, *Şok* gibi toplumsal açıdan sorumsuz saydığı filmlere düşüncesinden dolayı fazlasıyla öfkelenmiş ve eleştirisinde, halkın Amerikan sinemasında psikiyatrinin Altın Çağı'ndan nasıl sorumlu olduğunu açıklamıştır: "Bu zamanda topluma kötü hizmet sayılacak bu filme karşı çıkmak zorunda hissediyor insan kendini. Sinirsel bozuklukların tedavisi bugün, savaşta bir tür şok yaşamış binlerce insan üzerinde uygulanıyor. Bu filmin açıkça hedeflediği gibi, tedaviye karşı korku uyandıran bir film, o hastaların ya da kaygılı akrabalarının önüne konulmuş acımasız bir şeydir. Filmin yapımcısı Aubrey Schenck ve bu filmi piyasaya süren Twentieth Century-Fox, halka karşı en alçakçasından bir düşüncesizlik içinde olduklarını açıkça kanıtlamışlardır" (1946, 10).

Crowther bu sözleri ettiği sıralarda, belki de hâlâ *Bırakın Işık Olsun*'un (Let There Be Light, 1946) büyüü altındaydı. *Bırakın Işık Olsun*, 1962'de Freud'un biyografisini çekmeden çok önce John Huston'ın yönettiği, askeri psikiyatristlerin başarılarını anlatan bir belgeseldir. Bu film belki de bugüne kadar yapılmış en etkileyici psikiyatri propagandası örneğidir. Kameralar, Long Island'daki bir hastanede sekiz hafta boyunca terapi gören, askerden dönmüş pek çok askeri izler. Hepsi de başta, savaşta yaşadıkları deneyimlerinin neden olduğu ciddi bozukluklardan ıstırap çekmektedirler; onların hastalık belirtileri bir dizi bireysel görüşmede canlı olarak sunulur. Başlarda psikiyatristler, dört erkek hasta üzerinde narkosentez ve hipnoz uygulayıp he-

men sonuç alırken gösterilirler. Aynı dört hasta daha sonra, grup terapi seanslarında sorunları hakkında konuşmayı ve hattâ şaka yapmayı öğrenirken gösterilirler. Ve filmin sonuna geldiğimizde, bütün bu adamlar gülerken, şarkı söylerken ve beysbol oynarken filmleri çekilmiştir, anlaşılan duygusal ve fiziksel sağlıklarını geri kazanmışlardır. Huston'a göre ordu, "ruhsal ve duygusal yaralıların kaçık olmadığını gösteren bir film istemiştir; çünkü bu adamlar o zamanlar iş bulamıyorlardı" (Kaminsky 1978, 43). Fakat Huston, ordunun, bu filmde gözüken pek çok hastanın gösterim onay formlarını imzalamadığını belirterek, bu filmi göstermemeye karar verdiğini de söyler. David Culbert'in Ulusal Arşivler'in İşitsel Görsel Bölümü için derlediği *Bırakın Işık Olsun* ile ilgili bir dosyadaki bilgilere göre, Huston, onay formlarının Astoria, Queens'deki bir bankanın kasasından kaybolduğunu iddia etmektedir. Film görme fırsatı elde eden bir avuç eleştirmenden James Agee, filmin gösterilmemesine başka bir açıklama getirmiştir: "Savaş Bölümü filmi neden geri çektikleriyle ilgili bir sürü mazeret geveledi; göz önündeki asıl nedenden söz edilmedi: Film seyreden ruh sağlığı yerinde herkes silahlı kuvvetlere katılacaktı, asik suratları ve olgunlaşma sancıları çeken kafalarıyla olsa bile" (1958, 236). Agee haklı olabilir, ama Ulusal Arşivler'deki küpürlerden oluşmuş dosyadaki bir belge, İşaret Alayı'ndan hukukçu bir subayın sözlerini şöyle aktarmaktadır: Onay formları, bu filmin "sadece savaş çabalarını destekleyip askeri yüreklendirmek için kullanılabileceğini" şart koşmaktadır. Onun yorumuna göre, bu da filmin sadece askeri personele gösterilebileceği anlamına gelmektedir. Nihayet film, 1981 yılında halka gösterildi. Bu film yapıldığı zaman, daha çok insanın seyretmesi sağlansaydı bile, *Bırakın Işık Olsun*'un, Hollywood'un "sinirsel bozuklukların tedavisi" betimlemesini değiştirebilme olasılığı yok gibiydi. Mark Robson'ın *Kahramanların Yuvası* (1949) dışında, o dönemin Amerikan filmleri, askerlerin taşıdığı psikolojik yara izlerini iyileştirmek için psikiyatrinin gösterdiği çabalarla ilgilen-

mez gözükyüyorlardı. *Şok*, doktorların zihinleri tedavi etme yöntemlerinin sansasyonel yönlerinin Hollywood yapımcılarını çok daha fazla büyülediğinin tipik bir örneği idi.

ellili yıllar: altın çağ'a giriş

Amerikan sineması, 1950'lerin büyük bir kısmında psikiyatriye dair ikircikli mitolojisini geveleyip durmuştur. Bu meslek bazen idealleştirilirken, *Glen veya Glenda* (Glen or Glenda?, 1953) gibi filmlerde de arsızca sömürülmüştür. *Glen veya Glenda*'yı, efsanevi Edward D. Wood Jr. yönetmiştir (bu yönetmen, bazı bıkkın ve alaycı arşivcilerin bugüne kadar yapılmış en kötü film olarak tanımladıkları *Uzaylıların 9 Numaralı Plan/Plan 9 from Outer Space* adlı filmiyle daha çok tanınmaktadır). Alt başlığı *Cinsiyetimi Değiştiriyorum* (I Change My Sex) olan *Glen veya Glenda*, Bela Lugosi'yi etrafı kafataslarıyla, gizemli buharlarla ve bir büyücünün çalışma yerinde bulunabilecek teçhizatla çevrili bir tür esrarlı filozof olarak başrolde oynatır. Lugosi izleyiciye doğanın düzeniyle ilgili ders verir ve sonra havalı bir psikiyatristi takdim eder. Bu psikiyatrist sıra kendisine geldiğinde, kadın elbiseleri giyme arzusu kendisini rahat bırakmayan bir adamın öyküsünü anlatır. Filmin, travestinin anlayışlı nişanlısının ona angora süveterini son anlarda vermesiyle mutlu bir şekilde biter. Ed Wood'un filmi yönetmedeki beceriksizliği, Hollywood'un "ona her iki şekilde de" sahip olma arzusunu sıradışı bir şekilde belirginleştirir. Bu gelenek eskilere, en azından Cecil B. DeMille'e kadar eskiye gitmektedir. *Glen veya Glenda*'da, psikiyatrist baskın ideolojinin normallik görüşünü açıkça dile getirirken, aynı zamanda yasak olan şeyin yarattığı röntgencilik büyüsünü de meşrulaştırmaktadır.

Diğer bir yarı ilkel film de, sinemada psikiyatrinin karmaşık, çalışabilme yollarını açığa vurmaktadır. *Yeniyetme Kurtadam* (I Was a Teenage Werewolf, 1957) 1950'lere özgü bazı anksiyetelere parmak basmaktadır. Atomun yok

edici güçlerinin serbest bırakılması, o dönemin bilimkurgu romanlarına ve korku filmlerine hakim mecazlara özgüdür (en dikkate değeni 1954 Gordon Douglas yapımı *Onlar - Them!*’dir) ve psikiyatrinin, nükleer gücün bilimsel şaşırtıcılığıyla ortak yönü çoktur: Her ikisi de, doğanın yasak güçlerini açığa çıkartmak için yapılan modern buluşlar olarak nitelendirmektedirler. Amerikalılar tıpkı “barış için atomlar” görüşünün iyimser vaatlerine karşı karışık duygular besledikleri gibi, psikiyatrinin güçlü içgüdüsel dürtüleri serbest bırakarak, bir hastayı kontrolü dışındaki saldırgan ve cinsel güçlerin kargaşası içinde bıraktığının bilinçdışı kaygısını da taşımış olabilirler. *Yeniyetme Kurtadam* (I Was a Teenage Werewolf) bu görüşü kesinlikle ifade etmektedir. Whit Bissell ucuz filmlerin tanıdık çılgın bilim adamını oynar. Bu bilim adamı, Hugo adlı asistanıyla bir laboratuvar-da çalışmakta ve insanlığı ilkel kökenlerine geri götürerek dünyayı nükleer felaketten kurtarma hayalleri kurmaktadır. Film, bu doktoru bir “danışman psikolog” olarak tanımlamış gözükmektedir. Bu psikolog, sadece genç kahraman (Michael Landon) ile tanışmasının sağlanması amacıyla bir uçak fabrikasında görevlendirilmiştir. Kahramanımız, yaban hallerine bir çare bulsun diye doktora gelmektedir. Psikolog bu delikanlıyı deneyleri için tam anlamıyla uygun bir denek olarak görür ve ilaçların ve hipnozun yardımıyla, bir canavara dönüştürür. Film, polisin bu kurt adamı vurmasıyla biterken, canavarın doktorunu öldürdüğü anlaşılır. Dinsel eğilimi daha çok olan polislerden biri, “Tanrı’nın işine karışmak insanın haddi değildir” yargısına varır.

Fakat bu on yılda yapılmış filmlerin çoğu, 1930’lar ve 1940’lardan gelen sağlam kurulmuş gelenekleri sadece devam ettirdiler. Yararsız ya da acayip psikiyatristler *On Dördüncü Saat*’te (Fourteen Hours, 1951) ve *Yaz Bekârı*’nda da (The Seven Year Itch, 1955) gözükürler. Bir erkek hastası tarafından “iyileştirilen” güzel ama tatminsiz psikiyatristler hem *Büyük Artist* (Knock on Wood, 1954) hem de *Kusursuz Tatil*’de (The Perfect Furlough, 1958) gözükürler. Frede-

rick de Cordova'nın *Yatma Zamanı* (Bedtime for Bonzo, 1951) adlı filminde, Ronald Reagan, sevimli bir psikoloji profesörünü oynar. Reagan kendi evinde bir şempanze büyüterek, besleyip büyütmenin doğaya karşı insana bir üstünlük sağladığını kanıtlamak için kolları sıvar. *Karanlık Ayna*'daki aynı derecede sevimli Lew Ayres gibi, bu profesör de deneyinde başarılı olur ve kendisine bir eş kazandırır. *Kanun Benim* (1953), *Kâbus Sokağı*'ndaki Lilith Ritter geleceğinde baştan çıkartıcı bir psikanalist sunar; bu psikanalist kendi prototipinin işlediği suçtan kesinlikle daha kötü bir suç işlemektedir. Mickey Spillane'nin bir romanı üzerine kurulmuş *Kanun Benim*'in hem 1953 hem de 1982 versiyonunda Mike Hammer, terapist Charlotte Manning'in, arkadaşının katili olduğunu öğrenmeden önce bu terapist (1953'de Peggie Castle, 1982'de Barbara Carrera oynar) ile sevişir. Her iki film de ölümcül bir kucaklaşma ile biter; Charlotte bir yandan öpücükleriyle Hammer'ın dikkatini dağıtmayı umarken, bir yandan da silahına uzanmaktadır. Fakat duyduğumuz silah sesi Hammer'ın silahından gelir. Her iki film de şu unutulmaz konuşmayla biter:

CHARLOTTE: Nasıl yapabildin?

HAMMER: Çok kolaydı.

Bay Deeds Şehre Gidiyor ile başka ortak yönü neredeyse hiç olmamasına karşın, *Kanun Benim*'in 1953 versiyonu da psikiyatrinin kendi meşruluğu için öne sürdüğü rahatsız edici iddiaları ortadan kaldırmak için, istikrarlı topluluklarda istikrarlı bireylerle ilgili nostaljik görüşe bel bağlar. *Kanun Benim*'deki psikanalistin cinsiyeti sadece toplumsal müdahaleyi temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda, psikanalistin kapısına ilk kez geldiğinde ve kapının yanındaki parılayan isim levhasını gördüğünde, Hammer'ın her şeyi bilen o tanrısal sesini de duyarız: “‘Charlotte Manning, Psikanaliz.’ Çocukluğumdan bu yana çok şey değişti. Eskiden çatı padavraları ağaçtan yapılırdı ve çok yük taşırlardı. Şimdi

pirinçten yapılıyorlar, ama hiçbir şey taşıyamıyorlar.”

Psikiyatristlere yer veren ellilerin filmlerinin büyük bir çoğunluğu hâlâ roman ve oyunlar üzerine kurulmaktaydı. Örneğin, Henry Koster'in *Harvey* (1950) adlı filmi Mary Chase'nin popüler sahne komedisinden, neredeyse kelimesi kelimesine sinemaya uyarlanmıştı. Bu film, görünmez dev bir tavşanı olan iyi huylu ayyaş Elwood P. Dowd'un (James Stewart), kız kardeşinin onu götürdüğü psikiyatristlerden daha az yardıma ihtiyacı olduğuna ilişkin kendini beğenmişliği de içerir. Filmin bir yerinde, Elwood şef psikiyatrist Dr. Chumley'i (Cecil Kellaway) teselli eder; bu psikiyatristin tek amacı, şefkatli bir kadının ona sürekli olarak, “Vah, zavallı şey. Zavallı, zavallı şey” diyeceği Akron, Ohio'ya kaçmaktır. Sonunda, herkes filmde ruh sağlığı en yerinde kişinin Elwood P. Dowd olduğunu anlamaya başlar; onun dünya görüşü, görünmez tavşan dışında, bir Frank Capra filminden ödünç alınmış olabilir.

Fakat, bu dönemin birkaç filmi psikiyatri imgesindeki bir değişikliği gösterir. Hollywood'un daha olumlu bir bakış açısına -bazı insanların gerçekten yardıma ihtiyacı olduğuna dair kesin inanca sıkı sıkı bağlı bakış açısına- sürüklenişi *Örümcekkuşu*'nda (The Shrike, 1955) çok iyi gösterilir. Bu film, Joseph Kramm'ın 1952'de Pulitzer ödülü kazanan oyunu üzerine kurulmuştur. Josè Ferrer, hem Broadway oyununda, hem de filmde yönetmen ve oyuncudur, ama bu iki çalışma arasında önemli farklılıklar vardır. Kramm'ın oyunu New York'ta sahneye konduğunda, Ferrer, intihar girişiminden sonra New York'taki bir psikiyatri hastanesine yatırılan, başarısız bir sahne yönetmenini, Jim Downs'ı oynamıştır. Downs kısa zamanda, yalnızca kendisini muayene eden şefkatsiz psikiyatristler topluluğunun değil, aynı zamanda yabancılaşmış karısı Ann'in de tutsağı olduğunun ayırdına varır. Ann, kocasının sadece kendi gözetimi altında kalmak şartıyla taburcu edilmesine doktorları ikna eder. Hattâ Ann, kocası ve Charlotte'un temas kurma olasılığını da ortadan kaldırır. Charlotte, Downs'ın, evliliği boşlama-

sından kısa bir süre önce aşık olduğu kadındır.

Oyunun rahatsızlık verici son bölümünde, Downs, akıl hastanenin hapisane benzeri atmosferini, ancak karısının mahkumu olmaya istekli olursa terk edebileceğini anlar. Böylece teslim olur, gerçek duygularını karısına değiştirerek aktarır ve psikiyatristlere, kocalığın geleneksel rolünü tekrar üstlenmeye hazır olduğunu söyler. Oyunda, hastaneden nihayet yürüyüp çıkarken, acınacak derecede yıkılmış bir adamdır.

Oyun, evliliğin karanlık yüzüne yoğunlaşarak, “baskın ideoloji” diye adlandırdığımız şeye saldırmıştır. Fakat, *Örümcekkuşu*’nun 1955 yapımı film versiyonu, Amerikan filmlerinin güçlü bir çekicilik yaratmak için henüz hazır olmadıkları ve uzlaşma modelinin sahip olduğu yerin hâlâ çok sağlam olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Filmde, Jim Downs (José Ferrer) kendisini, karısı Ann’in (June Allyson) ve onun komplosuna psikiyatri camiasından ortak olanların kurbanı olarak bulur gene. Ama senaryo yazarı Ketti Frings, filmin sonuna doğru bir sahne eklemiştir; bu sahne- de, psikiyatristlerden biri, Dr. Bellman, tipik olmayan bir şekilde Ann’e hiç terapi görmeyi düşünüp düşünmediğini sorar. Ann bu soruya şiddetle olumsuz bir tepkide bulunur, ama filmin sonunda, Downs karısının gözetiminde serbest bırakıldığında, Ann nihayet Dr. Bellman’a tedavi için geri gittiğini açığa vurur. Ann kocasına, kendi yöntemlerindeki yanlışı gördüğünü ve o isterse, sevgilisi Charlotte’a geri dönmesine izin vermeye hazır olduğunu söyler. Hattâ, filmi oyundan ayıran daha çarpıcı bir farklılıkta, Downs karısına onunla kalacağını ve evlilikleri için bir şans daha vereceğini söyler. İstekli iki can tarafından herhangi bir evliliğin değişime uğratılabileceği miti, Kramm’ın evliliği mahkumiyet olarak görüşünün yerini alır. Açıkçası, film bir anlamda, sinema izleyicilerinin çok bunaltıcı bulabilecekleri bir öyküye mutlu bir “Hollywood sonu” eklemiştir. Öte yandan, *Örümcekkuşu*, Altın Çağ’dan hemen önceki yıllarda, Hollywood filmlerinde psikiyatriye usul usul ısınma başla-

miş gibi de görülebilir. *Örümcekkuşu*, psikiyatristlerin gar-dianlardan pek farklarının olmadığı, akıl hastanesi filmle-ri türüne aittir, ama Dr. Bellman'ın bölümü (hem filmde hem de orijinal New York oyununda doktoru Kendall can-landırmıştır) kabaca yeniden yazılmıştır. Yeni versiyonda Bellman ansızın, psikolojik yarası olan insanları saptayıp, onları tedavi edebilen kâhin psikiyatrist olup çıkar; bu psi-kiyatrist, o zamanlar Amerikan sinemasında standartlaş-mak üzereydi.

1955 yılında gösterime giren diğer bir film, *Örümcek Ağ* (The Cobweb) bu eğilimi sadece yinelemez, aynı za-manda o tarihe kadarki Hollywood filmleri içinde psikiyat-ri mesleğini en ayrıntılı biçimde ele alır. John Houseman ta-rafından yapılan ve Vincente Minnelli tarafından yönetilen bu film, hepsi de yıldızlardan oluşan bir kadroya yer verir ve MGM CinemaScope'un geniş görüntülülük tekniğini kullanır. Aslında, bu filmin çok savurgan yapım değerleri, bir akıl hastanesinin günlük çalışmalarıyla ilgili ciddi bir dramadan daha çok Minnelli'nin 1940'lar ve 1950'lerde yönettiği müzikallere (*Asrî Aşıklar/The Band Wagon*, *Eğ-lenceler Beldesi/Brigadoon*, *Kismet*, *Gigi*, v.s.) uygun gibi gözükmektedir. İşin aslına bakacak olursanız, *Örümcek Ağ*'nın olay örgüsü bir perde dekoru etrafında dönmekte-dir. Konu ve işleniş arasındaki uyumsuzluk yüzünden, Minnelli'nin bu dönemdeki diğer dramatik filmlerine (*Çıp-lak Ruhlar/The Bad and the Beautiful*, *Ölmeyen İnsan-lar/Lust for Life* ve *Çay ve Sempatil/Tea and Sympathy*) ve tabii ki müzikallerine gelen geniş izleyici kitlesini çekeme-miştir.

William Gibson'ın aynı adlı romanı üzerine çekilmiş *Örümcek Ağ*, Riverwood, Nebreska'daki "Castle House Sinir Hastalıkları Kliniği"nde geçmektedir. Bu klinik ve kurgusal yerinin esin kaynağı Kansas'taki Menninger Clinic of Topeka'dır. Gibson, eşi Margaret Brenman Gibson psika-naliz eğitimi alırken orada yaşamıştır. Yirmi yıl önce yapı-lan *Özel Dünyalar* gibi, *Örümcek Ağ* da, akıl hastalığı ve

tedavisi ile değil de, personelin özel yaşamlarıyla ve onların arasındaki ilişkilerle ilgilidir daha çok. Fakat, sadece yedi yıl önce yapılan *Talihsizler Yuvası*'ndan farklı olarak, bu film, psikiyatristlerin özel yaşamlarıyla onların çalışmalarını birleştirebilmek için oldukça tutarlı bir çaba içindedir. *Talihsizler Yuvası*'nda, Dr. Kik'in (Leo Genn) kimliği neredeyse belirsizdir, saptanmış aile ya da kişisel sorunları yoktur ve filmin baş kadın karakterini çevreleyen çılgın hastalar ve çılgın hemşirelerle belirgin bir bağlantısı yoktur. Oysa, *Örümcek Ağı*'nda Dr. Stewart McIver (Richard Widmark), hastalarının krizleriyle başa çıkabilmek için yaşadığı güçlüklerden daha fazlasını evindeki krizlerle başa çıkabilmek için yaşamaktadır. Aslında, onun en önemli klinik sorunu karısı Karen'in (Gloria Grahame) bir hareketi yüzünden oluşur. Ve *Talihsizler Yuvası* bize, kaotik bir akıl hastanesinde etrafı çok garip rahatsızlıkları olan hastalarla çevrili en az bir tane Tanrı gibi terapist sunarken, *Örümcek Ağı*, çok şık döşenmiş bir akıl hastanesinde sadece hafif sorunları olan hastalarıyla birlikte, insana özgü pek çok nitelikleri olan, çeşitli psikiyatristler sunar. Kuşkusuz, iki filmin sırasıyla, bir şehir ortamında bir devlet akıl hastanesi ve Orta Batı'nın mısır tarlaları içinde pahalı, özel bir sanatoryum ile ilgili olduğunu aklımızdan çıkartmamamız gerekir. Gene de, *Talihsizler Yuvası* ile karşılaştırıldığında, *Örümcek Ağı*, psikoterapinin, bir zamanlar Amerikalıların zihninde yarattığı egzotik ve bilimsel açıdan karmaşık çağrışımları hızla kaybediyor olduğunu göstermektedir.

Örümcek Ağı, Gloria Grahame'in, Stevie (John Kerr) adlı hoş ve genç bir adama gideceği yere arabasıyla götürme teklifinde bulunmasıyla başlar. Bu sahnede, doktorları hastalardan ayırt etmenin zor olduğunu söyleyerek, yakındaki bir akıl hastanesiyle ilgili şaka yaparlar. Minnelli filminin başında, Stevie'in sanatoryumun etrafındaki alana serbest çıkış izni olan bir hasta olduğunu ve Karen'in (Grahame) baş psikiyatristin (Widmark) karısı olduğunu belli ederek bizi şaşırtır. Fakat, Stevie'nin değil de Karen'in bu sanator-

yumda yatan bir hasta olduğundan da pekâlâ kuşkulanabildik. “Rahatsızlıkları olan” kişilerin ve “normal” kişilerin birbirleriyle yer değiştirebilmeleri filmin ana temasıdır ve hangisinin doktor hangisinin hasta olduğunu izleyici anlayana kadar tam tamına yarım saat geçer.

Personel üyelerinden biri, akıl hastanesinin aksi mi aksi idari müdürü Victoria Inch’dır (Lillian Gish). Inch, Dr. McIver’in (Widmark), hastaların kendi kendilerini yönetmesi gibi yeni düşüncelerine neredeyse hiç sempati duymamaktadır. Inch, hastaların sorunlarını tartışmak için toplandıkları genel odaya koymayı düşündüğü perdeleri çoktan seçmiştir bile, ama en az iki taraf daha bu karara karışır. Bunlardan Karen McIver da perdeler için desen seçmiştir; ikinci taraf olan Stevie’dir (Kerr). Hastalar, Stevie’nin tablolarının perdeler basılması ve bunların da toplantı odalarına asılması gerektiğini düşünmektedirler.

Perde meselesi Karen ve Vicky Inch arasında alevlenmeye neden olur ve daha sonra bu, Karen ve kocası arasında bir meseleye dönüşür. Widmark, hiç de mantıksız olmayan bir terapist ve idareci olan Dr. McIver’ı canlandırır. McIver mesleki başarısına karşın, çocuklarına ve zihni dağınık karısına yeteri kadar zaman ayıramamaktadır. Kızı ona, onu daha çok görebilmek için hastası olmayı istediğini söyler, ama film gene de onu çocuklarını seven bir baba olarak resmeder ve çocukları da aynı derecede anlayışlıdır. Karısıyla arasındaki gerilim nedeniyle, McIver, Meg Rinehart (Lauren Bacall) ile romantik bir dönem yaşar. Kliniğin sempatik terapisti Rinehart, eşini savaşta kaybetmiş ve tek çocuğu da çocuk felcinden ölmüştür. McIver’ın karısını ise akıl hastanesinin Don Juan’ı Dr. Douglas Devanal (Charles Boyer) ayartır. Devanal, gelecek vaat eden mesleği duraksayınca, kendisini içkiye ve zamparalığa vermiş daha yaşlı bir analisttir. Bir sahnede, “Çevre Terapisinin Teori ve Uygulaması” başlıklı 1934 tarihli bilimsel bir yazısının solmuş kapağına özelemlerle uzun uzun bakar. Ondan sonra yirmi yıl boyunca büyük bir olasılıkla hiçbir şey yazmamıştır.

Örümcek Ağrı'nda en dikkate değer hasta rolleri, Oscar Levant, John Kerr ve Susan Strasberg tarafından oynanmıştır. Büyük ölçüde Shakespeare'in karakteri Jaques geleneğinde komik bir karakter olan Levant kendi melankoli durumundan ve kuşkuculuğundan hoşlanmaktadır, ama terapisti Devanal (Boyer) tarafından sık sık ihmal edilmektedir. Filmin gençleri ve safları olan Kerr ve Strasberg, dış dünyanın hasar verdiği, kaybeden güzel kişiler olarak sunulurlar. Frank ve Eleanor Perry'nin *David ile Lisa*'sındaki (1962) Keir Dullea ve Janet Margolin'den önce gelen, Kerr ve Strasberg, korkularını yenmekte birbirlerine ürkekçe yardım ederlerken, aralarındaki ilişki çok daha çekici olmaktadır. Kerr ve Strasberg, aşırı anksiyete yaşamadan, bir film seyretmek için birlikte dışarıya çıkabildiklerinde, her ikisi de ilerleme kaydediyor gözükürler.

Filmin zirve noktasında, Karen (Grahame) kocasının Meg (Bacall) ile görüşmekte olduğunu öğrenir. Her ne kadar, hastalar Stevie'nin sanat yapıtlarını taşıyan perdeleri asmaya karar vermiş olsalar da, Karen hastaların toplantı odasına kendi perdelerini asarak kocasını cezalandırmaya karar verir. Karen'in perdelerini odada görünce, Stevie, şiddetli bir öfke gösterir ve akıl hastanesinden kaçır. Onun ortadan kaybolmasından dolayı doktorların o kadar çok kafaları karışır ki hastalar denetimsiz kalırlar. Personel ve polis Stevie'i aramakla, hattâ yakınlardaki bir nehrin dibini taramakla meşgulken, yönetim kurulu kliniği ziyaret etmeden hemen önce hastalar hızla, çılgın partiler vermeye başlarlar. Dr. McIver'in filmin sonunda yaptığı moral aşılamanın konuşması, hasta yönetimi ve özgürlükle ilgili kendine ait gelenek dışı yöntemlerin işe yaradığına herkesi ikna eder. Hattâ Stevie kendi evinde canlı ortaya çıkınca McIver karısıyla da uzlaşır. Filmin son anları karı koca ve iki çocuğun mutlu yuvasını resmeder, hattâ divanda huzur içinde uyumakta olan, büyük bir gelişme kaydetmiş Stevie'yi de bu portrenin içine alır.

Örümcek Ağrı'nın olay örgüsü bu özetin öne sürdüğün-

den çok daha karmaşıktır ve kliniğin hem içindeki hem de dışındaki yaşamın kapsamlı bir dramatizasyonunu izleyiciye sunar. Fakat, *Aşk Yolcuları*'nda olduğu gibi, bu filmde de psikiyatri uygulaması çok azdır. Filmin Hollywood tarzı sonu, romana sadık kalmamıştır; özellikle film, Stevie'nin bir tür katarsise dayalı tedaviden geçtiğini ve öfkesini boşalttıktan sonra büyük bir gelişme kaydettiğini öne sürerken romandan uzaklaşır.

Bu film eninde sonunda, sorunlu insanların psikiyatrik tedaviye gereksinimi olduğunu kabul etmesine karşın, tedavi uygulamalarını *Talihsizler Yuvası* kadar büyük bir hararetle sorgulamaktadır. Bu film aynı zamanda, başkalarına mutluluk getiren, ama kendi yaşamında bir ahenk oluşturamayan başarılı psikiyatristin kısa bir süre sonra stereotipleşecek imgesini Dr. McIver'da sunar. (Aynı tema, Otto Preminger'in *Girdap*'ında [Whirlpool, 1950] ve *Uyuyan Kaplan* [The Sleeping Tiger] adlı 1954 yapımı İngiliz filminde de öne çıkar.) Charles Boyer'in canlandığı Dr. Devanal, örneğin, *Evlennemekten Korkuyorum*'da (What's New, Pussy-cat?) Peter Sellers'in canlandığı karakterden daha çok parlamasına karşın, Boyer, mesleki jargonla şehvetini gizleyen, kadın peşinde koşan tipik psikiyatristi oynar. *Örümcek Ağrı*'nın en dikkate değer yönü, psikiyatristleri insanlaştırmasıdır: *Talihsizler Yuvası*, *Çıkmaz Sokak* ya da *Aşk Yolcuları*'ndaki kâhin ya da Tanrı benzeri terapistlerden farklı olarak, *Örümcek Ağrı*'nda Dr. McIver, daha kabul edilebilir sorunları ve tepkileri olan, daha eksiksiz bir bireydir. Filmlerdeki pek çok kadın terapist gibi, Lauren Bacall'ın oynadığı karakter de, kendisini gerçekleştirebilmek için bir erkeğe ihtiyaç duyan kadınlardan biridir. Ama bu film hiç değilse, McIver ile olan ilişkisini bitirmek için zor bir karar verdikten sonra, Bacall'ın terapi uygulamasına devam etmesine izin verir. Ayrıca Bacall, ailesini kaybettikten sonra yaşamaya devam edebilmek için psikanalizden cesaret toplayan biri olarak tanımlar kendisini. Bu yüzden, onun karakteri sinemadaki bir kadın psikiyatristin biraz daha olumlu ve

aynı zamanda biraz daha ilginç imgesini sunar.

Ana hatlarıyla verdiğimiz tarihsel planı yansıtan, 1950'lerden bir diğer film de Edward Dmytryk'in *Denizde İsyan* (The Caine Mutiny, 1954) adlı filmidir. Bu film, Herman Wouk'un romanı üzerine kurulmuştur ve yapımcısı Stanley Kramer'dir. Kramer, psikiyatriyi konu alan beş film daha yapmıştır: *Kahramanların Yuvası* (1949), *Erkekler* (The Men, 1950), *Altı Mahkum* (My Six Convicts, 1952), *Zor Görev* (Pressure Point, 1962) ve *Bekleyen Çocuk* (A Child Is Waiting, 1963). Bu filmlerin hepsi de, psikiyatrinin tam anlamıyla olumlu bir imgesini sunarlar, ama *Denizde İsyan*, bu konuyu ele alış bakımından biraz daha karmaşıktır. Bu filmde, II. Dünya Savaşı sırasında, USS Caine adlı gemide birbirlerinden tamamen farklı üç subay, Kaptan Queeg'in (Humphrey Bogart) davranışlarından kaygı duymaktadırlar. Queeg'in kompulsif* bir şekilde makaraları sıvazlaması, izleyicide onun bazı sorunları olduğu izlenimi bırakır. Sivil hayatta bir yazar olan Keefer (Fred MacMurray), gerçek işi donanmada askerlik olan Maryk'ın (Van Johnson) kafasına bazı düşünceler sokar ve Maryk sonunda Queeg'in davranışının garip olduğunu kabul eder. Öykü esas olarak, idealist bir öğrenci ve üçüncü subay Willie Keith'in (Robert Francis) gözlerinden anlatılmaktadır. Bir fırtına sırasında Queeg paniğe kapılınca, Maryk, Keefer'in ısrarlarına boyun eğmez ve geminin kontrolünü devralır. Bunu izleyen askerî mahkemede, davalılara karşı çok önemli bir tanık olarak bir psikiyatristi görürüz. Bu psikiyatristi de, her yerde hazır ve nazır, kılıktan kılığa giren aktörlerden olan, 1950'ler ile 1960'larda en az dört psikiyatristi oynayan Whit Bissell canlandırmıştır. (Bissell'in diğer filmleri, *Ceset Yiyenlerin İstilasları/Invasion of the Body Snatchers*, *Üçüncü Sınıf Adam/Third of a Man* ve *Yeniyetme Kurtadam/I Was a Teenage Werewolf* tur.) *Denizde İsyan*'da, Bissell bu psikiyat-

* kompulsif (Lat.): içten gelen ve karşı konulamayan bir hisle birtakım işlerin yoğun ve tekrarlayıcı şekilde yapılması (ç.n.)

risti biraz abartılı resmeder. Psikiyatrist, yargısı savunma avukatında kuşku uyandırır da, Queeg'in ruh sağlığının yerinde olduğu ve komutasının elinden alınmamış olması gerektiği doğrultusunda ifade verir. Fakat, savunma avukatı (José Ferrer), Queeg'i tanık kürsüsünde çılgın bir parano-yak durumuna düşürerek subayların beraatını sağlar. Avukatın isyancıların kutlamasına sarhoş gelip, Keefer'ın (Mac-Murray) suratına şarap fırlattığı son sahnede, psikiyatristin görüşlerinin büyük ölçüde haklı çıktığını unutmak kolaydır. Avukat, fırtına esnasında kaptanın sinir krizinden Keefer'ı sorumlu tutarak, Queeg'i desteklemek yerine uyuşmazlık tohumları ektiği için bu aydın kişiyi suçlar. Sarhoşluğun verdiği samimiyetle, Queeg ve Maryk gibi gerçek donanma askerlerinin, eğer Keefer ve Keith gibi baş belaları olmasa, savaşı başarıyla yürütebilmiş olacaklarını savunur. Onun vurgulayarak söylediğine göre, öğrenciler ve aydınlar sadece savaş zamanı asker olurlar ve onlar, savaşta ve barışta bu ülkenin güvenliğini sağlayan bu insanların işlerine karışmamalıdır. İsyancılar beraat etmiş olsalar da, film, Queeg'den yana güçlü bir savunmada bulunur ve belirgin olmayan kişiliğine ve gösterişine karşın, psikiyatristin haklı olduğu dolaylı olarak gösterilir. Psikiyatriste acımasızca saldırıda bulunulan film, Herman Wouk'un romanından (1951) farklı olarak, psikiyatriste ve avukata (Ferrer), II. Dünya Savaşı travması ile alt üst olsa da kendisini büyük yapan değerleri hâlâ koruyabilen bir toplumun sözcüsü rolünü verir. Hattâ, filmin sonunda perdede beliren yazıda, bu filmin A.B.D. Donanması'na adandığını da görürüz. Stanley Kramer gibi liberal bir film yapımcısı, izleyiciyi, en başta isyancıları desteklemeye yüreklendirerek ve sonra da Queeg için şefkat duymaya ve orduyla gurur duymaya teşvik ederek, McCarthy döneminin ideolojik mayın tarlalarını güvenle aşabilmiştir. Robert B. Ray, *Denizde İsyan*'ı, savaş sonrasında Bogart'ın oynadığı Queeg gibi daha az çekici resmi kahramanların desteklenmesi için yapılan baskıya Hollywood'un nasıl karşı koyamadığının mükemmel bir örneği

olarak görmektedir (1985, 174). *Kazablanka* ve klasik Hollywood filmlerinden çoğunun özelliği olan eski uzlaşma modeli artık parçalanmaktadır ve hattâ, bir psikiyatrist bile, açıkça nörotik olan kahramanı yüceltmek için *Denizde İsyan*'ın son dakikalarda gösterdiği çabalar saçmalığını gizleyememiştir. Pek çok bakımdan, Amerikan filmlerinde kendisine sağlam bir yer bulmak üzere olan psikiyatrinin idealleştirilmesi, Hollywood'un Amerikan halkı için olan rahatlatıcı paradigmalarını -Amerikan halkının bu paradigmalara inanmama olasılığı giderek artmaktaydı- korumanın biraz beyhude bir yolu olarak anlaşılabilir. *Örümcekkuşu* ve *Denizde İsyan*'ın sonunda uzlaşma sağlamak için psikiyatrinin kabaca kullanılmasında da durum kuşkusuz buydu.

McCarthyizm'in izlerini de taşıyan Don Siegel'in *Ceset Yiyenlerin İstilas*'ında (1956), Whit Bissell başka bir psikiyatristi canlandırır. Aslında, bu filmde iki psikiyatrist vardır: Sonradan "tohum insanları"ndan biri olduğu açığa çıkan, Santa Mira'daki o yörenin ruh doktoru (Larry Gates) ile filmin kahramanını (Kevin McCarthy) başta ve sonda tedavi eden hastane psikiyatristi (Bissell). Bissell'in rolü, filmin rahatsızlık verici sonunun etkisini biraz yumuşatabilmek amacıyla, filme sonradan eklenmiştir. *Dr. Kaligari'nin Muayenehanesi*'nde (1919) olduğu gibi, bu filmin orijinali izleyiciler için çok tedirgin edici bulunmuş ve bir "çerçeve" eklenmiştir. *Ceset Yiyenlerin İstilas*'ının, Miles Bennel'in, (McCarthy) arabaların hiç aldırış etmeksizin hızla geçtiği otoyolda bir aşağı bir yukarı koşarken, "Onlar burada!" diye bağırmasıyla bitmesi düşünülmüştü. Filmin sonunda, Bennel'in kameraya doğrudan bakarak izleyicileri, "Sıra sizde!" diye uyardığı yakın çekim olacaktı. Allied Artists şirketinin yöneticileri, yönetmen Siegel'in planlarını reddetmiş ve filmin sonuna ve başına, istilacıların dünyayı tamamen ele geçirememiş olabileceklerini ima eden sahneler eklemeye karar vermişlerdir. Filmin başlangıç sahneleri, çılgınca davranışlarda bulunan Miles Bennel'i tedavi etmesi için Dr. Hill'in (Bissell) getirilişini gösterir. Bennel'in anlattığı bir öykü, ori-

jinal filmi uzun bir geriye dönüşe götürür. Filmin sonunda çerçeveleme düzeneğine geri döndüğümüzde, psikiyatrist ve başka bir doktor (Richard Deacon) bu adamın deli olduğunu varsayarlar. Fakat, başka bir hastanın, bir kamyon devrildiğinde tuhaf tohumların dışarıya döküldüğünü söylemesine kulak misafiri olduklarında, McCarthy'nin doğru söylediğini anlarlar. Dr. Hill hemen harekete geçer ve emin bir şekilde polise FBI'ı aramasını emreder. 12. bölümde, *Ceset Yiyenlerin İstilas*'ının en yakın arkadaşlarımızın ve akrabalarımızın ansızın düşmana dönüştürülebileceği önermesinin, 1950'lerin antikomünist histerisinde olduğu gibi, erken çocukluk dönemi anksiyetelerini de aynı derecede etkili kullandığını tartışacağız.

Amerikan sinemasında psikiyatristlerin ilk birkaç portresi esas olarak, kaçak deliler gibi karakterlerle ilgili son derece klişeleşmiş olay örgülerinde kullanılmıştır. Ruh sağlığı profesyonellerinin bu yüzyılın ilk otuz yılı boyunca filmlerde neredeyse hiç gözükmemelerinin, sessiz filmlerin ilk senaryolarıyla bu profesyonellerin uyuşamamalarının ve aynı zamanda Hollywood'un psikanaliz kurumundan soyutlanmasının bir sonucu olduğunu ileri sürmüştük. Yapımcılar, yeni sesli filmler için senaryolar aramaya başladıklarında, psikiyatriye ülkenin doğu yarısında duyulan çok daha büyük ilgiyi yansıtan kitap ve oyunlardan oluşmuş büyük bir koleksiyon buldular. Ve gene de, Hollywood bu edebiyatın olay örgülerini kendisi sahiplendiğinde, onları Amerikalıların sinemaları doldurmasını sağlayan bir avuç kültürel miti barındırabilecek şekilde yeniden şekillendirdi. Bu arada psikiyatri kendi gerçekleri, kaçış fantezisinin yanılsamalarını bozmadığı sürece detektif filmi, kadın filmi ve çılgın komedi gibi türlerin ihtiyaçlarıyla uyuşabilecek nitelikte bulunuyordu. Kuşkusuz, 1930'lardaki Amerikan yaşamının bir parçası olarak psikiyatrinin giderek kabul görmesi, bu mesleğin avangard imgesinden vazgeçme istekleri ile birlikte, *Aşk Yolcuları*, *Sen Gideli*, *Öldüren Hatıralar* ve *Karanlık Ayna*'da bulunan idealleştirilmiş portrelerle sonuçlanmıştır.

Ama bunlarda bile, sinema psikiyatristleri nadiren, gerçek psikoterapiye benzeyen şeyler uygulamışlardır. Yüceltilmiş rehber danışmanlıktan biraz daha fazlasını yaptıkları sürece, ruh doktorları klasik dönemin neredeyse bütün Hollywood filmlerinin tipik olan, rahatlatıcı çözümler getirmek konusunda yardımcı olabilmışlardır. Fakat, aynı zamanda, bu mesleğin karmaşıklığı filmler için ciddi sorunlar da getirmiştir. Otuzlu, kırklı ve ellili yıllar boyunca, psikiyatri miti ikiye bölünmüş durumda gözükmiştir. İdealleştirilmiş her şifacıya karşılık, ağır bir aksana sahip, yetersiz ve çoğu zaman kötü niyetli bir şarlatan vardı. Kültürün özünde bulunan ideolojiyi temsil eden her psikoterapiste karşılık başka bir psikoterapist de kabul edilemez bir alternatif sunarak yine ideolojinin doğrulanmasına hizmet etmiştir.

III.

Altın Çağ

Psikiyatrinin sinemadaki Altın Çağı neredeyse başlamadan bitmişti. 1950'lerin sonunu ve 1960'ların başını kapsayan altı yıl boyunca filmler, psikiyatrislerin akıl, uyum ve mutluluğun yetkin sesi olduğuna Amerikan kültüründeki artan inancı -kusurlu da olsa- yansıtmışlardır. Fakat bu görüş devam edip kökleşmeden önce, Amerikan sineması ruh sağlığı ve uyum ile eski düşünceleri sorgulayarak ve yeniden tanımlanmış bu kavramların yaratıcılarına karşı tavır alarak 1960'ların ortasındaki kültürel kargaşalara büyük samimiyetle cevap vermeye başlamıştır. Altın Çağ'ın oluşmasında çeşitli tarihsel güçler rol oynamıştır. II. Dünya Savaşı gazilerinde gösterilen başarılarla karşı merakı uyanan genç doktorlar 1940'ların sonunda psikiyatri ihtisas eğitim programlarına doluştular. Aynı dönemde *Life* dergisi ve popüler ideolojinin başka yayınları psikanalizi orta Amerikalılar için moda haline getiriyorlardı. 1950'lere gelindiğinde, Dr. Spock annelere psikanalitik esaslı çocuk yetiştirmenin ilkelerini salık veriyordu; psikanalitik düşünceler çeşitli toplumsal hastalıkların tamamının tedavisidir diye sahipleniliyordu ve orta ile orta-üst sınıfların profesyonelleri divana uzanma fırsatını sabırsızlıkla bekliyorlardı.

II. Dünya Savaşı sırasında, özellikle evlerdeki ocakların ateşini yanık tutan kadınların moralini yükselterek savaş çabasına katkıda bulunmak için doğrudan çaba gösteren *Sen Gideli* (1944) gibi filmlerde, sinema psikiyatristleri sık sık idealleştiriliyorlardı. Savaştan hemen sonraki yıllarda, Amerikan toplumunda yaygın yeni bir hayal kırıklığı oluşmaya başladığında, parlayan bu imge önemli ölçüde söndü.

Film noir, bu yeni huzursuzluğun belirtilerinden biriydi, ancak toplumsal sorunlara eğilen filmlerin eski uzlaşma temalarını yerleştirmedeki beceriksizliği de bu belirtilerdendi. Burada verilebilecek en iyi örnek *Denizde İsyan*'da (1954) Whit Bissell'in oynadığı tuhaf bir şekilde belirsiz psikiyatrist rolü olabilir: İzleyicilerden, önce onun teşhisini reddetmeleri ve sonra yaklaşık yirmi dakika geçince onu kabul etmeleri istenir. Ancak 1950'lerin sonuna gelindiğinde Hollywood sürekli, idealleştirilmiş psikiyatri imgeleri üretiyordu: Yetkin, merhametli ve sevimli psikiyatristler 1957 ve 1963 yılları arasındaki en az yirmi beş Amerikan filmde görülebilirler.

Psikiyatristlerin yeniden idealleştirilmelerinin bir açıklaması, John Burnham'ın "tıbbın altın çağı bu ülkede 1950'lerin başında sonlanıyordu" (Burnham 1982) savında yatıyor olabilir. Sinema belki de, sinema mitolojisinin başkın şekilde laik dünyasında doktorların rahiplerden devraldıkları arabuluculuk görevini, tıptan giderek uzaklaştırılan psikiyatristlere vererek, tıp doktorlarının yarattığı hayal kırıklığına cevap vermiştir. Aslında bazı filmler psikiyatristlerin erdemlerini tıp doktorları karşısında övmüşlerdir. Örneğin Elia Kazan'ın *Aşk Bahçesi*'nde (1961) iki genci (Warren Beatty ve Natalie Wood) rahatsız eden cinsel anksiyete nedeniyle Beatty aile doktorundan arzularıyla nasıl başa çıkabileceği konusunda tavsiye istediğinde, omuz silkmelere ve gergin kahkahalara yol açar. Fakat Natalie Wood'un ruhsal çöküntüsü onu anlayışlı ve nükteli bir erkek psikiyatristin bakımına muhtaç kılınca, doktor da onun durumunu en ince ayrıntılarına kadar bilir ve filmin sonunda Natalie daha akıllı ve daha sağlıklı bir bireye dönüşür.

Burnham aynı zamanda Altın Çağ ile ilgili daha karmaşık bir anlayış modeli de sunmaktadır. Biz onun, Amerikan kültüründe analistlerin oynadığı roldeki önemli değişim tartışmasından bahsettik. Burnham'a göre, Amerika'da psikanalizi ilk uygulayan doktorlar, A.A. Brill ve Trigant Burrow gibi, kendilerini gerçek uygulamadan daha çok Freud'un

devrimci düşüncelerini yaymaya adanmışlardır ve bunun sonucu olarak da genellikle “kübizm, fütürizm, modernizm... sorun oyunu” gibi sanattaki avangard akımlarla ilişkilendirilmişlerdir (Burnham 1979, 128). 1910’larda ve 1920’lerde Current Opinion gibi tutucu dergilerde Freud ve yandaşlarına düzenli olarak yoğun saldırılar yapıyordu. Bu yaygın görüşü savunan hassas Amerikalıları şok etmekten zevk alan Brill gibi analistlerin kendilerini bir aydın devriminin ön saflarında görmelerine olanak sağlamıştır. Fakat 1930’lar ve 1940’larda, psikanalizde uygulama ön plana çıkınca, bu alan bürokratik yapılı bir tıp kurumunun çeşitli alt uzmanlıklarından biri oldu. Psikanalistler kendilerini hâlâ avangard olarak görebilirler, ancak kendilerini, çeşitli bakış açılarını hoş görebilen çoğulcu bir toplumun parçası olarak da düşünebilirler. Avangard rolü II. Dünya Savaşı sonunda neredeyse yok olmuştu ve analistler kendilerini artık “geleneksel uygarlığın savunulması” işine vermişlerdi (Burnham 1979, 132).

1930’ların ve 1940’ların Hollywood filmleri Burnham’ın betimlediği rolleri ancak belli belirsiz kapsayabiliyordu. Bu durumda, özellikle psikanalistler ve diğer psikiyatristler ya da ruh sağlığı profesyonelleri arasında çok az ayırım yapılabiliyordu. Eğer *Özgür Aşk* (1930) ya da *Öldür Sevgilim*’deki (1945) jargon döktüren şarlatanlar sayılmazsa, bu dönemin filmleri psikanalistlere nadiren saldırmışlardır. *Çıkma Sokak*’ta (1939), Ralph Bellamy tarafından canlandırılan kâhin yaratığın kendinde, Burnham’ın saptadığı hem avangard hem de gelenek-savunucusu rolünün idealize edilmiş sentezini somutlaştırmış olabileceğini 2. bölümde öne sürmüştük. Ancak birkaç yıl içerisinde, *Rüyalı Kadın* (1944) ve *Aşk Yolcuları* (1942) gibi filmlerdeki psikiyatristler, üstün-körü resmedilmiş olsalar bile, aslında son derece gelenekçi olup sözde aydınlanmış bir dünya görüşünü savunmuşlardır. Psikiyatri, savaş sonrası dönemde gelişirken, film yapımcısı Stanley Kramer *Kahramanların Yuvası*’nda (1949), daha sofistike olmasa bile, daha dramatik bir tedavi yont-

mi uygulayan aydınlanmış bu psikiyatrist tipini resmetmiştir.

Olumsuz psikiyatri stereotipleri hâlâ çok canlıydı, ancak 1950’lerde Amerikan yaşamında psikoterapistlerin kabulü en sonunda sinema mitlerinin son derece gelenekçi şey, dünyasına da girdi. Bu süreci önemli ölçüde olanaklı kılan çeşitli güçler tarafından kuşatılmış Hollywood sinema endüstrisindeki krizdi. Bu güçlerin arasında, Ray’ın “homojen izleyicinin parçalanması” (1985, 129, 52) diye adlandırdığı şey yoktur. İzleyiciler televizyon ve Avrupa “sanat filmlerine” sürüklenir, politik ve estetik açıdan ince zevklere sahip olur ve film endüstrisi komünist cadı avları gibi saldırılarla başa çıkmaya çalışırken, eski formülleri canlı tutmaya çalışmak için boşuna çaba gösteriliyordu. Ray sorun filmi, epik film ve “şişirilmiş tür” filmi bu eğilimin örnekleri olarak sıralar. “Bu ‘ciddi’ filmler savaş sonrası gelişmelerle ya da onların yarattığı kaygılarla pek az ilgileniyorlardı. Bunun yerine, güvenli resmi çizgilerle belirli ve öğretilmiş ideolojik bir iyimserlikten cesaret alan birkaç konuyla (özellikle de ırk) kendilerini sınırlamışlardır. Bu filmler zamanın Orta Amerikalı anksiyetisini -kültür mitolojisinin büyük bölümünün dayandığı Amerikan hayat koşullarını, II. Dünya Savaşı’nın kalıcı olarak değiştirdiği korkusunu- hemen hiç resmetmemiştir” (Ray 1985,154). Bu ifade özellikle Altın Çağ’ın psikiyatristlerini ön plana çıkartan çoğu sorun filmi için doğrudur. İstiraplı zihinlerin sinemadaki merhametli, etkili -savaş yıllarında zaten kusursuzlaştırılmış- şifacısı, Hollywood’un hasta formüllerini yeniden canlandırma projesinde yardım için hazır ve nazırdı.

Ancak, 1960’ların sonuna gelindiğinde, “geleneksel uygarlığın” bilgeliğini kucaklayan terapistler, yeni bir grup “avangard” düşünceyi benimseyen ve önceden Amerikan sinemasına hakim olan mitleri açıkça sorgulayan çok sayıda ki filmin kolay hedefleri oldular. Bu bölüm özellikle, psikoterapistlerin genellikle yetkin tedavciler ve hayranlık uyandıran insanlar olarak nitelendiği yedi yıllık dönem içerisinde-

de yapılan Amerikan filmleri üzerinde yoğunlaşacaktır. Bu dönemi, altmışların ortalarında psikiyatrinin kaidesinden oldukça kesin düşüşünü haber veren filmlerin yanı sıra yüksek Altın Çağ'daki psikiyatrinin idealize edilmiş portrelerine yönelen geçiş filmlerini de inceleyen üç kısa bölüme ayıracağız.

ilk geçiş dönemi

2. bölümün son sayfalarında sözünü ettiğimiz *Ceset Yiyenlerin İstilasası*'nın 1956 versiyonu, hemen hemen istikrarlı olumlu imgeler çağını önceden bilen filmlerden biridir. Film karesindeki psikiyatrist, Kevin McCarthy'nin öyküsünün sırrını çözer ve dünyanın kurtarılmasına başlanması için hemen emirler verir. Geriye dönüş oluşturmak için, büyük ölçüde bir olay örgüsü makinesi olarak işlev görmesine karşın psikiyatrist, *Sapık*'ın (Psycho, 1960) sonunda, Simon Oakland'ın oynadığı ve Norman Bates'in (Anthony Perkins) zihninin çalışma tarzını tamamen açıklayan kâhin karakterini önceden hazırlar. Sonra polise Norman'ın nasıl tedavi edilmesi gerektiğini ve bunun yanı sıra üç kadının daha cesedini nasıl bulabileceklerini söyler. Ancak *Ceset Yiyenlerin İstilasası*'nın 1956 versiyonu geçiş filmidir, çünkü Altın Çağ'ın özelliği olan kâhini (Whit Bissel) içerir ve aynı zamanda dünyasal olmayan güçleri takdir edenlere stereotipik açıdan "rasyonel" zıtlık getiren psikiyatristi (Larry Gates) de kapsar. İçersindeki iyi ve kötü, akıl hastanesi doktorlarıyla *Örümcekkuşu* (1955) için de aynı şey söylenebilir. Yine, temelde psikiyatristleri yetersizlikleri üzerinde duracak ölçüde insancılaştırarak bu mesleğin zıt kutuplu bir bakış açısını sunan aynı senenin daha karmaşık filmi *Örümcek Ağ* (The Cobweb) için de aynı şey söylenebilir.

Otto Preminger'in filmi *Bir Cinayetin Tabloluğu*'nın (Anatomy of a Murder, 1959), Altın Çağ'dan önceki geçiş dönemine girebilmesi için biraz geç gösterilmesine karşın, o da bu bağlamda değerlendirilebilir. James Stewart'ın savundu-

ğu katil zanlısının (Ben Gazzara) suçsuz olduğuna ilişkin ifade veren psikiyatrist olarak Orson Bean'in küçük bir rolü vardır. Avukat müvekkilinin cinayeti işlerken geçici bir deliliğe uğradığını ispat etmeye çalışır ve psikiyatrist bunu doğrular. Filmi geçiş dönemine sokan şey, Orson Bean'i yeni kuşaktan bir psikiyatrist olarak bilinçli şekilde sunmasıdır. Stewart'ın yardımcısı (Arthur O'Connell) psikiyatristi karşılamak için tren istasyonuna geldiğinde açıkçası top sakallı, kısaç gözslüklü bir Viyanalı beyefendi ya da en azından Whit Bissel gibi birini görmeyi ummaktadır. Bean'in oynadığı genç ve cana yakın karakter için hazır değildir ve psikiyatristin ilk konuşmaları mesleğinin stereotiplerine karşı çıkmayı hedeflemektedir. *Karanlık Ayna*'daki (The Dark Mirror, 1946) Lew Ayres ve *Harvey*'deki (1950) Charles Drake gibi aktörler daha önce genç, iyi görünüşlü psikiyatristleri oynamış olsalar da *Bir Cinayetin Tablili*'nde Bean'e rol verilmesinin amacı, seyircinin kafasındaki eski stereotipleri silmek olabilir.

Bir Cinayetin Tablili, Altın Çağ'dan daha çok geçiş dönemine aittir, çünkü bu genç psikiyatristin mahkemedeki ifadesi filmin sonunda çürütölmektedir: Stewart'ın müvekkilinin (Gazzara) cinayeti işlediğinde akli dengesinin yerinde olduğu ortaya çıkar. Bir bakıma bu sonuç *Denizde İsyan*'ın (The Caine Mutiny, 1954) sonunda olanları tamamlamaktadır. *Denizde İsyan*'da oldukça sevimsiz bir psikiyatrist haklı çıkartılmaktadır, oysa *Bir Cinayetin Tablili*'nde genç yüzlü bir psikiyatrist itibarı kaybetmektedir. Ancak, eskinin tipik örneklerini savaş sonrası tutumlara uyarlamakta Hollywood'un başarısızlığını sergileyen *Denizde İsyan*'ın tersine, *Bir Cinayetin Tablili* aslında sürpriz bir son oluşturabilmek için psikiyatristin mahkemede sunduğu kanıtı çürütölmektedir. Sonradan psikotik bir katil olduğu açığa çıkan esas erkek karakterin (Jeff Bridges) ruh sağlığının yerinde olduğunu doğrulamak için, kısa bir süre hırpani bir psikiyatristi sunarak, izleyiciyi takip etmesi gereken yoldan uzaklaştırmaya çalışan 1985 yapımı polisiye gerilim filmi

Keskin Uç (Jagged Edge) için de aynı şeylerin çoğu söylenebilir.

Bizim tarihsel modelimize daha kesin uyacak gerçek bir geçiş filmi Robert Mulligan'ın *Buhranlı Yıllar* (1957) adlı filmidir. Bu film bizde, Paramount'un stüdyo yetkililerinin, kötülük yapmaktan anlamayan, tamamen insancillaştırılmış bir psikiyatristi izleyicilerin kabul etmeye hazır olup olmadığından emin olmadıkları hissini bırakır. Lawrence Alloway (1971), aylar ya da yıllar sonra gösterime girdiğinde izleyicinin zevkine artık hitap edemeyecek bir sinema girişimine para harcamak zorunda kalan sinema yapımcılarının yüz yüze kaldığı bu ikilemi anlatmıştır. Bu nedenle, örneğin kırklı yılların filmlerinde, tarihi belirsiz imgeler kullanılmıştır; örneğin kadınlar sabahlıkla balo kıyafeti arası tuhaf bir kullanıma sahip giysiler giyerler. Böylece bu filmler, "yarı bilinen bir gelecek"e hitap ederler (Alloway 1971,15). Altın Çağ'ın başlangıcında, izleyicinin idealleştirilmiş psikiyatristleri kabul edip etmeyeceği konusundaki kararsızlık, *Buhranlı Yıllar*'ın metni olarak neden sözde gerçek bir hikâye alındığını ve neden psikiyatrist olarak kimliği belirsiz Adam Williams'a rol verildiğini açıklayabilir. *Talihsizler Yuvası*'ndaki (1948) Leo Genn'in oynadığı Dr. Kik'in ya da *Örümcek Ağı*'ndaki (1955) Richard Widmark'ın oynadığı Dr. McIver'in tersine, Williams her şeyin yolunda gittiği bir kurumda etkili bir çalışma yürüten anlayışlı bir psikiyatristi canlandırır.

Birinci bölümde vurguladığımız gibi, *Buhranlı Yıllar* şok terapisini dramatize etme fırsatını bile kullanmaz. Bu filmdeki tedavi, kapısında "elektro terapi" yazan odaya girip çıkan, yatağa bağlı Jimmy Piersall'ın (Anthony Perkins) çekimlerine eşlik eden rahatlatıcı müziğiyle zararsız bir portreye sahiptir. Odayı sadece dışarıdan görebiliriz ve her seansa Piersall'un psikiyatristi yüzünde şefkatli bir ifadeyle onun yanı başında durur (Resim 13). Böyle bir filmde bir psikiyatristin karikatürize edilmemiş varlığına bakmak, bu yıllarda sinema endüstrisinde bu mesleğin yeniden kabul

gördüğünü kuvvetle akla getirmektedir.

Buhranlı Yıllar ile en iyi bütünlük oluşturan film, 1957 yılında onunla birlikte gösterime giren Nunnally Johnson'ın *Üç Ruhlu Kadın* (The Three Faces of Eve) adlı filmidir. Her ikisi de, gerçek vaka öykülerini çok basitleştiren ve sonunda kahramanların tamamen iyileşmediklerine ilişkin hiç ipucu vermeyen sorun filmleriydi (Piersalland Hirshberg



RESİM 13: *Buhranlı Yıllar*'da (Fear Strikes Out, 1957) tıpkı izleyiciler gibi, Jimmy Piersall (Anthony Perkins) ve karısı (Norma Moore) yüzü olmayan psikiyatristi (Adam Williams) neredeyse hiç fark etmezler. Paramount Pictures. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

1955; Sizemore 1977). Aslında, Chris Costner Sizemore (“Eve”) gibi Jimmy Piersall da film gösterime girdikten sonra yıllarca akıl hastalığından çekmeye devam ettiler. Her iki film de psikiyatristleri, kendilerinden önce sinemada gördüğümüz meslektaşlarının karşı karşıya kaldığı kişisel ya da mesleki sorunların hiçbirine sahip olmayan etkin iyileştiriciler olarak resmeder. Fakat diğer geçiş filmleri psikiyatrinin olumlu imgelerini açıkça halka sunmada tereddüt içindeymiş gibi gözükürken, *Üç Ruhlu Kadın*, 1945’de *Öldüren Hatıralar* ile başlayan psikanaliz savunmasına gerçekten geri dönmektedir. *Öldüren Hatıralar*, Hitchcock’ın kendisinin yaptığı romans ve gerilim filmleriyle tutarlılığı olmayan bir açıdan psikanalizi açıklayan bir mesaj içerirken, *Üç Ruhlu Kadın*, televizyondaki Omnibus’da yıllarca nasıl davrandıysa ve sonra Masterpiece Theater’ın sunucusuyken nasıl davranacaksa aynen öyle davranan Alistair Cooke’un sahnede belirmesiyle başlar. Onun *Üç Ruhlu Kadın*’daki işlevi izleyicinin görmek üzere olduğu “gerçeği” doğrulamaktır. Ama tüm filmin bir uydurmaca olduğunu söyleyecek olsa bile, tavrı *Öldüren Hatıralar* ve *Özel Dünyalar* gibi önceki filmlerin önsözlerinden ve “psikiyatrik danışmanlarından” çok daha etkili bir şekilde filmi haklı göstermektedir.

Başka önemli bir nokta da, *Üç Ruhlu Kadın*’da, oyunuyla Akademi Ödülü kazanan (Resim 14) Joanne Woodward’ın yıldızlaşmasıydı. Onun canlandığı Eve, önemini yitirmekte olan Film Yapım Kanunu’nun 1957’de izin verdiği ölçüde cinsellik ifade ediyordu. Aslında bu film, sinemada sekse getirilen her zamanki sınırlamaların ötesine geçerek ruh hastalıklarının patolojisini kullanan ilklerden biriydi. Eve’in kafası karışmış kocası Ralph (David Wayne) bir sahnede erkekler arasında yaygın olan, birincisi toplumun onayı için, ikincisi cinsel macera için iki kadınla evli olma fantezisini fark eder. Ne yazık ki, Ralph’a göre Eve Black cinsel cazibesini sadece kocasını kandırarak kendisine elbise aldırma için kullanır ve karşılığında hiçbir şey vermez. Eve Black filmdeki esas psikiyatrist Dr. Luther’e



RESİM 14: *Üç Ruhlu Kadın*'da (Three Faces of Eve, 1957) Joanne Woodward üç yüzünden Eve Black kişiliği ile J.Cobb ve Edwin Jerome'un kafasını karıştırır. Twentieth Century-Fox. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

(Lee J. Cobb) de göz süzer ve ona “şirin” olduğunu söyler. Altın Çağ psikiyatristlerinden beklediğimiz gibi, Dr. Luther bu cinsel tekliflerden kişisel nedenlerle olduğu kadar meslek ahlakı yüzünden de ustalıkla sakınır. Eve'in psikiyatristi Cobb, Eve'in kocasına çoğul kişilik olgusunu açıklamaya çalışırken benzeri bazı ince mizah anları bile yaşar. Ralph ona boş bakışlarla bakınca, Cobb jargona kayarak onun şaşkınlık içerisinde konuyu anlamasını sağlar. Dr. Luther'in bu sahnede sergilediği 'kısa yoldan kendini tanımak' Amerikan sinemasında 1950'lere kadar başlamayan insancillaştırma sürecinin bir parçasıdır kesinlikle. *Aşk Yolcuları*'ndaki Claude Rains'in ya da *Talihsizler Yuvası*'ndaki Leo Glenn'in bile Cobb gibi karşısındakini şaşırtarak öğretebileceğini düşüneyiz.

Üç Ruhlu Kadın'dan çok daha az iddialı olan diğer bir geçiş dönemi filmi de *Ah Erkekler! Ah Kadımlar!*'dir. Her ikisi de 1957'de Nunnally Johnson tarafından yazılmış, yö-

netilmiş ve yapılmış olduğu için bu iki film dikkate değer bir ikili oluşturlar. (Johnson 1946'da *Karanlık Ayna*'nın senaryosunda psikiyatrik konulara değinmiştir.) Ancak *Üç Ruhlu Kadın* bir başyapıt olarak nitelendirilirken, *Ah Erkekler! Ah Kadımlar!* aptalca yapılmış önemsiz bir iş diye kenara itilmiştir. Bir İngiliz eleştirmen şöyle der: "CinemaScope büyük perdeyi doldurma sorununu çözmüş; karakterler zamanlarının çoğunu psikanalistin divanında boylu boyunca uzanarak geçiriyor" (Halliwell 1983, 602). Bu tamamen gerçek olmasa da, bir oyunun doğrudan sinemaya aktarımı için kullanılan yeni teknolojinin göz alan kullanımı günümüzde pek etkili olamaz, özellikle *Üç Ruhlu Kadın*'ın verdiği neredeyse belgesel hissi ile karşılaştırıldığında. (Ray [1985] *Ah Erkekler! Ah Kadımlar!*'ı "şişirilmiş bir film" olarak adlandıracaktı çünkü bu açıkçası büyük bütçeli üşütük bir komedidir.) Aslında 1950'lerin sinema psikiyatristleri, Eastmancolor yapımı *Örümcek Ağı* ve *Ah Erkekler! Ah Kadımlar!* da, siyah beyaz *Acı Hakikatler*, *Üç Ruhlu Kadın* ve *Buhranlı Yıllar*'da olduğundan daha yersiz durmaktadırlar. Bu, insanların rüyalarında renksiz imgeler gördüklerini bildirmeleri gerçeğinden kaynaklanıyor olabilir. (*Bu Kimin Hayatı/Whose Life Is It Anyway?*'de Richard Dreyfuss'un rüyaları siyah beyazdır.) Öte yandan, siyah beyaz sinematografinin sunduğu grenli gerçekçilik yanılması, toplumsal sorunları işleyen filmlerdeki değerler sistemini, Technicolor ve Eastmancolor'ın zevksiz paletine özgü peri masalı niteliğinden çok daha iyi yakalayabilmektedir.

Ah Erkekler! Ah Kadımlar! geçiş dönemine çok iyi uymaktadır, çünkü senaryo David Niven'in oynadığı film kahramanı psikanalist karakterine ikircikli yaklaşmaktadır. Barbara Rush'ın oynadığı güzel baş kadın karakterin çileden çıkartan havai tavrı, analistin ona evlenme teklif etmesini engelleyemez. İki hastasının, Dan Dailey ve her yerde hazır bulunan analizdeki Ginger Rogers'ın, evliliğini ertelemeyi sadece beş dakikada başarması, Dr. Alan Coles'un ne kadar sıradışı bir başarıya sahip rehber danışman olduğunu

gösterir (Resim 15). Ancak, Dr. Coles'un nişanlısıyla ilişkisinde duygularıyla başa çıkmadaki sorunları nişanlısının, onun iyi bir aşık olamayacak kadar entelektüel ve soğuk bir kişi olduğunu ısrarla söylemesine neden olur. Buna karşın nişanlısı, nörozu tesadüfen bu başarısız ilişkilerine bağlı, her işe burnunu sokan hastasıyla (Tony Randall) doktorun çok sert bir şekilde ilgilenmesini de onaylamaz. Freud gibi konuşacak olursak, bu kadının ne istediği hiçbir zaman açık değildir, fakat film bitmeden analiste nişanlarının bittiğini söyler. Bu noktada, Niven'a analiz eğitimi verdiği anlaşılan Dr. Kraus (John Wengraf) ziyarete gelir. Yaşlı analist kaçınılmaz top sakalını ve Viyana aksanını riske atarak, "Kütüphaneden yatak odasına giden yol astronomik, ama bu yolu katetmeye değer," der. Konuşulanla ilgisi olmayan bu sözü duyduktan kısa bir süre sonra Niven'ın canlandırdığı karakter, nişanlısını, onu gerçekten sevdiğine ve onun iste-



RESİM 15: David Niven ve Dan Dailey ile görülen Ginger Rogers *Ah Erkekler! Ah Kadınlar!*'da (Oh, Men! Oh, Women!, 1957) analiz edilen hasta rolünde otuzuncu yılını dolduruyor. Twentieth Century-Fox. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

diği şekilde ilişkilerini yönlendireceğine ikna edecek bir durumu kasıtsız olarak yaratır. Film bittiğinde her şey yolundadır. Altın Çağ filmlerinde olduğu gibi, tedavi ettiği çiftin sorunlarının ruhsal sorunlarla neredeyse hiç ilişkisi olmasa da Niven'in oynadığı analist hızlı ve ara sıra ustalık gösteren bir ruh sağlığı uzmanıdır. Ancak Altın Çağ filmlerinin çoğunluğunun tersine, *Ah Erkekler! Ah Kadınlar!* analistin özel yaşamına girer ve *Örümcek Ağı*'ndaki Richard Widmark'ı rahat bırakmayan aynı tür sorunları bulur: Bir psikiyatristin özel ilişkilerinde önüne çıkan mesleki tehlikeler. *Ah Erkekler! Ah Kadınlar!*'daki psikiyatri imgesi gerçekten de son derece olumludur; Barbara Rush karakterine dayanabilmek için insanın evliya olması gerekir ve hem meslek hem de özel yaşamında örnek olabilecek kusursuz psikiyatriste henüz biz de rastlamadık.

azizleştirme

Özel yaşamları olmayan psikiyatristlerin, tedavi sanatlarının etkili uygulayıcıları olarak sürekli resmedildikleri bu dönemin pek çok filminden birisi *Buhranlı Yıllar*'dır. 1958'e gelindiğinde bu aziz gibi doktorlar kurgu öykülerde ve sözde belgesellerde belirtmeye başlamışlardı bile. Mervyn LeRoy'un *Karanlık Basmadan*'ında (Home Before Dark, 1958), Jean Simmons'ın soğukkanlı felsefe profesörü kocası (Dan O'Herlihy) üvey kız kardeşi (Rhonda Fleming) için onu ihmal ederken, o ruh sağlığını çok zor koruyabilmektedir. Filmin başında Simmons karakteri akıl hastanesinden yeni çıkmıştır ve kim olduğu belirsiz bir psikiyatrist, kocasına daha sonra göreceğimiz üzere O'Herlihy'nin yapmadığı her şeyi özellikle yapmasını söyler. Filmin sonunda psikiyatristin bütün uyarılarının doğru olduğu açığa çıkar: Simmons kocasının hiç de zararsız olmayan ihmeline mantıksız tepkiler verir, bu zor durumunu da ancak kocasının anlayışlı ama yabancılaşmış meslektaşının (Efrem Zimbalist, Jr.) ona destek olmasıyla atlatır. (*Karanlık Basmadan* büyük

olasılıkla kadın filmleri türüne en iyi uyan filmidir, ama Zimbalist'in oynadığı karakterin Yahudi olduğu tespit edilince, bu film de savaş sonrası sorun filmlerindeki ırk sorunlarına karşı çıkan eğilimi anımsatır.) Filmin sonunda, Zimbalist ile birlikte olmak için kocasını terk ettiğinde, Simmons büyük şehre gidip yerleşeceğine ve kendine ait bir hayata başlayıp özel bir psikiyatriste düzenli olarak gideceğine söz verir.

Kişilik boyutları verilmeden idealize edilmiş psikiyatristleri sunan Altın Çağ'ın diğer birkaç sorun filminden bahsetmeliyiz. Bir İngiliz/Amerikan yapımı olan Guy Green'in *Geçmişin İz* (The Mark, 1961) adlı filminde Roy Steiger, küçük çocuklara karşı cinsel suçlar işlemeye zorlayan güçlerle başa çıkabilmesinde Stuart Whitman'a yardım eden kahraman bir terapisti oynar. Sonra geçmişi onu yine rahatsız etmeye başladığında, Steiger hastasını tekrar kurtarır. Film bittiğinde, Whitman karakteri çekici bir dul ve onun genç kızıyla sağlıklı bir ilişki kurmuştur. Joseph Cates'in *Gecelerin Kızı* (Girl of the Night, 1960) adlı filminde, Anne Francis çocukluğundaki bir tecavüz travması nedeniyle fahişeliğe başlayan genç bir kadını oynar. Kadın, ilk önce vücudunu satma ihtiyacından onu kurtaran, sonra da onu satan adam kendisini bu işe geri dönmeye zorladığında onu koruyacak bir psikoterapistin (Lloyd Nolan) divanına giden yolu bulur. Whit Bissel, Robert Lewin'in *Üçüncü Sınıf Adam* (Third of a Man, 1962) adlı filminde tekrar bir psikiyatrist olarak karşımıza çıkar. Bu filmin öyküsü bir küçük kasaba marangozunun (James Drury) kaçıp bir akıl hastanesine saklanmış dilsiz kardeşi Doon'u (Simon Oakland) nasıl kabullendiğini anlatır. Psikiyatrist, Doon'u hastaneden kaçtıktan sonra peşine düşenlerden korur ve sonunda Drury karakterinin akıl hastanesindekilerin bile sevgiye ihtiyaçları olduğunu anlamasına yardımcı olur. Film, kardeşinin Doon'u ertesi gün ziyaret edeceğini söylemesiyle biter. Bunun üzerine Doon yıllardan sonra ilk kez bir kelime söyler: "Yarın".

1960'ların başında çekilmiş, psikoterapistlerin özel yaşamlarını hiç irdelemeyen başka filmler de var. Simon Oakland, Alfred Hitchcock'ın *Sapık*'ında tekrar ortaya çıkar (1960). Bu kez başarılı bir ruh doktoru olduğu kadar başarılı bir detektif de olan bir psikiyatrist rolündedir. Elia Kazan'ın *Aşk Bahçesi*'nde (1961), Natalie Wood'un zarif psikiyatristi yaşamına tekrar çekidüzen vermesinde büyük bir incelekle ona yardım eder. David Swift'in *Beyaz Gömleklilerin Aşkı* (The Interns, 1962) adlı filminde, Michael Callan, kimliği belli olmayan psikiyatrist Dr. Bonny'yi (J. Edward McKinley) idealize eder. Dr. Bonny'nin saygınlığı o kadar büyüktür ki, asistan Callan onun yanında ihtisas yapabilmek için yalan söyleyip onu kandırmaya hazırdır. Öne sürdüğümüz gibi, George Cukor'un *Şehvetli Kadımlar*'ında (The Chapman Report, 1962), Andrew Duggan, izleyicilerin röntgenciliklerini rasyonalize edebilmeleri için, çeşitli güzel kadınların cinsel yaşamları ile ilgili yaptığı araştırmaya bilim ve hümanizmin doğru bir dengesini de getirir.

Altın Çağ 1962'de, diğer filmlerin yanı sıra, Frank Perry'nin *David ile Lisa*'sı (David and Lisa) ile zirveye ulaşır. Tamamen bütünlük kazanmış insan, bu filmde psikiyatrist kıyafetinde Howard da Silva'nın oynadığı Dr. Swinford olarak ortaya çıkar (Resim 16). On iki yıl kara listede kaldıktan sonra, da Silva'nın ilk kez sinemaya çıkması önemlidir. da Silva'nın politikaya adanmış karakterinin sinemaya dönüşü, bu filmin psikiyatridi ele alışında ve Amerika'da düşük bütçeli "kişisel filmler" geleneğini başlatmasında gösterdiği yenilikleri tamamlayan bir unsur olmuştur. Robert Wise'in *Geleceğe Karşı* (Odds Against Tomorrow) John Cassavetes'in *Gölgeler* (Shadows) ve Perry'nin *David ile Lisa*'sı gibi stüdyo sistemi dışında yapılmış filmler, eski Hollywood mitlerini terk edip aile, aşk ve insan iletişimi temalarını ciddiyetle incelemeye çalışmıştır. *David ile Lisa*, eski klasik filmlerdeki aynı ruhla, psikanalizi "kendi kendine yardım öğretisi olarak" sahiplense de (M. Wood 1975, 38), sinemaya akıl hastalığının yeni, daha az sansasyonel bir im-

gesini getirmiştir. Filmin bir sahnesinde, hastanede yatan bir grup genç hava almaya çıkartıldıklarında onların bu kasabaya ait olmadıklarını söyleyen bir yerli kişinin suistimaline maruz kalır. 1960'larda gösterilecek çeşitli Laing yanlısı filmlerin (1966'daki Philippe de Broca'nın *Kupa Papa-zı/King of Hearts*'ı en iyi örnektir) tersine *David ile Lisa*, duygusal rahatsızlığı olan kişiler "normal" insanlardan daha üstündür diyecek kadar ileriye gitmez, ama yerel insanların gerçek düşmanlıklarını, yerleşik kalıplara gözü kapalı boyun eğme ve tahammülsüzlükle, böylece de psikiyatridi, yanlış anlaşılmış ve sorunlu insanların en büyük umudu olarak kucaklar. Bu film, ayrıca, "Amerika ruhsal hastalıklar gibi insanı alt üst edecek kırılmalardan kesinlikle muaf homojen bir kültürdür" mitinin kuyusunu kazdığı için de bir "sanat filmi" olarak puan toplar.

David ile Lisa aynı zamanda, David'in (Keir Dullea) duyarsız annesinden tamamen yabancılaşmasını vurgulayan çeşitli sahnelerde aile mitlerini de alaşağı eder. Klasik dönemin Amerikan filmleri kültürel mitolojiyi ele alış şekilleriyle sık sık gerilim yaratmışlardır. *Cahiers du cinéma** editörlerinin (1985) yazmış olduğuna göre, baskın ideolojiyi kuvvetle destekleyen John Ford gibi bir film yapımcısı bile *Genç Lincoln*'da (Young Mr. Lincoln, 1939) kişisel film yapım üslubuyla o ideolojiye ters düşer. *David ile Lisa*'daki daha keskin aile eleştirisi, *Aşk Yolcuları*'ndaki benzer bir durumla karşılaştırıldığında anlaşılabilir: Bette Davis'in anlayışsız annesine yabancılaşması da psikiyatrik görüşmeye çok benzer bir şekilde gerçekleşir. Bu, her iki filmin de aynı kültürel mitleri vurguladığını gösterir. Fakat Davis'in, annesinin baskıcı tutumuna isyan etmesine izleyicinin tezahürat göstermesine olanak sağlansa da, kadın kahraman bu hareketini pahalıya ödeyecektir, çünkü annesinin ölümünden kendini sorumlu tutmaktadır. Bu film aile değerlerini başka şekillerde yüceltir: Paul Henreid'in karısını terk etmekteki

* Fransızca yayımlanan ünlü sinema dergisi (ç.n.)

isteksizliği ve Davis'in Henreid'in kızına annelik etmesi gibi. Hollywood'un uzlaşma yöntemini izleyen *Aşk Yolcuları*, annesi tarafından David'in gerçekten terk edilmesini gösteren *David ile Lisa*'daki gibi, ailelerin neredeyse mutlaka başarısız olabileceklerini kabul etmez. Bu nedenle, *David ile Lisa*'da, psikiyatrinin ve da Silva'nın oynadığı Dr. Swinford'un anne-babanın yerini almasının sağladığı şifa güçle-



RESİM 16: İşinin ehli doktorun şefkatli yüzü: *David ile Lisa*'da (David and Lisa, 1962) Dr. Swinford rolünde Howard da Silva. Continental. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

rine daha çok gereksinim vardır. İdeolojik açıdan, *David ile Lisa*, Amerikan mitlerini doğrulama projesinin bir temsilcisi olarak artık psikiyatriye rol vermez; bunun yerine, psikiyatri, sonsuza dek çocuklarına bakan ailelerin rahatlatıcı güvencesinin olmadığı çökmüş bir dünyada en büyük umut olarak işlev görür. Doktor, David'e anne-babasını affetmesini söyleyerek geleneksel işlevini gerçekleştirirken sakın ve abartısız bir oyun sergiler. Bu da onun sözlerini daha emin ve hattâ cüretkâr gösterir. Bu filmin başarısının bir kısmı da, mesleğindeki tuzaklardan da Silva'nın karakterinin bir parçası olan şefkati hastalarına iletebilme yeteneğinde yatmaktadır. Swinford nadiren jargon kullanır ve göstermemeye çalışsa bile, David'in saldırılarının onu ara sıra etkilediğini açığa vurur. Bu filmin yapımından yaklaşık kırk yıl sonra, pek çok psikiyatrist hâlâ, *David ile Lisa*'dan, psikiyatriyi en "gerçekçi" resmeden filmlerden biri olarak söz eder.

Karşı aktarım duyguları, Altın Çağ'ın ırk ayrımcılığını ele alan en iyi örnek olan Hubert Cornfield'in *Zor Görev*'inde (Pressure Point, 1962), ana konudur. Fakat bu filmin *David ile Lisa*'dan daha çok *Kahramanların Yuvası* (1949) ile ortak yanları vardır. Çünkü özellikle, her iki filmin de yapımcısı Stanley Kramer'dır. Ayrıca, *Kahramanların Yuvası* ve *Zor Görev* kendi edebi kaynaklarındaki Yahudilerin yerine siyahî karakterleri kullanmışlardır. Ancak, *Kahramanların Yuvası*'nın tersine, *Zor Görev* psikiyatristi esas karakter yapar ve bir siyahî Amerikalıya hasta rolü yerine psikiyatrist rolü verir. Siyahî bir psikiyatristin rol aldığı bu ilk filmin Altın Çağ'ın zirvede olduğu zaman yapılması önemlidir. Siyahîlerin eşitliği hareketinin sinema ikonu olan Sidney Poiter bu dönem sırasında psikiyatriye kendi ruhunun inceliklerini katar. (Poiter'ı hemen, *Casuslara Karşı/The Manchurian Candidate*'te Frank Sinatra ile birlikte Amerika'yı bir komünist istilasından kurtarmaya çalışan iyi huylu siyahî psikiyatrist rolüyle Joe Adams izler.) *Zor Görev*, bir devlet hastanesinde, adı verilmeyen şef psikiyatristin (Poiter) odasına bir doktorun (Peter Falk) girmesiyle ve

beyazların elinde ıstırap çeken ve yedi aydan fazla bir süredir kendi tedavisine tepki vermeyen bir siyahî gencin vakasından kendisini almasını istemesiyle başlar. Filmin büyük bir bölümünü, Poiter'in neden gencin tedavisini Falk'un sürdürmesi gerektiğine inandığını resmeden bir geriye dönüş oluşturur. Yirmi yıl önce Poiter, Nazizm taraftarı olarak savaş zamanı isyana teşvik nedeniyle tutuklanan, rahatsız bir bağınazı (Bobby Darin) tedavi eden bir hapishane psikiyatristidir (Resim 17). Darin'in sürekli sataşmalarına karşın, Poiter hastasının sorunlarının kökenini en sonunda bulur; bu da babasına duyduğu düşmanlıktır. (Darin'in çocukluğuna geri dönüşlerde dışavurumcu bir kamera çalışması kullanılmıştır.) Film, Darin'in pek çok sözüne Poiter'in kırdığını bize göstermekten geri durmaz, ama film aynı zamanda Poiter'in profesyonelliğinin onun özel duygularını her zaman kapsadığını ve onun tek amacının bu genç adamı tedavi etmek olduğunu da savunur. Çeşitli kereler, Darin



RESİM 17: Sinemadaki ilk siyahî psikiyatrist, *Zor Görev*'de (Pressure Point, 1962) Bobby Darin'in ırkçılığının üstesinden gelir. United Artists. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

Poiter'a, onun beyaz amirlerinin, Nazizm'i destekleyen hüküm giymiş biri bile olsa, beyaz bir adamın yerine bir siyahı destekleyeceklerine inanmakla ne kadar aptal olduğunu söyler. Poiter'ın itirazlarına karşın Darin şartlı tahliye edilince onun tahminleri doğrulanmış olur. Poiter'ın, bu bağnaz kişinin daha fazla tedaviye ihtiyacı var diye ısrar etmesi, hapishane müdürü tarafından şahsi düşmanlık olarak yorumlanır. Poiter hapishanedeki görevinden istifa eder, sonra da Darin'in salıverildikten on yıl sonra asılarak idam edildiğini öğreniriz. Ancak, siyah psikiyatrist Darin karakterine yardımcı olabileceğine her zaman inanmıştır ve Falk'un siyah gencin tedavisinin sürmesi için gösterdiği ısrar bu inancı doğrulamaktadır. *Kahramanların Yuvası*'nda olduğu gibi, *Zor Görev*'in yönelttiği ırkçılığın gerçek meseleleri ustalıkla işlenmektedir. *Denizde İsyan*'da olduğu gibi, filmin sonunda sunulan çözüm hiç de gerçek gözükmemektedir. Poiter'ın, Darin'i tedavi ederken karşılaştığı başa çıkılamaz zorluklar, Falk'un siyah bir hastanın inatçı direncini kırabileceğine olan iyimser inancıyla ters düşmektedir. Açıkçası, hastayı Poiter karakterinin kendisi devralmalıdır. Fakat, Poiter'ın kendisine karşı gösterdiği mücadelede filmin bulduğu kahramanlık da, bir psikiyatrist olarak uzmanlığı, kişi olarak soyluluğuyla el ele yürüyebilen, biraz idealleştirilmiş de olsa, tamamiyle olgun bir karakterin yaratılmasına yatırım olarak kullanılmıştır.

Altın Çağ'ın pek tanınmayan bir filmi, özellikle adından dolayı ilginçtir. Roger Kay'ın *Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi* (The Cabinet of Caligari, 1962), senaryosu Hitchcock'un *Sapık*'ının üzerine kurulduğu kitabı yazar Robert Bloch tarafından yazılmasına karşın adına hiç yakışmamaktadır. *Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi*'nde (benzer isimli 1919 yapımı klasik filmde değil) Jane (Glynis Johns) tuhaf bir evde tuzağa düşer. Bu evdeki herkese Caligari adlı gizemli bir doktor hükmeder ve hattâ bazen onlara kötü davranır. Bu grup içerisinde tek anlayışlı karakter, Jane'e tavsiyede bulunup onu rahatlatan, pipo içen şefkatli adam Pa-

ul'dur (Dan O'Herlihy). Fakat Paul'un kılık değiştirmiş Caligari olduğu nihayet anlaşılır ve kahramanımız kendini daha çok tuzağa düşmüş ve her zamankinden daha yalnız hissederek. Bu filme neden sessiz Alman sinemasının bir klasiğinin adının verildiği, ancak filmin sonunda açıklanır: Son bölümleri hariç, olayın tümünün sadece Jane'in hasta aklında gerçekleştiği ortaya çıkar. Paul (O'Herlihy) aslında Jane'in psikiyatristidir. Psikiyatristin Jane'e ulaşma çabaları Jane'in fantezilerinde onu bir canavara dönüştürür. Film Paul'un Jane'i gerçekten iyileştirmiş olmasının açığa çıkmasıyla son bulur ve Jane akıl hastanesinden ayrılırken (Oz *Büyücüsü*'ne çok benzer bir şekilde) Jane'in ilk hayalindeki karakterlere ilham olan akıl hastanesindeki diğer tüm kişilerle tanışırız. İlk *Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi*'nin dışavurumcu mizansenini sadece bir sahnede belli belirsiz ima edilir ve filmi kaynağının adıyla bağdaştıran başka bir şey nerdeyse yoktur. Ancak bu "yeniden yapım", psikiyatri için büyük bir savunma oluşturan Altın Çağ'a özgüdür: Kaligari'nin Jane'e işkence etmek için kullanıyor gibi gözüktüğü tüm hileler, ancak hasta bir aklın tehdit olarak göreceği gerçekten geçerli tedavi teknikleridir. O'Herlihy filmin sonunda gözüktüğünde, Jane'in hayalindeki şefkatli karakterdir; başka bir deyişle, 1950'lerin sonundaki ve 1960'ların başındaki tipik sinema psikiyatristidir.

Bu bölümde, bu dönemin düşük bütçeli başka bir filmine, kadın bir psikiyatristi ön plana çıkartan çok az sayıdaki Altın Çağ filminden biri olan Philip Dunne'nın *Vahşi Adam*'ına (Wild in the Country, 1961) dikkat çekeceğiz. Birinci bölümde sözünü ettiğimiz üzere, Irene Sperry (Hope Lange) muhtemelen, bir Amerikan filminde önemli ölçüde öne çıkartılmış, bir erkek hastayı onun yardımcısı konumuna düşmeden başarıyla tedavi eden tek kadın psikiyatristtir. (1935'te *Özel Dünyalar*'da, genç bir adam Claudette Colbert'a onu tedavi ettiği için teşekkür ederken perdedeki tüm süresi bir dakikadan azdır.) Ayrıca, *Vahşi Adam* başlangıçta, Dr. Sperry'nin bir kadın olarak yetersizliği nedeniyle bu

mesleği seçtiğini öne sürmez. Fakat Presley karakteri ona cinsel açıdan çekici gelir ve bir otel odasındaki bir kaç art niyetsiz buluşmaları yanlış yorumlanınca intiharı dener. Bu ne de olsa bir Elvis Presley filmidir. Öte yandan, Dr. Sperry, Elvis Presley’i genç bir suçludan umut vaat eden genç bir roman yazarına dönüştüren ve sonunda onun için beslediği duyguları yenip mesleğine geri dönebilen yetkin, hırslı bir terapist olarak resmedilir. Bütün bunlara kaçınılmaz yumruklaşmaların ve Presley’in şarkılarının eşlik etmesi, Amerikan sinemasında psikiyatrinin gerçekten bir Altın Çağ’ı olduğunun yeterli kanıtı sayılmalıdır.

Şunu da kabul etmeliyiz ki Altın Çağ’da bile kadınların Amerikan sinemasının psikiyatrik mabedine girebilmesine sadece ara sıra izin verilmiştir. Blake Edwards’ın *Kusursuz Tatil*’inde (1958), ordu psikoloğu Janet Leigh, lider erkeği onu kendi amaçları için tamamen kullandıktan sonra, ona gönlünü kaptırmanın alışlagelmiş sürecinden geçer. Şüphesiz Leigh sempatik bir karakterdir ama, daha önceki yıllarda çekilen filmlerin, gerçek dürtülerini erkek aşıklarının kollarında bulan kadın psikiyatristlerinden farklı değildir. Irwin Allen’ın *Denizin Dibine Seyahat*’ı (Voyage to the Bottom of the Sea, 1961) kadın ruh doktoruna daha acı bir kader ayırır: Joan Fontaine, Walter Pidgeon’un oynadığı bir bilim dehasının yarattığı fütüristik denizaltı Seaview’da stres altında çalışan erkekleri inceleme görevini üstlenen, yetkin gibi görünen bir psikiyatristi canlandırır. Olay örgüsü, bilim adamını ve dünyayı yok etmek üzere olan iki Van Allen radyasyon kuşağından birisindeki yangınla ilgilidir. Pidgeon bir nükleer füzeyle yangını söndürmek için üzere denizaltısıyla yola çıkınca, Fontaine de mürettebat arasında onun ruh sağlığıyla ilgili kuşku yaymaya başlar. Bu şişirilmiş tür filmde, onun işlevi korku/bilimkurgu filmlerinde doğaüstü güçlerin gerçekliğini reddeden psikiyatristlerinden pek de farklı değildir. Fontaine karakteri *Denizin Dibine Seyahat*’te, doğaüstüne olan katı rasyonel inançsızlığı desteklemez, ama Pidgeon’un gelenek dışı ama zekice et-

kili planlarını anlamayı başaramaz. Fontaine sonunda onun planlarını boşa çıkartmak için sabotaja baş vurunca, ölüm-cül dozda radyasyona maruz kalır. Ancak radyasyonun yarattığı hastalığın onu tüketmesinden önce, başka bir bilim adamının (Peter Lorre) denizaltıda tuttuğu köpekbalığı onu yer. Fontaine'in sabotaj çabaları boşa çıkar ve Pigeon sonunda füzesini fırlattığında, dünyayı gerçekten kurtarır. Tezimizi abartmak pahasına da olsa, şunu belirtmeliyiz ki, Altın Çağ döneminde çekilmiş bir filmde beliren Fontaine kuşkusuz, Amerikan sinemasında saptayabildiğimiz olumsuz kadın psikiyatristler arasında en az kötü olanıdır. *Kâbus So-kağı*, *Kanun Benim* ve *Şok Tedavisi*'ndeki kötülüğün tersine, Fontaine basit bir hırs yüzünden değil de gemi mürettebatının güvenliğinin tehlikede olduğu kaygısından böyle davranmaktadır.

1957-1963 arasındaki dönemde yapılan birkaç filmin, doktor erkek de olsa, psikiyatriye şüpheci açıdan yaklaştığını belirtmeliyiz. Hem *Yastık Sohbeti* (Pillow Talk, 1959) hem de *Dön Bana*'da (Lover Come Back, 1961) Tony Randall, Dorris Day'in peşindeki Rock Hudson'la sıradışı bir karşıtlık oluşturur. İlk filmde, Randall, Hudson'ın kız arkadaşına (Day) kur yaptığını öğrenince, şunu söyler: "Psikiyatristimi dinlemeliydim. Benden başka kimseye asla güvenme, demişti." *Yastık Sohbeti*'nin başarısından yararlanılarak, Delbert Mann'ın *Dön Bana* isimli filminde aynı üç aktöre benzer roller verildi. Bu kez Randall'ın psikiyatristinin (Richard Deacon) kısa bir süre gözükmesine ve nörotik hastası Randall'a sanki küçük bir çocukmuş gibi hükmetmesine izin verildi. *Ah Erkekler! Ah Kadımlar!*'da olduğu gibi, bu iki filmde de, Randall terapistine bağımlılığı korkaklığından kaynaklanan, güvensiz bir erkek olarak stereotipikleştirilir. Sinemadaki Rock Hudson, psikiyatrik tedavi gerektirecek kadar cinselliği konusunda çatışmaya asla soku-lamaz (stüdyo patronlarının arzusu üzerine yaptığı sahte evliliği söz konusu etmeye hiç gerek yok). Yirmi beş yıl sonra, Hudson'ın cinsel kimliğinin açığa çıkması, basite indirgen-

miş erkeksilik fikrinin maskesini tamamen söküp atmıştır.

Delbert Mann, tekrar Doris Day aracılığıyla, *Sıcak Eller*'de (That Touch of Mink, 1962) psikiyatriyle dalga geçer. William Castle'nin *Zots!*'unda (1962), bir psikiyatrist, kahramanın (Tom Poston) büyülu güçlere sahip olduğu gerçeğini anlamayan geleneksel aydınlanmamış-rasyonelist rolünü başarıyla oynar. Ancak, bu hafif komedilerde, psikiyatri merkezi konumda değildir. Bunlar sadece, örneğin *Macera Yolu*'nda (Call Me Bwana, 1963), kendi divanına hemen uzanıp, çocukluğu ile ilgili konuşmaya başlayan ve bir daha gözükmeyen bir psikiyatristin penceresinin önünden Bob Hope'un uçup gitmesinde olduğu gibi birkaç küçük espiri içeren filmlerdir.

Altın Çağ'a ait en azından bir film, Amerikan sinemasındaki psikiyatristi tarihsel açıdan analiz edebilmemiz için özel ipuçları sunar. F. Scott Fitzgerald'ın aynı derecede sorunlu romanından uyarlanmış, Henry King'in *Sonsuz Aşk*'ına (Tender is the Night, 1962), Marshall Brickman'ın kesinlikle bir Altın Çağ sonrası filmi olan *Aşk Hastası*'nın (Lovesick, 1983) doğru bir versiyonudur gözüyle bakabiliriz. Dick Diver (Jason Robard, Jr.), zengin bir genç kadın olan Nicole Warren'e (Jennifer Jones), tedavi eden, bir İsviçre kliniğinde çalışan, yakışıklı, çok sevilen ve umut vaat eden bir psikiyatristtir. Nicole'ün akıl hastalığı ona, *Talih-sizler Yuvası*'ndaki Olivia de Havilland, *Örümcek Ağı*'ndaki Susan Strasberg ve *David ile Lisa*'daki Janet Margolin'in sahip olduğu aynı nitelikleri -çekici bir saflık ve korunmasızlık- kazandırır. Denetiminde olduğu keskin aksanlı analisti, Dr. Dohmler'in (Paul Lukas), tavsiyesinin aksine, Diver, Nicole'e aşık olur ve şu diyalogu duyuruz:

DOHMLER: Aşk! Geleceği parlak, birinci sınıf bir beyin, hani şu tedavi gören bozuk ruha nasıl aşık olabilir?

DIVER: Bazı durumlarda hastalar ve psikiyatristler arasında başarılı evlilikler olmuş.

DOHMLER: Aynı kadının hem aşığı hem de psikiyatristi olamazsın. Bir rehber, bir doktor, bir tanrı ve

bir koca olamazsın. Çünkü bir insanla, hata yapabilen bir insanla evlendiğini öğrendiği zaman . . . büyük bir şangırtı, felaket, biri ya da öteki için ya da her ikisi için de.

Fakat Dick, Nicole ile evlenir ve onun insanları kullanabilen kız kardeşinin, Baby (Joan Fontaine), Nicole'e iyi bir yaşam verebilmek için kendisini tamamen ona adayacağına dair çağrısını kabul eder. Nicole'ün muhafızı olarak Baby kız kardeşinin mutluluğu için sınırsız mali kaynaklar sunabilir ve sunacaktır. Ama Dick ve Nicole'ün evlilikleri, Nicole'ün düzenli olarak sinir bozuklukları yaşadığı uzun ve lüks bir hayata dönüşür. Klinikten ayrıldıktan yaklaşık beş yıl sonra Dr. Dohmler'i ziyaret için gittiğinde, Diver yaşlı analisti ölüm döşeğinde bulur. Dohmler, Dick'e önceden söylediği, "zayıfın zorbalığı" ve Dick'in bir "tanrı değil, hata yapabilen bir kişi" olarak rolü konusunda uyarılarını yineler. Dohmler, "Ve nüksetmeler bittiğinde," diye bir cümleye başlayınca, Diver onun sözünü tamamlar: "Aşk biter." Dohmler, belki de Altın Çağ'da tek kez, psikiyatri mesleğinin, kişisel sorunları olan insanları gerçekten cezbedebileceğini öne sürer. Hattâ, Nicole'ün Dick olmaksızın iyileşebileceğini ya da tersinin de olabileceğini söyler. Ancak Robard'ın performansı Dick'in Nicole'ü açıkça sevdiği ve ona yardım etmek istediği izlenimi bırakır. Bu film aynı zamanda, ilişkilerinin neredeyse sonuna dek Nicole'ün umutsuzca Dick'e ihtiyacı olduğunu ve Dick'in Nicole'e olan aşkının onu Baby'nin önerdiği cazip şeylere teslim olmaya zorladığını ima eder.

Dick, uzayıp giden kutlamalar sırasında küçük kızı fazla şampanya içip hasta olunca eski mesleğine döner. Hem Dick hem de Nicole gelişimlerini sürdürürler ve yaşamlarını tekrar rayına oturtmaları gerektiğini fark ederler. Ama Dick, kliniğe geri döndüğünde Dohmler'in öldüğünü ve onun yerine geçen psikiyatrist Franz'ın Dick'i istediği şartlarda geri almaya tam olarak hazır olmadığını öğrenir. Artık Dick'in, eskiden Nicole için olduğu kadar bererikli bir terapist olma-

ması, durumu daha da karmaşıklaştırır ve hattâ Dick bir sahnede hastalarından birinin babasına saldırır. Dick'in "anaklitik"* ve "karşı aktarım" gibi terimleri kullandığı sonraki sahnelerden birinde, Franz, onların evliliğinde iktidarı Nicole'un elinde tuttuğunu öne sürer. Dick'in hayatına yeniden başlayabileceğini düşündüğü, New York'un kuzeyindeki doğum yeri taşraya geri dönmeye karar vermesine kadar, ilişkileri bozulmaya devam eder. Nicole de, Dick de kendi iyilikleri için ayrılmaları gerektiğini fark eder, ama film, romandan (Fitzgerald 1934) farklı olarak, birbirleri için duydukları aşkın evliliklerini nihayet kurtarmış olabileceğini ima eder.

Sonsuz Aşk, zaten abartılı bir romanı, pembe dizi tarzında ele aldığı için pek başarılı olamaz. Film, Dick'in yozlaşmasını ve sanki bir vampir gibi kocasının ruh sağlığını emen Nicole'un gelişimini gösterir. Dick'in bu sürece kolayca teslim oluşunun bir takım nedenleri sunulur, ama bunların hiçbirisi doktorun kendini neden tedavi edemediğini yeteri kadar açıklamaz. Yaşlı Dr. Dohmler, Nicole'e aşık olmaması gerektiği konusunda Diver'ı uyardığında haklıdır, ama o, karşı aktarımı filmin olay örgüsünde gösterdiğinden çok daha iyi anlamış bir kişi gibi konuşmaktadır. Fitzgerald'ın romanı belki de sinema filmi yapılamaz, ama bu özellikle, psikiyatri imajının Amerikan sinemasında zirveye ulaştığı 1962 için geçerliydi. Heba olmuş bir aşkta boğulan Dick Diver'ın görüntüsü (bu öyküde Fitzgerald'ın adbilim kullanışı özellikle yaygındır), tarihsel bağlamından filme sızan psikiyatrinin idealleştirilmesiyle çatışır.

Bu idealleştirme aynı zamanda filme doğrudan kaynağından gelmektedir. *Sonsuz Aşk*, Fitzgerald'ın şizofren Zelda ile olan sorunlu evliliğinden alınmış, önemli ölçüde otobiyografik bir romandır (Berman 1985, 60-86). Fitzgerald, bir psikiyatrist üzerinde karar kılmadan önce, o kahramanını bir film teknisyeni yapmayı düşünmüştür. Bu dikkate değer bir

* anaklitik: Çocuğun anne ya da annesi yerine geçen kişiye bağımlılığı (ç.n.)

seçimdir ve bunun önemli olmasının tek nedeni Fitzgerald'ın sanatçı olarak kendi işinin mevcut en iyi eş değeri olarak psikiyatriyi görmesi değildir. *Sonsuz Aşk*'ta Dick Diver, "Sağlam olduğu varsayılan Amerikan ahlakının yeni yüzyıla girilirken çöküşünü, Yitik Kuşak (Lost Generation) diye adlandırılan kuşağın hayal kırıklığını, maddi servet peşinde koşmanın nihai boşunalığını ve sadece tensel varoluşun da boşluğunu" temsil eder (Guthmann 1969). Fitzgerald, bu güçlere karşı koyabilmek için en iyi şekilde donanmış olduğu beklenen bir karakter üzerinde bile, bu güçlerin gösterebileceği yıkıcı etkiyi tarihsel kayda geçirerek bu görüşü dramatize etmek istemiştir. Bunu romanda filmde daha çok görebiliriz: Romandaki Dohmler, Diver'ın kuşağının ulaşamayacağı yükseklikteki gelenekleri temsil eder. *Sonsuz Aşk*'ın film versiyonunun, örneğin *Zor Görev* ve *David ile Lisa*'daki Altın Çağ niteliklerine sahip olmadığı tartışılabilir. Öte yandan Dohmler, *Öldüren Hatıralar*'daki Michael Chekhov'dan sonraki en saygın ve en şefkatli bilen kişidir. Jason Robards, Jr.'ın oynadığı Dick Diver, aşık olup sonra da sevdiği kadını, özellikle onun iyiliği için, geride bırakarak parçalanmış yaşamını (ve mesleğini) toparlamaya çalışan yakışıklı, esprili bir adamdır. Eğer bu film 1955'ten önce yapılsaydı, psikiyatristlerin portrelerinin daha az olumlu olacağından kuşku yoktur. 1963'ten sonra, açıkçası bu film sadece "televizyon için yapılmış bir film" olabilirdi. Aslında, 1985'te, *Sonsuz Aşk*'ın yeni bir versiyonu, "çok rağbet gören" kablolu televizyon kanalı Showtime'da mini dizi olarak gösterildi.

Sonsuz Aşk'ın 1962 versiyonu, sinematik psikiyatrinin altın sarısı gökyüzündeki kara bulutları sunmamıştır sadece. Bu dönemin bahse değer ilginç bir filmi de Tennessee Williams'ın kısa bir oyununu esas alan Joseph L. Mankiewicz'in *Bir Yaz Macerası*'dır (Suddenly, Last Summer, 1959). Freud rolünü oynamadan üç yıl önce, Montgomery Clift, bir akıl hastanesinin tek doktoru olan ve umut vaat eden genç bir beyin cerrahını canlandırır. Clift *Taliksizler Yuvası*'ndaki

doktora çok benzemektedir. Kurallara uyacak olursak, filmdeki uzmanlık alanı sözel terapi değil de, cerrahi olduğu için Clift bizim inceleme alanımıza girmemektedir. Fakat bir beyin cerrahı da ancak bu kadar inanılmaz olabilir. Clift, 1957’de yaşadığı feci bir trafik kazasından sonra henüz iyileşmektedir ve onu hayatının ve mesleğinin geri kalan kısmında rahat bırakmayacak alkol ve uyuşturucu tuzağına düşmektedir. *Bir Yaz Macerası*’nın bir sahnesinde, oynadığı karakter lobotomi yapmak üzeredir, ama görülen odur ki ellerinin titremesini engelleyememektedir. Fakat Clift sonunda, hastanede yatan kadın kahramanın (Elizabeth Taylor) adına olayın içine giren ve nihayet, ona duyduğu aşk nedeniyle ilgi göstermek yerine, ona eksiksiz bir katarsise dayalı tedavi sağlayan idealize edilmiş diğer bir ruh doktorunu oynar. Filmi sorunlu kılan aslında alt metnidir: Clift birçok sahnede güç bela yürümektedir, aynı zamanda da ruh hastalarının bir kurumda bakıma alınışının canlandırılışında 1940’ların tımarhane âdetlerinin de gerisinde kalmıştır. Vahşi hayvanlar gibi cinsel arzuları uyarılmış erkek hastalar, keyfi bir şekilde baskı uygulayan hastabakıcılar ve varlıklı bir hâminin (Katherine Hepburn) bağışları karşılığında bir hastaya (Albert Dekker) lobotomi ameliyatı yapmaya can atan yoz bir hastane yöneticisi bu tımarhane portresini tamamlamaktadır. Vito Russo’ya göre (1981), Tennessee Williams’ın psikiyatristi, eşcinselliğini yadsıması gerektiği konusunda oyun yazarını ikna eder ve Williams da ikna oluşundaki içtenliği göstermek için hemen, Sebastian’ı (bir sonraki filmde Hepburn’in oynadığı karakterin oğlu rolünde) eşcinsel bir canavar olarak resmeden kısa bir oyun yazar. Mankiewicz’in filmi, bu dramayı barok bir korku filmine dönüştürür. Bu korku filminde yamyamlık, biraz yer değiştirmiş ensest ve öfkeden gözü dönmüş köylülerin canavarı yok etmeden önce en tepeye kadar kovaladıkları ilk *Frankenstein*’i çağrıştıran bir son vardır. Karakteri ne kadar idealize edilirse edilsin, işini güçlkle yapabilen Clift’in görüntüsü sadece, iyi kalpli bir terapistin kontrolünün dışındaki

son derece çarpık bir ahlaki dizgenin portresini tamamlamaktadır.

Alfred Hitchcock'un bazı filmleri benzer bir belirsizliği sunar. Bu yönetmenin en çok saygı duyulan filmlerinden çoğunun, konumuz Altın Çağ döneminde yapılmış olması ilginçtir ve bu filmlerin çoğunda, psikiyatri yüzeyde oldukça olumlu bir görüntü verir. Ama bu filmlerin neredeyse hepsinin alt metinleri, bu dönemde psikiyatrinin kendisinin ettiği ve psikiyatri için edilen büyük iddiaları zayıflatır. Alt metni filmin olay örgüsü ile kasıtsız olarak uyumsuz gibi gözükken *Bir Yaz Macerası*'ndan farklı olarak, Hitchcock'un filmleri psikiyatriyi çeşitli seviyelerde ele alan, dikkatlice ifade edilmiş bir imgelemi yansıtır. Psikanalitik açıdan sonraki filmler, psikiyatristleri olay dizisinde daha belirgin kullanan *Öldüren Hatıralar*'dan (1945) çok daha ilginçtir.

Belki de Hitchcock'ın mesleğindeki en kasvetli filmi, kendisini, kendisinin yapmadığı bir soyguna bağlayan şaşırtıcı bir dizi rastlantının kurbanı olan bir müzisyenin (Henry Fonda) yarı belgesel açıklamalarından oluşan *Lekeli Adam*'dır (The Wrong Man, 1956). Kahramanın maruz kaldığı uzun yasal süreç boyunca, karısı (Vera Miles) sinir bozukluğu geçirir ve akıl hastanesine yatırılır. Çıktığı kısa bir sahnede, karısının psikiyatristi (Werner Klemperer) yetkin ve ilgili gözükür. Fakat, filmin derin kötümserliği terapinin sunduğu umuda karşı işler. Filmin sonunda, kahraman suçsuz bulunsa da, karısı son derece rahatsızdır ve "görev gibi" ıstıraplarının karşılığı olacakmışa benzememektedir.

Çoğu eleştirmenin ve film yapımcısının Hitchcock'un başyapıtı diye nitelendirdikleri *Ölüm Korkusu* (Vertigo, 1958) için de bunların çoğu söylenebilir. Madeleine'in (Kim Novak) ölümü olarak varsaydığı şeyden sonra çöktüğünde Scotty (James Stewart), teşhis formülasyonu ve tedavi önerisi kusursuz derecede akılcı, konuşma yeteneği iyi bir psikiyatrist tarafından tedavi edilir. Fakat Scotty, daha önce Madeleine kişiliğindeki kadına, Judy'ye rastlayınca, kahramanın takıntısı onu, ölü sevici bir arayışa sevk eder. Bu arayış

sırasında kahramanımız kendisini, Judy’i Madeleine’e dönüştürebilmeyi başarabildiği zaman bile, Judy’nin omuzunun üzerinden Madeleine’in halüsinasyonunu görürken bulur. *Ölüm Korkusu* (Vertigo) üzerine yazdığı temel bir makalede, Robin Wood, insanın “diğer bir kişinin idealize edilmiş imajını yaratmaya ve onu gerçeğin yerine koymaya” eğiliminin psikolojik açıdan araştırılmasını bu filmin iyi başardığını belirtir (1977, 93). Filmin sonuna geldiğimizde, Scotty’nin yükseklik korkusu tedavi edilmiştir ama bir terapistin müdahalesi olmadan. Daha da önemlisi, “onun tedavisi tek darbede Judy/Madeleine gerçekliğini ve yanılsamasını ortadan kaldırır; Madeleine’in ölüm yanılsamasını gerçek kılar. O artık iyileşmiştir ama boş ve yalnızdır. Zafer ve trajedi birbirinden ayırt edilemeyecek kadar kaynaşmıştır” (Wood 1977, 95). Terapistin bu filmde kısa bir süre belirmesinden daha önemlisi, Scotty ve Judy kilise kulesinin tepesine nefes nefese vardıklarında filmin alt metni aşkta deliliği, arkadaşlıkta ihaneti ve cinsel doruk noktasında yer değiştirmiş ölümü bulmaktadır.

4. ve 7. bölümlerde daha ayrıntılı inceleyeceğimiz *Sapık* (1960) bile psikiyatristi Dr. Richmond’un (Simon Oakland), görünüşte kesin ifadelerini zayıflatılabilmenin yollarını bulur. Pek çok eleştirmenin öne sürdüğüne göre, bu filmin psikiyatrik zemini ya bir Hitchcock şakasıdır ya da Dr. Richmond’ın içtenlikten uzak açıklamaları, filmin değindiği, anneyi öldürmek, röntgencilik gibi çok rahatsız edici konulara suç ortağı ettiği izleyiciyi yeterince rahatlatamaz (Braudy 1968; Wood 1977). Harvey Greenberg’in savına göre, Hitchcock, “*Sapık*’taki, rüyanın gerçek havasını” yaratırken, “ışık” Dr. Richmond’ın “kesin olmayan” açıklamalarında olduğundan daha çok Freud yanlısıdır (1975, 134).

Ancak, psikiyatristlerin en büyük otorite oldukları Altın Çağ bağlamında, Simon Oakland’ın tipolojisinin, Hitchcock tarafından, film içinde açığa çıkan olayların itekleyici bir açıklaması olarak sunulduğunu düşünüyoruz. Söylediği cümlelerde güçlü bir kesinlik duygusu ve ikna edici güveni-

lirilik ifade eden Oakland karakterinin bu filmde olması daha başka kanıta gerek göstermez. Bunun tersine, Gus van Sant'ın 1998 yılı yeniden yapımında, Robert Forster'ın canlandırdığı rol tamamen farklı bir tarzda karşımıza çıkar. Konuşma, yeni yapımda önemli ölçüde kısaltılmıştır ve Forster'ın şaşkın bakışları, kendi teşhis ve anlayışıyla ilgili ciddi çekinceleri olduğunu ima eder.

Robert Ray, Altın Çağ dönemindeki Hitchcock temalarını tanımlamıştır. “Onun en büyük başarıları olan *Gizli Teşkilat* (North by Northwest) ve *Sapık*, özellikle parayı, anneleri ve hareketi ele almıştır. Bütün filmlerinin en büyük sahnelerinden, en çok hatırlanmaya değeni, *Gizli Teşkilat*'taki tarla ilaçlama sahnesidir: Amerikan rüyasının asıl temelini, yani açık alanı ele alan ve onun içinde barındırdığı gizli tehlikeyi ve klostrofobiyi açığa çıkartan bir imge” (1985, 158). Film, eski formülleri böylesine eksiksiz alaşağı edebilmek için Altın Çağ'ın sosyal sorunlara eğilen filmlerinde psikiyatrinin sık sık sunduğu basmakalıp tedavilerle neredeyse hiç ilgilenmemiştir.

1950'lerin sonundaki ve 1960'ların başındaki psikiyatrinin altın parlaklığını solduran bu birkaç filme karşın, dönemimiz 1962'de John Huston'ın *Acı Hakikatler*'i (Freud) ile zirvesine ulaştı. Tek nedeni senaryonun yaratılmasında Jean-Paul Sartre'ın oynadığı rol olsa bile film ilginçtir. Huston, 1946'da *Bırakın Işık Olsun*'un çekiminde, görev başındaki psikiyatristleri seyretme fırsatını bulduğundan beri Freud ile ilgili bir film yapmayı planlıyordu. Huston otobiyografisinde (1980) Sartre'dan Freud karşıtı olarak söz etse de, Freud ile ilgili bir senaryo için onu ideal bir yazar olarak gördüğünü söyler. “Sartre, Freud ile bilimsel açıdan değil, sosyal açıdan aynı fikirde değildir. Sartre, Freud'un çalışmalarını insan zihniyle ilgili gerçekleştirdiği buluşlardan dolayı değerli bulur, ama psikanalistin rolünün gerçekte çok sınırlı olması nedeniyle bu çalışmaların çok az önemi olduğunu düşünür. Ben de onunla aynı görüşü paylaşma eğilimindeyim. Varlıklı, canı sıkılan evli kadınlar ve sorunlu çocuklar,

en yüksek mevkiye ulaşmış bir psikanalistin tedavi zamanının çoğunu işgal ederler. Ücretler çok yüksektir ve tedavi genellikle yıllar sürer. Hayatı hızlı yaşayanların buna vakti yoktur ve psikiyatrik danışmanlığa en çok ihtiyacı olan kişiler kesinlikle, ona parası yetmeyen kişilerdir” (Huston 1980, 294). Huston’ın en sonunda yaptığı film bu ifadelerdeki ruhu kesinlikle taşımaz; aslında, Freud’u bir İsa figürüne dönüştürür. Huston’ın otobiyografisindeki sözleri, *Acı Hakikatler*’de ifade edilen herhangi bir görüşü yansıtmaktan çok, 1980’deki kendi (ve tipik Hollywood) görüşlerini yansıtır.

Huston’a göre Sartre, senaryo için, birincisi beş saatlik bir film için yeterli uzunlukta iki taslak yazdı. Senaryoyu daha gerçekleştirilebilir yapma çabasıyla Huston’la birkaç kez buluştuktan ve sansürden kaygılanmaması gerektiği söylendikten sonra, Sartre birincisinin iki katı uzunlukta ikinci bir taslak yazdı. (Sartre’ın *Freud* senaryosu 1986’da University of Chicago Press tarafından yayımlanmıştır.) Bir süre sonra, Huston, Wolfgang Reinhardt (yönetmen Max Reinhardt’ın oğlu) ile birlikte bunu çok kısa bir taslağa çevirdi. (Huston, katkısının minimum olduğunu söylemesine karşın, Charles Kaufman’ın da bunda payı oldu.) Axel Corti’nin Alman yapımı *Genç Dr. Freud*’undan (Young Dr. Freud, 1977) ve 1984’te İngiliz televizyonu için çekilen altı saatlik mini diziden farklı olarak, Huston’ın filmi Freud’un yaşamındaki bazı olayların kronolojisinde özgürce davranmıştır ve Susanah York’un Cecily’si (Resim 18) gibi bazı karakterler, başka karakterlerin bileşiminden oluşurlar. Senaryo özellikle, Freud’un, babasıyla kendi arasında geçen çatışmalarla yüzleşerek, Ödipus karmaşası teorisini geliştirdiği mesleğinin ilk yıllarına odaklanır; bu nedenle, senaryonun “çatısını”, Sartre’ın çalışması oluşturur. Fakat, sonunda senaryoyu gördüğünde Sartre, Huston’ı suçlar ve adının filmle ilişkilendirilmemesini talep eder. Sartre’ın, yazdığı senaryo için aldığı 25.000 dolar nedeniyle, Huston bir cevabı hakettiğini düşünmesine rağmen, Sartre neden itiraz ettiğini hiçbir zaman



RESİM 18: John Huston'un *Acı Hakikatler*'inden (Freud, 1962) bir sahne. Genç Sigmund Freud (Montgomery Clift) Cecily'nin olduğu kadar kendi derdinin de ne olduğunu birazdan anlayacaktır. Universal Pictures. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

Huston'a söylemez.

Yine de, film Freud'un çalışması konusunda şaşırtıcı derecede samimidir, özellikle de çocukluk cinselliği ile ilgili teorilerinde. Öte yandan, film, Freud'un çalışmasını, aynı zamanda hem romantikleştirmeye hem de sansasyonelleştirmeye çalışarak, Montgomery Clift'ten o kadar ciddi bir karakter çıkartır ki Freud'un o ünlü nüktedanlığı tamamen gölgede kalır. Bu film Huston'ın pek çok filmi arasında en klostrofobik olanıdır da, çünkü diğer filmlerinden daha çok, hattâ hemen hemen diğer bütün Hollywood yönetmenlerinin filmlerinden daha çok, yakın çekim kullanır (Kaminski 1978, 140).

Filmin başlangıcında, filmin yapımı sırasında bir değil, iki tane teknik danışmanın hazır bulunduğu yazılır. Sonra Rorschach testini andıran belirsiz imajların gerisinden John Huston'ın geçkin sesiyle gerçekleştirdiği anlatımını ve Jerry

Goldsmith'in atonal film müziğini duyarız. Freud'u "kibirli dünyamızda bize indirdikleri darbeler" bakımından Copernicus ve Darwin'e benzettikten sonra, Huston, "Freud'un neredeyse cehennemin kendisi kadar karanlık bir bölgeye - insanın bilinçaltına- inişinin ve içeriye ışığın girmesini nasıl sağladığının" öyküsünü izlemek üzere olduğumuzu söyleyerek İsa benzeri bir karakteri sunar bize. (Bu bağlamda ışık kelimesinin kullanılışı, Huston'ın *Bırakın Işık Olsun*'unu da çağırıştır.) 12. bölümde tartışacağımız Ridley Scott'ın *Yaratık* (Alien) filminin müziğini yapan Goldsmith, müzik yoluyla filmde olup bitenlerin psikoseksüel önemini belli eder. Örneğin Freud'un, sorunlu bir gencin (David McCallum) babasına "genç bir kıza" tecavüz ettiğine inandığı için saldırdığını hipnoz aracılığıyla öğrendiği sahnede, bir yaylı çalgı kreşendosu ve ardından yeni bir olaya gebe kısa bir sessizlik, McCallum'un genç kızın kimliğini "benim annem" olarak saptamasından önce gelir. Diğer bir müzikal başarı, gencin ailesinde kuşaktan kuşağa geçen cep saatini, babası ona verdikten hemen sonra kasıtsız olarak Freud'un kırdığı, ödipal anlamlarla yüklü bir anı belirtir.

Acı Hakikatler filmi, rüyaların ve basit tedavilerin sinematografik resmedilmesinde (Resim 19) bazı açılardan, daha önce çekilmiş *Çıkamaz Sokak*'tan (1939) karmaşık değildir. Filmde, Susannah York'un oynadığı hasta karakter Cecily için katarsise dayalı bir tedavi bile vardır. (Hem Huston hem de Sartre bu rolü Marilyn Monroe'nun oynamasını istemişlerdir. Ama Huston'a göre, Monroe'nun analisti Anna Freud'un bu projeyi onaylamaması nedeniyle buna karşı çıkmıştır.) Sartre'ın planladığı gibi, filmde Freud'un Cecily'nin analizini yaparken hastasının anne-babasına karşı sıkıntılı duygular beslediğini anlayıp kendisiyle özdeşleştirerek Ödipus kompleksini tanımlamaya doğru yol alışı anlatılır. Freud'un kendinden şüphe edişinin ardından, bir gece karısı günlüğünden bir şeyler okuyarak ona yardımcı olmaya çalışırken çocuk cinselliği gerçeği Freud için açıklığa kavuşur. Freud, keşfinin önemini anlarken karısı kalın perdelere açar ve Huston'ın açılış konuşmasını anımsatan sabah

ışıkları, simgesel bir şekilde içeriye dolar. Freud'un bu keşfi-
ne karısının rastgele bir sözünün neden olduğu düşüncesi,
biraz Beethoven'ın Beşinci Senfoni'sinin açılış motifini ka-
rısının gülüşünde işittiği ilgili espriyi çağrıştırmaktadır. Tek
bir ana karmaşık bir süreci sıkıştıran Beethoven şakasının
yazarı gibi, Huston ve ortakları, bir kişinin zihninde gerçekte
bir dizi süreçten oluşan bir buluşu yoğunlaştırılmış bir şe-
kilde sunabilmenin sinematik bir yolunu bulmaya çabala-
mışlardır. *Acı Hakikatler* gibi bir film, sinemanın önemsiz-
leştiren gücünün eşsiz bir örneğidir, özellikle, ironik olarak,
üstlendiği şeyin ciddiyetiyle bizi etkilemeye kalkıştığında.
Çoğu sinema kuramcısı, filmlerin aşırı iddiayı bırakıp, sine-
ma gibi popüler bir iletişim aracına uygun materyallere dön-
düklerinde daha sık başarılı oldukları konusunda aynı gö-
rüşter. Bu, filmler ciddi ve önemli olamaz demek değildir,
ama bu, materyalin karmaşası, sinemanın etkili bir şekilde
dramatize edemeyeceği sınırın dışına taşarsa, filmlerin so-



RESİM 19: Freud'un rüyası, aynı zamanda insan zihninin keşfedilmemiş bölgeleri-
ne yaptığı tehlikeli bir yolculuk mecazıdır. *Acı Hakikatler* (Freud, 1962). Univer-
sal Pictures. Modern Sanat Müzesi/ Film Kareleri Arşivi.

runlarla karşılaşacağı anlamına gelir.

Film Quarterly'nin editörü, Ernest Callenbach Freud ile ilgili şunu söylemiştir: “Sanırım, eğitilmiş bir insanın en az bir kere kahkaha atmadan *Acı Hakikatler*'i (Freud) baştan sona seyretmesi imkansız” (Halliwell 1983,303). Bu yargı çok acımasız olabilir, özellikle, Amerikan filmlerinin psikiyatriye olan aşkında en ciddi olduğu bu eşsiz anda, Amerikan sinemasının son yirmi yılında değişen tutum ve üsluplarına karşı fazlasıyla acımasızlıktır. Huston'a adil davranacak olursak, her şeye karşın bu filmin stüdyolarının o yıl gösterime giren en iyi filmi olmasını uman Universal-International'ın başındaki kişilerin baskısıyla filmin önemli bir bölümünün kesildiğini belirtmemiz gerekir. Ancak, Altın Çağ'ın psikiyatri yönelimli filmlerinin çoğu gibi, *Acı Hakikatler*, gişe hasılatı bakımından hayal kırıklığı yaratmıştır. Psikoloji hiçbir zaman, 1950'lerin sonundaki ve 1960'ların başındaki gişe başarılarını karakterize eden şarkılı, danslı ve İncil'li şatafatlı filmler gibi izleyiciyi cezbetmede başarılı olmamıştır. *Acı Hakikatler*, 1963'de *Gizli Tutku* (The Secret Passion) alt adıyla tekrar gösterime girdiğinde, yine başarısız oldu. Huston, *Acı Hakikatler*'in izleyiciyi çekmedeki başarısızlığını açıklarken galiba haklıydı: Film eğlendirmek yerine eğitmekle çok daha fazla ilgileniyormuş gibi gözüktü, iç gıcıklama -ya da ahlakı rencide etme- yeteneği ise çok abartıldı. “Çocuklar düşünülmüş mü, cinsellikten etkilenmişler mi ya da cinselliği uygulamışlar mı, izleyicinin umurunda değildi. Eğer izleyicileri hayal kırıklığına uğratan bir şey varsa o da filmde, özellikle yetişkin seviyesinde, daha fazla seksin olmayışıdır. Onların istedikleri 'sağlıklı' seks -yani Marilyn Monroe türü seksti” (1980, 304).

ikinci geçiş dönemi

Yine de, *Acı Hakikatler*, Amerikan sinemasının başlangıcından beri yöneldiği bir olgunun en eksiksiz örneğidir: Hassas bir insanın kendiyile diğerleri arasındaki sorunları başarıyla ele almasının resmedilmesi. Tek bir yıl içerisinde, 1962'de, bu

karaktere sadece *Acı Hakikatler*'de değil, *Zor Görev*, *David ile Lisa* ve bir yere kadar *Sonsuz Aşk*'ta da rastlamamız bir tesadüf değildir. Fakat, Altın Çağ çabuk sonlanır ve 1957 yılı gibi, 1963 de bu meslekle ilgili, yeni, olumsuz bir bakış açısının ortaya çıktığını görebileceğimiz bir geçiş yılıdır. Altın Çağ mitleri, Martin Balsam'ın, Dean Martin'in kompulsif kadın kovalama hastalığını tedavi ettiği Daniel Mann'ın *Yatağımdaki Adam* (Who's Been Sleeping in My Bed?) adlı filmi ya da James Garner'ın hafif eksantrik bir psikiyatristin rehber danışmanlığı sayesinde karısının (Doris Day) ilgisini yeniden kazandığı Norman Jewison'un *Her Şeyin Heyecanı* (The Thrill of It All) adlı filmi gibi 1963 filmlerinde kısa bir süre ortaya çıkıverirler. Ama bu iki film de komedidir ve *Yastık Sohbeti* ve *Sıcak Eller* gibi, kısa süre sonra altmışların ve yetmişlerin hiciv filmlerinin değişmeyen özelliği olacak psikiyatriye karşı saygısızlığı önceden haber verirler.

Bizim amaçlarımız doğrultusunda, 1963'ün en ilginç geçiş filmi David Miller'in *Yüzbaşı Doktor Newman*'ıdır (Captain Newman, M.D.). Gregory Peck, hastalarıyla yakından ilgilenen, ama hastalarını tedavi etmeden, üstlerinin onları tekrar savaşa gönderme çabalarına direnmek zorunda olan II. Dünya Savaşı dönemindeki bir psikiyatrist başrolünü oynar. Tony Curtis ve Angie Dickinson büyük ölçüde, Newman'ın başarılı ve şefkatli olabildiği kadar insan ve sevecen olabileceği pek çok durum yaratmak amacıyla filmde gözükürler. Fakat, tedavi ettiğini gördüğümüz üç esas hastasında karışık sonuçlar alır. Sonunda bir kuleden atlayıp ölen obsesif* subaya (Eddie Albert) ulaşabilmekte asla gerçekten başarılı olamaz. Öte yandan, Robert Duvall'ın oynadığı, neredeyse katatonik** bir askerin tedavisinde zafer kazanır. Duvall'ın tedavisindeki en etkili öğe, doktor, Duvall'ın duygularına hakim karısına (Bethel Leslie) sevgisini

* obsesif: Saplantılı (ç.n.)

** katatonik: Aşırı hareketsizlik, aşırı negativizm, konuşmama gibi davranışlarla giden hastalıklı bir durum (ç.n.)

daha fazla belli etmesi ve daha çekici giyinmesi için yürek-
lendirirken ortaya çıkar. Kadın bu tavsiyeye uyup evliliğin-
de yeni bir yaklaşım benimseyince, Duvall'ın oynadığı ka-
rakter başka bir katarsise dayalı tedaviye dönüşen bir duy-
gu patlaması yaşar. Fakat, en önemli hasta rolünü, *Zor
Görev*'deki beğeni kazanan oyunculuğundan sadece bir yıl
sonra Bobby Darin oynar. Başkasında karşılaştığı zorluk-
lardan çok daha zoruna onda rastladıktan sonra, *Yüzbaşı
Doktor Newman*, Darin'in oynadığı karakteri sağlıklı bir
bireye dönüştürür ve onu birliğine yeni bir kişi olarak geri
gönderir. Fakat, filmin son dakikalarında Darin'in bir ha-
rekatta öldüğü haberi gelir. Filmin temel mesajının zaten
açıkça verilmiş olmasına karşın, film, psikiyatristin, kade-
rinin sorunlu askerlerin ruhlarını sadece katledildikleri sa-
vaşa göndermek için tamir etmek olduğunu söyleyerek şi-
kayetçi olmasıyla biter. Psikiyatri işe yaramaktadır, ama ne
yazık ki dünyanın sorunlarıyla başa çıkabilecek güçte de-
ğildir. Toplumun hastalıkları psikiyatristlerin çabalarını
boşa çıkartmakta ya da alaya almaktadır önermesi *Talih-
sizler Yuvası* gibi daha eski filmlerde de mevcuttur, ama
1960'lar ve 1970'ler boyunca psikiyatriye olan bakış açısı-
nın temelini oluşturur. *Yüzbaşı Doktor Newman* bir geçiş
filmidir çünkü bu tema, Peck'in, bütün sinema psikiyatrist-
leri içerisinde en çok idealleştirilmiş olanlarından birini
resmetmesiyle birlikte ortaya çıkar. *David ile Lisa*'dan
farklı olarak, *Yüzbaşı Doktor Newman*, bu noktada uzlaş-
ma ve teselli projesinden vazgeçmiş gibi gözükken bir Holly-
wood stüdyosunun yüksek bütçeli bir yapıımıdır. Sonu her
ne kadar duygusallaştırılsa da, film Dr. Newman'ın mesle-
ğinde yaşadığı ironiyi şaşılacak bir şeymiş gibi ele almaz.
Dünya sorunlarının psikiyatriyi başarısız kıldığı düşüncesi-
nin sunulması, kısa süren Altın Çağ'ın Amerikan sinema-
sında sona erdiğinin işaretlerini de vermektedir.

Altın Çağ'ın ani ve beklenmedik sonu, psikiyatrik araş-
tırma ve eğitime gelen devlet yardımının aynı derecede ani
ve beklenmedik bir şekilde düşüş göstermesiyle aynı zama-
na rastlar (bkz. 6. bölüm). Bu bağlamda, son Altın Çağ

filmlerinden biri olan, Hall Barlett'in *Karanlık Ruhlar*'ından (The Caretakers, 1963) bahsetmeliyiz. Bu filmde, Robert Stack, bir kliniğin yönetimini üstlenen ve sonra hastalarına yardımcı olma çabasıyla, adı karakterine uygun olarak Lucrezia (Joan Crawford) konan otoriter bir başhemşirenin inadını kıran, idealleştirilmiş nitelikli, yenilikçi, genç bir psikiyatristi oynamaktadır. Fakat, film aynı zamanda, EKT'nin sansasyonel yönlerini kullanır ve şaşkın ama çekici bir kadın hastanın (Poly Bergen), hepsi de insana yiyecekmiş gibi bakan tecavüzcülere benzeyen erkeklerle dolu bir koğuşa girmesiyle izleyiciyi heyecanlandırır. *Karanlık Ruhlar*'ın, Altın Çağ dalgasına ayak uydurabilmek için ve Amerikan Senatosu önünde özel ilk gösterim için seçilebilmenin getirdiği ünün faydalarını toplayabilmek için garip bir uygunsuzluğu vardı. Senato'nun Emek ve Kamu Refahı Komitesi başkanı Lister Hill, yönetmen Barlett'e bir mektup yazarak, "çok uygun bir havanın yaratılmasına ve ezici bir oy çoğunluğuyla Ruh Sağlığı ve Zekâ Geriliği Kanunu'nun geçirilmesinde kazanılan zaferi getiren direncin sağlanmasına katkıda bulunan" bir filminden dolayı onu övmüştür (Knight 1963). Fakat, filmler, psikiyatrinin çok daha az pohpohlandığı bir görüntüsünü yansıtmaya başlarlarken, Amerikan hükümeti de düşüncesini tamamen değiştirerek, ruh sağlığıyla ilgili harcamalarını kısmanın eşiğindeydi. Yirmi yıl süren dramatik artışlardan sonra, Ulusal Ruh Sağlığı Enstitüsü'nden psikiyatrik araştırmalar ve eğitim için gelen büyük destek en yüksek noktasına ulaştı ve sonra, 1960'ların ortasında inişe geçti (Pardes ve Pincus 1983). *Karanlık Ruhlar*'a verilen özel önemin devlet üzerinde ya da, bu nedenle Hollywood'un kendisi üzerinde çok kısa süren bir etkisi olmuştur.

bir türün göçü

Bu bölümü, sinema filmlerine verdiğimiz özel yoğunluktan uzaklaşarak ve psikiyatrinin idealleştirilmiş imajının 1963'ten sonra popüler medyadan tamamen silinmediğini belirterek bitiriyoruz. 1970'lerin sonunda çekilen *Sana Gül Bahçesi Vaat Etmedim* (I Never Promised You a Rose Garden, 1977), *Bekâr Bir Kadın* (An Unmarried Woman, 1978) ve *Sıradan İnsanlar* (1980) gibi filmler Altın Çağ'da hiç de yersiz durmayacak psikoterapistleri resmederler. Fakat, psikiyatrinin en olumlu imajları sinema salonlarından, sosyal sorunları ele alan filmlerin pek çok diğer öğesiyle birlikte televizyona geçti. Bu türün samimi gerçekçiliği, 1960'ların giderek gençleşen sinema izleyicisi için cazibesini çabuk yitirdi, ama sinemadaki iyileşen ruhların rahatlatıcı görüntüsü, televizyonun "daha sakin" ortamı için ideal biçimde uygun gözüküyordu. 1962'de, psikiyatrinin Altın Çağ'ının zirveye ulaştığı yılda, bu noktayı gösteren, çeşitli terapi yönelimli filmler ortaya çıktı. Bu yıl çekilmiş Arthur Penn'in *Karanlığım İçinden* (The Miracle Worker) adlı filmi, genç Hellen Keller'ı oynayan Patty Duke ve onun öğretmeni, Annie Sullivan'ı, oynayan Anne Bancroft'dan dolayı Akademi Ödülü'ni kazandı. Öyküsü aslında, Broadway'e ve sonra da sinema perdesine taşınmadan önce, televizyonun yüksek-sanat dizilerinde, Playhouse 90, bir bölüm olarak gözükmişti. 1979'da *Karanlığım İçinden* yeniden çekildiğinde, sinema için değil, bir kez daha televizyon için, sıradan "haftanın filmi" olarak yapılmış olması önemlidir. *Karanlığım İçinden*'in üç versiyonunun senaryosu da, *Örümcek Ağı*'nın esas alındığı romanın da yazarı olan William Gibson tarafından yazıldı.) Benzer şekilde, 1976'da, *Üç Ruhlu Kadın* da az çok değiştirilerek, televizyon için *Sybil* adıyla yeniden yapıldı. Orijinallerin ve yeniden yapımların arasındaki devamlılık, *Karanlığım İçinden*'in televizyon versiyonunda Patty Duke'a Annie Sullivan rolü verilerek ve *Sybil*'de, (*Üç Ruhlu Kadın*'da başrol oynayan) Joanne Woodward'a çoğul kişiliğe sahip bir hastayı (Sally Field) tedavi eden psiki-

yatrist rolü verilerek sağlandı. 1981’de, Richard Sarafian, *Aşk Bahçesi*’nin neredeyse kare kare aynısını televizyon için yeniden yaptı ve 1961’de sinema için çekilmiş orijinal filmi de karakterize eden, Altın Çağ’ın psikiyatriye olan aynı bakış açısıyla yönetti. 4. bölümde göreceğimiz üzere, sorunlarının üstesinden gelen insanları konu alan, insana güven veren öyküler Altın Çağ’dan sonraki sinema için yapılan filmlerde neredeyse hiç yoktur.

Alkolizm konusu, sosyal sorunların, iletişim araçları arasında nasıl hareket ettiğini daha da iyi gösterir. Billy Wilder’ın *Kayıp Haftasonu*’nda (The Lost Weekend, 1945), Hollywood, alkolizmi şok değeri için kullanmıştır ve sonra da saçma bir mutlu son eklemiştir. 1958’de Playhouse 90, *Şarap ve Gül*’de (The Days of Wine and Roses) bu konuya daha rahatsız edici bir bakış getirmiştir. Blake Edwards, izleyicilerin *Karanlığın İçinden*, *David ile Lisa*, *Zor Görev* ve *Acı Hakikatler*’i de seyredebilecekleri kritik bir yıl olan 1962’de, J.P. Miller’ın *Şarap ve Gül* için yaptığı televizyon oyununun film versiyonunu yaptı. Aslında, *Şarap ve Gül*’ün film versiyonunda, Jack Klugman iyileşmiş bir alkoliği oynar. Klugman, kahramana (Jack Lemmon) yardım etmeye bencillik etmeden kendini adaması sayesinde Altın Çağ psikiyatristine kusursuz bir örnek olabilirdi, tabii eğer film bu mesleği belirtmeden bırakmak yerine onu “doktor” diye adlandırmaya karar verseydi. *Şarap ve Gül*, alkolizmin tehlikelerini maksatlı olarak araştırır ve sonra en azından bazı alkolizm kurbanlarının -Lemmon’ın oynadığı karakter de dahil- iyileşebileceğini gösterir. *Kayıp Haftasonu* ile karşılaştırıldığında, bu filmin iyimser olduğunu söylememiz çok zordur, fakat Lemmon’ın oynadığı karakter için daha üzücü ama daha bilge son *Karanlık Basmadan*, *Aşk Bahçesi* ve *Yüzbaşı Doktor Newman* gibi psikiyatri yönelimli filmleri içeren altmışlı yılların başındaki geleneğe kusursuz bir şekilde uymaktadır. Yine de, alkolizme olan bu bakış açısı, kısa zamanda tanınmamış televizyon filmlerinin neredeyse tek özelliği oldu. *Sarah T.: Genç Bir Alkoliğin Portresi* (Sarah

T.-Portrait of a Teenage Alcoholic), *Beatrice* (Beatrice: Life of the Party) ve *Duygusal ve Tutkulu Bir Adam* (A Sensitive, Passionate Man) alkolizmi büyük bir ciddiyetle ele almış televizyon için yapılan filmlere üç örnektir ve hiçbirinde sıradışı bir diyalog ya da oyunculuk niteliği olmasa da, hepsi de *Şarap ve Gül*'ün oluşturduğu tonu taklit edip onu geçmeye çalışır. Bu esnada sinema filmleri, Steve Gordon'ın Arthur'unda (1981) Dudley Moore'un sevimli şamatası ya da John Huston'ın *Volkanın Altında* filmindeki (Under the Volcano, 1984) varoluşçu mecazlar aracılığıyla alkolizmi resmetmeye başlar.

Altın Çağ psikiyatristi özellikle, bir televizyon filmi olabilecek bir Hollywood filmi olan *Sıradan İnsanlar*'ın, başarisından sonra yıllarca televizyon için yapılmış filmlerin değişmeyen bir özelliği olmuştur. Amerikan filmlerinin psikiyatristleri resmetmelerinde hep acımasız oldukları zaman bile, iki tane haftalık dizi (çok kısa ömürlü olmalarına rağmen) *Psikiyatrist* (The Psychiatrist) ve *Matt Lincoln*, 1970 ve 1971 yıllarında psikiyatristlerin kahramanlık imgelerini sunmuşlardır. Bu, televizyonun ara sıra da olsa psikiyatristleri, Hollywood filmlerinin onları yerleştirdiği olumsuz rolere çıkartmadığı anlamına gelmez. Ama televizyon psikiyatristlerinin, alkolizm, çoğul kişilik, anoreksia nervoza* ve çocukların cinsel suistimale uğraması gibi 1960'larda sinema perdesinden küçük ekrana geçen sorunları çözme olasılıkları çok daha fazladır. Milyonlarca izleyici, televizyondaki M*A*S*H'te Alan Arbus'ın Dr. Sidney Freedman'ı oynadığı yıllarda, Altın Çağ niteliklerine sahip bir psikiyatristi çok iyi tanıyordu. Aslında, televizyon tarihindeki en büyük izleyici kitlelerinden biri (yaklaşık 50 milyon izleyici), bu programın Şubat 1983'teki son bölümünü seyrettiğinde, psikiyatristin derinleşmiş sorunları olan Hawkeye'ı (Alan Alda) onun her zamanki eski deli dolu durum komedisi se-

* anoreksia nervoza: Bir yeme bozukluğu. Yemek yememekle seyreden bir psikiyatrik bozukluk (ç.n.)

viyesine geri götürüşünü izledi.

1957'ye gelindiğinde, psikiyatri çoğu Amerikalı için, en azından filmler söz konusu olduğunda, bir hayat gerçeği olmuştu. Bunun sonucunda, psikiyatristler, geçen elli yıl içerisinde sadece ara sıra sağlayabildikleri başarılar için düzenli olarak kullanıldılar. Psikiyatristler, sorunlu insanların eski iyi hallerine dönmelerinin ne kadar kolay olduğuna ilişkin mitleri doğrulamak için sık sık hazırda bulunduruldu ve ya daha önceleri *Çıkamaz Sokak* ya da *Karanlık Ayna*'daki psikiyatristlerin karşılaştıkları suç örgüsüne hiç benzemeyen sorunlarla yüzleşen komplike kahraman oldular. Altın Çağ, gerçek hayattaki psikiyatristlerin, kısmen, John Burnham'ın (1979) "geleneksel medeniyetin korunması" dediği şeyi, yani 1950'lerin sonundaki ve 1960'ların başındaki sinema mitlerine özellikle ulaşabilecek bir rolü üstlenmede istekli oluşları nedeniyle onay kazandıkları uzun yılların getirdiği bir zirve olabilir. Altın Çağ aynı zamanda, Hollywood'un, uzlaşmanın bildik paradigmasını korumada gösterdiği umutsuz çabayla da ilgili gözükmetedir. Bu girişim, sinema psikiyatristlerinin şifa güçlerinden çok fazla şey beklenmektedir. İronik olarak, geleneğin uzlaştırmacıları ve savunmacıları psikiyatristler, kısa süren Altın Çağ biter bitmez ve eski formüller psikiyatri aleyhine gözden geçirilir geçirilmez, filmlerin başlattığı ve halen sürüp giden saldırılara karşı tamamen savunmasız bırakılmıştı.

IV.

Gözden Düşüş

Amerikan sinemasında, psikiyatrinin Altın Çağı'nın zirveye ulaşan filmi *Acı Hakikatler*, bilinçaltının ürkütücü dünyasını çağrıştırmak için tasarlanmış müzik ve tablolarla başlar ve gene öyle biter. Filmin bitiminde, yönetmen John Huston'ın görüntüsü olmadan yaptığı konuşmaya bu ses ve imajlar eşlik eder: “‘Kendini tanı.’ İki bin yıl önce bu kelimeler Delfi'deki Tapınak'ın üzerine kazınmıştı. ‘Kendini tanı.’ Bu bilgeliğin başlangıcıdır. Bu kelimelerde, insanın en eski düşmanına, ailesine karşı zafer kazanabilmesinin tek umudu yatmaktadır. Bu bilgi artık avucumuzun içindedir. Kullanacak mıyız? Öyle umalım.” Bu sözün ciddiyeti, ona eşlik eden Büyük Bilinmeyen'in haresi ile birlikte, yirmi yıl sonra Marshall Brickman'ın *Aşk Hastası* adlı filminde, (Lovesick, 1983) Dudley Moore'un gülünç denetmen analisti rolünde oynayan Huston'ın gösterdiği performansın ışığı altında özellikle ironik olmaktadır. Bu film bir komedi ve inanılmaz derecede romantik kahramanı da (Moore) bir psikanalist olmasına rağmen, bu film Freud ve takipçilerine o zamana dek yapılan en büyük saldırılardan biri olmuştur.

Amerikan filmlerinin psikiyatri aleyhine dönüşlerindeki hız ve güç, bu mesleğe karşı olumsuz tutumların kalıcı gücü kadar dikkate değerdir. Bu tutumlar da Altın Çağ'dan sonra, birkaç istisna ile birlikte, giderek çoğalmıştır. 1980'deki *Sıradan İnsanlar*'ın başarısı, yirmi yıl süren neredeyse acımasız ve olumsuz bu portrelerden sonra, bu geleneğin tersine çevrilebileceğini ortaya koymuştur. Fakat, 1980, *Ölüme Soyunmak*'ın (Dressed to Kill) Amerikan sinemasında aynı derecede umut vaat eden bir çıkış yaptığı yıldır. *Ölüme So-*

yunmak ile ona en çok ilham kaynağı olan film, Alfred Hitchcock'ın *Sapık*'ı (1960) arasında yapılacak bir karşılaş-tırma, Altın Çağ ve onu takip eden dönem arasındaki çarpıcı farkları vermenin iyi bir yoludur.

sapık'tan ölüme soyunmak'a

Brian De Palma'nın yazıp yönettiği *Ölüme Soyunmak*, Michael Caine'nin oynadığı Manhattan'lı bir psikiyatrist, Dr. Robert Elliot ile ilgilidir. Bu psikiyatrist, filmin büyük bir bölümü boyunca, hem kişilik olarak beğenilen biri, hem de bir psikiyatrist olarak profesyonel, toplumun saygıdeğer bir üyesi olarak gözükür. Akıl hastalarından "kaçıklar" diye bahseden vicdansız bir polis detektifini (Dennis Franz) sert bir şekilde azarlar ve hastalarının sırlarını sadakatle korur. Filmin başlarında, cinsel yönden hayal kırıklığına uğramış bir evkadını olan hastası Kate Miller'a (Angie Dickinson) karşı şefkatli ve bilgece davranır. Hastası ona kendisiyle yatmak isteyip istemediğini cilveli bir şekilde sorunca, psikiyatrist onu reddetmesindeki özel nedenlerin galip gelmesine izin verir, ama konuyu çok kibarca idare eder ve izleyicilerden sadece birkaçı bir hastanın aktarım arzularını biraz beceriksizce idare ettiğinden dolayı onu eleştirebilir. Fakat, filmin sonunda, psikiyatristin psikotik bir katil olduğu açığa çıkar. Kate'e usturayla saldırır ve onu cinsel açıdan uyara-cak her kadına bunun aynısını yapmaya hazırdır. Film bizden, doktorun kişiliğinin erkek ve dişi olmak üzere ikiye bölündüğüne inanmamızı ister: Erkek yarıya (Robert Elliot) bir kadın çekici geldiğinde, dişi yarı (Bobbie) kendisinin tehdit edildiğini düşünür ve bir peruk ile kadın elbisesi giyerek erkek yarıyı baştan çıkaran kadını yok eder.

Brian De Palma'nın pek çok filmi gibi, *Ölüme Soyunmak*'a da açıkça -ve bazı eleştirmenlerin söyleyeceği gibi beceriksizce- bir Hitchcock filmi model olmuştur. Hem *Sapık* hem de *Ölüme Soyunmak*, izleyenlerin, güzel sarışın bir kadının (sırasıyla Janet Leigh ve Angie Dickinson) bir öyküde

baş karakter olması gerektiğine inanmasına yol açar. Hitchcock, Marion Crane (Leigh) Arizona otobanlarında çalıntı parayla kaçarken gerilimi kurar. Yönetmen, izleyicinin ilgisini şüpheli bir eyalet polisinin tehditkâr bir şekilde çeşitli sahnelerde Marion'u takip etmesiyle artırır. Ama filmin ilk yarısı bitmeden, Marion'un delik deşik vücudu bir bataklıkta atılır ve bu polis bir daha gözükmez. Benzer şekilde, *Ölüme Soyunmak*'ta, Kate'in (Dickinson) müzede tanıştığı bir adamla bir öğleden sonra yaptığı kaçamağın filmin odağını oluşturacağı anlaşılır, özellikle Kate aşığının masasında zührevi bir hastalığı olduğunu belirten bir not bulduğu zaman. Burada da, filmin kahramanı olduğu varsayılan kadın erkenden öldürülür ve frengili aşık filminden kaybolur. Şüphesiz, *Sapık* ve *Ölüme Soyunmak* arasındaki en belirgin olay dizisi benzerliği, her iki sarışının da kadın varsayılan katilinin, genelde oldukça normal davranışlı, ama ara sıra kadın elbiseleri giyip insanları keskin bir aletle öldüren bir erkek olduğunun (*Sapık*'ta Anthony Perkins, *Ölüme Soyunmak*'da Caine) sonunda açığa çıkmasıdır.

Olay örgüsü benzerlikleri, esas karakter gibi gözüken kadının ölümünden sonra da devam eder: Her iki filmde de öldürülen kadına yakın olan genç bir erkek ipuçlarını aramak üzere sahneye çıkar. *Sapık*'ta Marion'un aşığı Sam'i John Gavin oynar ve *Ölüme Soyunmak*'da Kate'in oğlu Peter'ı Keith Gordon oynar. Genç adama arayışında, pek çok bakımdan öldürülen kadının ikizi gibi olan ve neredeyse aynı katil tarafından öldürülen diğer bir çekici sarışın yardım eder. *Sapık*'da, Vera Miles, sadece öldürülen kadına benzetmekle kalmayıp aynı zamanda onun aşığını devralmanın eşliğinde gibi gözüken, Marion'un kız kardeşi Lila'yı oynar. Kız kardeşlerin Norman Bates (Anthony Perkins) üzerinde etkileri aynıdır ve Norman her ikisini de öldürmek ister. *Ölüme Soyunmak*'ta, Liz Blake (Nancy Allen), filmin neredeyse tamamında, sahip olduğu seks dürtüsü bakımından bazı boyutlarda karakterize ettiği bir kadın olan Kate'in yerini alan altın kalpli bir fahişedir. Her iki kadın da katilin

seks ihtiraslarını uyandırır, ama her iki kadın da Keith Gordon'ın oynadığı karaktere bir anneymiş gibi davranır. Tıpkı *Sapık*'ın sonunda Miles'in Leigh'in yerine geçmiş gibi gözükmesinde olduğu gibi, *Ölüme Soyunmak*'ın sonunda Allen, evde Dickinson'ın yerine geçer.

Bu iki film arasındaki diğer bir benzerlik, *Sapık*'taki duş sahnesidir. Bu sahne, Hitchcock'ın, kişisel hijyenin bu Amerikan mabedine sapıkça saygısızlık ederek, bundan sonra hiçbir kimsenin kendini orada güvende hissedemeyeceği bir yere dönüştürdüğü unutulmaz bir sinema anıdır. De Palma bu sahneyi, *Ölüme Soyunmak*'ın hem başında, hem de sonunda anımsatır. Gerçek bıçakla doğrama asansörde gerçekleşir, ama De Palma, bu sahneyi Hitchcock'ın o unutulmaz, duşta bıçaklama sahnesini açıkça anımsatan bir tarzda çeker. Ayrıca, her iki film de izleyicinin beklentilerini, sadece her iki sözde kadın kahramanın erken ölümleriyle değil, aynı zamanda hiçbir yere varmayan, erken ortaya çıkan olay dizisi yöntemleriyle boşa çıkartır. Örneğin, *Sapık*'ın başında Marion'un çaldığı 40.000 dolar, olay örgüsünü sonuna dek sürükleyebilecekken, kadının ölümünden sonra gerçekte çok küçük bir rolü olan Hitchcock tarzı bir "MacGuffin" olduğu ortaya çıkar (Truffaut 1984,138). Benzer şekilde, *Ölüme Soyunmak*'da, Kate nikah yüzüğünü bir seferlik sevgilisinin dairesinde unuttur. Yüzüğü geri alamadan öldürüldüğü için, yüzüğün er geç ipucu olarak ortaya çıkacağını sanırız. Yüzük ortaya çıkmaz.

Ancak, *Sapık* ve *Ölüme Soyunmak* arasındaki karşılaş-tırma, her iki filmin de sunduğu psikiyatri imajlarına baktığımızda daha ilginç olur. *Sapık*'ın bitiminde, Simon Oakland, Norman Bates'in davranışıyla ilgili olarak filmdeki karakterlerin ya da izleyicilerin kafasını karıştırmış olabilecek her şeyi açıklığa kavuşturan psikiyatrist Dr. Richmond'ı oynar. Bu bölüm, en büyük etkiyi yaratabilecek şekilde hem yazılmış hem de oynanmıştır: İşte bir kâhin gibi konuşan, otoritesini hiçbir isteksizlik göstermeden takınan bir adam. Sahneye çıkmadan hemen önce, bir detektifin şunu söyledi-

ği duyulur: “Eğer bunu açıklayabilecek bir kişi varsa, o da psikiyatristtir.” Psikiyatrist, Norman Bates’in parçalanmış kişiliğini açıklamaya başlarken savcı, “Pekala, şimdi bakın, eğer siz, bu adamın önemsiz bir suçu kabul ederek cinayet suçundan kurtulması için psikiyatrik bir zemin hazırlamaya çalışıyorsanız...” der. Psikiyatrist onun sözünü keser ve bir tür şakacı alçakgönüllükle konuşur: “Bir psikiyatrist zemin hazırlamaz; o sadece durumu açıklamaya çalışır.” Açıkçası, Dr. Richmond bundan çok daha fazlasını yapabilir ve sözünü bitirmeden önce, Janet Leigh’in oynadığı karakterin cinayetinden başka beş cinayeti daha çözmüştür. Şerif MacGuffin 40.000 doların yerini sorunca, psikiyatrist cümlesini sanki aklına sonradan gelen bir düşünceymiş gibi söyler: “Bataklık bu. Bunlar ihtiras suçları, çıkar suçları değil.” Sıradan bir polis görevi, bir psikiyatristin hiç sabır gösteremeyeceği kadar basit bir iştir. Bu sahne, bir polisin, Norman’ın üşümemesi için bir battaniye verip veremeyeceklerini şefine sormasıyla son bulur. Şef, polise hemen cevap vermek yerine, kararı sigarasını yakarken kayıtsız bir şekilde başını onay anlamında sallayan psikiyatriste bırakır. Hitchcock’un, filmin alt metninde kasıtlı olarak psikiyatristin formülasyonunu zayıflatmış olması olasılığına rağmen (3. ve 7. bölümlere bakınız) Dr. Richmond, Altın Çağ sırasında gerçekleştirilen diğer sinema betimlemeleriyle tutarlılık içerisinde.

Kuşkusuz, *Ölüme Soyunmak*’da görülen psikiyatristin baskın imajı, psikotik Dr. Elliot’tır (Caine). Ama *Sapık*’ta olduğu gibi, *Ölüme Soyunmak*’ın sonunda da, polis karakolunda katilin düşüncelerini açıklamak üzere bir psikiyatrist görülür. Fakat, burada benzerlik son bulur. Hitchcock *Sapık*’ta, Simon Oakland’ı oturmuş onun ağzından çıkan her sözü hayran hayran dinleyen bir grup izleyicinin önünde ayakta tutar. *Ölüme Soyunmak*’ta, psikiyatrist Dr. Levy (David Margulies) konuşması esnasında oturmaktadır, hareketleri biraz efeminedir ve inançsız biri gibi konuşmaktadır. Ayrıca, Elliot’un davranışıyla ilgili açıklaması, suçun çö-

zümü için sadece ikincil bir değere sahiptir. Bu sahnenin odak karakteri, pratik deneyimi engin polis detektifi (Dennis Franz), Levy'ye olabildiğince az dikkat verir sadece ve psikiyatristin gereksiz derecede grafik açıklaması ("Elliot'ın penisi sertleşmiştir ve Bobbie, Elliot'ı tahrik eden herkesi öldürmek amacıyla kontrolü ele almıştır.") esnasında fahişeyi (Nancy Allen) göz ucuyla süzer. Hem *Sapık* hem de *Ölüme Soyunmak*, psikiyatrik bilgilendirmenin yapıldığı sonuç bölümlerinde, karakterlerin hayal ürünü yorumlarını sunar. Ama daha yakın tarihli *Ölüme Soyunmak*, eşi bulunmama-
cak bir saçmalıklarla, bu karakterin erkek yanı sıra bir psikiyatrist olarak maharetle çalışabiliyorken, psikotik çoklu kişiliğinin dişi parçasının transseksüel cerrahi için uygun olduğunun düşünüldüğünü söyler.

De Palma'ya adil davranacak olursak hem saygılı öğrenci, hem de saygısız bir hicivci olarak tanıdık film türlerinden en çok nasıl yararlanabileceğini bildiğini belirtmemiz gerekir. De Palma -*Ölüme Soyunmak*'ın yanı sıra, *Merhaba Anne* (Hi, Mom!), *Kız Kardeşler* (Sisters), *Tutku* (Obsession), *Kaza Süsü* (Blow Out), *İkiz Bedenler* (Body Double) ve *Cain'i Yetiştirmek*'te (Raising Cain) bir tür diyalog sürdürdüğü, idolü Hitchcock'tan, inanılması zor bir öyküyü anlatmanın en etkili yolunun çoğu kez yapmacık bir ciddiyet olduğunu öğrenmiştir. De Palma'nın çoğu zaman sapkın mizah anlayışı en iyi, onun bilindik veya bilinmedik klişelerle nasıl oynadığını fark edebilen, kendini sinemaya daha çok adanmış meraklılar tarafından anlaşılabilir. Bu, bir taraftan, onun filmlerinin neden fazla izleyiciyi pek çekemediğini, diğer taraftan da *Cennetteki Hayalet* (Phantom of the Paradise) ve *Günah Tohumu*'nun (Carrie) neden az ama çok sadık hayranları olduğunu açıklar.

De Palma'nın psikiyatristleri ele alışı, yaygın görüşü yansıtan Amerikan filmleriyle tam bir tutarlılık gösterir ve *Ölüme Soyunmak*, psikiyatristlere karşı yirmi yıl süren tepkinin zirve noktası olarak hatırlanabilir. Hitchcock'un 1960 yapımı *Sapık*'ında Simon Oakland'ın oynadığı kâhin karakteri

Altın Çağ'a kusursuzca nasıl uyuyorsa, Michael Caine'nin oynadığı Robert Elliot da psikiyatristlerin olumsuz nitelen-dirildikleri yıllara öyle uymaktadır. Birbirine açıkça benze-yen bu iki filmden tamamen farklı imgeler açığa çıkar. Hitchcock, bilinen psikiyatrist formülasyonlarını alt metin seviyesinde sarsmaya çalışmış olabilir ve De Palma, *Ölüme Soyunmak*'da izleyicinin psikiyatrik öğeleri ne kadar ciddi-ye aldığını belki de umursamamıştır. Ama her iki yönetme-nin yapıtlarında psikiyatri imajları, her iki filmi de sinema tarihindeki önemli belirli sahnelerle güçlü bir şekilde ilişki-lendirir.

Bir Altın Çağ filmi ile daha yakın zamanlarda yapılmış bir film arasındaki diğer bir karşılaştırma, psikiyatriye kar-şı eğilimin, yazar ve yönetmenden oluşan tek bir takımın ça-lışmasını nasıl değiştirebileceğini göstermektedir. Frank ve Eleanor Perry Altın Çağ'ın en dikkat çeken filmlerinden bi-ri *David ile Lisa*'da (1962) son derece şefkatli ve yetkin Dr. Swinford'u (Howard da Silva), yarattılar. Fakat, sadece se-kiz yıl sonra, uzun süredir ıstırap içindeki kadın kahrama-na eziyet çektiren pek çok iğrenç erkek karakterden birisi olarak bir psikiyatristi gösteren *Çılgın Bir Evkadınının Güncesi*'ni (Diary of a Mad Housewife, 1970) yaptılar. Sue Kaufman'ın romanlarından birini esas alan *Çılgın Bir Ev-kadınının Güncesi*, zalim, kötü kalpli sevgilisi (Frank Lan-gella) gibi kendisine neredeyse hiçbir şey vermeyen egoist, baskın bir kocaya (Richard Benjamin) sahip, Manhattan'lı bir evkadını Tina Balser'ın (Carrie Snodgress) yaşamındaki çeşitli günleri tarihsel kayda geçirir. Ayrıca, çocukları baba-larının en kötü yanlarını almışlar ve ona öykünmektedirler, kadıncağız da tıkıldığı bu alanda kesinlikle şefkatli bir can bulamamaktadır. Fakat, asık suratı film karesinde baş aşağı duran psikiyatristi (yattığı divandan onu böyle görüyor ola-bilir ama aynı zamanda film de bizden onun baş aşağı du-ran değerlerini anlamamızı istiyor) ona her zaman, bir eş ve anne olarak görevlerini yerine getirebilmesi gerektiğini söy-ler. (Tina'nın psikiyatristi, filmin sinema versiyonunda de-

ğil, televizyonda gösterilen versiyonunda gözükür. Film gösterime girmeden hemen önce psikiyatristin bulunduğu sahneler ve diğer bazı bölümler kesilmiş ve sonra bunlar televizyon versiyonuna, çıplaklık ve seks içeren epeyce çok sahenin çıkartılmasıyla boşalan zamanı doldurmak için eklenmiştir.) Hattâ, psikiyatristi, onun resim aracılığıyla yaratıcı dürtülerini ifade edebilme cesaretini kırar ve bunun yerine jogging ve yerleri fırçalamak gibi geleneksel açıdan daha sağlıklı faaliyetlerle ilgilenmesi için onu zorlar. Aşığı onu dairesinden attıktan sonra, Tina kocasına döndüğü zaman, kocasının işini kaybetmek üzere olduğunu, bütün birikimlerini bir Fransa'daki bir üzüm bağına yaptığı sonuçsuz bir yatırımla çar çur ettiğini ve bir ilişkisi olduğunu öğrenir. Filmin hatırlanmaya değer sonunda Tina, bir grup terapisi seansında bir araya gelmiş uyumsuz insanların önünde öyküsünü anlatır ve oyuncuların adları perdede geçtiği sırada, anlayıştan yoksun, yüksek sesli cevaplardan oluşan bir koro tahammül eder.

David ile Lisa gibi “kişisel” bir filmle çığır açtıktan sonra, Perry çifti samimi gerçekçilik ve uzlaşma çağının bitmiş olduğunu ve daha hicivsel, toplumsal açıdan eleştirel bir bakış açısının 1960'ların sonu için uygun olduğunu fark etmiş olabilirler. *David ile Lisa* (1962) ve *Çılgın Bir Evkadınının Güncesi* (1970) arasında geçen süre içerisinde Perry çiftinin psikiyatriye karşı yürekten değişip değişmediklerini saptamak ya da içlerinde sadece, aranan karakter tipleriyle ciddi ticari film yapımının yeni dalgasını taşıyıp taşımadıklarını saptamak zordur. Roy Huss'a (1986, 111) göre, Eleanor Perry, bir yazar olmadan önce psikiyatrik sosyal hizmette çalışmıştır. Fakat, güdülere önem vermeksizin, bu iki filmin arasında yapılacak bir karşılaştırma, sinema endüstrisinin psikiyatriye tepkisinin çok ezici olması nedeniyle, bir zamanlar sinema psikiyatristleri içinde en şefkatli olanlarını yaratan film yapımcılarının bile bu akıma uymak zorunda kaldıklarını gösterir.

Çılgın Bir Evkadınının Güncesi'ndeki psikiyatrist, *Rüya-*

lı Kadın adlı filmdeki “sana hakim olacak bir erkeğe ihtiyacın var” diyebilen bir psikiyatristte kaynağını bulan feminist bir karikatürdür. Ama daha yakın tarihli filmler her zaman, “toplumun temsilcisi olarak psikiyatrist”i sadece, kadınlara zulüm bağlamında sunmazlar. 1971’de, *Çılgın Bir Evkadınının Güncesi*’nin gösterime girmesinden sadece bir yıl sonra, Perry çiftinin filmleriyle ilginç bir karşılaştırma olanağı sağlayan ve hem erkek hem de kadın cephesinden eşzamanlı gelen saldırılara psikiyatrinin ne boyutta maruz kaldığını gösteren Lawrence Turman’ın *Genç Borsacının Düğünü* adlı filmi (The Marriage of a Young Stockbroker) gösterildi. Her iki film de sorunlu evlilikler etrafında döner; her iki film de, varlıklı profesyonel sınıfın yoz değerleriyle ilgili 1960’ların mitlerini benimser; her iki filmde de kocayı Richard Benjamin oynar ve her iki film de, en az yardıma gerek duyan karakterin davranışını değiştirmek üzere bir psikiyatristin işin içine girdiğini gösterir. Fakat, feminist *Çılgın Bir Evkadınının Güncesi*’nde, bir erkek psikiyatrist tarafından kadın eşten (Snodgress) bireyselliğini feda etmesi istenirken, *Genç Borsacının Düğünü*’nde, bir kadın psikiyatrist (Patricia Barry) tarafından kocadan (Benjamin) aynı şeyi yapması istenir. Önce çekilen filmde, Benjamin, Tina’nın kocası rolünde, tasasız bir şekilde Tina’dan acımasızca akıl dışı taleplerde bulunan, hükmeden bir canavarı oynamaktadır. *Genç Borsacının Düğünü*’nde, Benjamin, pornografik filmlerde ya da plajlarda çıplak ya da yarı çıplak kadınlara bakmaktan zevk alan, son derece hoş genç bir profesyonel olan Bill’i oynar. Cinsel devrimin herkesce bilinen gerçeklerine baş vuran *Genç Borsacının Düğünü*, Bill’in bütün bu hareketlerini, onun sıkıcı işinin ve güzel karısı Lisa (Joanna Shimkus) ile iletişim kurmadaki zorluğun doğal ve tamamen anlaşılabilir bir sonucu olarak gösterir. Bu filmin kötü kahramanı, Lisa’yı, röntgenciliğinden dolayı Bill’i terk etmeye teşvik eden, ama kendi vücudunu Bill’in seyretmesini isteyen ve hattâ can atan, Lisa’nın kız kardeşi Nan’dır (Elizabeth Ashley).

Genç Borsacının Düşünü'nün antifeminist ideolojisi, kadınların erkekleri kontrol edebilmek uğruna normal cinsel-likten vazgeçmeye hazır olduklarını ve Nan'ın kocası Chester'in (Adam West) tamamen kontrol altında bir erkek olduğunu savunur. Chester'in beyninin, Nan'ın (Ashley) bir arkadaşı olan, içinde "içgörü" ve "üretken" gibi kelimele-rin geçtiği psikolojiyle ilgili boş laflar eden, ama sağlıklı ve normal erkekleri, hükmeden karıları için ekmek parası pe-şinde koşan uysal kişilere dönüştürmeye çalıştığı apaçık or-tada bir psikiyatrist olan Dr. Sadler (Barry) tarafından yı-kandığını öğreniriz. Dr. Sadler, Bill üzerinde de çalışmaya başlar, ama Bill onun çıkarıcı ve açgözlü kişiliğinin iç yüzü-nü görmeyi hemen başarır; onun yarım saatlik görüşme için 50 dolar aldığını öğrendikten sonra, bunu ona nakit olarak öder ve on dakika sonra onu başından defeder. Film, Bill'in kendisini boğan borsacılık işini bırakması ve bir taşra kulü-bünün kadınlara ait soyunma odasında Lisa'yı baştan çı-kartmasıyla sona erer. Onlar tazelenmiş evlilik mutlulukla-rının sarhoşluğunda arabalarıyla gitmek üzerelerken, Nan, Chester'a "bir şeyler yap" diyerek onları durdurmaya çalı-şır. Ancak, Chester'ın artık canına tak etmiştir ve karısını yere savurur. Artık her iki erkek de, hadım edici kadın tera-pistin çabalarını alt etmişlerdir.

Psikiyatri ve psikiyatri uygulayıcılarıyla ilgili betimlemele-rinin zamanla değişikliğe uğradığı görülen diğer bir ya-pımcı/yönetmen ekibi Alan J. Pakula ve Robert Mulli-gan'dan oluşmaktadır. Bu ekip, 1957'de Altın Çağ filmleri-nin ilklerinden biri olan *Buhranlı Yıllar*'ı yaptı. Fakat, 1966'da, bir stüdyo patronu (Christopher Plummer) tara-fından acımasızca kullanılan, Judy Garland'ı anımsatan 1930'ların bir çocuk yıldızının (Natalie Wood) öyküsü olan *Kaderin Oyunu*'nu (Inside Daisy Clover) yapmışlardı. Da-isy yıldız olmanın getirdiği baskıdan dolayı sinir bozukluğu geçirince, pipolu bir psikiyatrist, Plummer'ın ona teklif etti-ği iki hedeften birini başarması için çağrılır: Ya Daisy rapor alır ve stüdyo sigortadan para alır ya da Daisy'nin ruh sağ-

lığı yerindedir ve hemen işe geri dönebilmesi için doktor onu çabucak düzeltmelidir. Psikiyatrist buna çok cılız bir şekilde itiraz eder, ama para babalarının rica ettiği hangi iş olursa yapmaya kesinlikle hazırdır.

Pakula ve Mulligan'ın *Buhranlı Yıllar*'ında görülen EKT'nin dinginlik içerisinde güven telkin eden imgesi, Altın Çağ'ın filmleri ve ondan sonra gelen filmler arasındaki yine başka bir tezat için gereken zemini sağlar. Altın Çağ sönme-ye başlar başlamaz, hem Samuel Fuller'in *Şok Koridoru*'nda (Shock Corridor, 1963) hem de Denis Sanders'in *Şok Tedavisi*'nde (Shock Treatment, 1964), akıl hastaneleri işkence odalarına benzer bir şeymiş gibi gösterilmeye başlanır. EKT'nin bir ceza gibi kullanıldığı düşüncesi, bu filmlerin ardından, Milos Forman'ın *Guguk Kuşu*'nda (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975) filmi hiç unutulmayacak bir şekilde karşımıza çıkar. Ama bunu Michael Winner'ın *Vahşi Kin II* (Death Wish, 1982) adlı filminde de görürüz. İnsanların suçluları kendilerinin cezalandırdığı bu adalet türünün ür-kütücü bir şekilde yüceltildiği bu filmde Charles Bronson, kızına tecavüz edip onu öldüren adamı öldürmek için bir psikolog kılığına girer. Filmin, kötü adamı "akıl hastası" olarak değil de, sadece cani olarak resmetmesine rağmen, bir hakimin onu akıl hastanesine yollaması sayesinde yargılanmaktan kurtulur. Bronson katilin bulunduğu bölüme girmeyi başarınca, bir görevli ona hastayı kullanılmayan elektronik malzemelerle dolu bir odada göreceğini söyler. Hastane görevlisi, "sizin gibiler (Charles Bronson'ın ait olduğunu varsaydığı yeni nesil konuşan terapistlerden bahsetmektedir) şok tedavisini artık kullanmıyor, artık her şey güzellikle yapılıyor," der. Kötü adamın yumruğu Bronson'ın çenesini ıskalayıp, EKT cihazının içine sıkışınca, Bronson katili, elektrik şoku vererek uygun bir şekilde öldürür.

altmışlarda psikoterapi: politika ve kahraman

Altın Çağ'dan sonra psikiyatrinin temsil edilmesindeki şiddetli değişiklikler şüphesiz 1960'ların kültür devrimleriyle ilişkilidir. Fakat bu değişikliklerdeki hız, ruh sağlığı profesyonellerine karşı Amerikan tutumundaki dramatik değişiklikleri yansıtmıyor olabilir. Winick, psikiyatrinin Altın Çağ'ının ortası sayılan 1960 yılı civarında yapılmış birçok araştırmadan aldığı verileri sunmuştur (1963). Bir araştırmaya göre ankete katılanların sadece %1'i psikiyatri mesleğini aktif olarak desteklediğini ifade etmiştir, ve sadece %7'si aktif olarak karşı olduklarını ifade etmiştir. Başka bir araştırmaya göre, psikiyatristlerin kendilerinin beğenilmelerine karşın, tekniklerine çok az saygı duyulmaktadır.

Amerikan tutumundaki bu "yumuşaklık", 1960'ların sonunun tersine başındaki sinema psikiyatristlerini niteleyen zalimce tutarsız imgeler için açıkça büyük ölçüde bir tolerans sağlamıştır. 1960'ların popüler filmleri, klasik Hollywood filmlerinin şablonlarından biraz değiştirilerek alınmış, ama hâlâ temel Amerikan mitolojisine dayanan kişinin özgürlüğü ve önceliği mitlerini tekrar harekete geçirmeye devam etmiştir. Amerikan filmlerinin psikiyatriyi her zaman sömürdükleri gibi, Amerikan psikiyatristi de, kendisini büyük ölçüde, engelleri kaldırıp mutluluğu sağlamanın bir yolu gibi sunarak bu sinema mitlerini bazı bakımlardan sömürmüştür. Fransız psikiyatristi Henri Ellenberger (1955) Amerika'ya 1952'de gittikten sonra, "Avrupa'da, insanlar psikiyatriste bir hastalık belirtisinden dolayı giderler, Amerika'da ise bir sorundan dolayı gidiyorlar," diye yazmıştır. John Burnham (1978), psikiyatrinin Amerika'da, özellikle II. Dünya Savaşı'na katılmış askerlerin tedavilerinde gösterdiği başarıdan sonra, sorun çözücü olma iddialarını kullanarak, kendisinin bir bireyin mutluluk arayışıyla ilişkilendirilmesine nasıl izin verdiğini gözler önüne sermiştir. Bunun sonucunda, psikiyatri özellikle, hayal kırıklıklarının, savaş

sonrası mutluluk düşüncelerinin köklü bir şekilde sorgulanmasına eşlik ettiği 1960'lı yıllarda saldırılara karşı savunmasız kaldı. Bu dönemde, psikiyatristler hakkında iyi düşünceler besleyen çok az kişinin olduğu görüldü filmler mesleğin bu yeni açık noktasına saldırdılar.

Burnham, “giderek bürokratikleşen Amerikan toplumunun yöneticileri”nin, psikiyatrinin “kişisel sorunlar”ı çözmeye verdiği yoğunluğu, “toplumsal hoşnutsuzluğun var olduğu gerçeğini başka yöne çekmenin, gerçekte inkâr etmenin bir taktiği” olarak ne kadar kolay sahiplendiklerini de vurgulamıştır (1978, 65). Fakat, Freud sonrası dönemin büyük psikiyatristlerinden biri olan ve siyasi ya da toplumsal açıdan tutucu olmayan Erik Erikson’un öğretileri bile, “yapılması gereken herhangi bir değişiklik, -psikanalitik psikoterapide olduğu gibi- bireysel temelde ve bire bir o bireyde olmalıdır, kültürde değil,” şeklindeki tutucu varsayımın kolayca tuzağına düşmüştür (1978, 65). 1960'ların toplumsal protesto atmosferinde, psikiyatri 1950'lerin, sözde itaatçiliğine ve baskıcılığına kolayca bağlanabildi ve psikiyatristler sürekli olarak, eski Amerika'nın yanlış değerlerini sürdüren kurulu düzenin güçlerinin bir parçası olarak resmedildiler. Filmlerin, psikiyatriyi bu amaç için nasıl kullandıklarına kusursuz bir örnek Jack O'Connell'in *Devrim*'idir (Revolution, 1968). Bu film hippilerin erdemlerini yücelten ve hippî kültürünün fiziksel ve ruhsal tehlikelerine karşı doktorların, polisin ve psikiyatristlerin yaptığı dinî ve abartılı uyarılarla alay etmek için izleyicinin arasına hippî sempatizanlarını davet eden kaba bir belgeseldir. John Guillerman'ın daha tanınmış bir türe ait filmi, *İskambil Ev*'de (House of Cards, 1969) Inger Stevens, psikiyatristinden “ruhuma polislik yapan adam,” diye söz eder.

1960'ların başında psikiyatride en uysal çevreyi sağlayan toplumsal sorun filmi 1965'e gelindiğinde çok kötü bir durumdaydı. 1960'ların en başarılı filmlerinin çoğu, özellikle ellilerin sonundaki sinema komedisinin baskın türleriyle karşılaştırıldıklarında, Amerika'ya ve onun değerlerine da-

ha aleni şekilde saygısız ve hicivsel bir bakış açısını benimsemiştir. Örneğin, *Yastık Sohbeti*'ni (Pillow Talk, 1959) *Aşk Mevsimi* (The Graduate, 1967) ile karşılaştırın. Stanley Kubrick'in ilk büyük başarısını elde ettiği yapıtı olan *Dr. Strangelove*'ı (Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964) ve onun dünya liderlerine ve orduya Swift tarzı bakış açısıyla, Sidney Lumet'nin, *Dr. Strangelove* ile aynı yılda, nükleer savunma ile ilgili aynı soruları yönelten neşesiz ve didaktik *Soğuk Savaş*'ını (Fail-Safe) da karşılaştırın. *Soğuk Savaş* günümüzde 1950'lerin son filmlerinden birisi olarak kabul ediliyor olmalı, oysa *Dr. Strangelove*, 1960'larda uzun bir dizi oluşturmuş ve dünyaya ve onun kurumlarına hicivsel ve kıyametimsi bir bakış açısı getiren filmlerin ilklerinden biridir (Cagin ve Dray 1984). Hollywood'un Altın Çağ'da psikiyatristleri ele alışındaki ağır başlılık, film yapımcılarının daha önceki filmlerin yorgun yaşlı gelenekleri olarak gördüklerine karşı çıkmaya çalıştıkları kadar, kentsoylu izleyiciyi sarsmaya da sık sık çalışan altmışların genç yönelimli film yapımcıları için psikiyatristleri kolay hedef haline getirmiştir.

Altın Çağ'dan hemen sonra Hollywood'un psikiyatrye tepkisini yıl yıl gözden geçirmeye başlarken, psikiyatristlerin hâlâ, her on yılda olduğu gibi, olay örgüsü mekanizmaları için sunulduklarını, ama 1964'den sonra işlevleri en önemsiz derecede olduğu zaman bile kaidelerinden devrildiklerini belirtmemiz gerekir. Psikiyatristin olay örgüsüne araç olarak kullanılmasına klasik bir örnek olarak, J. Lee Thompson'ın 1964 yapımı *Hedefim Yıldızlar*'ı (What a Way to Go) gösterilebilir. Shirley MacLaine'i şöhret yapan bu filmde, muayenehanesinde, masasındaki bir düğmeyle kontrol edebildiği hidrolik bir divanı olan bir psikiyatrist (Robert Cummings), filmin geri dönüşleri sağlayabilmesi için kadın kahramanın pek çok kez yaptığı evliliklerin öykülerini dinler. MacLaine'nin kocalarının hepsi de para kazanmada son derece başarılıdırlar, ama canlı kalmada oldukça başarısızdırlar. Filmin başlarında MacLaine, 200 mil-

yon dolarlık mirasını IRS'e çek şeklinde vermek istediğini Cummings'e söyleyince, Cummings doğal olarak bunun tamamen onun fantezisinin bir parçası olduğunu varsayar ve onun öyküsünü dinlemek üzere arkasına yaslanır. Film, psikiyatristin sekreterinin içeri girerek, MacLaine'nin çekinin gerçek olduğunu söylemesiyle son bulur. Cummings o zaman bayılarak yere düşer. Bir Altın Çağ psikiyatristi bu bilgi karşısında gecikmeli bir şaşkınlık yaşayabilirdi, ama görevi sadece olay örgüsünü hızlandırmak olsa bile, bayılmazdı. *Hedefim Yıldızlar*, belirmeye başlayan altmışların ambiansını neredeyse hiç taşımamaktadır. Ama psikikiyatriye karşı gösterdiği saygısızlık bir şeylerin habercisi gibidir.

1964 yılı aynı zamanda, Lauren Bacall'ın diğer bir kötü kadın psikiyatristi oynadığı, *Şok Tedavisi*'nin (Shock Treatment) vizyona girmesine tanık oldu. Bacall, yasa dışı mali kazanç için paravan olarak kullanılan bir hastaneyi yönetmektedir, ama sonunda kendisi psikoza girer. Aynı yıl, düşük bütçeli bir istismar filmi olan William Castle'nin *Deli Gömleği* de (Strait Jacket) gösterilir. Film, Joan Crawford'ın bir akıl hastanesinde yirmi yıl yattıktan sonra şifa bulduğunu öne sürer. Fakat yeteneksiz psikiyatristi, onu kontrol etmek için hastane dışına çıktığında, baltalı bir katil tarafından başı uçurulur. *Seks ve Genç Kız*, kolayca yönlendirilebilen bir kadın terapistin (Natalie Wood) yanı sıra şehvetli bir erkek psikiyatristi (Mel Ferrer) de sunar ve *Lith*'te Warren Beatty, ciddi rahatsızlıkları olan bir hastaya (Jean Seberg) aşık ve sonunda onun yüzünden deliren bir öğrenci terapisti oynar.

1965'e gelindiğinde bu tepki tamamlanmıştır. Psikiyatristler, sadece bu bir yıl içerisinde en az dört filmde tamamen değerden düşmüşlerdir: Peter Sellers, *Evlenmekten Korkuyorum*'da (What's New, Pussycat?) (Resim 20) libidosu çok güçlü Dr. Fritz Fassbender adlı Viyanalı bir şarlatanı oynar. *İtfaiyeci*'de (Harvey Middleman, Fireman) "Mrs. Koogelman" (Hermione Gingold), filme adını veren kahramana yardım edemeyecek kadar kendi evlilik dışı ilişkileri-



RESİM 20: *Evlenmekten Korkuyorum*'da (What's New, Pussycat?, 1965) Peter O'Toole seks hayatını ayrıntılı bir şekilde Dr. Fritz Fassbender'e (Peter Sellers) anlatıyor. United Artists/Famous Artists. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

le meşgul bir kadın ruh doktorudur; *Serap*'ta (Mirage), bu kez yanında kendisini kurtaracak Ingrid Bergman'ın olmadığı, amnezik Gregory Peck, havalı ve tamamen yararsız bir psikiyatristle (Robert H. Harris) idare etmek durumundadır ve *Çok Özel Bir İyilik*'te (A Very Special Favor) erkek bir hasta tarafından "iyileştirilen" tanınmış kadın psikiyatrist, Leslie Caron olarak tekrar belirir.

Psikiyatristlerin olumsuz stereotipleri 1966'da, Amerika'da sinema perdesini çok daha fazla süslemişlerdir. Bu yıl şu tipler ortaya çıktılar: *Kapalı Gözler*'de "Dr. Bluebird" (Rock Hudson); *Divanda Üç Kişi*'de (Three on a Couch) güzel ama gereksiz bir psikiyatristi oynayan Janet Leigh; *Atlı Karınca Alev Alev*'de (Dead Heat on a Merry-Go-Round) kolayca baştan çıkartılabilen bir hapishane psikoloğu; *Penelope*'ta Natalie Wood'un ruhsal açıdan dengesiz analisti (Dick Shawn); *Ördek Sevgisi*'nde (Lord Love a Duck),

Roddy McDowall'ın, onun Rorschach lekelerini “kirli” bulmayı reddetmesiyle histeriye sürüklenen bir kadın terapist (Sarah Marshall); *An Be An*'da (Moment to Moment), karısının (Jean Seberg) iğrenç bir aşk ilişkisine girmesine neden olacak kadar onu ihmal eden, duygularını göstermeyen bir analist (Arthur Hill); *Kaderin Oyunu*'nda yozlaşmış bir stüdyo patronunun hevesli temsilcisi ve hattâ *Amerikan Usulü Film Yıldızı, ya da LSD, Senden Nefret Ediyorum* (Movie Star, American Style or LSD, I Hate You) adındaki garip filmde LSD dağıtan bir akıl hastanesi yöneticisi. Sidney Lumet'nin *Grup*'unda (The Group), analizi özellikle küçük gören, tıbbi psikiyatri ve psikanaliz arasında eşine az rastlanır bir ayırım yapılmaktadır. *Grup*'ta, Shirley Knight'ın evli aşığının (Hal Holbrook) yetersizliklerinin analistine olan bağımlılığından kaynaklandığı öne sürülmektedir. Film, Knight'ı Holbrook'un sorunlarının çözümü olarak sunmasına karşın, Holbrook sonunda, psikanalistin verdiği aldatıcı nedenleri öne sürerek çeker gider. Fakat Knight, o an yaptığı işi bırakma ve bütün çabalarını “araştırmaya” adama arzusunu ifade eden açıksözlülüğüyle Freud ve divan karşıtı bir hastane psikiyatristine (James Broderick) aşık olunca mutluluğu bulur.

1966 aynı zamanda, açıkça psikiyatri kurumunu, 1960'ların ve 1970'lerin prototip kahramanına (tuhaf ama yaşam dolu bir yalnız kurt olan, genellikle kötü kaderli ve kurulu düzenin mutlak değerlerini, bu değerleri çok düşünmediği zamanlar bile reddeden kahramana) karşı bir rolde gösteren ilk filmlerden biri olan Irvin Kershner'ın *Güzel Bir Delilik*'inin (A Fine Madness) gösterildiği bir yıldır. Robert Ray, 1960'ların ve 1970'lerin filmlerinin, “sağ ve sol kesim” yaratarak, siyasi açıdan iki gruba ayrılmış izleyiciye hitap ettiğini savunur (1985, 296-325): Klasik Hollywood mitolojisi asla ölmemiştir, ama 1960'lar, kanun dışı bir kahramanla resmi bir kahraman arasında izleyiciyi seçim yapmaya asla zorlamayan tematik paradigmanın bittiğini işaret eder. Bu paradigmanın gücü 1950'lerde azalmaktaydı; *De-*

nizde İsyan'ın sonu tutarsızdır, çünkü klasik formül, nörotik resmi kahramanın davranışlarını haklı çıkartmak için fazla zorlanmıştır. Ray, Howard Hawks'ın *Kanlı Nehir*'inden (Red River, 1948) benzer bir olgunun örneği olarak söz eder; filmin sonu, resmi kahraman (Montgomery Clift) ve rahatsız olduğu açıkça belli kanun dışı kahraman (John Wayne) arasında uzlaşma sağlamak için başarısız bir şekilde çabalar. 1960'lar ve 1970'lerde, resmi kahraman sağ kesim filmlerinin (*Kirli Harry/Dirty Harry*, *Uzun Yürüyüş/Walking Tall*, *Vahşi Kin/Death Wish*) tek özelliği olur; öte yandan, kanun dışı kahraman sol kesimde soyutlanmıştır (*Easy Rider*, *Parmaklıklar Arkasında/Cool Hand Luke*, *Küçük Dev Adam/Little Big Man*). İzleyicinin beğenmesi gereken kahramanın seçimi daha film başlamadan önce yapılmıştır. Aslında, Humprey'nin canlandığı Rick, Paul Henreid'in canlandığı Victor Laszlo'ya karşı artık oynamamaktadır. Bu filmlerin çoğu, o zamanlar radikal gözükmelerine karşın, hâlâ Amerikan mitlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Ray, *Beş Parça*'nın (Five Easy Pieces, 1970) kanun dışı antikahramanı Bobby Dupea (Jack Nicholson) için Huck Finn ve Holden Caulfield gibi Amerikan kahramanlarının temel alındığını belirtir. Bobby, filmin sonunda, sahtekârlarla çevrili olduğu sırada, aniden "hızla bölgeye gitmeye" karar verir (1985, 297). Ayrıca, Nicholson'ın oynadığı karakter, *Altın Çocuk* (Golden Boy, 1939) ve *Humoresque*'in (1946) "klasik kabadayı müzisyen" kahramanlarını anımsatır.

Sağ ve solun filmlerinin, uzlaşmacı kalıbı terk ettikten sonra, artık psikiyatrik şifacılar ihtiyacı kalmamıştı. Bunun yerine, kahramanın davasının geçerliliğini güçlendirecek hayali rakipler yarattılar. *Vahşi Kin II* gibi sağ kesimin bir filmde, bireyin kendi intikamını kendi başına aldığı şiddetle çok daha etkili bir şekilde üstesinden gelebileceği sorunları çözebilmek için psikiyatri zayıf, çekinik bir çabayı temsil eder. Filmin bir sahnesinde, Bronson'a yol gösteren yeteneksiz bir psikolog sağını ve solunu hemen ayırt ede-

mez. Film yapımcılarının böyle bir sorunları yoktu. *Guguk Kuşu* gibi sol çizgideki filmlerde psikiyatrinin gücü, sağcı izleyiciler için yapılan filmlerdekinden daha uğursuzdu. Genelde, sağ kesimin kahramanları filmin sonunda gelen doruk noktası şiddetinden her zaman sağ kurtulurlardı; oysa, solun filmlerinde, kahramanlar hiçbir zaman kurulu düzenin yok edici gücüyle başa çıkabilecek kadar güçlü değillerdi ve genellikle kıyametimsi bir son ile yok edilirlerdi. Bu, *Parmaklıklar Arkasında* (Cool Hand Luke), *Easy Rider*, *Bonnie ve Clyde* ve hattâ yüzeysel bir kaderciliği olan *Sonsuz Ölüm*'de (Butch Cassidy and the Sundance Kid) böyle olmuştur. 1960'lardaki kaderi kötü antikahramanın imajı, Başkan Kennedy suikastinin ve Vietnam Savaşı'nın nasıl kavrandığıyla ilişkilendirilmişti, ama bu karakter tipi daha önce, 1960'ların film yapımcılarını derinden etkileyen bir filmde, Jean-Luc Godard'ın *Serseri Aşıklar*'ında (A Bout de Soufle, 1961) ortaya çıkmıştı.

Sol kesimin nispeten pek tanınmayan filmlerinden *Güzel Bir Delilik* (A Fine Madness), kanun dışı kahramanını, sonunda akıl hastanesine yatırılıp, bir psikiyatrist ekibinin şefkatine teslim edilen, kavgacı, hovarda bir New York şairi Samson Shillitoe'da (Sean Connery) bulur. Bu psikiyatrist ekibinin en basmakalıp olanı, davranışçı ve insanlık dışı lobotomi deneyleri için Connery'yi uygun bulup planını koyu bir aksanla anlatan Dr. Menken'dir (Clive Revill). Bir kadın psikiyatrist, Vera Kropotkin (Colleen Dewhurst) Revill'in planına karşı çıkar, çünkü tahmin edildiği gibi kahramanın cinsel cazibesine teslim olmuştur. Olaydaki üçüncü kişi, katı Freud yanlısı Dr. Vorbeck (Werner Peters), genel olarak karikatürize edilmiş olmasına karşın, Dr. Menken'in lobotomi teklifine büyük ölçüde insancıl nedenlerden dolayı karşı çıkar. Son karar dördüncü psikiyatrist, Menken'in üşütük planının iç yüzünü görebilen, kliniğin hiç de mantıksız olmayan yöneticisi Dr. West (Patrick O. Neal) tarafından verilmelidir. Ancak, Shillitoe'nun (Connery) karısıyla (Jean Seberg) bir ilişkisi olduğunu öğrenince, Dr. West oyunu lo-

botominin yapılmasından yana acımasızca kullanır. Ameliyat, en azından psikiyatristler için, başarısızlıkla sonuçlanır ve Shillitoe, bu deneyimden her zamanki gibi güçlü çıkar. Sol kesim filmlerinde, psikiyatrik müdahalenin gelecekteki kurbanları onun kadar dayanıklı çıkmayacaklardır.

Güzel Bir Delilik'in *Guguk Kuşu* (1975) ile ortak yönü çoktur. Her ikisi de 1960'ların ilk yarısında yazılmış romanlardan uyarlanmışlardır. Elliot Baker *Güzel Bir Delilik*'i 1964'de yayımlamıştır ve Ken Kesey'in, *Guguk Kuşu* 1962'de yayımlanmıştır. Jeffrey Berman'ın (1985), psikiyatrinin edebiyattaki imajlarıyla ilgili yaptığı eksiksiz ve psikanalitik açıdan ayrıntılı incelemesinde gösterdiği gibi, bu romanlar, en az Charlotte Perkins Gilman'ın "Sarı Duvarkagıdı" (The Yellow Wallpaper) adlı öyküsünü yazdığı 1892'ye kadar uzanan, psikanalize yapılan yazınsal saldırının bir parçasıdır. Gilman'ın yapıtı gibi, Virginia Woolf'un *Bayan Dalloway* (Mrs. Dalloway, 1952) adlı romanı da şeffaksiz bir psikiyatristi sunar. Psikiyatrinin olumsuz resmedilmeleri, 1950'lerde, T.S. Eliot'un *Kokteyl Partisi*'nin (The Cocktail Party, 1950), Joseph Heller'in *Madde 22*'sinin (Catch-22, 1955), Saul Bellow'un *Günü Yakala* (Seize the Day, 1956), Vladimir Nabokov'un *Pnin*'inin (1957), John Barth'ın *Yolun Sonu*'nun (End of the Road, 1958) ve Iris Murdoch'un *Ezik Kafa*'sının (A Severed Head, 1961) yayınlanmasıyla birlikte en yaygın hale gelmişlerdi. Bu kitapların tümü, 1964'ten sonraki filmlerde psikiyatriye yapılan saldırıların haberini veren aynı savları sunarlar: Ruh doktorları baskıcıdırlar ve kendilerini aldatan birer egomanyaktırlar. Bu romanlar, 1960'ların antipsikiyatri akımından önce yazılmışlardır ve ilginç olan şudur ki psikiyatristleri en sempatik biçimde işleyen filmlerin pek çoğuyla aynı anda vardılar. Fakat Amerikan filmleri 1960'larda psikiyatri için yeni bir bakış açısı ararken, bu romanların iletisi el altında hazırda zaten.

Yazınsal kaynakları gibi, *Güzel Bir Delilik* ve *Guguk Kuşu*, ne pahasına olursa olsun toplumun uyumunu artıran,

hadım edici bir davranış olarak kabul ettikleri psikiyatriye olan daha belirli bir bakış açısını paylaşırlar ve her iki roman da, psikiyatristlerin kendi kaygılarını davranışlarıyla ifade etmekte oldukça istekli olduklarını ve bunun da onlardan şüphe etmeyen hastalarının zararına olduğunu öne sürmektedir. *Güzel Bir Delilik* bu mesajı, *Guguk Kuşu*'ndaki duygusal şatafatı kesinlikle kullanmadan vermiştir ve bunun sonucunda da hem eleştirmenlerin gözünde, hem de ticari açıdan çok daha az başarılı olmuştur. Fakat *Güzel Bir Delilik*, sol kesim filmlerinin sık sık kahramanı olarak ortaya çıkan, hassas ve genellikle kurban edilmiş yalnız kurtların güçlü rakipleri olarak psikiyatriyi sunan, *Guguk Kuşu* gibi, pek çok filme giden yolu açtı. *Çılgın Bir Evkadının Güncesi* ve *Genç Borsacının Düğünü*'nden, psikiyatristleri, bir toplumun hassas üyelerini, kendilerine ıstırap olarak verilen boğucu yaşamlarından kurtulmaya ne zaman çalışsalar, kişiliksizleştirmeye çalışan, o toplumun doğal temsilcileri olarak sunan filmler demiştik. Ruh sağlığı profesyonelleri, Larry Peerce'in *Sırça Fanus*'unda (The Bell Jar, 1979) bile bu kurban edici rolü oynarlar. Bu filmde, Anne Jackson'ın oynadığı kadın psikiyatrist çoğu kez şefkatli ve merhametlidir. Ama Sylvia Plath'ın otobiyografik romanının bu sinema uyarlaması, bu psikiyatristin rahatlatıcı sözlerini, kadın kahramanı (Marilyn Hassett) psikoza sürükleyen toplumun kötü ve başa çıkılamaz güçlerine karşı yetersiz bir teskin edici olarak sunar. Bu film, kahramanı, kendisi olmaktan başka her şey olmaya zorlayacak bütün karakterleri -anne, işçi, erkek nişanlı, aşık, arkadaşlar- sıralarken, kahramandan, gene başka bir yalnız antikahraman çıkartır. Psikiyatristin değerinin düşürülmüş olması gerekir, çünkü bu psikiyatrist kadın kahramanı filmin, akıl hastanesindeki herkesten daha deli olarak kötü bir şekilde karakterize ettiği bir dünyayı kabullenmeye hazırlayacaktır. Bu kibir, bir "underground" yönetmeni olan Robert Downey tarafından 1967'de yaptığı *Dirsekler Vurursa* (Chafed Elbows) adlı filmde en saçma uç noktasına kadar getirildi. Downey'in

kahramanı, psikiyatristinin sert tavsiyelerini göz ardı eder ve annesi ile evlenme arzusunu gerçekleştirir; film bu olayı, herkes için neşeli ve tesadüfi bir durum olarak resmeder. Bir psikiyatristi gerçekten yalnız bir antikahramana dönüştüren Theodore J. Flicker'in *Başkanın Analisti* (The President's Analyst) adlı filmi gibi, *Titicut'un Delileri* (Titicut Follies) ve *Marat/Sade* da 1967'de gösterime girmiştir.

Başkanın Analisti'nin yazıları perdede akıp giderken, Dr. Sidney Schaefer'i (James Coburn) divanda, tahminen eğitmen analistiyle (Mark Twain'e benzemesi için makyaj yapılmış Will Geer) konuşurken görürüz. Sonra Dr. Schaefer'i, divanda uzanmış, karşılıklı anlamlı anlamlı bakıştığı çekici bir kadının da içlerinde olduğu, farklı pek çok hastasıyla konuşurken, analist koltuğunda görürüz. Bu esnada, kıvrık bir peruk takmış ve "Dizzy Gillespie for President/Başkan için Dizzy Gillespie" tişörtü giymiş Don Masters (Godfrey Cambridge), başka şüpheli bir kişiden az önce bilgi alan şüpheli bir kişiyi çok profesyonelce öldürür. Film sonra, Dr. Schaefer'in muayenehanesinde yere oturmuş, büyük bir doğu gongu çaldığı sahneye geçer. İçeriye giren bir sonraki hastası, şimdi işadamı kıyafetindeki Masters'dır (Cambridge). Birkaç dakika içerisinde, Masters, CIA benzeri bir teşkilatın gizli ajanı olduğunu ve aynı zamanda katil olduğunu itiraf etmiştir. Bu casusun orada yardım istediği için bulunduğunu varsayan Schaefer, düşmanlık, ahlak, toplum ve bu konu üzerinde yazabileceği bir makale üzerinde felsefi yorumlar yapmaya başlar. Ama Masters onun sözünü keserek, bu analitik seanslara, teşkilat onun üzerinde bir güvenlik kontrolü yaptığı için geldiğini söyler. Bu kontrol bittiğinde Masters, Schaefer'in muayenehanesinin dinlenebilir olmasına karşı onu daha özel bir yere davet eder. Doktor buna kızarak, "Bir psikiyatristin muayenehanesinin kutsallığı günah çıkartma kabininin kutsallığına benzer," deyince Masters, "Yaa, öyle mi? Ben buraya bunu kendim için koymuştum" diyerek, psikiyatristin duvardaki diplomasından bir dinleme cihazı çıkartır.

Schaefer'e en sonunda Amerikan Başkanı'nın analisti olarak seçildiği söylenir. Çünkü, Watergate-öncesi bu filmde bize söylendiği gibi, bu en yetkili kişi, nörotik değil, sadece aşırı çalışıp aşırı yorulmuş bir kişidir. "Ondan bir şey istemeyen" birisiyle konuşmaya ihtiyacı vardır. Schaefer gurur duyarak bu işi kabul eder ve en başta, bu kadar yüce birine bu kadar yakın olduğu için büyülenir. Fakat Schaefer, kısa zamanda kendisinin en büyük güvenlik riski haline geldiğini, hiçbir özel yaşamının olmasına izin verilmediğini ve koyu gözlüklü adamlar tarafından durmadan takip edildiğini anlar. Bu baskıya dayanamayan kahraman bu işten "çekilir" ve hattâ Amerikan alt-kültürlerini görebilmek için kısa bir süre için hippilere katılır. Bu filmde, altmışların küstah hicvi, bu noktada önemli ölçüde artar ve kısa bir süre sonra yalpalayarak, pek çok ülke ajanının psikiyatristi kaçırmaya çalıştığı siyasi bir paranoyayı inceleme işine girer. Film, başroldekilerin kurtulduğu mutlu bir sonla biter, ama aynı zamanda Amerikan ya da yabancı ülkelerin çeşitli haber alma teşkilatlarının değil, telefon şirketinin dünyadaki en önemli güç olduğu açığa çıkar.

Başkanın Analisti'nin, televizyonun hafif siklet delirtici hicvi Laugh-In ile olan ortak yönleri, *Aşk Mevsimi* ile olan ortak yönlerinden daha fazladır (hepsi de 1967'de gösterilen iki film ve bir televizyon komedi şovu), ama bu film, 1930'lardan sonraki psikiyatrik mitlerin ilginç bir sentezini sunar. Amerikan sinemanın "avangard" psikiyatristinin idealleştirilmiş imajı için bizim kriterimiz olan *Çıkamaz Sokak*'taki (1939) Ralph Bellamy gibi, Dr. Schaefer Doğu'nun egzotik kültürlerini takdir eder ve hattâ hippiler ile yolculuğa çıkmadan bir süre önce, gongun tahminen eski kültüne katılır. Film aynı zamanda, baştan itibaren her şeyi bilmenin kendini büyük gösteren yanılsamalarıyla psikiyatristi meşgul ederek, kâhinlik mitlerini de ele alır. Psikiyatrist sonra sadece, bir devlet ajanı tarafından kontrol edildiğini öğrenecektir. Analiz edilen kişiler yaygın bir şekilde, terapistlerin kendilerini değil, kendilerinin terapistlerini kontrol ettikle-

rinin ve yönlendirdiklerinin fantezisini kurarlar: 1938’de, Katharine Hepburn, *Tehlikeli Bebek*’te Fritz Feld’den daha akıllı çıkınca bu fanteziyi fark eder. 1960’larda bu durum, James Coburn’un yeteneklerini gösterdiği başka bir filmin *Atlı Karınca Alev Alev*’in (Dead Heat on a Merry-Go-Round, 1966) yanı sıra özellikle *Başkanın Analisti*’nde açık bir şekilde yer alır. *Atlı Karınca Alev Alev*’de kahraman, sadece çabuk şartlı salıverilebilmek için bir hapishane psikoloğuy-la (Mariam Moses) sevişir. *Başkanın Analisti* belki de, kullanılmaya açık psikiyatrist imgesini ve gene aynı psikiyatriste yalnız bir antikahraman rolünü verme çabasında olan tek filmidir.

Kuşkusuz, psikiyatristlere rol veren 1960’ların filmlerinin hepsi de saygısızlık ve hicivle nitelendirilmemişlerdir. Örneğin, Richard Fleischer’ın *Boston Canavarı* (The Boston Strangler, 1968), genellikle 1960’ların sonlarına doğru olan döneme ait şiddete biraz teslim olmasına karşın, Albert De Salvo’nun gerçek olduğu iddia edilen öyküsünü ciddiye almıştır. Film büyük bir olasılıkla daha çok sağ kesime aittir, ama *Boston Canavarı*’nın, aynı geniş perde üzerinde bir aksiyonun farklı görüntülerini izleyiciye sunabilmek için, alan bölünmesi uygulanmış geniş perde projeksiyon (Panavision) potansiyelini kullanan ilk ticari film olması bakımından radikal olduğu düşünülebilir. Bu yarı belgeselde kimliği belirsiz Dr. Nagy (Austin Willis) az çok, *Sapık*’taki Simon Oakland gibi işlev görür. Kuşkusuz yönetmen Fleischer’ın *Boston Canavarı*’nı yaparken aklından hiç çıkarmadığı film *Sapık* idi. Dr. Nagy çoğu zaman, 1960’ların başında Boston’da sekiz kadını boğmakla suçlanan ama hiçbir zaman yargılanmayan bir gerçek kahramanı Albert De Salvo’nun (Tony Curtis) çoğul kişiliğini açıklayabilmek için öne atılır. *Sapık*’ta olduğu gibi katil, cani kişiliğinden hiç haberi olmayan “normal” bir kişiliğe sahiptir. Hattâ, De Salvo’nun normal kişiliği karısı ve çocuklarıyla sakin bir yaşam sürmektedir. Dr. Nagy katili yakalamak için bir özel görev gücünün başına getirilen polis memuru Bottomley (Henry Fonda) ile

profesyonel bir tartışmaya girince, film sağcı yönelimini açığa vurur. Terapist, De Salvo'nun, normal yarısının canı yarısıyla yüzleşmeye zorlanırsa, kalıcı katatoniye gireceğine ikna olmuş durumdadır. Bottomley (Fonda) bir itirafa ulaşabilmesi için böyle bir yüzleşmeyi sağlamak zorunda kalacağını, ama eğer katilin yasal olarak akıl hastası olduğu ortaya çıkarsa, hiçbir itirafın işe yaramayacağını anlar. Sonunda, polis memuru, De Salvo'yu "kırıp açmanın" neredeyse bir mahkumiyet kadar etkili olabileceğine karar verir. Dr. Nagy'nin itirazlarına karşın, Bottomley, katili, kişiliğinin iki parçasını birleştirmenin eşiğine getiren sorgulamaya başlar. Psikiyatrist, tutuklunun ruhen yıkılmak üzere olduğunu görünce, onu yatıştırıcılarla sakinleştirmeye çalışır. Fakat, Bottomley onu durdurur.

PSİKIYATRİST: Hasta bir hayvana bakıyorsun.

POLİS: O da boğduğu kadınlara öyle bakıyordu.

Hemen istiyorum onu!

Filmin son anlarında, De Salvo'nun tam bir ruhsal çöküntünün eşiğinde olduğu açıktır. Film biterken perdede beliren yazılar bize, De Salvo'nun hiçbir zaman yargılanmadığını ve hâlâ akıl hastanesinde tutulduğunu söyler. Sonra şunu okuruz: "Film bitmiştir, ama toplum, aramızdaki şiddet dolu kişilerin erkenden tespit edilip tedavi edilmeleri ile ilgili sorumluluğunu yerine getirmeye henüz başlamadı." Bu samimiyet Altın Çağ'ı hatırlatır. Ama duygusallık biraz farklıdır. Eğer prognoz, kalıcı katatoni ise, De Salvo gibi vahşi insanların "tedavisi" ne olmalı? Psikiyatrinin polis işinden üstün olduğu *Sapık*'tan farklı olarak, *Boston Canavarı* açıkça, psikiyatristin bakış açısından çok polisin bakış açısını onaylar. Sadece, Bottomley psikiyatristle yaptığı tartışmaları kazanmaz, aynı zamanda Austin Willis (Dr. Nagy) Henry Fonda'nın yıldız varlığıyla rekabet edemez. Hollywood filmlerinde sık sık görüldüğü gibi, rol dağılımından sorumlu kişi, filmin ideolojisinden herkes kadar sorumludur.

sanatçı/analiz edilen birey rüştünü kanıtıyor: woody allen ve paul mazursky

Yılları birer birer ele alarak yaptığımız bu araştırma, psikiyatrinin olumsuz imajında çok az bir değişikliğin olduğu bu yüzyılın son otuz senesiyle devam edebilir. Fakat, bu noktada kronolojik yaklaşımımızı terk ederek, iki yönetmeni inceleyeceğiz: 1960'lardan 1970'lere kaydığımızda özel bir dikkati hak eden Woody Allen ve Paul Mazurski. Woody Allen kendi filmlerinde sürekli olarak, düş kırıklığına uğrayan analizden geçen bireyi oynamıştır: Analistin divanında, yaşamlarının karmaşalarından bir süre uzaklaşarak kısa bir süre soluk almak isteyen insanların sayısının gideerek arttığı bu dönemde yaygınlığı aratan bir olgu. Psikanaliz, sağladığı narsistik eğilim nedeniyle bağımlılık yapabilir. Buna rağmen üniversite eğitimi almış, varlıklı hayranlarının pek çoğu için olduğu gibi, Woody Allen için de psikanaliz, "kişisel sorunlar"ın ortadan kaldırılması yoluyla mutluluk getirme vaatinden daha başka bir şey olarak görülür. Daha doğrusu, Allen gibi Manhattanlılar için analiz, çamur renginde akan musluk suyu ya da sinema kuyruklarında ahkâm kesen sahte aydınlar gibi, şehir yaşamının bir başka sorunlu gerçeğidir.

Annie Hall'da (1977), Alvy Singer (Allen) çoğu yerde aktarılan, psikiyatriyle ilgili bir cümlelik çeşitli espriler yapar. *Annie Hall*'un hem eleştirmenlerin gözünde hem de ticari açıdan başarı kazanması bağlamında, bu espriler, en azından 1940'ların popüler dergilerinde ilk kez gözüken divanve-bloknot karikatürlerine kadar eskiye giden, psikanaliz mizah geleneğinin zirve noktasını temsil ederler (Plank 1956). Alvy/Allen, on beş yıldır analize gittiğini, ama bir yıl daha devam edip ilerleme gösteremezse Lourdes'a gideceğini söyler. Sonra, Annie'nin ailesi onun uzayıp giden analizi hakkında sorunca, "Kusursuz bir ilerleme gösteriyorum. Çok kısa zamanda, doktorun divanına uzandığımda, ista-

koz desenli yemek önlüğümü takmak zorunda kalmayacağım,” der. Alvy aynı zamanda, üniversite izleyicisi önünde gerçekleştirdiği bir stand-up monoloğunda şu konuşmayı da yapar: “Aslında, intihar eğilimim vardı ve kendimi öldürecektim. Ama Freud yanlısı sıkı bir doktorun analizindeydim ve eğer kendinizi öldürürseniz, kaçırdığınız seansların ücretini de ödetirler size.”

Fakat Woody Allen, psikiyatryi nitelendirmesine stereotip psikiyatristli Amerikan filmlerinin büyük bir çoğundan kendi filmlerini ayıran bir ironi getirmiştir. Örneğin, *Stardust Anıları*’nda (Stardust Memories, 1980), Allen’ın oynadığı film yapımcısı kahraman eski filmlerinin kliplerini gösterir. Bir filminde “Sidney Finkelstein’in düşmanlığı” Sidney her kime kin besliyorsa onu yok edecek olan her tarafı kıllar içinde uzun boylu bir canavar olarak resmedilir. Bu hayvanı durdurmaya çalışan karakterlerden biri, canavara yaklaşıp, bir pipoyu havaya kaldırarak, ona utangaç bir şekilde, “Lütfen, aa, sizi incitmek istemiyoruz. Biz... biz sizi mantık yoluyla ikna etmek istiyoruz. Ben bir psikanalistim. Bu da benim pipom,” diyerek meydan okuyan, koyu bir yağmurluk giymiş bir adamdır (Victor Turo). Allen elbette analizle dalga geçmektedir, ama aynı zamanda ucuza mâl edilmiş filmlerin, “bilim adamları, vahşi hayvanlara güç kullanarak yaklaşmak yerine konuşarak yaklaşan rasyonel aptallardır” düşüncesiyle de alay etmektedir. Ayrıca, Allen, Hollywood’un bayat, psikiyatrinin dalgın entelektüelliğinin ikonu olarak pipo kullanmak şeklindeki bayat klişesini de gülünç duruma düşürür. Pipo en az *Çıkmaz Sokak*’a (Blind Alley, 1939) kadar eskiye giden bir klişedir.

Annie Hall’da, Allen, Annie (Diane Keaton) ve Alvy’nin (Allen) sorunlu cinsel yaşamlarıyla ilgili olarak her birinin kendi psikiyatristiyle yaptığı tartışmayı eşzamanlı gösterebilmek için perdede alan bölünmesi tekniğini kullanır. Her iki analist de Annie ve Alvy’nin ne sıklıkta seviştiklerini sunar. Alvy, “Neredeyse hiç, haftada üç kez falan işte,” der. Annie ise, “Dur durak bilmiyor, haftada üç kez galiba,” der.

Allen burada, psikiyatriyi, karakterleri oluşturmak için geleneksel olay örgüsü aracı olarak kullanır; ama bu şaka, Alvy'nin, Annie'yi değiştirmek için, onun analizinin ücretini bile ödeyerek yaptığı Pygmalion benzeri çabaları da içeren başka bağlamlarda da anlaşılabilir. Doğal olarak, Annie, onu terk ederse kendisini suçlu hissedecektir, ama Annie'nin analizindeki bir ilerleme, Annie'yi ona nerdeyse kaçınılmaz bir şekilde daha az bağımlı yapacaktır ve bu nedenle onu terk etme olasılığını da artıracaktır. Böylece, psikanaliz onların ilişkilerini imkansız kılan çeşitli güçlerden biri olur. Bu, filmin kapanışındaki şaka da Alvy'nin kabul ettiği bir gerçekliktir. Bir adam bir psikiyatriste erkek kardeşinin kendisini tavuk sandığını söyler, ama neden kardeşini akıl hastanesi yatırtmadığı sorulduğunda adam, "Bunu yapardım, ama yumurtaya ihtiyacım var," der. Alvy bu şakayı, ilişkilerle ilgili duygularının bir odağı olarak kullanır: Onlar çok sancılıdırlar ve belki de sıkıntı çekmeye değmezler, ama yumurtaya ihtiyacı vardır. Analistine beslediği duygular için de aynı şey büyük ölçüde söylenebilir. Paralel analiz seanslarının perdede bölünmüş alanla sunumu gibi, bu tür mizahın romantik aşkın rahatsız edici karmaşalarıyla olan yakınlığı Allen'ın *Annie Hall*'da, hem daha önceki romantik komediler üzerinde yorum yapmak hem de kendi filmini bu klişelerden ayırabilmek için kullandığı çeşitli "modernist" araçlardan biridir (Schatz 1982). Allen'ın filmlerinde psikiyatristlerin sık sık başarısız ve burnundan kıl aldırmayan insanlar olarak gözükmelerine karşın, onun amacı onları hemen mahkum etmek ya da bilindik amaçlardan dolayı sömürmek değildir. Eğer bir şey varsa, o da Allen'ın onların hastalarını alaya almakla daha çok ilgilendiğidir. Allen, psikiyatriyi geniş kapsamlı sinema tekniklerinin yanı sıra, insan ilişkilerindeki birbirine ters düşünceleri incelemek için de kullanır.

1977'de *Annie Hall* ile yaptığı büyük yenilikten sonra, Allen, film yapımının farklı klişelere ilgi duysa da, kendine özgü değişik mizahını, karmaşık ilişkiler üzerine yaptığı et-

kileyici gözlemleriyle birleştirebilmenin yeni yollarını aramaya devam etmiştir. *Hannah ve Kız Kardeşleri*'nde (Hannah and Her Sisters, 1986), pek çok obsesyonunun sanatsal açıdan en başarılı sentezlerinden birini yaratmıştır. Allen bir kez daha psikiyatriyi, filmdeki esprili, güzel ve hassas şekilde kusurlu karakterlerin yaşamlarında önemli bir öge olarak kullanmıştır. Hannah'nın eski kocası ve diğer karakterler kadar önemli olmayan Mickey Sachs'ı oynayan Allen, yaşamını sonlandırmak üzere olduğunu sandığı ölümcül beyin tümörünün var olmadığını anladıktan hemen sonra iç gözlemsel bir monolog gerçekleştirir. Hayatın saçmalıklarına bir anlam getirmede Sokrates ve Nietzsche gibi filozofların yetersizliği üzerinde düşünürken, Allen'ın oynadığı karakter Freud'un kendi üzerinde yarattığı hayal kırıklığını ifade eder: "Yıllardır analizdeyim. Hiçbir şey olmadı. Analistim, zavallı adam, o kadar hüsrana uğradı ki, kendini bir salata barına dar attı." Her zamanki gibi, bu psikiyatri konusunun ortaya atıldığı tek an değildir. Daha sonra, Hannah'nın kocası Elliot'u (Michael Caine) bir psikoterapistle orta yaş krizi hakkında konuşurken görürüz. Elliot, uyumlu ve kendisini destekleyen karısını (Mia Farrow), onun insana acı çektirecek kadar güzel kız kardeşi Lee (Barbara Hershey) için terk edip etmemesi gerektiğinden emin değildir. Çok kısa bir süre gözüken terapist hiç konuşmamasına karşın, Elliot sonunda, Lee'ye olan bu delicesine aşkını yener ve filmin sonunda Hannah ile arasındaki güçlü aşk ilişkisini yeniden kurmuş gözükür. Bu sırada, Mickey Sachs (Allen), *Ördek Çorbası*'nda (Duck Soup) Marx Kardeşleri seyrederken yaşamak için bir neden bulmuştur. Allen hiçbir zaman psikiyatrinin propagandacısı olmamıştır ve terapi ve "şifa" arasında doğrudan bir ilişki önermeyecek kadar çok incelikli bir film yapımcısıdır. Ama, *Hannah ve Kız Kardeşleri*'nde (Hannah and Her Sisters) en azından bir karakter tedaviden yararlanmış gözükür.

Hannah ve Kız Kardeşleri'ni seyreden bir terapist, Allen'ın kendi psikanalizin işe yarıyor olduğunu ve Allen'ın

psikanalitik tedavinin iyileştirici potansiyeli hakkında daha iyimser olabileceğini varsayabilir. Bu bakış açısı, 1988'de *Başka Bir Kadın* (Another Woman) gösterildiğinde daha çok destek gördü. Gena Rowlands, yan dairedaki ses izolasyonu olmayan muayenehanedeki tedavi sürecini gıptayla dinleyen başrol oyuncusudur. Allen'ın her şekilde yermekten kaçınacağı, kusursuz derecede mantıklı bir analist, sorunları olan bir kadına duygularını düzene sokmada yardım ediyor gözükmektedir. Gerçekten, ertesi yıl gösterilen *Suçlar ve Kabahatler*'de (Crimes and Misdemeanors) Allen, New Yorklu ünlü bir psikanalisti, Martin Bergmann'ı bile yaşlıca bir bilge rolünde oynatır. Bu psikanalist sonunda kendi hayatına son verince ona çok saygı duyan Allen'ın oynadığı karakter yıkılır.

Fakat, Allen'ın analize olan bakış açısının 1990'larda kötümserleştiği apaçık bir gerçektir. 1992'de, Ron Rifkin, *Kocalar ve Karıları*'nda (Husbands and Wives), cinsel ilişkide bulunduğu kızı yaşında bir hastasına (Juliette Lewis) saplantılı bir şekilde bağlanan bir psikiyatrist olarak gözükür. Sonra *Manhattan'da Cinayet Sırları*'nda (Manhattan Murder Mystery, 1993), psikoterapinin sonucundan dolayı Allen'ın uğradığı düş kırıklığı, Diane Keaton'ın oynadığı karakter tekrar terapiye geri dönmeye ihtiyacı olabileceğini ima ettiğinde açıkça ortaya çıkar. Allen'ın oynadığı karakter, "Prozac ya da bir polo sopasıyla iyileştirilemeyecek hiçbir şeyi olmadığını" savunarak onu bu işten vazgeçirir. 1997'de *Yaramaz Harry*'nin (Deconstructing Harry) gösterilmesiyle, Allen, bütün tedavi çabalarına direnen anlatıcının o güne kadarki en karanlık yüzünü göstermiştir. Kahraman Harry Block (Allen'ın kendisi tarafından oynanmıştır) bir dizi analistle birlikte terapide ya da analizde görülür ve sonunda onlardan biriyle evlenir. Açık açık psikiyatri karşıtı bir Scientologist olduğunu söyleyen Kirstie Alley'in oynadığı bu karakter, ahlaki kaygılar yönünden yüzeysel bir jestle, analizi kesip, "uygun bir aradan sonra" birbirlerini görmeleri gerektiğini ileri sürer. Fakat daha sonra Harry, bu

psikiyatristin kadın hastalarından biriyle cinsel ilişkide bulunmaya başlar. Bunu öğrenen psikiyatrist, analize gelen bir hastası divanda korku içinde uzanırken patlar ve olabildiğince kulak tırmalayan ses tonuyla müstehcen sözler söyler.

11 Aralık 1997 tarihli bir makalede, *USA Today*'dan bir gazeteciye Alley şunları belirtmiştir:

Psikiyatriyi sevmiyorum. Ve işe yaradığına inanmıyorum. Ve psikiyatristlerin çoğunlukla nörotik ya da psikotik olduklarına inanıyorum. Bu kadın psikiyatristi o şekilde oynamak istedim ve Woody, tamamen istediğim gibi oynamama izin verdi. "Psikiyatristin hastasıyla seansı sırasında Prozac ya da ilaç alırken görünmek istiyorum," dedim. O kadın o kadar ayıksı ki ilaç almak zorunda olduğunu da göstermek istedim. O kendi ilacını alıyor. Allen da, "Evet! İyi bir fikir," dedi.

(1998'de Grinfeld'de alıntılandı)

Yaramaz Harry'de, protagonist terapistlerinden birine altı değişik analist gördüğünü ve hiçbir şeyin değişmediğini söyler. Bu yorum, Allen'ın, Soon-Yi Previn ile olan enstest benzeri ilişkisinin ışığı altında bize tüyler ürperten bir şey düşündürür. Bu, yıllarca süren analizinden sonra kendini anlamada hiçbir derinlik, ilişkilerinin psikodinamiklerinde hiçbir içgörü kazanmamış olduğu anlamına gelebilir mi? *New York Times* film eleştirmeni Stephen Holden, *Yaramaz Harry*'nin, "zengin Manhattan şehirliliğine bir şekilde met-hiye olmadan, New York'ta geçen ilk Allen filmi olabileceğine" dikkat çeker (1998, B12). Filmin sonunda, o güne kadar ki analistlerinin hepsinden çok daha fazla Harry'ye yardımcı olduğu görülen zenci bir fahişenin o kültürün bir simgesi olan psikanalistin yerini aldığı açıktır. Benzer şekilde, Allen'ın 1998'de yaptığı *Şöhret*'te (Celebrity), Judy Davis'in oynadığı karakter bir fahişeyi (Bebe Neuwirt) ziyaret eder ve ondan bir erkeği cinsel açıdan nasıl memnun edeceği konusunda tavsiyeler alır. Fahişe ona aslında bir psikiyatriste

ihtiyacı olabileceğini ima ettiğinde, Davis'in oynadığı karakter, "aşırı klinik" bir vaka olmak istemediğinde ısrar eder. 10. ve 11. bölümlerde Woody Allen hakkında söyleyeceğimiz daha çok şey olacak.

Paul Mazurski'nin filmleri de insan ilişkilerindeki ikircikliğin kaçınılmazlığını ele almak için psikiyatriyi kullanır; ama onun çalışmaları, filmlerinde düzenli olarak gerçek psikiyatristlere rol vermesi açısından özellikle ilginçtir. Yıllarca Beverly Hills'te psikiyatrist olarak çalışan Donald F. Muhich, Mazurski'nin dört filminde oynamıştır ve yönetmene, 1969'dan sonra yaptığı filmlerin neredeyse tamamında tavsiyelerde bulunmuştur. Muhich, hem *Bob ve Carol ve Ted ve Alice*'de (1969) hem de *Blume Aşk'ta* (Blume in Love, 1973) psikoterapist rolünde silik bir performans göstermiştir. Muhich, *Willie ve Phil* (1980) ve *Beverly Hills Serserisi*'nde (Down and Out in Beverly Hills, 1986) kısa rollere de çıkmıştır. Bu dört filmin sonuncusu (ve en hicivseli) *Beverly Hills Serserisi*'nde, Muhich, varlıklı bir ailenin köpeğinin çok ciddi bir şekilde samimi psikiyatristini oynar ve bir noktada bu ev hayvanının "meme ucu kıskançlığı" çektiğini duyurur.

Bir seviyede, Muhich'in *Bob ve Carol ve Ted ve Alice*'te oynadığı karakter, psikiyatrye 1969'da Amerikan filmlerinde hâlâ geçerli olan tepkiyi yansıtmaktadır. Örneğin, Muhich, Alice'e (Dyan Cannon) danışmanlık yaptığı sırada, filme adını veren iki kadından daha geleneksel olan, Alice, analistin kendi genç kızını, dişi tenasül uzvundan "vajina" diye söz etmesi için teşvik ettiğini öğrenir ve dehşete düşer. Alice'in şaşkınlığı komik bir şekilde ele alınır, ama psikiyatristin dikkatlice hazırlanmış nesnel duruşu da öyle ele alınır: Mazurski'nin kamerası, hem Cannon'ı hem de Muhich'i rahatsız edici derecede yakın çekimlerde sunar ve bizi, terapistin amaçsızca yanağını çekiştirme alışkanlığına gülmeye davet eder. Bu, Mazurski'nin filmlerinin çoğunun üzerinde gerçekleştiği "gerçekçilik ve hiciv arasındaki ince çizgi"yi tutturabilmek için Muhich'in kendisinin yarattığı bir davra-

nış tarzıdır (Muhich, özel konuşma, 1985). Seans yine de Alice'in durumunu daha iyi anlamasıyla başlar; ama tam Alice önemli bir içgörünün eşindeymiş gibi gözükürken, analist ona sürenin dolduğunu bildirir. Alice, daha fazla zamana ihtiyacı olduğunu söyleyerek itiraz etmesine karşın, analist sözünden vazgeçmeyerek devam etmeyi reddeder. Analist profesyonelce davranıyor olabilir, ama izleyiciden bu davranışı alkışlaması istenmemektedir.

Belirli bir açıdan, *Bob ve Carol ve Ted ve Alice*'teki psikiyatrist, Robert Culp ve Natalie Wood'un oynadığı "zamanın moda" çifti tarafından denenen yüzleşme grupları gibi, bir dizi alternatif terapiyle özdeşleştirilmiştir; ne psikanalizin ne de insan potansiyeli hareketinin sunduğu daha çağdaş deneyimlerin karakterlere bir faydası varmış gibi gözükmez. (1970'lerin popüler alternatif terapilerini alaya alan filmler arasında *Acemi Kabadayı* [Semi-Tough, 1977] ve *Büyük Plan* [The Big Fix, 1978] vardır.) Mazurski'nin filmi, *Bob ve Carol*'ın (Culp ve Wood), katılanlardan yirmi dört saatlik bir maratonda sorunları içerisinde, bıktırarak sıklıkta çırpınıp durmaları istenen "kurum"u ziyaretiyle başlar. Muhich'in Alice (Cannon) ile olan seansını keyfi olarak bitirmesindeki kasıt belki de karşı ucun temsil edilmesidir. Öte yandan, Alice ve terapisti arasında geçen konuşmanın, grup seksine inançlarını gerçekleştirmedeki başarısızlıkları hiçbir zaman tam olarak açıklanmayan dört başrol oyuncusunun iç yaşamlarıyla biraz ilgisi vardır. Film, iki çiftin Las Vegas'daki otel odalarından çıkarak, Burt Bachrach'ın nağmelerinin -"Dünyanın Şimdi İhtiyacı Olan Tek Şey (Aşktır, Tatlı Aşk)"- söylendiği bir dünyaya girmeleriyle son bulur. Bu şarkının, filmin diyalogsuz uzun sonunda, ne tür bir aşkı onaylamaya çalıştığı açık değildir. Ama filmin kalabalık izleyici kitlesinin, psikanalize göre, bu şarkının bilinçaltı nefretinin ve saldırganlığının kaçınılmaz olarak kıvama getirdiği aşktan söz ettiğine inanması pek de olası gözükmemektedir. Yine de, çiftlerin geliştirdiği bu tür aşk ilişkilerinde, bu güçler açıkça rol oynamaktadır. Martin

Scorsese, Francis Coppola ve bir yere kadar Robert Altman gibi, 1970'lerde ticari ve toplumsal eleştirinin arasında bir dengeye ulaşmaya çalışmış çeşitli yönetmenlerden biri Mazurski'dir. Bunun sonucunda, *Bob ve Carol ve Ted ve Alice*'teki istikrarsız ironi, bazı izleyicilerin kendilerini, bu çiftlerin boş zamanlarında kültürel devrimler hakkında yaptıkları keşiflerle özdeşleştirmelerine olanak sağlarken, aynı zamanda başka izleyicilerin de onların yüzeyselliklerini suçlu bulmalarına olanak tanır. Mazurski, filmin sonunda son derece genelleştirilmiş aşka çağırışı tam olarak kimin yaptığını ve nasıl yorumlandırılması gerektiğini açığa kavuşturmaz. Aşk yakarışı filmde, çiftlerden ya da yanlarından yürüyüp geçtikleri kalabalıklardan geliyor olabilir ve izleyici bu yakarışı gerçek ya da hiciv kabul edebilir. Benzer şekilde, izleyiciye, Alice'in, Muhich'in oynadığı psikiyatrist ile yaşadığı deneyimi değerlendirebilmesi için bazı alternatifler sunulur. Bu tür karmaşa, Schneider'ın, psikiyatristin muayenehanesindeki sahneden "bugüne kadar çekilen filmlerde resmedilen en iyi ve en gerçekçi terapi seansı" diye söz etmesine neden olmuştur (1977, 618).

Mazurski'nin *Blume Aşık* (Blume in Love) isimli filminde, Dr. Muhich hem Blume'un (George Segal) hem de karısı Nina'nın (Susan Anspach) psikiyatristi rolündedir. *Bob ve Carol ve Ted ve Alice* gibi, Blume ve karısı da, yeteri kadar genç sayılamayacakları için başarıyla altından kalkamayacakları yeni cinsel/kültürel alışkanlıklarla başa çıkmaya çalışan, sınıf atlamakta olan bir çifttir. Nina, Blume'u sekretiyle ufak bir yaramazlığın tam ortasında yakalar ve Elmo adında (Kris Kristofferson) uysal bir avareyle birlikte olmayı başlar. Bundan sonra, Blume, Arlene (Marsha Mason) ile tatmin edici olmayan bir ilişkiye sürüklenir. Fakat, Blume hâlâ karısına aşıktır ve aynı adlı hikâyedeki Proust'un Swann'ı gibi, sık sık Nina'nın malikânesinin dışında dikilecek arzu ve kıskançlıkla onun pencerelerinden içeriye bakar. Psikiyatristine (Muhich), karısını Elmo ile gördükten hemen sonra yaşadığı iktidarsızlık nöbetlerini anlatır. Aşırı geniş ve

parlak bir kravat takan terapist, safça -ama Blume’u korkunç derecede şaşırtarak- “kadınları eğlence olsun diye “becerip becermediğini” sorar. Psikiyatrist bu etkinliği iktidarsızlığın ya da depresyonun bir tedavisi olarak tavsiye etmediğinde ısrar etse de, bir sonraki sahnede Blume’u bir barda tanıştığı, cinsel açıdan maceracı, ama onu neşelendirmek için çok az şey yapan genç bir kadınla gösterir. Devam eden bir sahnede, Blume analiz saatlerinin başarısını sorgular:

BLUME: Bazen bunun bir zaman kaybı olduğunu düşünüyorum. Gerçekten bir faydası olmadığını düşünüyorum.

ANALİST: Bazen faydası olmaz.

BLUME: Öyleyse neden bu işi yapıyorsun?

ANALİST: Bazen işe yarıyor. Ve biz daha iyi bir şey bulana dek yapacak başka ne var?

Bu sahneden hemen sonra, Blume hemen eve gider ve karısına tecavüz eder.

Çok önemli başka bir sahnesinde, *Blume Aşık*, Blume ve Nina’nın hâlâ birlikte yaşadıkları ve Nina’nın Kaliforniya Yoksullara Yardım Dairesi’nde çalıştığı daha önceki bir zamana geri döner. Yoga dersinden eve dönen Nina ağlamaya başlar, ama neden mutsuz olduğunu söyleyemez.

BLUME: Belki ruh doktoruna tekrar gitsen iyi olur.
NİNA (*kendisini toparlamak için bir ara durduktan sonra*): Bugün büroma bir kadın geldi, oğluyla ilgili olarak benimle konuşmak için. Oğlan uyuşturucu bağımlısının teki; kadın zaten yardım alıyor; daha çok para istiyor. Neden biliyor musun?

BLUME: Oğlan uyuşturucu alabilsin diye.

NİNA: Büro çok bunaltıcı olmaya başladı.

Film bir analistin Blume ve Nina’ya neredeyse hiç yardımcı olamadığını ima etmekle kalmaz, aynı zamanda Nina da,

Blume'un terapiye geri dönmesi gerektiği önerisi karşısında lafı değiştirmekle, John Burnham tarafından tanımlanan (1978) 1950'lerin düzeyi alçaltılmış ego psikolojisini tersine döndüren altmışların ve yetmişlerin başındaki düşünceyi ifade eder. Toplumdaki değil, bireydeki sorunların nedenlerini saptamak yerine, Nina, gerçek sorunların kültürün genelinde olduğunu ve psikiyatrinin neredeyse hiç faydası olmayacağını ima eder. Bu tür fazla düşünülmeyen yapılan, yüzeysel toplumsal eleştiriler bu dönemin çoğu filmine özgüdür, ama Woody Allen gibi, Mazurski de genellikle bu tür basitleştirmelere daha az eğilim gösterir. *Bob ve Carol ve Ted ve Alice*'te olduğu gibi, *Blume Aşık*'taki ironiyi kesin olarak saptayabilmek gerçekten zordur. Nina, işinin "bunaltıcı" olduğundan şikayet ederek, psikiyatristine geri gitmeyi reddettiğinde bizden psikoterapinin hiçbir faydası olmayacağı düşüncesine katılmamız mı isteniyor, yoksa bizden Nina'nın sorunlarıyla yüzleşmek istemediğini varsaymamız mı bekleniyor? Benzer şekilde, Blume'un, yabancılaşmış karısını sevişmeye zorladığı sahne çeşitli açılardan yorumlanabilir. Tecavüz, Mazurski gibi hassas bir film yapımcısının onaylayabileceği bir şey değildir, ama öte yandan, bu sahnede Nina, Blume'un ihtirasını paylaşıyor gözükmür ve bu çift filmin sonunda tekrar birleşir. Ayrıca, Blume'un analistiyle yaptığı, düşkırıklığı yaşatan bir seanstan hemen sonra, karısına tecavüz ettiği gerçeği tamamen analistin üstüne atılamaz. Muhich, Blume'un yüzleştiği hoş olmayan gerçekleri en eksiksiz şekilde açıkça dile getirir, fakat hazırlıklı olmadığı yeni cinsel rollere nasıl cevap vereceğine en sonunda karar vermesi gereken kişi Blume'un kendisidir. Kendi kararını kendisi vermelidir, tıpkı karısına kur yapmaya devam edip etmeyeceğine ve terapiye devam edip etmeyeceğine karar vermek zorunda olduğu gibi. Son zamanlara dek, çok az Amerikan filmi kahramanlarına böyle belirsiz seçenekler sunmuştur.

Blume Aşık, Hollywood tarzı sıradan bir mutlu sonla biter, fakat gene de Blume ve Nina'nın Venedik'te Wagner'in

melodileri eşliğinde dramatik bir şekilde yeniden birleşmelerinin Blume'un fantezisi olabileceğini belirtmemiz gerekir. Ama eğer bu birleşme kahramanın hayalinde gerçekleşmiyorsa, filmin sonu, Blume ve Nina'nın terapide en azından ne oldukları tespit edilmiş sorunları kabullenmelerinin rastlantısal bir sonucu olarak anlaşılabilir. Analistin geniş kravatı ve biraz müstehcen dili, başarısızlığın bir kanıtı olarak görülebileceği gibi, psikiyatristin insanlığının (ve filmin çarpık mizahının) bir eksikliği olarak da görülebilir. Mazurski, Altın Çağ'ın mitlerine geri dönmese bile, filmlerinde gerçek psikiyatrist kullandığı için, psikiyatriyi en azından biraz şerefleştirmiş olabilir. Aslında, Mazurski ve Allen, psikiyatriye karşı ikircikli bir tavır sergilemişlerdir. Yine de onların ikircikli duyguları, aşk ilişkilerindeki karmaşayı hafif bir mizahla keşfedebilmek için, psikiyatrinin yeni ve karmaşık bir şekilde ele alınışı ile sonuçlanmıştır. Kahraman kişiliğe sahip Altın Çağ psikiyatristi, Mazurski'nin filmlerinde asla gözükmez, ama onun filmlerinde, Altın Çağ'ı hemen takip eden yılların grotesk ruh doktorları da yoktur. Ayrıca Mazurski, altmışların ve yetmişlerin yalnız antikahraman gizemini de reddeder. James Monaco'nun ifadesi burada uygundur: "Çağdaşları arasında neredeyse yalnız kalan Mazurski, doğal durumun evlilik olduğunu ve bekâr insanların anomaliler olduğunu hiç sorgulamadan kabul eder" (1979, 380). Öyleyse, psikiyatristler hastalarını toplumsal rolleriyle uzlaştırmak her zamanki sinema işlevlerini yerine getirirken, büyük olasılıkla Mazurski psikiyatristlere düşman değildir.

Bu bakımdan, Mazurski'nin *Bekâr Bir Kadın*'ı (An Unmarried Woman, 1978) onun ilk yapıtlarına benzemektedir. Bu film Jill Clayburgh'u Erica rolünde yıldızlaştırır. Kocası Martin'in (Michael Murphy) Bloomingdale'de tanıştığı bir kadına aşık olduğunu öğrenen Erica, kendisini bulmaya çalışmaktadır. Çoğu Mazurski karakteri gibi, Erica ve Martin, görgülü, varlıklı profesyonellerin dünyasında yaşarlar. Bu profesyoneller, sık sık hiciv dolu terapilere maruz kalmak-

tansa, sevgi ve anlayış kazanabilmek için izleyiciye (ve Mazurski'ye) yeterince yakın durmaktadırlar. *Bekâr Bir Kadın*'ın senaryosunu da yazan Mazurski, Erica'nın Avrupa aksanlı, kısa ve kırklı yaşlarda bir kadın terapistten yardım arayışını gösteren bir sahne planlar. Fakat, yönetmen Claudia Weill'in (Claudia Weill daha sonra Clayburgh'u 1980'de yaptığı *Sıra Bende/It's My Turn* adlı filmde oynatır) önerisi üzerine, Mazurski yaklaşık 1.90 cm. boyunda, altmış yaşlarında Amerikan psikoloğu Penelope Russianoff'u Erica rolünde oynatır. Aslında, Russianoff, Erica'nın filmde yüz yüze kaldığı sorunların çoğunu ele alan *Neden Bir Erkeğim Olmayınca Kendimi Değersiz Hissediyorum?* (Why Do I Think I'm Nothing without a Man?) adlı kitabın gerçek hayattaki yazarıdır. Russianoff'ın anlattığına göre (özel görüşme, 1984) Mazurski, Erica ve terapisti arasında geçen sahnenin farklı çekimlerini yaptı. Bu sahnede Russianoff doğaçlama birçok farklı yanıt sıralarken, Clayburgh Mazurski'nin yazdığı satırları okumaktadır. Mazurski'nin sonunda kullandığı çekim, psikiyatrinin 1963'ten sonra Amerikan sinemasındaki en sempatik imgelerinden birini sunar ve *Bekâr Bir Kadın*'dan iki yıl sonra gösterilen *Sıradan İnsanlar*'daki Altın Çağ psikiyatristinin geri dönüşünü açıkça önceden haber verir. Fakat, Erica daha sonra bu terapistte bir partide rastlar ve doktor Erica'yla kadın arkadaşını tanıştırdığında film doktorun cinsel yönelimiyle ilgili bir soru yöneltir. Mazurski, terapistin muayenehanesinde bu sahnenin arkasından gelen ve Erica'nın doktorun cinselliğiyle ilgili olarak onun karşısına çıktığı başka bir sahne de çekmiştir. Gerçek yaşamda evli bir heteroseksüel olan Russianoff bu sahnede bir biseksüel olduğunu ve cinsel doyumun çeşitli bağlamlarda bulunabileceğini Erica'nın kabul etmesi gerektiğini açıklar. Fakat Erica, bu açıklama karşısında o kadar alt üst olmuştur ki terapiyi kesmeye karar verir. Duygusal bir yüzleşmeden sonra, hasta ve doktor kucaklaşırlar. Dr. Russianoff'a göre (özel görüşme, 1984) Mazurski, bu sahneyi filmin son şeklinden çıkarttığını çünkü bu sahnenin

terapisti çok önemli bir karakter yaptığını ve filmin odak noktasını Erica'dan kaydırdığını söylemektedir.

Terapistin lezbiyenliği konusu *Bekâr Bir Kadın*'da, özellikle doktor kadın arkadaşını tanıştırdığında Erica'nın yüz ifadesinde vardır kuşkusuz. Zira, biseksüellik tartışmasını kestikten sonra bile, Mazurski filme en önemli temalarından birini sokmuştur: Bir homoseksüel doktordan Erica'nın iyi tavsiyeler alıyor olması gerçeği ahlakî ve kültürel açıdan belirsiz bir alanın altını çizer. Erica, Blume gibi, evlilik yaşamının sunduğu kesin hatlarıyla tanımlanmış rolden yoksun kaldığı için, bu alanın içerisinde hareket etmek zorundadır. Doktorun gelenek dışı cinselliği, Mazurski'nin *Blume Aşk*'ta Muhich'in oynadığı analiste yaptığı aynı tür sıradışı insancılaştırıcı bir değinme de olabilir.

Fakat, Mazurski'nin psikiyatristlere ve psikanalistlere olan ikircikli duygularının, en sonunda Allen'inkiyle aynı yolu izlediği görülür -yani, bozularak açıkça hor görmeye dönüşür. Bu değişim, *Beverly Hills Seriserisi*'nde Muhich'in köpek psikiyatristini canlandırmasıyla başlar. İzleyicinin bu karakteri bir soytarıdan başka bir şey olarak görebilmesi çok zordur. Mazurski benzer şekilde, 1991 yapımı *Alışveriş Manzaraları*'nda (Scenes from a Mall), Bette Midler'ı önce ünlü ve başarılı bir psikolog-yazar olarak tanıtır. Midler'ın özel uzmanlığı çiftlerin evli kalmalarına yardımcı olmaktır. Fakat film ilerledikçe, Midler'ın oynadığı karakter, kendi evliliği çökerken, dağılır ve hayatla başa çıkamayan biri olur çıkar.

1996 yapımı *Sadık* (Faithful) adlı filmde Mazurski'nin kendisi, Tony (aynı zamanda senaryoyu da yazan Chazz Palminteri) adlı bir kiralık katilin terapisti rolünde oynar. Cher, kocası (Ryan O'Neal) onu öldürmesi için Tony'yi kiralaayan, canı sıkılan, ama zengin bir evkadını oynar. Tony'nin bir kadın öldürmekle ilgili endişeleri vardır; bu nedenle, film boyunca düzenli olarak telefonda terapistine danışır. Mazurski'nin terapisti tam bir felaket olarak gösterilir. Bu psikiyatrist, Tony'nin kuzenine ulaşabilme karşılığın-

da, Tony'den para almayan uslanmaz bir kumarbazdır. Tony'nin "takas" olarak sözünü ettiği bu tertipteki kuzen rastlantı bu ya bir ganyan bayiinde çalışmaktadır. Terapist, Tony'ye *Az Seçilmiş Yol'u* (The Road Less Travelled) okumasını söyler. Hastası bunu reddettiğinde, ona umutsuzlukla *Dokuz Kehanet'i* (The Celestine Prophecy) önerir. Bir noktaya gelindiğinde, terapist zihnin, "bok"la dolan ve sifonu çekilmesi gereken bir tuvalete benzediğini açıklar. Kendisini de bir "sıhhî tesisatçı" olarak tanımlar. Takip etmesi zor, uzun olay örgüsü bir çözüme doğru gürültülüce ilerlerken, Mazurski'nin terapisti bu süreçle açıkçası ilgisizdir. *Sadık*'ın, psikiyatrinin imgesini yüceltmek için çok az şey yapmasına karşın, Mazurski'nin terapist rolünü kendisinin oynaması, psikiyatriyi zirveye taşıdığını gösterir. Mazurski için terapi ne kadar hayal kırıklığı yaratmış olursa olsun, bu mesleğin kontrolcü, pedagojik ve arındırıcı yönleriyle ilgilenme eğilimi, filmlerinin merkezinde uzun süredir bulunan psikiyatriye daha da çok kafasını taktığını ve ona gıpta ettiğini ima eder. Hollywood'un genel tutumu gibi Mazurski de, abartılı biçimde psikiyatriyi küçük düşürmek söz konusu olsa bile, bu meslekten vazgeçemez.

Belki de sinema tarihinde adları psikoterapi ve psikanalizin resmedilmeleriyle en çok özdeşleşen iki yönetmen olan Mazurski ve Woody Allen, *Karınca Z*'de (Antz, 1998) tabiri caizse, dönüp dolaşıp aynı terapi odasına gelirler. Bu çizgi film başlarken, bir analistin divanına uzanmış karıncadan gelen Woody Allen'ın sesini duyarız. Analistin sandalyesinde ise Mazurski'nin sesine sahip diğer bir çizgi karınca vardır. Her ikisi de seslendirme sanatçıları olarak çok parlak bir performans çıkartsalar da, Mazurski ve Allen'ın, sinemadaki psikanalizi çizgi filme indirgeme aracı olduklarından artık kuşku duyulamaz.

yetmişlerde psikiyatri: mcmurphy ve hemşire ratched

Milos Forman'ın *Guguk Kuşu* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975) adlı filminde de gerçek bir psikiyatrist oynamıştır, ama Mazurski ve Forman'ın filmleri arasındaki asıl filmlerin sonlarıdır. Dr. Dean Brooks, McMurphy'nin (Jack Nicholson) kapatıldığı akıl hastanesinin yöneticisi Dr. Spivey rolünde oynar. Fakat Dr. Spivey bu rolde bir idareci-den biraz daha çok şey ifade ediyormuş gibi gözükür. Filmdeki en güçlü kişi -ve McMurphy'nin sorununun psikiyatrik çözümlerini en etkin şekilde arıyormuş gibi gözükken kişi-hemşire Ratched'dır (Louise Fletcher). *Guguk Kuşu*'nun psikiyatriyi, bir kültürün o kültüre aykırı davrananları cezalandırmak için elektroşoku ve lobotomiye kullanmaktan çekinmeyen suç ortağı olarak nasıl sunduğuna daha önce değinmiştik. Ayrıca, filmin kahramanını (Nicholson), bu dönemin ilham veren ama acı sona mahkum kanundışı kahramanlarından biri olarak tanımlamıştık. Bu noktada, filmin akıl hastalığı tedavisini hadım etme simgesine nasıl dönüştürdüğüne de dikkat çekmemiz gerekir (Resim 21). Bu akıl hastanesindeki hastaların, McMurphy dahil, büyük bir çoğunluğu gerçekten deli değildirler. Sadece zayıftırlar. Çoğu kendi istekleriyle hastaneye yatmışlardır ve gerçek dünyayla yüzleşmek istememektedirler. Fakat Hemşire Ratched'in her şeye gücü yetme hayallerine teslim olmaktan da memnundurlar. Ancak McMurphy aralarına katıldığında, hepsi de "gerçek erkekler" gibi davranmaya başlarlar. McMurphy, etrafta kadınlar gibi boş boş oturmanın ve özel duygularını paylaşmanın, asla poker, balığa çıkmak ve basketbol gibi daha erkeksi ve rekabeti gerektiren etkinlikler kadar doyurucu olmadığını gösterir onlara.

Guguk Kuşu'nun cinsel politikası kadınları ikiye ayırır: Hemşire Ratched gibi hadım edici sert amirler ve McMurphy'nin kız arkadaşları gibi itaatkâr fahişeler. Hastalar hadım edicileri fahişelere tercih ediyorlarmış gibi gö-



RESİM 21: *Guguk Kuşu*'nda (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) McMurphy (Jack Nicholson), hemşire Ratched'ın (Louise Fletcher) uygulamalarına karşı çıkarken destek arıyor. United Artists. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

zükürler; hattâ cinsel iştahlarını bastırmak için şap tabletlerinin verilmesine izin verirler. Onların cinsel kurtarıcıları olacak McMurphy, kendisini özellikle Billy Bibbit'i (Brad Dourif) bir erkeğe dönüştürmeye adanmış. Anne kuzusu kekele Billy, gene de McMurphy'ye karşı özel bir yakınlık geliştirir. Billy, McMurphy'nin kız arkadaşına olan sağlıklı ilgisini ifade edince, filmin kahramanı kız arkadaşını bir geceliğine Billy için kiralayarak erkeklerin özgürlüğü programını seve seve uygulamak ister. Hemşire Ratched ertesi gün geldiğinde, aykırı Billy ile karşı karşıya gelir, ama Billy gece boyu kadınla birlikte olduğu için, hemşireye çekinmeden karşılık verebilmektedir, hattâ önemli ölçüde azalan kekelemesiyle. Fakat Billy, Hemşire Ratched'ın cephaneliğindeki tüm silahları göz önüne almamıştır ve hemşire onun bu davranışını annesine bildirmekle tehdit edince kendine güvenini yitirir. Paniğe kapılan Billy hayatına son verir ve filmin

cinsel temalarıyla ilgili bir sahnede McMurphy hemşirenin üstüne atlayarak onu boğmaya çalışır.

Guguk Kuşu'nun bitiminde lobotomi, ilham verici gücü Şef Bromden'in nihaî kaçışında doğrulanan, neredeyse İsa benzeri bir kurtarıcıya uygulanan psikiyatrik bir işkence olarak resmedilir. Gene de, filmin cinsel mecazları bakımından, McMurphy'ye ceza olarak uygulanan lobotomi, erkekliklerini ifade edenlere uygulanan kastrasyonun daha gelişmiş bir şekli olarak yerini almaktadır. *Guguk Kuşu*'nun kadın düşmanlığı ideolojisi, filmin dört büyük Akademi Ödülü'nü toplamasına engel olmamıştır. Film aynı zamanda Nicholson'ın süperstar konumunu onaylamış ve sonra *Amadeus* ile ikinci Oskar'ını kazanacak yönetmen Forman'ı dikkate değer bir film yapımcısı konumuna çıkarmıştır. Fakat filmin, psikiyatride zorbaların yardımcısı rolünü vermesi yeni bir şey değildir.

1970'lerin birkaç filmi, toplumun baskı temsilcisi psikiyatrist formülünü genişlettikleri boyuttan dolayı özel bir dikkati hak ederler. Hal Ashby'nin *Harold ile Maude*'unda (Harold and Maude, 1971), Harold (Bud Cort), zengin anesi (Vivian Pickles) onun ölüm ve intihara büyük ilgisini kabul etmeyi reddeden, dingin bir çekiciliğe sahip genç bir adamdır. Film, onun bu kişisel özelliğini, onun için olanaklı başka bütün etkinliklerin yerine sağlıklı bir seçenek olarak sunar. Harold, var olan diğer bütün seçeneklere karşın filmde büyük ölçüde tercih edilebilecek, son derece garip ve yaşlıca bir kadın olan Maude (Ruth Gordon) ile evlenmeye karar verdiğinde, yönetmen Ashby, yerleşik otoritenin temsilcilerinin muhalefetlerini seslendirdikleri birbirini tamamlayan üç sahne hazırlar. Her sahnede, masanın arkasında oturmuş bir adam doğrudan kameraya, tahminen gözükmeyen Harold'a hitap eder. Bu sırada, adamın arkasında duvarın üzerinde tek bir fotoğraf görülebilmektedir. İlk sahnede, Richard Nixon'ın resmî bir portresi bakmaya devam ettiği sırada, şahine benzeyen bir general olan Harold'un amcası şaşkınlığını belirtir. Üçüncü sahnede, cinsel saplantıları olan

bir rahip, papanın resminin altında nefretini açığa vurur. İkinci sahne, Harold'ın gösterişli ve bariz şekilde aptal ruh doktorunun (G. Wood) bu genci psikanalitik klişelerin yardımıyla bile anlamakta gösterdiği yeteneksizliği ortaya koyarkenki halini, Freud'un bir portresinin altına yerleştirir. Psikiyatristin kullandığı klişeler şunlardır: "Çok yaygın bir nöroz, özellikle bu toplumda; bu yolla erkek çocuk annesiyle yatmayı arzular. Şüphesiz, beni şaşırtan şey, Harold, senin büyükannenle yatmak istiyor olman." Nixon ile Papa IV. Paul arasında sıkışıp kalan Freud, kısır ve modası geçmiş bir grup norma körü körüne bağlılık isteyen bir sistemin başka bir ikonu olmuştur.

Psikiyatrinin, toplumun çok önemli ama sıradışı bireylerini yok etme çabalarında işbirlikçisi olduğu düşüncesi, Sidney Lumet'in 1977 yılında Peter Shaffer'ın oyunundan filme uyarladığı *Küheylan*'da (*Equus*) bir psikiyatristin kendisi tarafından ayrıntılı bir şekilde açıklanır. Burada izleyiciden, yetkin terapist Dysart'ın (Richard Burton), bütün ihtirası geceleri ara sıra ata binip onun sırtında mastürbasyon yapmak olan psikotik bir delikanlıyı, Alan Strang'ı (Peter Firth), kışkırttığına inanması istenir. Daha sonra, Alan'ın elindeki sivri uçlu bir demirle bir sürü atı kör eder. Fakat, Alan'ın atlarla ilişkisinin güçlü bir dinî bileşeni olduğu ve Dysart kendisini insanların elinden ibadeti çalan bir bilimin kısır bir uygulayıcısı olarak gördüğü için, bu psikiyatrist Alan'ı "normal" bir yaşama hazırlaması gereken kişi olmayı reddeder. Eleştirmenler ve izleyiciler bu filmde büyük ölçüde uzak durmuşlardır, çünkü bu tiyatro oyununun çarpıcı teatrallliğini sinemaya uyarlamakta yetersiz kalınmıştır, ama psikiyatristin başarılı olacağına ilişkin umutsuzluğunun abartılmış bir şekilde resmedilmesi nadiren sorgulanmıştır. Dysart filmi, kendisinin yanı sıra, Alan'a verdiği zararlarla ilgili yaptığı uzun bir konuşmayla bitirir: "Onun vücudundaki lekeleri iyileştireceğim, uçan yelelerin onun zihninde açtığı kırbaç izlerini sileceğim. Ve bu bittiğinde, onu metal bir mobilete bindirip yavaş yavaş somut dünyaya yol-

layacağım. Ve bir daha asla hayvan derisine elini sürmeyecek. Ümit ederim ki, çatalının ucunda onay görmüş etten başka hiçbir şey hissetmeyecek. Ancak, çok tutkulu olacağına ilişkin kuşkularım var. Görüyorsunuz, tutku bir doktor tarafından yok edilebilir. Yaratılamaz. Bir daha dört nala gidemeyeceksin Alan. Atlar güvende olacaklar... Ama, sancılarının da olmayacak, neredeyse hiç sancın. Ama şimdi, benim için mağaranın dışında da asla bitmiyor Küheylan'ın sesi. Neden ben?"

Yetmişli yılların büyük bir bölümü, 1960'ların sonunda ilk kez sunulan ya da iyice tanımlanan aynı psikiyatri stereotiplerini sunmaya devam etti. Altın Çağ'ın *Zor Görev*'indeki kahraman zenci psikiyatristin tersine, Aram Avakian'ın *Yolun Sonu*'nda (End of the Road, 1970) James Earl Jones, hastaların tavuklarla cinsel ilişki kurmaya yüreklenirildikleri bir kliniği yönetmektedir. Bu, *Başkanın Analisti* adlı filmde James Coburn tarafından oynanan "avangard" psikiyatristin özellikle grotesk bir çeşitlemesidir. Yeni bilgilerden habersiz altmışlardaki ruh doktorlarının çoğu gibi, Jack Lemmon'ın *Kotch*'unda (1971) genç bir psikolog, Walter Matthau'nun oynadığı yaşlıca dul bir erkeğin sorunlarını anlamaktan tamamen uzaktır. Joanne Woodward, Anthony Harvey'in *Dev Olabilirlerdi* (They Might Be Giants, 1971) adlı filminde bir erkek hastası tarafından iyileştirilen diğer bir nörotik psikiyatristi oynar. Patricia Barry, Lawrence Turman'ın *Genç Borsacının Düğünü* filminde (1971) Richard Benjamin'i hadım etmeye çalışır. Ernest Lehman'ın *Portnoy'un Feryadı* (Portnoy's Complaint, 1972) karakterlerini, hiç konuşmayan analistlere gönderir; hattâ Philip Roth'un romanındaki can alıcı "esprili" tek cümleden bile, başrol oyuncusunun psikiyatristini yoksun bırakır: "Pekâlâ. Şimdi herhalde başlayabiliriz. Evet?" Bryan Forbes'un, feministliği hiç de tutkulu olmayan filmi *Kadın Robotlar*'da (The Stepford Wives, 1975) bir kadın psikiyatrist banliyöde yaşayan varlıklı insanların karılarını robotlarla değiştirme planının bir parçası olarak gözükür. Richard Donner'ın *Ke-*

hanet'inde (The Omen, 1976) gösterişli bir psikolog, oğlunun "şeytan" olduğuna inanmakta haklı olan, Lee Remick'in "fanteziler"ine akla yatkın ama tamamen yanlış açıklamalar getiren geleneksel bir akılcıdır. John Boorman'ın *Şeytan II* (Exorcist II: The Heretic, 1977) adlı filminde ve Jack Gold'un *Medusa* (The Medusa Touch, 1978) adlı filminde kadın psikiyatristler benzer şekilde doğaüstü güçler karşısında güçsüzdürler. Michael Cimino'nun *Avcı* (1978) adlı filminde, bir ordu psikiyatristi derinleşmiş sorunları olan Christopher Walken'a anlamsız ve duyarsız sorular sorar; Stan Dragoti'nin *İlk Isırışta Aşk*'ında (Love at First Bite, 1979) Richard Benjamin, kız arkadaşının analisti olarak, en kabul edilemez bir türde karşı aktarıma kendini kaptırır ve Blake Edward'ın *10*'unda (10, 1980), orta yaş krizinin tam ortasındaki Dudley Moore, asık suratlı zenci psikiyatristini aramak üzeredir, ama bir daha düşününce telefonu kapatır.

Düzinelerce Altın Çağ sonrası filminden bu bölümde söz edilmedi, ama ilgilenen okuyucu filmografide onları listelenmiş olarak bulabilir. Psikiyatristlerin olumsuz portrelerinin aşırı derecede tanıdık hale gelme olasılığı tek neden bile olsa, yetmişlerin ortasında bu mesleğe daha az düşman birkaç film belirmeye başlamıştı. Hepsi de terapistlere çok daha sempatik bir bakış açısı getiren, *Sana Gül Bahçesi Vatat Etmedim* (1977) (Resim 22), *Bekâr Bir Kadın* (1978) ve *Yeniden Başlamak*'tan (1979) daha önce söz etmiştik. Herbert Ross'un *Yüzde Yedi Çözüm*'ünde (The Seven-Per-Cent Solution, 1976) Alan Arkin'in Sigmund Freud'a oldukça idealleştirilmiş yeni bir yorum getirdiğini de belirtmeliyiz. Bu portre, Sherlock Holmes mitinin romantizmden uzaklaştırıldığı yeni yorumuyla aynı zamanda var olduğu için çok daha dikkate değerdir.

Bununla beraber, antipsikiyatrist geleneğini tersine çeviren ve bir bakıma eski uzlaşma modelini geri getiren en başarılı film, 1980 yılının Akademi Ödülü kazanmış, *Sıradan İnsanlar* adlı filmidir. Hollywood neredeyse her zaman ba-



RESİM 22: *Sana Gül Bahçesi Vaat Etmedim*'de (I Never Promised You a Rose Garden, 1977) Bibi Andersson, Kathleen Quinlan'ı iyileştiriyor. New World Pictures. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

şarılı filmleri devam ettirmeye çalışmıştır. *Sıradan İnsanlar*'ı izleyen birkaç yıl içerisinde, psikiyatriye yaptıkları saldırılarda daha az acımasız birçok film gösterime girdi. Jack Hofsiss'in *Hızlı Dans* (I'm Dancing as Fast as I Can, 1982) adlı filmi, kimliği belli olmayan bir erkek psikiyatristin (Joseph Maher) ve şiddet dolu, kıskanç bir aşığın (Nicol Williamson) film yapımcısı Barbara Gordon'ı (Jill Clayburgh) bir valium bağımlısına dönüştürdüklerinin açığa çıkmasıyla başlar. Fakat filmin ikinci yarısı, *David ile Lisa*'daki Dr. Swinford (Howard da Silva) gibi çok yönlü bir insan olan terapist Julie'yi (Dianne Wiest) sunar. Julie, Barbara'nın aktarım ataklarında hissettiği acıyı içine atar ve hastası bağımlılığından kurtulana dek bu vakayı bırakmaz. *Mektup*'ta (The Sender, 1982) Kathryn Harrold'ın oynadığı psikiyatrist, en üstün doğaüstü güçlerle tipik bir karşıtlık oluşturan bir akılcı olmasına karşın, gene de doğaüstü güçler tarafından ele geçirilen hastasıyla ilgilenen ve ona kendisini ada-

yan bir doktor olarak canlandırılır. Bryan Forbes'in *Çıplak Yüz* (The Naked Face, 1984) adlı filminde, Roger Moore'a her zamankinden farklı olarak, hem mafya hem de kinci polis teğmeni (Rod Steiger) tarafından takip edilen dalgın ve iyi huylu bir analist rolü verilmiştir. Norman Jewison'ın *Tanrıların Gazabı* (Agnes of God, 1985) adlı filminde, Jane Fonda'nın oynadığı art arda sigara yakan psikiyatrist, *Mektup*'taki Harrold'ın oynadığı karaktere benzemektedir; hastasına yardımcı olabilmek için (Meg Tilly) büyük bir güçle çabalamaktadır, ama bu psikiyatrist, Agnes'in (Tilly -filmin kasvetli bir belirsizlikle ima ettiği- bir melek tarafından hamile bırakılmış olma olasılığını kesinlikle göz önüne almak istememektedir. Robert Benton'ın *Gecenin Sessizliğinde* (Still of the Night, 1982) adlı filminde, Dr. Sam Rice (Roy Scheider), *Öldüren Hatıralar*'daki Ingrid Bergman'ın Costance Peterson'ı kalıbında, korkusuz başka bir detektiftir. Marshall Brickman'ın *Aşk Hastası* (Lovesick, 1983) adlı filminde Dudley Moore görünüşte sevimli, analist kahramanı oynamaktadır. Fakat hem Scheider hem de Moore, karşı aktarımın, tehlike işareti veren boyutlara taşıdığı karakterleri oynarlar. Bu türün basmakalıp karakterleri gibi işlev görmelerine karşın, analist olarak inandırıcılıkları zayıflatılmıştır.

Aşk Hastası'nın belirli bir incelik havası vardır. Saul Benjamin (Moore) yeni hastası Chloe'ya (Elizabeth McGovern) deliler gibi aşık olduktan sonra (Resim 23), Sigmund Freud'un hayaleti (Alec Guinness), Moore'un kendi karşı aktarımını kontrol edemediğini ve hastasını başka bir terapistle göndermesi gerektiği konusunda uyarmak için sahnede belirir. Analist, onu dinlemez ve hastasıyla yatar, ama onu analist olarak eğiten eski danışmanından yardım ister (John Huston). Fakat, Saul divana uzanıp karşı aktarım aşkını anlatmaya başlayınca, eski analisti uykuya dalar. Daha sonra psikanaliz enstitüsünün etik kurulunun bir toplantısında Saul, karşı aktarım (karşı aktarım duygularının gerçek olduğunu sanmıştık) değil de "gerçek duygular" yaşadığını

söyleyerek itiraz eder ve meslektaşlarını ve bu mesleği reddederek Chloe ile el ele ay ışığında yürüyerek uzaklaşır. Meslektaşlarının etik kaygılarına, eski moda, sınırlayıcı ve “gerçek aşk”ın tutkularıyla ilgisiz gözüyle bakılır. *Aşk Hastası*’nın gişe başarısı olmamasına karşın, *Newsweek* eleştirmeni David Ansen bu film için “karşı aktarım konusunda yapılabilecek en havalı ve en çekici film” demiştir (1983).

1980’ler ağır ağır ilerlerken, *Sıradan İnsanlar*’ın, psikoterapistlerin daha akla yatkın portrelerinin çizileceğine ilişkin vaadi, kısa zamanda yok olup gitti. Çoğu filmde, tanıdık stereotipler geri döndü. Robert Altman’ın *Terapiden de Öte* (Beyond Therapy, 1987) adlı filminde, iki terapist (Tom Conti ve Glenda Jackson) hastalarından açıkça çok daha fazla rahatsızdırlar. Howard Zieff’in *Rüya Takımı* (The Dream Team, 1989) adlı filminde ve Michael Ritchie’nin *Çılgın Doktor İş Başında* (The Couch Trip, 1987) adlı filminde, gösterişli ve kontrolcü psikiyatristlerin sonu hasta



RESİM 23: *Aşk Hastası*’nda (Lovesick, 1983) Saul Benjamin (Dudley Moore) hastasının (Elizabeth McGovern) büyüüne teslim olur. Warner Brothers. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

rolü olur. John Schlesinger'in *Ölüm Yarışı* (Dead Bang, 1989) adlı filminde bir polis psikoloğu, Don Johnson'ın oynadığı pişkin polis ona Woody Allen'a benzediğini söyleyince zıvanadan çıkar.

Kötü, yozlaşmış ve yetersiz psikiyatristler seksenlerin filmlerini doldurmuşlardır. Ara sıra da *Saç Spreyi*'nde (Hairspray, 1988) sığır sopası ile hastalarını şoka sokan, John Water'ın oynadığı davranışçı psikiyatrist gibi komiktirler. Diğer filmlerde psikiyatristler daha karmaşıktır, David Mamet'in *Oyun Evi*'nde (House of Games) Lindsay Crouse'un oynadığı karakter gibi. Mamet, sadece, tam ortalarına bir psikiyatrist fırlatabilmek için, düzenbaz sanatçılar ve adi insanlardan oluşmuş bilindik grubu bir araya getirir. Film, psikoterapistin sonunda, bu karanlık psikopatlarla girdiği ilişki yüzünden yozlaştığını öne sürer. Ama psikoterapist belki de baştan beri yozdur, çünkü psikiyatri, bir dolandırıcılık oyununun bir diğer değişik şeklinden başka bir şey olarak görünmemektedir. Alan Parker'ın *Şeytan Çıkmazı* (Angel Heart, 1987) adlı filmindeki yeterli ücret verildiğinde tıbbi kayıtları değiştiren Michael Higgins gibi diğer psikoterapistler bilindik kalıplara daha uygun bir şekilde kötü görünüşlüdürler.

1980 yapımı *Sıradan İnsanlar*'dan sonra, 1980'lerde psikiyatriyi yardımcı olabilecek bir tedavi şekli olarak gösteren film neredeyse yok gibidir. Bu on yılın sonunda, Blake Edwards'ın *Çapkın Şair* (Skin Deep, 1989) adlı filminde bir istisna oluşur. John Ritter, orta yaş ıstırapları karşısında bir çeşit kötü nitelikli kurtuluş yolu arayan, narsisist bir zampara olan, tipik bir Edwards kahramanını canlandırır. Ritter'ın oynadığı karakter, pek çok sahnede Michael Kid'in oynadığı analistiyle beraber gözükür. Analistin, müdahalelerinde biraz alışılmadık olmasına karşın, film ilerledikçe hastasının zampara tavırlarının analistiyle yaptığı görüşmeler sayesinde tedavi edildiği açıkça gözükür. En önemli müdahalenin, analistin zamparalıkla alkolizmi karşılaştırdığı zaman ortaya çıktığı görülür. Hastasına, bir alkoliği tedavi

ederken ona basit bir mesaj verdiğini söyler: “Önce içmeyi bırak.” Ritter’ın oynadığı karakter böylece zamparalığı bırakır ve aylarca kadınlardan uzak durduktan sonra, eski karısıyla bundan böyle hep mutlu bir şekilde yaşamaya hazır gözüktür.

Bu tür bir terapi eylemi, Hollywood’dan görmeyi beklediğimiz her zamanki katarsise dayalı tedaviden ayrılır. Fakat, açıklanan bu teknik, terapinin sağlayacağı değişimi aynı derecede basite indirger ve benzer şekilde anlamsızdır. Tedavi yöntemi apaçıktır: Her ne yapıyorsan, onu yapma. (Bu yaklaşım kuşkusuz, böyle bir tavsiyenin bir seansta verilebileceğini savunabilecek kimi danışmanlık şirketleri tarafından desteklenebilir.)

1990’larda psikiyatristlerin ve diğer terapistlerin Amerikan filmlerinde gözükmelerinde bir azalma olmaz ve psikiyatristlerin ne oldukları ve ne yaptıklarıyla ilgili tanınmış sinema mitolojilerinde önemli bir değişiklik olmaz. Tatminsiz kadın terapistler, gene yakışıklı erkek hastalarına aşık olmaktan kendilerini alamazlar. Birkaç örnek vermek gerekirse, *Dalgalar Prensi*’nde (The Prince of Tides, 1991) Barbra Streisand, *Bay Jones*’da (Mr. Jones, 1993) Lena Olin, *12 Maymun*’da (12 Monkeys, 1995) Madeleine Stowe ve *Aşkın Gücü*’nde (Tin Cup, 1996) Renè Russo gösterilebilir. 5. bölümde bu olguyu çok daha ayrıntılı ele alacağız.

Tahammül edilemez, gösterişli palyaço, *Peki Ya Bob*’da (What About Bob?, 1991) Richard Dreyfuss’un çizdiği portrede ve *Can Dostum*’da (Good Will Hunting, 1997) George Plimpton’ın oynadığı kısa ama önemli rolde geri döner. Başarısız psikiyatristler, *Bugün Aslında Düdü* (Groundhog Day, 1993), *Problem Çocuk* (Problem Child, 1990), *İlk Korku* (Primal Fear, 1996) ve *Korkusuz*’da (Fearless, 1993) olduğu gibi her yerde hazır bulunurlar. *Küheylan*’da Dr. Dysart’ta canlandırılan, hastasının kural tanımayan hayal gücüne gıpta eden psikiyatrist, *Don Juan DeMarco*’da (1995) Marlon Brando’nun çizdiği portrede yeniden yaratılır.

Kötü psikiyatristler de tahmin edildiği üzere bütün bu on yıl boyunca yüzeye çıkarlar. Patrick Stewart, *Komplo Teorisi*'nde (Conspiracy Theory, 1997) yozlaşmış bir CIA psikiyatristini oynar. Sevimli bir taksi şoförü rolünde Mel Gibson, zihnin kontrolüyle ilgili bir dizi *Casuslara Karşı* (Manchurian Candidate) benzeri deneyde kobay olmuştur. Akademi Ödülü kazanan Jonathan Demme'in *Kuzuların Sessizliği* (The Silence of the Lambs, 1991) adlı filminde, Anthony Hopkins hastalarını öldürüp sonra onları akşam yemeğinde yiyen kötü şöhretli Hannibal Lecter'i canlandırır (Resim 24). Hastaları öldürmek ve yemek, Amerikan Psikiyatri Derneği'nin etik kanununda özellikle yasak sayılmazsa da, bu hareketler kanun dışı *sayılır* ve zavallı Dr. Lecter, Anthony Heald tarafından canlandırılan gösterişli, soytarı tipli bir psikiyatrist tarafından inceleneceği maksimum güvenli bir hücreye kapatılır. Dr. Lecter'in kötülüğüyle yarışabilecek bir psikiyatrist, Brian De Palma'nın bir yıl sonra gösterime giren *Cain'i Yetiştirmek* (Raising Cain, 1992) adlı filminde John Lithgow tarafından canlandırılır. Bir kez daha yoğun bir şekilde Hitchcock'tan ödünç alınan, 1980 yapımı *Ölüme Soyunmak* adlı filminden söz etmeye hiç gerek yok, ama De Palma bu psikiyatristi, çoğul kişilik bozukluğu yaratabilmek çabasıyla oğluna işkence eden acımasız bir baba olarak yansıtmaya çalışır ve bunda da başarılı olur.

Doksanlarda sinema psikiyatristleri arasında çarpıcı farklılıklar oluşmazken, daha az önemli, söz etmeye değer bazı farklılıklar vardır. *Romantik Katil*'de (Grosse Pointe Blank, 1997), perdede bugüne kadar görülen en komik karşı aktarım portrelerinden biri olan rolde, Alan Arkin, bir kiralık katili (John Cusak) tedavi eden gergin bir psikiyatristi oynar. Psikiyatrist, hastasına kendi hayatından endişe duyduğunu söyler. Bu da onun istediği ölçüde tedavi edici olmasını zorlaştırır. Arkin, terapisti oynaması istendiğinde, senaryonun yeniden yazılmasını talep etmiştir. Arkin, ilk senaryoda terapistin makul olandan çok daha sakin davrandığını düşünmüştür. Bu karakteri, "gerçekte canhıraş bir

şekilde imdat diye bağırان bir kurban” iken “idare kendisindeymiş gibi gözüken” biri yapmak istediğini söylemiştir (Apello 1996, 63). Yönetmen George Armitage, Arkin’in,



RESİM 24: *Kuzuların Sessizliği*’nde (Silence of the Lambs, 1991) Dr. Hannibal Lecter (Anthony Perkins), Clarice Starling (Jodie Foster) tarafından sorguya çekilir. Orion Pictures Company. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

Freud'un Viyana'daki çalışma odasının gerçekçi bir kopyası olacak şekilde muayenehanenin yeniden tasarlanması için ısrar ettiğine dikkat çeker. Armitage bunun, sonunda filmin en iyi sahnesi olduğunu fark etmiştir. Aynı fikirdeyiz.

Psikiyatristleri hor görme genel eğilimi doksanlar boyunca sürer. Ara sıra, *Benny ve Joon*'da (Benny and Joon, 1993) Mary Stuart Masterson'ın şizofrenisini tedavi eden sempatik zenci kadın psikiyatrist gibi bir istisna ortaya çıkar. James Brooks'un *Benden Bu Kadar* (As Good as It Gets, 1997) adlı filminde özellikle ilginç önemli kısa bir rol vardır. Yazar-yönetmen Lawrence Kasdan, Jack Nicholson'ın psikiyatristi olarak kısa bir süre gözükür. Filmde, Nicholson, obsesif kompulsif bozukluğu olan ve aynı zamanda huysuz mu huysuz, bağınaz bir hastanın abartılı bir yorumunu oynar. Nicholson psikiyatristin odasına dalarak hemen kendisiyle görüşmesini ister. Kasdan'ın oynadığı psikiyatrist tamamen profesyonelce davranır ve Nicholson'ın oynadığı karaktere herkes gibi randevu alması gerektiğini iyice açıklar. Fakat, *Benden Bu Kadar*'ın bir benzeri daha olmayan özelliği, belki de Amerikan sinema filmleri içinde hastanın tedavisinde psikotrop ilaçların tedavi değeri olduğunu gösteren tek örnek olmasıdır. Psikiyatrik rahatsızlıkları olan hastalar için nöro-bilimlerdeki etkileyici gelişmelerin ve psikofarmakolojik ilaçların sayısındaki olağandışı artışın son yirmi yıla damgasını vurmasına karşın, Amerikan sinemasındaki psikiyatrik yöntemler, neredeyse her zaman psikoterapi yaklaşımlarını içermiştir. Gerçek psikiyatrideki bu değişim perdede hemen hiç gözükmez.

Her şeye karşın, Nicholson'ın oynadığı karakter, Helen Hunt'ın canlandırdığı garsona aşık oluncaya dek, obsesif kompulsif bozukluktan işkence çekmeye devam eder. Bir noktaya gelindiğinde, onunla tanışmanın ve onu tanıyan olmanın, kendisini daha iyi bir adam olmaya ittiğini ve bu nedenle rahatsızlığı için yazılan ilaçları almaya karar verdiğini ona söyler. Film ilerledikçe, kaldırımıdaki çizgilere basmaktan ve mikrop kapmaktan çok daha az kaygı duymak-

ta olduğunu fark eder, ama onun bu belirgin ilerlemesinde Helen Hunt'ın aşkının mı, yoksa ilaçların mı (ya da her ikisi de) tedaviye aracılık ettiği konusunda film bir açıklık getirmez.

1997 yılı aynı zamanda, büyük bir gişe başarısı gösteren, en iyi senaryo dalında Akademi Ödülü kazanmış *Can Dostum*'un (Good Will Hunting) da gösterildiği yıldır. Büyük bir olasılıkla, on yedi yıl önce gösterilmiş *Sıradan İnsanlar*'dan sonra hiçbir film, psikiyatridi böyle olumlu bir ışık altında göstermemiştir. Matt Damon, mahkeme tarafından bir psikiyatristi görmesi istenen, dürtü kontrolü bozukluğu olan genç bir adamı, Will Hunting'i canlandırır. Onun, MIT'de* hademe olarak çalışan bir matematik dehası olduğu da açığa çıkar. Onun potansiyelini kabul eden bir matematik profesörü, Robin Williams'ın oynadığı bir psikiyatristi görmesi için ona bir randevu ayarlar. Anlatımın çoğu, terapist ile Damon'un oynadığı kötü çocuk arasındaki psikoterapi ilişkisine dayanır. Film, psikoterapinin Will için, "tedavi edici" olmasa da yardımcı olduğunu öne sürmesine karşın, yansıtılan tedavi katıksız bir Hollywood kurgusudur. Örneğin, ilk seansta, Will terapistin ölmüş karısına dolaylı yoldan kara çalmaya başlayınca, terapist onun boğazına sarılır, duvara iter ve tehdit eder. Aynı zamanda, terapist seansları sık sık hastasına "siktir ol git" diyerek bitirir. ("Süren bitti," ya da "Artık bitirmek zorundayız," demek gündelik yaşamda daha yaygındır.)

Can Dostum'daki terapi tarzı, Sándor Ferenczi'nin karşılıklı analiz deneylerine çok şey borçludur. Ferenczi günlüğünde (DuPont 1988), bir saat boyunca bir hastasını analiz ettiği ve sonra hastasıyla yer değiştirip hastasının onu bir saat analiz etmesine izin verdiği bir deneyi betimler. Ferenczi, sonunda bu garip deneyi bırakır, çünkü eğer divanda serbest çağrışım yaparsa, diğer hastalarıyla ilgili gizli kalması gereken bilgileri de açığa vuracağını fark etmiştir. Willi-

* MIT: Massachusetts Institute of Technology (Massachusetts Teknoloji Enstitüsü) (ç.n.)

ams'ın oynadığı terapist, Ferenczi'yi dikkate almaz, hayatıyla ilgili kişisel ayrıntıları kendi kendine açığa çıkartma yolunu kullanmaya başlar ve bunu izleyicinin kimin hasta olduğunu merak edebileceği bir noktaya kadar götürür. Filmin sonunda Williams'ın terapi işini bırakıp, daha aydınlık ufuklara doğru yol almaya karar vermesiyle -sanki Will Hunting'i tedavi etme deneyimiyle "iyileşmiş" gibidir- rollerin karıştırılması daha da kötüler. Ayrıca, Will'in "tedavisi" kısmen, terapistiyle özdeşleşmesi üzerine kurulmuş gibi gözükmektedir. Will, kim olduğunu çözmenin zor ve sancılı göreviyle karşı karşıya kalmak yerine, sadece terapistinin adımlarını izlemeye karar verir. (Resim 25)

Film aynı zamanda, Williams'ın, her seferinde Will'e bir adım daha yaklaşarak, "O senin hatan değil," dediği standart bir katarsis sahnesini de sunar. Açıkça sıradışı bir suçla kendini suçlamış ve o suçu içinde taşıyan Will (ama senaryoda hiç böyle duygular ima edilmemektedir), yetimken yaşadığı acımasız çocukluk deneyimlerinden kendisinin sorumlu olmadığını kabullenince duyguları boşanır ve hıçkırıklara boğulur. Bu sahne şüphesiz, *Sıradan İnsanlar*'da, Judd Hirsch'in oynadığı şefkatli terapistin Timothy Hutton'ın oynadığı ıstırap içindeki delikanlıyı, kardeşi boğulurken kendisinin tekneye tutunmuş olmasından dolayı ıstırap çektiğine ikna ettiği psikoterapinin doruk noktasını anımsatır.

Barry Levinson'ın *Küre*'si (Sphere, 1998), "sıkı bilim adamları"nın uzmanlığından yoksun sahte bilim adamları olarak ruh sağlığı profesyonellerinin rolüyle ilgili benzeri bir ikircikli durumu ifade eder. Bu filmde, Dustin Hoffman, okyanus tabanındaki yabancı bir yaşam türünü araştırmak için, içinde bir astrofizikçi, bir biyokimyager ve bir matematikçinin de bulunduğu bir ekibe katılması için davet edilen bir klinik psikoloğu oynar. Hoffman'ın oynadığı karakter, uçak kazalarından sonra meydana gelen posttravmatik* bozukluklarda uzmanlaşmıştır. Ama bu özel araştırmaya, Bush

* posttravmatik: Travma sonrası (ç.n.)

yönetimi sırasında, uzaylılar dünyaya gelecek olursa ne yapılması gerektiği konusunda yazdığı bir rapor nedeniyle çağrılır. Hoffman filmde, bu raporun yarısını, Isaac Asimov, Rod Serling ve başkalarından çaldığını kabul eder. Ekipteki biyokimyager (Sharon Stone), onun cinsel ilişkide bulunduğu eski bir hastasıdır. Hoffman bir psikolog olduğunu duyurunca, matematikçi (Samuel L. Jackson), uzaylılar şimdi kendilerini ağırlayan kişilerden “bizi terapistine götür” diye



RESİM 25: *Can Dostum*'da (Good Will Hunting, 1997) Robin Williams ile Matt Damon konuşarak terapi yapıyorlar. Miramax.

rica ediyor olmalılar diyerek ona taş atar. Geçmişindeki açık yozlaşmaya karşın, Hoffman gene de, yabancı zekâsının, araştırma ekibi üyelerinin bilinçaltı korkularını gerçek dünyada açığa çıkartmalarına yol açtığını bulabilmek için bilgisini kullanır. Filmin adı olan ‘küre’nin, araştırma ekibi dışında odadaki her görüntüyü yansıttığını da fark eder, oysa bütün “gerçek” bilim adamları bu gözlemi kaçırmışlardır.

Michael Crichton’ın aynı adlı romanı üzerine kurulmuş *Küre*’de çizilen portre, ‘psikologların, temelde yoz ve ahlaksız, kaybeden kişiler olmalarına rağmen, yararlanılması gereken bazı bilgi ve uzmanlıkları olduğu gözükmemektedir’ bağlamında ikircikli durumdur. Bazı açılardan, son zamanlarda psikiyatristlerin sinemada canlandırılmalarının çoğundaki gizli eğilim bu ikircikliktir. *Kuzuların Sessizliği*’nde, kötülüğün somutlaştırılmış hali olmasına karşın, Hannibal Lecter bile, Sherlock Holmes tarzında bir doğrulukla, Jodie Foster’ın parfümünü tanımlayarak ve onun ayakkabılarını ve elbiselerini değerlendirerek onun psikolojik çatışmalarına tanı koyabilen, olağanüstü derecede kurnaz bir klinisyendir.

Yirminci yüzyıl sona ererken, psikiyatri bir konu olarak film yapımcılarını ve izleyicileri büyülemeyi sürdürmektedir. Perdede gözüken psikiyatrist sayısında hiçbir azalma olmamıştır ve 1960’lar ve 1970’lerde oluşturulan mitler çok az değişikliklerle devam edip gitmektedir. Fakat, 1990’larda psikiyatrik dramın her yerde görünüyor olmasının, Hollywood’un sakinleri arasında terapistlerin bir dereceye kadar kabul edildiğinin işareti olduğunu belirtebiliriz. 1998’de Akademi Ödülleri galasında, en iyi aktör ve en iyi yardımcı aktör Oskarlarını bir psikiyatrik hasta (Jack Nicholson) ve bir terapist (Robin Williams) almışlardır.

V.

Sinemada Kadın Psikoterapistler

"Kadınlar aşık olana kadar en iyi psikanalistlerdir.
Aşık olduklarında en iyi hasta olurlar. "
Öldüren Hatıralar'da (1945) Dr. Bruloff
(Michael Chekhov) Constance Peterson'a
(Ingrid Bergman) söylüyor.

1930'dan bu yana, Hollywood'un bir kadın ruh sağlığı uzmanına rol verdiği filmlerin sayısı yüzden fazladır. Bunların bazıları, sömürge caniler olarak *Kâbus Sokağı*'nda (Nightmare Alley, 1947) Mickey Spillane'nin romanı *Kanun Benim*'in (I, the Jury) her iki film versiyonunda (1953, 1982) görülmüşlerdir. *Medusa*'da (The Medusa Touch, 1978), *Mektup*'ta (The Sender, 1982) ve *Yılan ve Gökkuşağı*'nda (The Serpent and the Rainbow, 1988) kadın analistler, erkek analistlerin de onlar kadar kolayca doldurabilecekleri diğer bir bilindik rolü doldururlar: Bilimkurgu ve korku filmlerinin de tanıdık klişesi olan, öbür karakteri belirginleştirici rasyonel zıt karakter. Bu türlerde, psikiyatrist, açıkça doğaüstü olan olaylara rasyonel, psikolojik açıdan akla yakın açıklamalar getirir, böylece gizemli ya da şeytani güçler karşısında bilimin güçsüzlüğünü gözler önüne serer.

Fakat, en azından bir stereotip, erkek psikiyatristlerin klasik görünümlerinden ayrılır ve sadece kadın psikiyatriste ait olduğu görülür: Hasta tarafından "iyileştirilen" terapist. Pek çok film tarihçisinin gözlemlediği gibi, Hollywood

filmleri kadınlara sürekli olarak her şeye sahip olamayacaklarını söyler (Basinger 1993; Doane 1986; Haskell 1987). Kariyer ve evlilik daima birisinin seçileceği iki seçenektir. Kadınlara tekrar tekrar, kadın olarak rolleriyle ilgili biyolojik bir işlevleri olduğu ve evlilik ve anneliğin onlar için doğru seçim olduğu hatırlatılır. Ama, filmler kadınları sık sık, geleneksel cinsel stereotiplerin bilgeliğini doğrulamanın bir yolu olarak, başka bir şey yapmanın yanlışına düşerken canlandırırılar. Basinger'ın (1993) belirttiği gibi, "Bu filmler, kadınlar bunları yapamaz demez, sadece eğer bunları yaparlarsa, aşk onlara çelme takar der" (452). Onlar, güç kullanırken, özgürlüğün keyfini çıkartırken, kuralların ve geleneklerin dışında hareket ederken, evlilik dışı çocuk sahibi olurken, kurşunlardan kaçarken, sınırları saptarken ve ortak kurul odalarına girerken gösterilirler. Stereotipler sunulurlar, zayıflatılırlar ve sonra yeniden kuvvetlendirilirler. Kadın psikanalistleri içeren filmlerdeki model, altmışları takip eden otuz yıl içinde yapılmış filmlerde bile, önemli derecede tutarlıdır. Bir erkek hastayı ya da ara sıra bir kadın hastayı iyileştirmeye çalışırken kadın analist "kadınsı olmayan" bir mesleği uygulama zorunluluğundan kurtulur. Hiç olmazsa bazen, bu analist, erkek hastanın romantik cazibesine teslim olurken ya da daha genç kadın hastasına annelik ederken kendi gerçek doğasını bulur.

Büyük ölçüde, Hollywood sinemasında kadın analistlerin canlandırılması, filmlerde kadınların genel olarak canlandırılma yolunun açıkça bir uzantısıdır. Laura Mulvey (1975), filmlerin, yaygın görüşün hakim olduğu sinemayı karakterize eden ataerkil düzenin içindeki ilk cinsellik arzusunun tatmin ettiğine dikkat çekmiştir. Mulvey'e göre, erkek bakmaktan zevk alır, oysa kadın teşhir nesnesidir. Sinema tarihi boyunca kadın, erkek izleyicinin kastrasyon korkusunu yatıştırmak için özellikle cezalandırılmış ya da fetiş haline getirilmiştir. Filmin olay örgüsünü ilerleten erkek karakterlerdir, oysa kadın karakterler olay örgüsünün gidişatını erotik düşünceler için kısa süreler durduran seyirlik

öğeler olarak hizmet ederler.

Mulvey'in çalışması son yirmi yıl boyunca ciddi şekilde sorgulanmasına rağmen (ayrıntılı tartışma için bkz. 7. bölüm), tasvir ettiği şeylerin çoğu sinemadaki kadın psikoterapiste uygulanabilir. O terapist, hem erkek hastanın hem de erkek izleyicinin göz zevki için bir seks nesnesi olarak sergilenen, çoğunlukla bedensel güzelliği olan bir kadındır. Ayrıca, öykü boyunca görülen gerilim genellikle, terapistin uyguladığı tedavi tekniğinden çok erkek hastanın terapisti cinsel yoldan ele geçirmesi üzerindedir. Bir kadın psikoterapist bir kadın hastayı tedavi ederken bile, tatminsiz, "evde kalmış" ya da boşanmış bir kadın olarak sunulur. Feminizmden pek de etkilenmeyen bu betimlemeler, Amerikan sinemasının altmış yılı boyunca değişmeden devam etmiştir.

karşı aktarım aşkının altmış yılı

Erkek hastasına kendisini kaptıran en ünlü sinema analisti belki de Alfred Hitchcock'un *Öldüren Hatıralar* (Spellbound, 1945) adlı filmdeki Constance Peterson'dır. En azından ilk başta, Ingrid Bergman tarafından tamamen işine yoğunlaşmış cinsel açıdan bastırılmış robotumsu bir insan olarak canlandırılır. Ama sonra, eğitmeni Dr. Bruloff (Michael Chekhov) ona, eğer bir kadın aşık olursa psikanalist değil, iyi bir hasta olur dediğinde yanılmaktadır. Kadınlar aşık olana *dek* ortalama bir analisttirler. Sonra, olağanüstü analist, detektif ve şüphesiz yardımcı arkadaş olurlar. Green Manors adlı bir klinikte bir psikanalist olan Dr. Peterson başta güzelliğini, uzun beyaz bir önlüğün, sigara kutusunun, gözlüğün ve hoş olmayan saç stilinin arkasına saklayan oldukça çekingen bir kadın olarak gözükür. Kendisinin tersine ilk hastası göze çarpan güzellikteki bir kadındır (Rhonda Fleming). Bu kadın hasta cinsel ihtiraslarını, ilk önce kliniğin erkek personelinin baştan çıkartarak, sonra da onlara bedensel saldırıda bulunarak ifade eder. Bergman, Fleming'in oynadığı karakterle ilgili neredeyse hiçbir şey

başaramaz ve kısa süren seansları, hasta psikanaliste bir kitap fırlatınca bir görevli tarafından uzaklaştırılmasıyla son bulur. Fleming'in oynadığı karakter bir taraftan Dr. Peterson'da geleneksel dişiliğin olmadığını vurgularken, diğer taraftan dişiliği en çığrından çıkmış şekliyle göstererek, Dr. Peterson'ın kısa bir süre sonra kurtarma, hattâ kahramanlık amaçlı, dişilik dürtülerini kullanacağı kadın karakteriyle bir karşıtlık oluşturur.

Fleming'in canlandırdığı karakter, dramatik bir tavırla sahneden çıktıktan sonra, Green Manors'ın erkek psikiyatristlerinden biri Peterson'a, hem bir analist hem de bir kadın olarak buz gibi soğuk tavrı üzerine bir konuşma yapar. Açıkçası Peterson ile romantik bir ilişki kurmak niyetindedir, ama Peterson onun mesleki yetenekleriyle ilgili eleştirilerini ve cinsel girişimlerini neşeyle geçirir. Fakat, kısa bir süre sonra amnezik Gregory Peck gelir ve Peterson derhal, çeşitli rollerde kaydadeğer bir yeterlilik sergiler. Dr. Peterson, Peck'in canlandırdığı karaktere, kısa zamanda aşırı derecede büyük sorunlarının olduğu anlaşılmasına karşın aşık olur. Cinayetle suçlanmaktadır, ama kimliğine girdiği kliniğin yeni idarecisi Dr. Edwardes'i öldürüp öldürmediğini hatırlayamamaktadır. Bu belirsizliklerin yıldırmadığı Bergman'ın oynadığı karakter, sevgiliyle birlikte, eğitmen analist Dr. Bruloff'a kaçır. Ünlü bir Rus aktörü ve yazar/oyun yazarı Anton Çehov'un yeğeni olan Michael Chekhov, Bruloff'u ara sıra açığa çıkan kızgınlık ve soytarılık anlarıyla canlandırır, ama bu her iki niteliği de bilge ve karmaşık bir kişiliğin gerekli bileşenleri olarak sunar. Dr. Bruloff, Peck'in masum olduğuna dair görünüşte akıl dışı olan inancında, dışı duygusallığına teslim olduğu için Dr. Peterson'ı azarlar. büyük bir otoriteyle konuşmaktadır. Fakat, Constance Peterson'ın daha güçlü bir otoritesi vardır. Filmin bir karesinden de anlaşılacağı gibi (Resim 26), işte bu otorite sayesinde film sonunda bizden Peterson'ın tarafını tutmamızı ister. Bruloff'a, "Sadece bilimden anlıyorsun. Onun zihnini biliyorsun, ama kalbini tanımıyorsun," der. Sonra şunu da

ekler: “Kalp daha derinleri görebilir... Kötü birisi için bu acıyı hissedemezdin.” Bruloff, “Bu çocukça bir konuşma,” diye cevap verir. Klinisyenler, bu sahnede iki analistin arasındaki bedensel temas sıklığına da dikkat etmiş olabilirler. Bu, terapi sonlandırıldığında oldukça fazla erotik aktarım ve karşı aktarımın analiz edilmeden bırakılmış olabileceğini ima etmektedir.

Öldüren Hatıralar’dan dokuz yıl sonra başka bir İsveçli aktris Mai Zetterling, tamamen farklı türden bir filmde bir psikanalisti canlandırmıştır. Norman Panama ve Melvin Frank’ın *Büyük Artist* (Knock on Wood, 1954) adlı filmi casus melodramının, müzikal komedinin ve Freud yanlısı romansın bir bileşimidir. Danny Kaye, ayrılıklarını ve kız arkadaşlarına karşı hissettiklerini sadece kuklası aracılığıyla söyleyebilen vantrilok Jerry’yi canlandırır. Sonuçta, kullanılan ifadeleriyle aynı görüşte olmayan kadınlarla nişanlı



RESİM 26: *Öldüren Hatıralar*’da (Spellbound, 1945) Ingrid Bergman Gregory Peck’e ilgi gösteriyor, eski analiz hocası da (Michael Chekhov) gözetmenlik yapıyor. Selznick International Pictures. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

kalmakta sorunları vardır. Sonunda bu vaka güzel Ilse Nordstorm'a (Zetterling) verilir. Nordstorm, hipnoz aracılığıyla çabucak, Jerry'nin evlilik ile anne-babası arasında tannık olduğu sürekli kavgaları bağdaştırdığı kararına varır. Bu seans, Dr. Nordstorm'un analitik olmayan didaktik sunusu aracılığıyla vantriloğun, her evliliğin anne-babasının tahammül ettiği aynı tür çatışmayı içermek zorunda olmadığını öğrenmesiyle biter. Jerry çoktan doktoruna onu çekici bulduğunu da söylemiştir ve ikinci seansta, güzel psikiyatristler başroldeki erkekleri her tedavi edişlerinde sinemada mutlaka oluşan bir sahnede Dr. Nordstorm duygularını dışa vurur: Aktarımı ona anlatır. Fakat, Jerry onun muayenehanesinde üniformalı bir erkeğin fotoğrafını bulmuştur; kısa sürede bu kişinin doktorun nişanlısı olduğunu ve doktor hemşireyken savaşta öldüğünü öğrenir. Film Dr. Nordstorm'un hemşirelikten psikiyatristliğe geçişi hakkında başka hiçbir şey söylemeyecektir. Bu, filmlerin psikiyatristler ve daha az teknik yardımcı meslekler arasında nasıl çok az ayırma gittiğinin iyi bir örneğidir. Jerry hemen, kadının nişanlısının ölümüne, yaşamdan çekilerek ve psikiyatristliği seçerek tepki gösterdiği sonucuna varır. Vantrilok sonra daha da ileriye giderek, onun sorunlarının kendi sorunlarından daha çok olduğunu söyler. Doktor mesleki soğukkanlılığını kaybederek onun başka bir psikiyatristi görmesini umutsuzca önerir. O gece, Jerry hiç uyumaz ve Freud'u okur (kamera Jerry'nin *Psikanalize Giriş*'in [*A General Introduction to Psycho-Analysis*] bir cildini elde ettiğini gösterir); ertesi gün jargon dolu bir konuşmayla Dr. Nordstorm'a saldırır. Konuşmasında, erkeği ölmüş ama kendisi ölmemiş olduğu için onun "suçluluk karmaşası" olduğunda ısrar eder. Ilse, psikiyatrist olmayı seçmesiyle, kadın olarak kendini gerçekleştirmeyi reddetmiştir.

JERRY: Bu, sen de ölmediğin için kendini cezalandırmak gibi bir şey. Anlamıyor musun? Öyle değil mi, söyle? Yalan mı?

ILSE (Düşüncelere dalmış bir şekilde aşağıya bakarak ve müziğin yükselmesiyle başını evet anlamında sallayarak): Sadece belli olduğunu sanmıyordum.

JERRY: Bu konuda konuşursan kendini belki daha iyi hissedersin.

Büyük Artist, bu filmlerdeki yaygın bir kalıbı, yani rol değişimini göstermektedir. Jerry, Freud'u gelişi güzel okuduktan sonra terapistine tanı koyabilmektedir ve böylece ona hasta olarak yeni bir rol vermektedir. Analist tamamen erkeklerle olan ilişkileriyle betimlenmektedir. Danny Kaye'in oynadığı karakter hemen onun doktorluk kariyeri için bir sapma tanısı koyar, onun sosyal yaşamını ve özel ilişkilerini öğrenmek ister, açıkçası onu bir erkekten daha üstün kılacak bir mesleği seçmesinin bir açıklamasını aramaktadır. Basinger (1993), klasik kadın filmlerinde, bir kadın ne zaman erkek işi yapıyor olsa, filmin "Bu kadın burada ne yapıyor?" sorusuna bir cevap getirdiğini belirtmektedir. Bu filmdeki açıklama, Mai Zetterling'in nişanlısını kaybetmenin getirdiği patolojik acıya bir tepki olarak bir psikiyatrist olmuştur önermesini getirmektedir. İşte bunun için, bu sapmanın çaresi Jerry'ye aşık olmasıdır.

Büyük Artist, bir kadın psikiyatrist düşüncesi karşısında izleyicinin hissetmiş olması gereken rahatsızlığı açığa vuran savaş sonrası dönemin pek çok filminden bir tanesidir. Barbara Melosh (1983), özellikle *M*A*S*H*'teki "sıcak dudaklı" Hoolihan ve *Guguk Kuşu*'ndaki "ulu hemşire" Ratched gibi agresif hemşirelerin kurgusal portrelerini, profesyonel hemşirelerin savaş sonrası yıllarda hastanelerde çok daha fazla görünmelerine bağlamaktadır. Bir zamanlar neredeyse sadece erkek doktorlar ve öğrenci hemşireler tarafından tedavi edilen orta sınıfın hastaları, daha otoriter kadın hemşirelerin yataklarının başında düzenli olarak belirmelerinden rahatsız olmuşlardır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, yumuşak başlı ve kendini adanmış hemşirelerin kurgusal stereotipleri, Sıcak Dudaklı ve Hemşire Ratched tarafından

temsil edilen, işgüzar ve tehditkâr imgelere yerlerini bırakmaya başlamışlardır. Filmlerin kadın tıp doktorlarını nadi-ren ele almalarına karşın, psikiyatrinin o zamanlar bir tıp dalı olarak algılanmaması nedeniyle, *Büyük Artist* gibi filmler, uzun süredir psikiyatri uzmanı olan önemli sayıda kadını kabullenebilmiştir. Fakat, bu film aynı zamanda, kadın profesyonelliğinin ima ettiği tehdidi, dişi evcimenliğinin nörotik bir inkârı olarak göstererek bulanıklaştırmaktadır.

Gene bir diğer Avrupa aksanlı güzel kadın analisti, Michael Gordon'ın *Çok Özel Bir İyilik*'inde (A Very Special Favor, 1965) Fransız aktris Leslie Caron oynar. Lauren (Caron) başta, Dick Shawn'ın abartılı bir kadınsılıkla canlandırdığı kuaförü ile nişanlıdır. Charles Boyer'in canlandırdığı geleneksel bir Eski Dünya erkeği olan ve bu ilişkiyi onaylamayan Lauren'in babası, Paul'u (Rock Hudson) kızını "gerçek bir kadın" yapması için göreve çağırır. Hudson ilk olarak, bir ilişkisi trajik bir sonla bittikten sonra kadınların sürekli ilgilerine nasıl karşı koyamadığını anlatarak Lauren'in muayenehanesinde belirir. Sonra Lauren'i bir akşam yemeğine çıkartır ve orada onun kibrine ve kıskançlığına hitap ederek onu kolayca yönlendirebileceğini ve hattâ onun likörünü tutamadığını fark eder. Hudson, Lauren restoran-da sarhoş olduktan sonra onu kendi dairesine götürür ve ertesi sabah, önceki gece onun "kendisine yaklaştığını" söyler. Lauren'i baştan çıkartmak için yaptığı ilk planları boşa çıkınca, Paul en sonunda, homoseksüel eğilimleri varmış gibi yaparak başarılı olur. (Çoğu kişinin belirttiği gibi, Rock Hudson'ın gerçek hayattaki eşcinselliği, oynadığı çeşitli rollerde tamamen gizlenmemiştir.) Hattâ genç bir adamla (aslında erkek kıyafetindeki kadın sekreteri) buluşmak için bir randevu ayarlayacak derecede işi büyütür. Bu buluşmayı, Lauren içeriye dalarak ve sonunda Paul'ün kollarına yığılarak bozar. Bu film, eski psikiyatristin doğumhanede bir bebeği tuttuğu sahne ile son bulur. Kamera sonra, camın diğer tarafında bakan Paul ve görünüşe bakılırsa onların beş çocuğuna döner. Caron'un yüzü, daha tatmin edici annelik

mesleği için psikiyatriyi bıraktığını ima etmektedir. Doğru adamla tanışır tanışmaz, eskiden baskı altında kalmış terapist sadece kadınsı değil ultra-kadınsı olmuştur.

Richard Quine'nin *Seks ve Genç Kız*'ında (Sex and the Single Girl, 1964), Natalie Wood yabancı aksanı olmayan Bir Amerikalı'yı, Helen Gurley Brown'ı canlandırır. Brown, Tony Curtis'i tedavi etmeye çalışan "bir araştırmacı psikologtur". Tony Curtis, boyalı basından bir gazetenin yazı işleri müdürüdür ve bu kadın doktorun filmle aynı adı taşıyan çok başarılı kitabının hemen arkasından onun cinsel yaşamının ayrıntılarını gözler önüne sermeye karardır (Resim 27). Cinsel açıdan yetersiz bir hasta numarası yapan Curtis, Brown'ın ayaklarını yerden keser. Fakat Wood, formülasyonu bir şaka olarak sunulsa da, Curtis'e aktarım konusunda ders verebilecek kadar profesyonellik sergileyebilir. Aslında, onun analitik tekniği el tutmayı, şefkat coşkunculuklarını ve tedavi edici olmaktan daha çok baştan çıkartıcı diğer davranışları içerir. Gene de, aktarım üzerine didaktik bir tartışmanın başlatılması, sadece *Büyük Artist*'te değil, Hope Lange'in Elvis Presley'e kendisini kaptırmaya başladığı Philip Dunne'nun *Vahşi Adam* (Wild in the Country, 1961) adlı filmi de dahil, bu filmlerin pek çoğunda mevcut olan bir gelenektir.

Hollywood filmlerini pipo içen azizlerin doldurduğu bir dönemde, belki de tek sempatik kadın klinisyen Hope Lange *Vahşi Adam*'da tıp doktoru olmayan başka bir terapisti canlandırır. Devlet şartlı tahliye kurulunun görevlendirdiği Lange'e, hapisten yeni çıkmış, hassas ama isyankâr bir gencin (Presley) vakası verilir. Onun düşmanlığıyla başarıyla başa çıkabilir ve sonra, onunla duygusal bir ilişkiye girmeden önce onun roman yazmadaki yeteneğini yüreklendirir. Lange, kocasının ölümünden sonra en azından bir adamla (John Ireland) çıkmış olan bir dudu oynar ve film, her ne kadar kadın terapistleri sadece evde kalmış ve dul olarak canlandırma kökleşmiş geleneğine bağlı kalsa da, onun cinsel açıdan yetersiz olduğunu asla ima etmez. Belki de *Vahşi*



RESİM 27: *Seks ve Genç Kız*'da (Sex and the Single Girl, 1964) öküzü altında bu-zağı arayan gazeteci Tony Curtis, Natalie Wood'a içini döküyor; ona aşık olma- dan önce tabii ki. Warner Brothers. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

Adam'ın senaryo yazarının Clifford Odets gibi bir oyun ya- zarı olmasından dolayı, Presley'in çoğu filminde göze batan antientelektüelizm ve temiz aile çocuğu gizemi bu filmde pek yoktur. Hattâ, Presley'in yanında, okuması için onu devlet üniversitesine davet eden, sevimli bir İngiliz profesör (Alan Napier) de vardır. Bu dönemin diğer filmleriyle tutar- lılık içindeki Lange'in oynadığı karakterin olabildiğince sempatik olması istenmiştir; Lange de, aktarım tartışması- la Presley'in ilk aşk ifadelerinin yönünü değiştirmeye çalışır- ken, oldukça profesyonel bir tavır izler. Fakat Presley, bu sözlerini "kitap konuşmaları" diyerek geçirir ve onunla aşk yaşamaya başlar. Film bitmeden önce, Lange, intihara kalkışarak, Presley'e yapılan kasıtsız adam öldürme suçla- malarının düşmesine neden olacak bir olaylar zincirini baş- latır ve Presley'in hayatını kurtarır. Filmin sonunda, Pres- ley'i bir trene bindirerek üniversiteye yollar. Lange, Presley

ile birlikte güç bela atlatabildikleri türden risklere girmek zorunda kalsa bile, Presley gibi daha birçok genç adama yardım edebileceği, toplumsal yardım çalışmasına çok benzer, tatminkâr bir kariyere tahminen geri dönebilecektir.

Vahşi Adam'daki kadın terapist ve erkek hasta arasındaki cinsel temas birkaç saf öpüşmeden ibarettir, ama her iki karakterin de, birbirlerine olan güçlü duygularının cinsel ilişkiye varmaması için önemli ölçüde kendilerini tuttukları açıktır (Resim 28). Her şeye rağmen Film Yapım Kanunu, 1961'de hâlâ yürürlükteydi. Ayrıca film, annesi ölmeden önce, Presley'in ona olan yoğun duygularının üzerinde de durur. Filmde, Presley'in oynadığı karakterden yaklaşık on yıl daha büyük olduğunu varsaydığımız kadın terapist çocuğuna bakıp yetiştiren anne rolündedir. Presley izleyicileri arasında şans eseri psikolojik konularda bilgili bireyler olabilir diye film, daha geleneksel aşk ilgisi için hem Millie Per-



RESİM 28: *Vahşi Adam*'da (Wild in the Country, 1961) Hope Lange, Elvis Presley'in aktarımına ayak uyduruyor. Twentieth-Century Fox. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

kins hem de Tuesday Weld'i sunarak, Presley'in cinsel tercihleriyle ilgili herhangi bir şüpheyi ortadan kaldırır. Fakat, *Vahşi Adam*, doğru adam geldiğinde mesleğini reddeden tatminsiz kadının daha tanıdık stereotipinden kaçındığı için dikkate değer bir filmidir. Yine de, Lange'in Presley üzerindeki olumlu etkileri gerçekte profesyonel çabaların bir sonucu değildir, bunlar büyük ölçüde, cinselliğe hiçbir zaman izin verilmeyen bir aşk ilişkisinin sonucudur.

Sinemadaki kadın terapistler tarihinde, *Seks ve Genç Kız*'daki Natalie Wood'un baştan çıkartıcılığı çok daha fazla tipiktir. Her zaman tatminsiz olmasına ve her zaman bir erkeğe ihtiyaç duymasına rağmen, bu kadın analist erkeğini ararken, bu kişi hastası da olsa, az çok saldırgan olabilir. Mai Zetterling *Büyük Artist*'te muayenehanesinde, Danny Kaye'in hamlelerini adamın büyüüne kapılmadan önce uzaklaştırır, ama Irving Kershner'in *Güzel Bir Delilik* (1966) adlı filminde Colleen Dewhurst (Sean Connery) cinsel yakınlıkların daha az yüceltilmiş şekilleriyle hastasını baştan çıkarmaya çalışırken onun sırtını sıvazlamaktadır. Sonunda, Connery'nin Jean Seberg ile ilişkisine daha çok önem verdiği ortaya çıkınca, Dewhurst öç alırcasına, Connery'ye lobotomi ameliyatı yapılması için oyunu kullanır.

İzleyici, Joanne Woodward'ı Anthony Harvey'in *Dev Olabilirlerdi* (They Might Be Giants, 1971) adlı filminde ilk kez gördüğünde, Woodward muayenehanesinde psikotik ve dilsiz bir hastasını tedavi etmektedir. Fakat, divanda uzanan kendisidir. George C. Scott, kendisini Sherlock Holmes sandığı bir sanrı ile ortaya çıkan paranoyak bir hakim rolündedir. Woodward'a değerlendirilmek amacıyla getirilen Scott, tanı ve tedavide Woodward'dan çok daha yetenekli olduğunu hemen gösterir.

Birkaç dakika içinde, Woodward'ın konuşması için gösterdiği tüm çabalara karşı koyan dilsiz hastaya konuşma yeteneğini tekrar kazandırır. Scott doktorun sıkıcı sorularından bıktığında, Sherlock Holmes'a yakışır teşhis yeteneğiyle Woodward'a döner: "Saçının rengini hafifçe değiştirmiş-

sin ve vitamin eksikliğinin var. Çocukken bir erkek gibiymişsin ve ailenin tek çocuğuymuşsun. Ergenlik dönemin bir kâbusmuş ve yirmili yaşlarının ortasına gelene dek sivilcelerin varmış. Ne yemek yapabiliyorsun ne de dikiş dikebiliyorsun ve evin baştan aşağı bir temizlik istiyor. Uykusuzluk çekiyorsun ve bazen uyuyabilmek için içki içiyorsun. Güzel olmadığını düşünüyorsun ve yaşlandığın için kendini mutlu hissediyorsun. Tırnaklarını yiyorsun, başarısız bir insan olmaktan korkuyorsun, ama işin olmazsa sen de olmazsın... Hiç nişanlanmamışsın. Senin sevdiğin hiç kimse seni sevmemiş.” Sanki bu yetmezmiş gibi Woodward, onun bu iddialarını, en azından yemek yapmaktaki yeteneksizliğini, onu evine akşam yemeği için davet ettikten sonra çok kötü bir yemek yaparak canlı bir şekilde doğrular. Filmin sonuna gelindiğinde, Woodward bir okul partisinde giyilebilecek bir elbisenin içindedir ve gerçeklik görüşünün yanı sıra, sahte Holmes’un kendisine de kapılmıştır. Film biterken her ikisi de aynı şekilde Holmes’un baş düşmanı Moriarty’nin hayali görüntüsüyle yüzleşirler. Şunu da hatırlatalım, Woodward’ın oynadığı karaktere Dr. Watson adı verilmiştir. Bu addan dolayı, Holmes’un zekâ açısından daha alt seviyede arkadaşı olması için kaderi çizilmiştir.

Bu filmler, kadınlar erkek hastalara yardımcı olabilir ya da olmalıdır düşüncesine karşı artan bir direnç modeli öne sürmektedir. Her film, kadın psikiyatrlistlere, zanaatını uygulama arzusunun bedeli olarak, giderek daha çok aşağılama getirmektedir. Katharine Hepburn ve Rosalind Russel’in da içinde bulunduğu 1940’ların öteki kadın kahramanları gibi, *Öldüren Hatıralar*’daki Ingrid Bergman, Gregory Peck ile ilişkisinden önce ve ilişkisi sırasında hem saygınlığını hem de dişiliğini korur. Ellilerin filmi *Büyük Artist*’te Mai Zetterling Bergman’dan çok daha soğukkanlı bir İsveçlidir, ama aynı zamanda aşığının ona olan ilgisinin daha edilgen bir nesnesidir. *Kusursuz Tatil*’de (1958), Tony Curtis’in aşk yaşadığı ordu psikoloğunu canlandıran Janet Leigh, bir şarap fıçısının içine hiç de hoş olmayan bir şekilde fırlatıldığı

an görünüşte soğukkanlılığını korur. Altmışlara gelindiğinde, *Çok Özel Bir İyilik*'te Leslie Caron, *Seks ve Genç Kız*'daki Natalie Wood gibi açıkça alaya maruz kalır. Fakat ne Wood ne de Caron, *Dev Olabilirlerdi*'deki Woodward gibi sürekli aşağılanmaya katlanırlar. Bütün bu kadınların, baskın ideolojinin talep ettiği itaatkâr rollere dönmelerine karşın, filmler, bu dönüşü yaratmak için kullandıkları yöntemlerle giderek daha saldırgan olurlar.

1940'ların "kadın filmi" üzerine yaptığı çalışmada, Mary Ann Doane (1986), kadınlardaki nörozların ve hattâ psikozların sık sık, kendi bedensel görünüşlerine dikkat etmekte gösterdikleri başarısızlıkla betimlendiğini gözlemlemiştir. *Aşk Yolcuları* (1942), *Talihsizler Yuvası* (1948) ve *Johnny Belinda* (1948) gibi filmlerde, doktor/erkek kahramanın bu kadınları iyileştirmesi, esasen onların beden ve yüzlerinin güzelleştirilmesi olarak canlandırılmıştır. *Dev Olabilirlerdi* filminde, roller değişmiş de olsa, aynı gelenek tekrarlanır. Görünüşü için narsisist kaygıdan yoksun oluşuyla duygusal rahatsızlığını ortaya koyan analisttir aslında... Analistin hastası, onu değiştirip rahatsızlığını iyileştirecek olan erkek karakterdir.

1970'lerdeki kadın hareketinin, kadın analistlerin görünüşleri üzerinde en azından geçici bir etkisi olduğu görülür. 1971'deki *Dev Olabilirlerdi*'den sonra, 1983'e kadar psikiyatrinin sinemadaki portrelerinde hiçbir aşık kadın gözükmez. Belki de bu endüstrinin tam on iki yıl boyunca bu koldan çekinmesini feministler sağlamışlardır, ama bu suskunluk uzun sürmemiştir. François Truffaut'un *Kadınları Seven Adam* (L'Homme Qui Aimait les Femmes, 1977) adlı filminin yeniden yapımı olan Blake Edwards'ın *Kadınları Seven Adam* (The Man Who Loved Women, 1983) adlı filminde Burt Reynolds, psikiyatrik yardım için Julie Andrews'a giden, narsisistik bir zamparayı canlandırır. Reynolds aktarım ile başka kadınlara gösterdiği aşağılamayı Andrews'a da göstermeye başlamış olsa da, Reynolds'ın çekiciliğine karşı koyamayan, ileri derecede saf Andrews ona

aşık olur. *Öldüren Hatıralar*'ın ilk sahnelerinden birini anımsatan bir sahnede, Andrews'un oynadığı karakter danışmak için eski analistini arar bulur. Sonra da hocasına içini dökerek, hastasının onu kollarıyla sarmasını istediğini ve ona kendisinin hiç de "taş gibi" olmadığını göstermek istediğini söyler. Eski analisti, bir hastaya aşık olmanın sorun yaratabileceğini ve bu eğer onun sevgilisi olmak istiyorsa, onu başka bir analiste göndermesi gerektiğini söyler. Film bunu alınması gereken son derece akıllıca bir karar olarak gösterir.

Kadınları Seven Adam, seksenlerin tek örneği değildir. *Şahit*'te (Bedroom Eyes, 1986), Dayle Haddon, başta erkek hastasının akşam yemeğine çıkma davetini savuşturan, sonunda onu akşam yemeğine kendisi davet eden güzel bir terapisti canlandırır. *Öteki Dünyadan*'da (From Beyond, 1986), Barbara Crampton, sempatik ve ilgili bir psikiyatrist olan, çok zeki ve güzel bir kadını oynar. Beyindeki hipofiz bezi ile ilgili akıl almaz bir dizi deneyden sonra, sadomazoşist cinsel davranış onda saplantı olur ve deri kıyafetler giyip zincir takmaya başlar. 1987'de de *Dev Adam* (Hunk), sürekli kullanılan Faust öyküsünde, erkek hastasına kendini kaptıran bir kadın doktoru oynar. Woody Allen'ın *Zelig*'i (1983), gene, erkek hastasına gönlünü kaptıran başka bir kadın psikiyatrist örneğini verir. Fakat sinema geleneklerini sık sık büyük bir ironiyle ele alan Allen, aşk şifasının kalıcı bir gelişme olamayacağını üstü kapalı bir şekilde belirtir.

Bu eğilim 1990'lı yıllara kadar devam eder. *Mavi Cennetim*'de (My Blue Heaven, 1990), FBI ajanı Rick Moranis, hastası olan bir beysbol oyuncusuyla kaçmaya karar veren, "sporcu psikoterapisti" karısı tarafından terk edilir. *Dalgalar Prensi*'nde (The Prince of Tides, 1991), Barbra Streisand'ın profesyonelliği, Nick Nolte'nin travmatik anılarını katarsis sonucu hatırlaması esnasında, ona aşık olunca yok olur. Streisand'ın oynadığı karakter eskiden hastası olmayan bir adamla evlidir. Bu Streisand'ı, Amerikan sinemasındaki neredeyse diğer tüm kadın analistlerden ayıran bir

özelliğdir. Ama *Dalgalar Prensi*'nde, Streisand'ın kocasının, başka kadınlarla gönül eğlendiren ve onlarla ilişkilerini ulu-orta sergileyerek karısını küçük düşüren bir kemancı olduğu açığa çıkar. Bu nedenle, bu terapist tıpkı kendisinden öncekiler gibi aradığını bulamamıştır ve diğer kadın sinema terapistleri gibi, onu bu sefaletinden kurtaracak bir erkek hastaya ihtiyacı vardır. Gerçekten de, izleyicilerin, Streisand'ın, Avrupa aksanlı, kadınsı bir kemancı sayesinde değil de, Güneyli maço bir Amerikan futbolu koçu olan "gerçek bir erkek" ile yaşadığı aşk ilişkisi sayesinde "gerçek bir kadına" dönüştüğüne izleyicinin inanması istenir.

1991 yapımı *Hot Shots*, filmlerde bir kadın terapist ve bir erkek hasta arasındaki aşkın bir parodi konusu olacak kadar sıradanlaştığını gösterir. Aynı zamanda bir gece kulübü şarkıcısı da olan bir askerî psikiyatristi oynayan Valeria Golino, Charlie Sheen'in oynadığı bir hastayı baştan çıkarır.



RESİM 29: *Dalgalar Prensi*'nde (The Prince of Tides, 1991) Barbra Streisand, Nick Nolte'nin cazibesine teslim olmuş halde. Columbia Pictures.

9 1/2 *Hafta*'da (9 1/2 Weeks, 1986) geçen mutfakla ilgili aşk sahnelerinin parodisinin de yapıldığı bir bölümde, Sheen, Golino'nun kendiliğinden sıcak göbeğinde jambon pişirir. Oysa *Temel İçgüdü* (Basic Instinct, 1992), içinde kadın terapistlerin olduğu filmlere yeni bir ciddiyet kazandırmıştır. Jeanne Tripplehorn hastası Michael Douglas ile yatar ve tedaviyi bitirdikten sonra da onunla bir seans haşın sekse tahammül eder. Filmin sonuna gelindiğinde, onun biseksüel geçmişi açığa çıkmıştır ve pek çok erkeğin öldürüldüğü vahşi cinayetlerde birinci şüpheli olmuştur. *Temel İçgüdü*'nün olağanüstü derecede tutmasından sonra, içinde genellikle seksî, muhtemelen de cani ruhlu kadın psikiyatristleri barındıran bir erotik-polisiye türü ortaya çıkmış oldu. (Bu filmlerin çoğu doğrudan kablolu televizyonda gösterildi ve Shannon adlı bir kadını yıldızlaştırdı.) Yönetmen William Friedkin bu türe, Linda Fiorentino tarafından oynanan şehvetli bir terapistin ikinci iş olarak fahişelik yaptığı ve bir dizi tüyler ürperten cinayeti işlemiş olabileceği *Jade* (1995) adlı filmiyle katkıda bulundu.

1990'ların diğer filmleri kadın terapistleri betimlemelerinde tanıdık paradigmalara geri dönerler. 12 *Maymun* (12 Monkeys, 1995) adlı filmde, Madeleine Stowe önce karşı karakteri belirginleştiren zıt rasyonel karakterdir, sonra zaman gezgini Bruce Willis'in (Resim 30) yardımcısı rolündedir; *İlk Eşler Kulübü*'nde (The First Wives' Club, 1996) Diane Keaton'ın kocasının evlilik danışmanlarıyla bir ilişkisi vardır ve *Aşkın Gücü*'nde (Tin Cup, 1996) Kevin Costner, Renè Russo'yu Don Johnson ile arasındaki nörotik ilişkisinden kurtarır. *Yaramaz Harry*'de (Deconstructing Harry, 1997), Woody Allen, önce Kirstie Alley'i, Harry (Woody Allen) ile ilişkiye başlayabilmek için ona uyguladığı tedaviyi bırakırken göstererek ve sonra da bunun sonucunda yaptıkları evliliğin getirdiği felaketleri dramatize ederek, bildik kalıplara biraz daha farklı bir bakış açısı getirir. Evliliklerinin getirdiği felaketler arasında, Harry'nin terapist karısının hastalarını baştan çıkarması ve terapistin bir başka erkek

hastasıyla tekrar tekrar sınırı ihlal etmesi vardır. Bir erkek hastasına aşık olmasının sorunlarının çözümü olmadığı ortadadır.

Bay Jones'da (1993) Lena Olin, Richard Gere'in oynadı-



RESİM 30: Madeleine Stowe ve Bruce Willis 12 *Maymun*'da (12 Monkeys, 1995). Universal.

ğı, manik-depresif hastasına aşık olan kadın analisti oynar. Pek çok açıdan, filmin öyküsü kesinlikle önceden tahmin edilebilir ve kendisinden öncekilerden farklı değildir. Olin'in oynadığı karakter özel ilişkilerinde ciddi sorunları olan bir kadın olarak canlandırılır. Filmin başında, kocasını, başka bir kadınla bir ilişkiye başladığı için, kendi eşyalarını kadının evinden taşıırken görürüz. Tıpkı Barbra Streisand'ın *Dalgalar Prensi*'nde Nick Nolte'nin kafasına bir kültablası fırlatan istikrarsız bir kadın olarak resmedilmesinde olduğu gibi, Olin'in Gere'a olan sabrı taşar ve avazı çıktığı kadar bağırarak ona çenesini kapatmasını söyler. *Bay Jones* ve diğer kadın analist filmleri arasındaki önemli bir fark, bir hasta ve onun kadın terapisti arasında yaşanan cinsel ilişkide etik kuralların ihlal edildiğini kabul eden bir senaryonun olmasıdır. Olin'e, eğer ilişkisini hemen bitirmezse, onu ihbar etmekle tehdit eden öfkeli bir erkek meslektaşı karşı çıkar. Fakat Olin, zaten çok ileriye gittiğini ve ilişkisini kesemeyeceğini söyler. Açıkçası, izleyiciden bu iki talihsiz aşığı anlamaları istenir.

Bay Jones, hastanın intihar etmekten kıl payı vazgeçmesinden sonra, Olin ve Gere'in tehlikeli derecede dik bir çatıdaki görüntüleriyle son bulur. Film kuvvetle, hastanın en sonunda, terapistinin ona aşkı nedeniyle bir gelişme gösterdiğini ima eder. Hastane tedavisi, lityum karbonat ve psikoterapinin hiçbir faydalı olmamıştır. Sadece terapistin aşkı işe yaramıştır. Bu nedenle, Olin geleneksel etik kurallara meydan okuyor olsa da, karşı konulamaz bir adama profesyonelliğine yakışmayacak bir şekilde teslim olduğunda, gene de tanıdık cinsiyet rolünün tuzağına düşer. Hastayı değiştiren aşk, aynı zamanda onu da değiştirir. Şiddetli manik hasta, katı terapisti gevşetip özgürlüğüne kavuşmasını sağlarken, aşk her şeye üstün gelmiştir. 1990'larda psikiyatristlerin resmedilmelerindeki birkaç yeni gelişmeden birisi eleştirmenlerin büyük beğenisini kazanan *Can Dostum* (Good Will Hunting, 1997) adlı melodramda bir erkek psikiyatristin bir erkek hasta tarafından benzer şekilde iyileşti-

rilebileceği düşüncesi olabilir. (Daha ayrıntılı bir tartışma için 4. bölüme bakın.)

Hepsini incelediğimizde, bir kadın terapistin bir erkek hastasıyla romantik ve cinsel ilişkiye girdiği en az yirmi dokuz Amerikan filmini saptayabildik (bkz. 2. tablo). Bununla karşılaştırdığımızda, bir erkek terapistin benzer şekilde bir kadın hastayla ilişkiye girdiği Amerikan filmlerinin sayısı yirmiden az gözükmemektedir (3. tabloya bakınız). İlişkilerdeki bu dengesiz durum, terapistlerle ilgili gerçek istatistiklerin, hastalarıyla cinsel ilişkiye giren erkek suçluların kadın suçlulardan üç kat fazla olduğunu gösterdiği düşünülürse çok çarpıcıdır (G. Gabbard 1989).

Diğer bir cinsiyet karşılaştırması aynı derecede ilginçtir. Neredeyse her kadın analist, bir erkekle istikrarlı bir ilişkisi yokmuş gibi resmedilir: Ya boşanmıştır, duldur, “evde kalmış”tır ya da *Divanda Üç Kişi*’deki (1966) Janet Leigh gibi eski bir hastasıyla evlenmiştir. Bir kadın terapistin evli olarak resmedildiği, *Bay Jones* ya da *Dalgalar Prensi* gibi ender örneklerde, terapist genellikle kocası tarafından terk edilme süreci içerisinde. *Şeytan Tohumu* (The Demon Seed, 1977), Julie Christie’nin kocası tarafından terk edilmesiyle başlar. Ardından Julie, muhasebecisi tarafından tecavüze uğrar. Bunun tersine, erkek psikiyatristlerin karıları ya da sevgilileri düzinelerce filmde gözükür.

Bir kadın terapistin bir erkek hastayı, ona aşık olmadan başarıyla tedavi edebildiğini gösteren sadece iki Amerikan filmi saptayabildik. *Özel Dünyalar* (Private Worlds, 1935) ve *Son Kucaklaşma* (The Last Embrace, 1979) böyle başarılı tedavileri canlandırır, ama her iki filmde de bu terapistler nispeten önemsizdirler ve esas olaya uzaktırlar: Her iki filmde de şifa, analiz ya da terapi yerine bir “sinir bozukluğu”nun hastanede tedavisini içerir. Erkek terapistler kadın hastaları tedavi etmekte daha başarılıdırlar (bkz. 4. tablo).

Amerikan kültürü genelde, Hollywood sinema kültürü özelde, “doğası gereği” analık eden kadın fantezilerine dayandırıldığı sürece, erkek hastasının aşkı tarafından iyileşti-

2. TABLO Terapist ve hasta arasındaki romantik cinsel ilişkinin cinsiyet karşılaştırmaları, I

Bir kadın terapistin erkek hastasına gönlünü kaptırdığı filmler:

<i>Çimdeki Ateş</i> (The Flame Within, 1935)	<i>Kadınları Seven Adam</i> (The Man Who Loved Women, 1983)
<i>Öldüren Hatıralar</i> (Spellbound, 1945)	<i>Zelig</i> (1983)
<i>Kadın Evet Demezse</i> (She Wouldn't Say Yes, 1946)	<i>Yatak Odası Gözleri</i> (Bedroom Eyes, 1986)
<i>Duvar</i> (High Wall, 1947)	<i>Öteki Dünyadan</i> (From Beyond, 1986)
<i>Biraz Yaşayalım</i> (Let's Live a Little, 1948)	<i>Hunk</i> (1987)
<i>Duvardaki Gölge</i> (Shadow on the Wall, 1950)	<i>Kahraman ve Dehşet</i> (The Hero and the Terror, 1988)
<i>Büyük Artist</i> (Knock on Wood, 1954)	<i>Mavi Cennetim</i> (My Blue Heaven, 1990)
<i>Kusursuz Tatil</i> (Perfect Furlough, 1958)	<i>Hot Shots</i> (1991)
<i>Vahşi Adam</i> (Wild in the Country, 1961)	<i>Dalgalar Prensi</i> (The Prince of Tides 1991)
<i>Seks ve Genç Kız</i> (Sex and the Single Girl, 1964)	<i>Temel İçgüdü</i> (Basic Instinct, 1992)
<i>Çok Özel Bir İyilik</i> (A Very Special Favor, 1965)	<i>Bay Jones</i> (Mr. Jones, 1993)
<i>Atlı Karınca Alev Alev</i> (Dead Heat on a Merry-Go-Round, 1966)	<i>12 Maymun</i> (12 Monkeys, 1995)
<i>Güzel Bir Delilik</i> (A Fine Madness, 1966)	<i>Aşkın Gücü</i> (Tin Cup, 1996)
<i>Dev Olabilirlerdi</i> (They Might Be Giants, 1971)	<i>İlk Eşler Kulübü</i> (The First Wives' Club, 1996)
<i>Yaramaz Harry</i> (Deconstructing Harry, 1997)	

rilen kadın analist öyküsü kaçınılmaz gözükmektedir. Eğer filmler bir göstergeyse, izleyiciler, bir kadın ve bir erkek arasında geçen ve bir aşka dönüşmeyen çok özel bir konuşma hayal edemezler. Filmler izleyicilere, erkekler duygularını açığa vurduklarında, kadınların sevgilerini gerçekten tutmadıklarının güvencesini verirler. Kadın terapist karşı akta-

rım aşkına teslim olduktan sonra, evcimen rolünü inkâr etmiş olduğuna dair bir içgörü geliştirir. Erkeklere daha bağımlı hale gelir ve yaşamında erkeklerin altında bir rolü kabul eder. Bedensel görünüşüne önem vermeye başlar. Kendisinin duygusal ve cinsel yönlerini kabul edip onları birleştirir. Nihayet, bir erkekte tatmini bulduğu için, işine artık ihtiyacı olmadığına da karar verebilir. Bu kalıba uymayan *Oyun Evi* (House of Games, 1987) ve *Karanlıktaki Fısıltılar* (Whispers in the Dark, 1992) gibi istisnalar ara sıra çıkar, ama bu filmler bile kadın psikiyatristlerin ciddi sınır ihlallerine karıştıklarını gösterir. *Oyun Evi*'nde, kadın psikiyatrist bir hastasının arkadaşı tarafından kandırılarak pis bir işe karışır ve sonunda onu vurarak öldürür. *Karanlıktaki Fısıltılar*'da ise kadın terapist, bir kadın hastasının erkek aşığıyla romantik bir ilişkiye girer, ama filmin sonunda işini bırakmaz.

Belki de en etkileyici istisna, Nicole Holofcener tarafından yazılan ve yönetilen, 1996 yapımı bağımsız film *Haya-*

3. TABLO - Terapist ve hasta arasındaki romantik cinsel ilişkinin cinsiyet karşılaştırmaları, II

Bir erkek terapistin kadın hastasına gönlünü kaptırdığı filmler:

- Kaygısız* (Carefree, 1938)
- Terapiden de Öte* (Beyond Therapy, 1987)
- Lanetli Kadınlar* (Condemned Women, 1938)
- Kötü Düşler* (Bad Dreams, 1988)
- Karanlık Ayna* (The Dark Mirror, 1946)
- Kocalar ve Karıları* (Husbands and Wives, 1992)
- Sonsuz Aşk* (Tender is the Night, 1962)
- Internette Av* (The Net, 1995)
- Lilith* (1964)
- Akşam Güneşi* (Evening Star, 1996)
- Evlenmekten Korkuyorum* (What's New Pussycat?, 1965)
- Mutluluk* (Bliss, 1997)
- İlk Isırışta Aşk* (Love at the First Bite, 1979)
- O Eski Duygu* (That Old Feeling, 1997)
- Aşk Hastası* (Lovesick, 1983)
- Küre* (The Sphere, 1998)
- Tek Kişilik Düet* (Duet for One, 1986)

4. TABLO - Bir erkek terapistin bir kadın hastayı başarıyla tedavi ettiği filmler

<i>Prens Valsi</i> (Reunion in Vienna, 1933)	<i>Ah Erkekler! Ah Kadınlar!</i> (Oh, Men! Oh Women!, 1957)
<i>Kaygısız</i> (Carefree, 1938)	<i>Üç Ruhlu Kadın</i> (The Three Faces of Eve, 1957)
<i>Lanetli Kadınlar</i> (Condemned Women, 1938)	<i>Karanlık Basmadan</i> (Home Before Dark, 1958)
<i>Kadın Zorda Kalınca</i> (Lady in a Jam, 1942)	<i>Bir Yaz Macerası</i> (Suddenly, Last Summer, 1959)
<i>Aşk Yolcuları</i> (Now, Voyager, 1942)	<i>Telekız</i> (Butterfield 8, 1960)
<i>Karanlık Sular</i> (Dark Waters, 1944)	<i>Gecelerin Kızı</i> (Girl of the Night, 1960)
<i>Sen Gideli</i> (Since You Went Away, 1944)	<i>Aşk Bahçesi</i> (Splendor in the Grass, 1961)
<i>Öldüren Hatıralar</i> (Spellbound, 1945)	<i>Dr. Kaligari'nin Muayenehanesi</i> (The Cabinet of Dr. Caligari, 1962)
<i>Madalyon</i> (The Locket, 1946)	<i>David ile Lisa</i> (David and Lisa, 1962)
<i>Bekâr ile Tıfıl Oğlan</i> (The Bachelor and the Bobby Soxer, 1947)	<i>Acı Hakikatler</i> (Freud, 1962)
<i>Dark Delusion</i> (Kâbus, 1947)	<i>Sonsuz Aşk</i> (Tender is the Night, 1962)
<i>Lekeli Hayat</i> (Dishonored Lady, 1947)	<i>Tatlım</i> (On a Clear Day You Can See Forever, 1970)
<i>Şeytan Çıkarma</i> (Possessed, 1947)	<i>Yüzde Yedi Çözüm</i> (The Seven-Per-Cent Solution, 1976)
<i>Talihsizler Yuvası</i> (The Snake Pit, 1948)	<i>Şizoid</i> (Schizoid, 1980)
<i>Genç ve Kötü</i> (So Young, So Bad, 1950)	<i>Zelig</i> (1983)
<i>Örümcekkuşu</i> (The Shrike, 1955)	<i>Üveybaba</i> (The Stepfather, 1987)

tın Renkleri'dir (Walking and Talking). Anne Heche, çeşitli kısa bölümlerde psikoterapi yaparken gösterilen, henüz eğitim almakta olan bir terapisti oynar. Heche, film boyunca sadece bir kez görülen özel bir erkek hastasıyla kendisini,

onu ihtirasla öperken ve onun göğsünü ve yüzünü okşarken hayal eder. Film, onun en iyi arkadaşıyla (Catherine Keener) yaptığı bir konuşmaya geçer hemen. Bu konuşmada Hec-he'nin oynadığı karakter, “Ben kötü bir terapistim. Beni duyuyor musun? Kötü bir terapist... Bu insanları daha kötü yapıyorum... Hastalarımın birine tutuldum,” der. Arkadaşı “Ne? Ne demek istiyorsun?” diye cevap verir. Terapist ilk ifadesini açıklar: “Şey demek istiyorum -komik değil bu!- demek istiyorum ki, canım çekiyor gibi, sanki onlardan birini becermek istiyorum gibi.” Bu sahne belki de Amerikan sinemasında, bir kadın terapistin erotik karşı aktarımını tanımladığı ve bu konuda harekete geçmekten kaçındığı tek sahnedir. İzleyici erkek hastayı tekrar görmediği için, sonunda hastanın terapiden faydalanıp faydalanamadığı hakkında hiçbir fikrimiz yoktur.

kadın psikiyatrist ve kadın hasta

Kadın terapistlerin en sempatik portreleri, terapistin bir kadın hastayı tedavi ediyor olduğu filmlerde çizilir. *Sana Gül Bahçesi Vaat Etmedim*'in (I Never Promised You a Rose Garden, 1977), psikotik bir hastaya uygulanan başarılı psikanalitik psikoterapiye bir örnek olduğu kabul edilir. Joanne Greenberg takma adlı kadının, Chestnut Lodge'da Frieda Fromm-Reichmann'a uyguladığı tedavi deneyimi üzerine kurulmuş bu film, birbirini takip eden sahnelerde, bir sağaltımla sonuçlanan, olumlu ve başarılı bir psikoterapi ilişkisinin gelişimini gösterir. Fakat belirli bir sahne, bu analistin (Bibi Andersson), erkekleri tedavi eden meslektaşlarıyla aynı sıkıntıyı çektiğini açığa çıkartır. Terapistini geçici bir süre inceleme fırsatı eline geçtiğinde, hasta (Kathleen Quinlan) doktorunun çocuk sahibi olmadığını ve evli olmadığını öğrenir. Andersson'ın canlandığı karakter sonra, analık etme enerjisini saplantılı bir şekilde, bu genç kadın protagonist gibi, çocuğunun yerini tutan kimselerin tedavisine yattığını ima eder. Hollywood sineması tarihi boyunca, bir

kadının başarılı analistlik mesleğinin ve tatmin edici özel yaşamının bir arada olabileceğini öne süren film yok gibidir. (Düşük bütçeli bir film olan *Vampirin Öpücüğü/Vampire's Kiss* [1989] bir istisna olabilir. Bu filmde Elizabeth Ashley, seksî sevgilisiyle birlikte görülür ve bu adam bir hastası ya da eski bir hastası değildir.) *Sana Gül Bahçesi Vaat Etmedim*'de, hastanın, analistinin çocukluğunu keşfetmesi, *Tanrıların Gazabı*'nda (1985) Meg Tilly'nin Jane Fonda'yı sorgulaması sırasında neredeyse aynen tekrarlanır. Analist olduğu belirtilmeyen Dr. Martha Livingstone (Fonda), bir manastırdaki genç bir rahibenin adli psikiyatri açısından değerlendirmesini yapması için mahkeme tarafından görevlendirilir, ama kendisini, manastırda ölü olarak bulunan bebeğin sırrını çözmek üzere bir bakıma psikoterapi işi yaparken bulur. Film kuvvetle, Dr. Livingstone çocuk doğurma yaşını geçtiği için, Tilly'nin canlandırdığı karakterin, doktorun kendisini fazlasıyla hastasına adanmasına yol açarak, doyurulmamış annelik içgüdüsünü tatmin ettiğini öne sürer.

Sinema geleneğine göre, kadın analistler yetenekli olabilirler, ama sadece kendi cinsiyetlerinden hastaları tedavi ederlerken. *Bekâr Bir Kadın*'da (1978) yönetmen Paul Mazurski, gerçek bir psikolog olan Dr. Penelope Russianoff'a, geleneklere uymasa ve tedavisi analitik olmasa bile, Jill Clayburgh'un başarılı terapisti rolünü verir. Daha sonra terapist, bir arkadaş toplantısında kadın sevgilisiyle el ele görülür. Bu, onun da erkeklerle istikrarlı bir ilişkisi olmadığını gösterir. Russianoff'a göre, terapistin açıkça biseksüel olduğunu söylediği sahneler filmde çıkartılmıştır. Gene de film, Russianoff'un, travmatik bir boşanmadan sonra Clayburgh'ın bağımsızlığını kazanmasına yardımcı olduğunu ima eder. *Hızlı Dans*'ta (1982), Clayburgh, gene kötü bir evliliği olan bir kadın olarak izleyicinin karşısına çıkar. Clayburgh, daha önceki (erkek) psikiyatristi tarafından verilen valiuma bağımlı hale geldikten sonra yeni terapisti (Dianne Wiest) tarafından kurtarılır.

bir stereotipi anlamak

Psikiyatrinin “hafif” tıp uzmanlıklarından biri olarak görüldüğü bu yüzyılın başından beri, kadınlar bu uzmanlığı, cerrahi ya da kadın doğum uzmanlığına daha fazla tercih etmişlerdir. Sonuçta kadın psikiyatristlerin çoğalması, Hollywood sinemasına da aynı şekilde yansımıştır. Hollywood’un psikiyatriyi ele alma tarzı çok kökleşmiştir, kültürel ve tarihi değişiklikleri de hiçbir zaman yansıtmamıştır. Aslında gerçek hayatta kadın terapistlerin cinsel içerikli karşı aktarımları yaşantıya geçirmeleri sık görülen bir durum değildir. Bunun en basit açıklaması, çoğu Amerika’lı’nın, hastanın aşk yaşamının irdelenmesini ve çok özel samimi itirafları içeren terapinin her zaman sekse varmadığına inanamaması ya da inanmamayı tercih etmesidir.

Sinemadaki kadın analisti anlamının diğer bir yolu, onu sadece belirli sinema geleneklerinin ve türlerinin bir ürünü olarak görmektir. Bu gelenek ve türlerde, oğlan kızla tanışır, oğlan kıza aşık olur ve oğlan ile kız bundan sonra hep mutlu yaşarlar -kız oğlanı bir mesleki ilişki içerisinde tedavi ediyor olsa bile. Öte yandan, böylesine tutarlı, kültürel ve tarihi değişikliklere böylesine tepkisiz bir kalıp daha temel bir açıklamayı akla getirir.

Daha tatmin edici bir çözüm bulabilmek için, Hollywood filmlerinin efsane yaratıcı işlevini özellikle Lèvi-Strauss’un (1975) “mitler, gerçek hayatta çözümlenemeyecek temel çatışma ve çelişkilerin başkalaşımıdır,” düşüncesini aklımızda bulundurmamız yararlı olacaktır. Rüyalar arzuların tatmin edilmesi olarak işlev görür; filmler, çoğu kez çözümlenemez insan açmazlarına arzu doyurucu çözümler sağlar. Bizim burada saptadığımız, bu filmlerin, tutarlı bir öykünün getirdiği çözümü gerektiren temel bir sorunu, özellikle erkek izleyiciler için göstermesidir.

Analist rolündeki bir kadın, erkek ruhunun tam merkezine korku salabilecek bir imajdır. Bu kadın, anne ile çocuğunun birbirine bağımlı olduğu ilk ilişkiyi geri getirmekle ve erkeğin yaşamının büyük bir bölümü boyunca üstesin-

den gelmek için savaştığı ilkel kaygıları yeniden harekete geçirmekle tehdit eder. Bu kaygılardan bazılarının neler olabileceği üzerinde bazı görüşler sunmak istiyoruz. Bu görüşlerden birisi, aşk sonucu tedaviye güçlü bir arzunun açığa çıkacağıdır: Bu, eğer annesi onu farklı ya da daha yoğun sevseydi, şimdi o tatmin olmuş bir kişi olacaktı görüşünün yansımasıdır. Çocuk doğduğunda, annenin ayrı ve özerk bir kişi olduğu bilinci henüz gelişmemiştir (Benjamin 1998). Bir erkeğin bir kadına aşkında her zaman, eski döneme gerileme unsuru vardır ve başka bir kişi olduğu inkâr edilen kişiyle kusursuz birleşme arzusu içerir. Kuşkusuz, bu ilk arzunun gerçekleştirilebilmesi olanaksızdır. Yitik cennet bulunamaz çünkü hiçbir zaman orada olmamıştır. Bunu gerçekleştirme fantezisi, paradoks olarak, bu nesnenin ulaşılabilir olmasına bağlıdır. Öyleyse bu neden bir kadın analist olmasın? Bu arzu, Stoller'in (1975) yazdığı gibi erkek çocuktaki sembiyotik birleşme özlemiyle yakından ilişkilidir. Bu filmlerin anlatımı bu sorunu, oyun sahasını tersine çevirerek kolayca çözer. Şimdi aşk tedavisine ihtiyacı olan kadındır. Erkek, kadının ayaklarını yerden keserek ve sihirli sopasıyla, başka bir deyişle penisıyla, onu iyileştirerek yardımcı olur. Burada, film yapımcılarını kültürel mitolojinin başka bir kökleşmiş alanına girerken buluruz -yani, mutsuz bir kadının şifası doğru adamla yapacağı sekste yatmaktadır.

Freud (1914), Viyanalı bir jinekoloji profesörü olan Rudolf Chrobak'ın kendisine bir hasta gönderdiğini anlatır. Chrobak tedaviye direnç gösteren bu histerik hasta için elinden gelen her şeyi yapmıştır ve Chrobak tükenmiş bir durumda, meslektaşı Freud'a onun için en uygun reçetenin "*penis normalis dosum repitatur*" olduğunu söylemiştir. Freud'un, bütün eksikliklerine karşın, bu vakada, Chrobak'ın tedavi planının yetersiz olabileceğini önerebilecek

* "*penis normalis dosum repitatur*" (Lat.): "normal dozlarda düzenli olarak penis" (ç.n.)

kadar bilgeliği vardı. Fakat sinema mitolojisi, bu belirli erkek fantezisi ile dolu olmaya devam etmektedir. Ridley Scott'ın *Thelma ve Louise*'i (Thelma and Louise) gibi feminist bir filmde bile, aynı mitik anlatımı iş başında görürüz. Thelma (Geena Davis), koca olarak bir Cro-Magnon'la* evli, mutsuz bir evkadınıdır. En sonunda, otosopçu Brad Pitt'i arabasına alıp onunla yattıktan sonra, ertesi sabah suratında mutluluğunu yansıtan bir sırıtmayla görünür. Arkadaşı Louise (Susan Sarandon) ile kafedeyken, artık neyin ne olduğunu anladığını söyler. Açıkçası, mutsuz bir evkadınının bütün istediği şey doğru adamla seks yapmaktır. Callie Khouri gibi bir *kadın* senaryo yazarı bile, bu mitolojiyi karşı konulamaz bulmuştur. Kadın analistlerin, kendilerini bütünleyecek doğru adama ihtiyacı olan, acınacak ve eksik kadınlar halinde sunup değerlerini düşürerek, erkek film yapımcıları ve erkek izleyiciler ataerkil düzenin bozulmadığı konusunda kendilerini rahatlatırlar.

Bu portrelerde, daha karanlık tabiatlı kaygılar da mevcuttur. Bu, bir kadın analistin gücünü kullanarak, erkekleri evcilleştirme yoluyla onları itaate sürüklemesi ve onları çaresiz ve bağımlı yapması fantezilerine karşı bir savunma olabilir. *Genç Borsacının Düğünü* (The Marriage of a Young Stockbroker, 1971) ve *Kâbus Sokağı* (Nightmare Alley, 1947) gibi bir avuç film, işte tam da bu fanteziyi hayata geçirir.

Lerner (1974), toplumumuzda kadınların yaygın bir şekilde değersizleştirilmesini, çocuğun ilk yaşlardaki deneyimleriyle ilgili kıskançlığa bağlar. Yeni doğmuş bebek annesinin merhametine kalmıştır. Anne, yaşam veren ilginin kaynağı olan ve çocuk üzerinde tam bir kontrole sahip yüce bir figürdür. Bu annelik niteliklerini kıskanmaktan kaçınmak için, erkekler özelde annenin, genelde kadınların değerini, bir savunma hareketi olarak azaltmak zorunda

* Cro-Magnon: Tarihten önce Fransa'da yaşayan bir kavim. Burada "ilkel insan" anlamında kullanılmış.

olabilirler. Erkekler büyüüp içinde bulundukları kültürü kazandıklarında, kadınlarla karşılaştırıldığında daha baskın rollere kendilerini getirerek, ilk yaşlarındaki anne-bek durumunu tersine çevirmeye çalışırlar. “Çoğu kültürel stereotipe göre, arzu edilebilir ‘kadınsı’ kadın iyi annenin bütün yönlerini somutlaştıran (örneğin temizlik, besleme, duygusal anlayış, rahatlık, yumuşaklık, sıcaklık), ama her şeye gücü yeten, kıskanılan anne imajı içerisinde de birer etken olan güç, baskınlık ve kontrol öğelerine sahip olmayan kadındır (Lerner 1974, 543).

Jessica Benjamin (1988), çocuklar büyüdükçe, baskınlığın ve itaatkârlığın kısa zamanda cinsiyetle ilişkilendirildiğini -erkekler baskın, dişiler itaatkârdır- belirtmiştir. Benjamin özellikle şuna dikkat çekmiştir: “Erkekler için, erotik aşkın erotik baskınlığa dönüşmesi eğilimi” vardır (76). Cinsiyet önyargıları şüphesiz sinema mitlerinde çok yaygındır ve başarıyla şifrelenmişlerdir. Hollywood psikanalistleri kadın olarak göstererek geleneksel stereotipleri tersine çevirmiştir. Ama bunu yaparken kadın psikanalistleri sadece, mutlu olabilmek için iyi bir adamın aşkına ihtiyacı olan kadınlar olarak göstermiştir. Sonra izleyiciler salonu, geleneksel cinsiyet rollerinin stereotiplerinin gereksiz yere zayıflatılmadıklarının güvencesini almış olarak terk edebilirler. Erkek hastaları tedavi eden kadın analistlerden gelen klinik raporları ilk yaşlardaki bu korkulara daha fazla ışık tutmuştur. Bir kadın tarafından tedavi edilen bir erkek büyük bir olasılıkla, fallik anne olarak gördüğü analistine duyduğu aktarım korkusuyla başa çıkmak zorunda kalacaktır (Karme 1979). Kadın analistin “delip geçen” içgörülerini erkek hastada, kötü ve her şeye gücü yeten bir *magna mater** tarafından ele geçirileceğine dair kaygılar yaratabilir. Kadın analist onun denetimini ele geçirecektir, onu kontrol edecektir ve onun ruhunun her köşesini öğrenecektir. Erkek hasta sonra onun merhametine kalacaktır. Kadın analist,

* magna mater: (Lat.) Yüce anne, büyük ana (ç.n.)

ondan daha fallik ve daha güçlü olmak suretiyle, bir çeşit tersine Ödipus karmaşasına ve karşı cins analizine yol açmıştır. İşin özü, erkek hasta, terapi açısından daha güçlü olduğunu kanıtlayarak kadın analistini “hadım etmek” zordur. Bunu, bütün bu filmlerin anlatı gelişimini sağlayan öge olarak görürüz. Mulvey’in (1975) öne sürdüğü gibi, sinemada kadınlar bazı erkek izleyicilere kastrasyonu temsil edebilirler, ama kadın bir analistken, onun kastrasyona uğramayabileceği fantezisi, çoğu zaman daha temel bir korkuya yol açar.

Sinema perdesinde sağı solu belli olmayan, dik başlı *kadın* analistlerin incelenmesi ironik olarak, erkeklikle ilgili sinema mitolojisini kısaca gözler önüne serer. Hollywood tarzı “gerçek erkek”, kendisini daha iyi anlayabilmek için, bir kadına kendi duygularıyla ilgili bir şey anlatmaz. 1996 yapımı *Kurtlar Şehri*’ni (Mulholland Falls) göz önüne alın. Dört hiper-erkek Los Angeles polisi, gerçek ve mecazi anlamdaki bölgelerini her kim istila ederse, onu bir kenara fırlatıp kendilerini farklı kırlarlar. Şaşırtıcı ve biraz da komik olan şey, bu dört adamdan birisinin film boyunca bir kadın terapistin ona uyguladığı terapideki deneyimini anlatmasıdır. O ne zaman terapistinden öğrendiği şeyin sözünü etse, diğer üç polis onu hor görürler ve ona alay ederek karşılık verir. Bu polis “gerçek bir erkek” olamayacak kadar aşırı konuşkan biri olarak görülür ve onun, filmin yıldızı Nick Nolte’yi kendi duygularını ifade etmesi için yüreklendirmesi tamamen faydasız olarak görülür. Nolte’nin onun önerisine yanıtı, her erkeğin “kendi suyunu taşıması” gerektiğidir. Kadınlar yardım ister ve duygularını ifade ederler. Erkekler böyle yapmazlar. Senaryo yazarı, Chazz Palminteri’nin oynadığı terapist giden karaktere bir kadın adı vermiştir, Hillary. Filmin bir yerinde Nolte ona, “Senin psikiyatristin seni bir piyano öğretmenine dönüştürdü,” der. Bir başka deyişle, eğer bir erkek, kendisine bir kadın terapist tarafından yardım edilmesine izin verirse, erkek duruşunu kesinlikle kaybetmiş demektir. Böylece, neden bu kadar az sa-

yıda filmin, bir erkek hastayı, bir kadın analist ona yardım ederken gösterebildiğini kısmen açıklamış oluyoruz. Bedel, yani hadım olma, iyileşmenin karşılığında verilemeyecek kadar büyüktür.

Benjamin (1998), erkeklerdeki ödipal değişimin kısmen, çaresiz ve aşırı uyarılmış bir çocuk olmadaki edilgen deneyimin yansıtılmalı reddedilmesi olduğunu öne sürer. “Dişi edilgenliği” kavramı sağlamaştırılırken, annenin etkinliği çürütülür. Benzer şekilde, bu filmlerde kadın analistin etkinliği, erkek hastanın “iyileşmesi”yle dişi edilgenliğine dönüştürülür. Bir diğer gözlem de, bu filmlerin, özel bir anlamda gerçekten Freud yanlısı olduğudur, yani Freud’un, kadınların temelde ahlak ilkeleri yoktur ve kadınlar dürüstlükten yoksundurlar görüşünü paylaşırlar. Şüphesiz, Freud’un 1925’te yazdığı “Cinsiyetler Arasındaki Anatomik Farklılığın Bazı Bedensel Sonuçları” adlı makalesindeki gaftan söz ediyoruz. Freud’un bu makalesindeki yorumu şöyledir: “Kadınlar için ahlak açısından doğru olanın seviyesi erkeklerdekinden farklıdır. Kadınların süperegosu hiçbir zaman, erkeklerde olmasını beklediğimiz kadar değiştirilemez, şahsi olmayan ve kendi duygusal kökenlerinden bağımsız değildir” (1925b, 257). Açıkçası, Hollywood sineması tarafından yaratılan kadın analistler Freud’un gözlemini doğrulamaktadır, fakat günlük uygulamalarda ahlak ihlalleri erkek analistler arasında çok daha yaygındır.

Öyleyse, Hollywood “hayal fabrikası” bilinçdışı hayal ürünlerinden belirli ilkeleri ödünç alabilmektedir. Bir sinema analisti erkek hastasının cazibesine teslim olduğu zaman, erkek izleyicilerin yanı sıra, çoğu erkek olan senaryo yazarları ve yönetmenler açısından bilinçdışı bir arzunun tatmin edilmesine şahitlik ediyor olabiliriz. Bir kadın analistin cinsel açıdan fethedilmesi, erken dönem anne-bebek ikilisinin daha rahatsız edici öğelerinden bazılarının yeniden canlandırılması olasılığından kaynaklanan anksiyete üzerine kazanılan bir zafer olarak yaşanabilir. Kadın analistlerin sinema portrelerinin gerçek hayatta erkek hastaları tedavi

arayışlarında ne şekillerde etkilediği üzerine ancak tahmin yürütülebilir. Yazılı basın ve televizyon gibi diğer medya türlerinde, kadın olsun, erkek olsun analistlere getirilen tutarlı ve çok daha olumlu bakış açısı, tamamen olumsuz sonuçları çok hafifletir -ve çoğu kadının başarılı bir terapist olabilmesini açıklar. Gazetelerin dert köşesi yazarları kendilerine yazan sıkıntılı okurlarına bir terapist gitmelerini sürekli olarak tavsiye ederler. Tıpkı bunun gibi, aile doktorları, okul danışmanları, rahipler, papazlar ve hahamlar da hâlâ insanlara, ruh sağlığı profesyonellerinin onlara yardımcı olabileceklerinin güvencesini vermekteler. Televizyonda kadın terapistler hastalarını, Lifetime gibi kablolu kanalların yanı sıra önemli kanallarda oynayan pembe dizilerde, dramatik dizilerde ve televizyon için yapılmış çeşitli filmlerde iyileşmekteler. Ayrıca Judith Kuriansky, Joyce Brothers ve diğer pek çok güzel konuşan, çekici kadın terapist gündüz televizyon yayınlarında düzenli olarak program sunar ve Freud yanlısı her şeyden çok daha fazla rahatlatıcı bir şekilde akıl dağıtır. Aslında televizyon daha çok, izleyicilere her şeyin yolunda olduğunu ve avukatlar, doktorlar ve polis memurları gibi terapistlerin de gerçekten yetenekli profesyoneller olduklarını söyleme işiyle ilgilenir. Fakat, sinema açıkça farklı olan terapist fantezilerini kullanmaya devam eder. Televizyon ve sinemanın görevlerinin farklı olduğuna ilişkin en iyi örneği, kadın terapistleri çarpıcı derecede farklı göstermelerinde ve kullanmalarında görebiliriz.

VI.

Klinik Görünüm

5. bölümde sinemadaki kadın psikiyatristler üzerine yaptığımız genel incelemeden de çıkarılabileceği gibi, karşı aktarım arzusunun baştan çıkarıcılığı, bildiğinden vazgeçmeyen kadın sinema analistinin direnemeyeceği kadar zorludur. Bu filmleri gören izleyiciler, kadın terapistlerin karşı aktarım duyguları üzerinde neredeyse hiç kontrollerinin olmadığını ve şeytana uyma olasılıklarının olduğunu varsaymaya başlayabilirler.

Fakat kadın analistin öyküsü, psikiyatristleri karşı aktarım duygularıyla kesinlikle başa çıkamayan kişiler olarak resmeden bir dizi sinema imajına sadece bir örnektir. Graeme Clifford'ın 1982 yapımı *Frances* adlı filmde Jessica Lange, sinema aktrisi Frances Farmer'ın trajik yaşamının biyografik anlatımında yıldızlaşmıştır. Filmin ortalarında Frances, Dr. Symington'ı (Lane Smith) görmesi için yakınlardaki bir akıl hastanesine götürülür. Doktor gülümseyerek, onu kariyeri boyunca takip ettiğini ve “büyüleyici bir vaka” olarak gördüğünü söyler. “Onun bu kötü durumu” çözmek için sabırsızlandığını da belirtir. Frances doktora yardımcı olmaz ve onun yardım etmek için gösterdiği çabaları hor görür. Özel yaşamı hakkında ona hiçbir şey söylemeyeceğini ve “kötü durumu” hakkında konuşmak istemediğini itiraf eder. Fakat Dr. Symington bu olumsuz aktarım tepkisiyle başa çıkamaz gibidir ve doktorun üst dudağında elleriyle saklamaya çalıştığı ter damlacıklarının oluştuğunu görürüz. Farmer, doktorun ve onun yardım etme çabasının değerini düşürmeye devam ederken, doktorun yüzünde giderek artan tehditkâr bir bakış belirir. Doktor, has-

tasının yardımı reddetmesi karşısında, narsisistik açıdan o kadar çok yaralanmış ve küçük düşürülmüş olarak resmedilmiştir ki, cezalandırıcı biri olup çıkar. Farmer onun ofisinden ayrılır ve film, Farmer'a çok büyük, kötü bir nöbete neden olan insülin koma tedavisinin uygulandığı bir sahneye geçer.

Belki de, karşı aktarımın canlandırıldığı en sıradışı örnek J. Lee Thompson'ın *Para Hırsı* (St. Ives, 1975) adlı filmidir. Bu filmde, Dr. John Constable (Maximillian Schell), milyoner Abner Procane'in (John Houseman kendisinden beklenmeyen bir şekilde bu rolün hakkını verememiştir) yanında kalan psikiyatristidir. Schell bu psikiyatristi dalkavuk biri olarak canlandırmasına karşın, sonunda psikiyatristin Procane'in servetine konmak için planlar yaptığı açığa çıkar. Dr. Constable bir silah çıkartıp Procane'i vurmaya hazırlanırken, şu konuşmayı yapar:

DR. CONSTABLE: Bunca yıldır sızlana sızlana anlattığın küçük sorunlarını dinlememin karşılığı olarak bana ne ödedin? Senin o sızım sızım küçük sorunların beni delirtti! Geceler boyunca, saatler boyunca. Ve sen bana ne ödedin? İsviçre banka hesaplarında istiflediğin milyonlarınla karşılaştırıldığında, bana kuruş ödedin sen kuruş.

PROCANE (masumca): Hiçbir fikrim yok. Ben . . . sandım ki John, ben gerçekten . . . şeye inanmıştım .

..

DR. CONSTABLE: . . . dost olduğumuza mı? O Freud'un verdiği bir ilhamdı, Abner. Allah şahidim ki seni sevmiştim, ama Allah şahidim olsun ki şimdi senden nefret ediyorum.

Bu kelimelerden sonra, psikiyatrist hastasına ateş eder ve onu öldürür. Psikiyatrinin bu sapıkça sömürülüğü, sinema endüstrisinin bu meslekle ilgili şüphelerinin parodi derecesine varacak kadar bilinçli hale geldiğini gösteriyor olabilir. Ne olursa olsun, bu film, bir hastanın içinde barındırabile-

ceği en kötü korkuları kristalize eden, sinemadaki karşı aktarımın en aşırı örneklerinden birini sunar.

Ruh sağlığı profesyonelleri, bu ıstırap verici sinema sahneleri boyunca oturup, yanıtlanması zor bazı sorular üzerinde düşünmeleri için kendi başlarına bırakılırlar. Bu imajların, psikiyatri ve psikoterapinin klinik uygulamasıyla ilgisi nedir? Hastalar ya da ileride hasta olabilecek kişiler bu portrelerden önemli derecede etkilenirler mi? İzleyicilerin, sinemadaki bu imaj ve terapide gerçekten karşılaştıkları şey arasındaki farkı bilebilecek kadar ayırım yapabildiklerini varsayabilir miyiz? Perdedeki portreler, psikiyatristleri ya aşırı idealleştirerek ya da onlara karşı güvensizlik yaratarak hastaları olumsuz etkiler mi? Sinemadaki portreler, psikiyatristlerin kendilerini ve sanatlarını uygulama şekillerini etkiler mi? Son olarak, sinemada psikiyatrinin işlenişi, en azından kısmen, halkın gözünde psikiyatri imgesindeki düşüşün nedeni olabilir mi ya da tersine bu düşüşün bir sonucu olabilir mi?

Psikiyatri filmleri, doktorlar ve hastalar arasındaki etkileşimlerle ya da halkın psikiyatri anlayışıyla ilgisiz değildir. Sinema, zamanımızın intrapsişik* imgelerinin depolandığı muazzam bir yerdir ve filmler, hem hastaların hem de terapistlerin özdeşleştikleri, insana özgü temel psikolojik süreçlere parmak basarlar. Sinema modern izleyiciler için, İ.Ö. beşinci yüzyılda tragedyanın Yunanlılar için gördüğü aynı işlevlerin çoğunu görür. Aiskilos ve Sofokles'in insanın evrendeki yeri üzerine her Atina vatandaşının uygar ve dinî yaşamında ne kadar önemli bir yer teşkil ettiyse, sinemanın mitolojik (örneğin, siyasi, ideolojik ve ruhsal) boyutları da -katarsis sağlamanın yanı sıra- izleyicileri kültürleriyle o kadar çok birleştirir.

Belki de, bu soruların ele alınması başka bir soruyla başlamalıdır: Psikiyatristlerin perdedeki portreleri doğru mudur? Genel tarihsel açıklamamızda, belirli bir portrenin

* intrapsişik: Zihin, ruh içinde olan (ç.n.)

“gerçekçi” olup olmadığı üzerine bir yargıda bulunmaktan kaçınmaya çalıştık. Açıkçası, yetenekli ve iyi eğitim almış uzmanın danışma odasında normalde devam edip giden şeyle ilgili kanıya göre bu tür yargılar yapılmaktadır. Ama, ruh sağlığı uzmanlarının katıldığı çeşitli atölye çalışmalarındaki ve ulusal psikiyatri toplantılarındaki deneyimlerimiz aracılığıyla, tipik ruh sağlığı uygulamasını nitelendirmenin son derece öznel olduğunu anlamış bulunuyoruz. Belirli bir filmin, bir terapistin nasıl çalıştığını gerçekçi olarak resmedip resmetmediği konusunda terapistlerin ne kadar sık uzlaşmazlığa düştükleri bizi tekrar tekrar etkilemiştir. Örneğin, bazı ruh sağlığı uzmanları, *Sıradan İnsanlar*’ın insancıl, şefkatli ve başarılı bir ergen psikiyatristinin neye benzediği konusunda gerçekçi bir örnek sağladığını söylerlerken, kimileri de Dr. Berger’in Conrad’ı görmek için, gecenin bir yarısında, filmde gösterilen şartlar altında muayenehanesinden çıkacağı düşüncesine adamakıllı gülmüşlerdir.

İşte bu tür anlaşmazlıklar, psikiyatrinin bilimsel statüsü hakkında halktaki şüpheyi artırmıştır (Fink 1983). Milyonlarca Amerikalı sansasyonel mahkeme duruşmalarını gazete haberlerinde okuyarak, davalının akıl sağlığının yerinde olup olmadığına dair taban tabana zıt tartışmalar yaratan, psikiyatrik “bilirkişi” ifadelerine ulaşabilmektedir. Her iki tarafın da psikiyatri bilirkişileri, eğitimleri, deneyimleri ve bilgileri nedeniyle kendi teşhis ve formülasyonlarının doğru olduğunu, böylece karşı tarafın psikiyatri bilirkişilerinin tamamen hatalı olduklarını iddia ederler.

Sinema perdesindeki portrelerin gerçekçi olup olmadığını saptayabilmek sorunu, psikiyatri suistimallerini ele alan filmlerde daha da zorlaşır. Aslında, *Frances* gerçek bir öyküye dayanmaktadır (bu tartışılabilir) ve *Aşk Hastası*’nda olduğu gibi, psikoterapistlerin hastalarla ilişkileri olduğuna ilişkin raporlar hiç de nadir değildir (Davidson 1976; G. Gabbard 1989; Gabbard ve Lester 1995). Ülkenin her tarafındaki devlet hastanelerinde, psikoterapötik ilaçların, elektrokonvulsif tedavinin ve psikocerrahinin kötüye kulla-

nımıyla ilgili korku hikâyeleri her zaman su yüzüne çıkmaktadır. Bunlar çarpıtma mıdır? Evet ve hayır. Bir yanda, hastalarına sadistçe ve cezalandırıcı tarzda davranan psikiyatristler gerçekten vardır; kendi erotik duygularına göre hastalarına davranan psikanalistler gerçekten vardır ve hattâ büyük bir olasılıkla psikiyatristlerin kendi hastalarını öldürdükleri örnekler de vardır. Öte yandan, bu portreler, ahlaklı olanın ve hastaları için en iyi olanın hizmetinde karşı aktarım duygularını anlamaya ve onları dizginlemeye çalışan tipik, ortalama, iyi niyetli klinisyenleri yanlış sunan çarpıtmalardır. Sinema salonu dışında bir psikiyatristle temasta olma olasılığı olan ya da olmayan, bilgilendirilmemiş izleyici için, filmler sadece belirli bir psikiyatristi değil daha çok genel anlamda psikiyatristi resmediyor olabilir, tıpkı çoğu sinema izleyicisinin bütün gizli ajanların James Bond'a ya da her mafya üyesinin Vito Corleone'ye benzediğini sanması gibi. Bir psikiyatristin her zamanki ve duruma göre belirlediği davranışının ne olduğunu bilmeksizin, bir izleyici perdede şahit olduğu şeyin uygunluğunu ve sıklığını yargılayabilecek bir standarda sahip olamaz. Amerikan halkının sinemaya tepkisini, eski Yunanlıların Sofokles ve Aiskilos'a tepkisiyle karşılaştırmaya geri dönecek olursak, izleyiciler karakterleri ve durumları arketip olarak algılayabilirler. Tıpkı Ödipus Erkek, Tebes de Şehir olarak alındığı gibi, Amerikalılar da belirli bir karakteri bütün bir mesleğin, o mesleğin öz niteliklerini taşıyan temsilcisi gibi görebilirler. Bu nedenle, sinemadaki psikiyatrist, izleyicilere kendi kendilerine, "Demek ki, psikiyatristler böyle olurlarmış" dedirebilecek tipik bir psikiyatri insanıdır.

Hem film yapımcıları hem de izleyiciler için, sinema psikiyatristi bir aktarım nesnesidir. Charles Brenner (1982), aktarımın her yerde görülebileceğine işaret eder -analitik durumdaki aktarım ile danışma odası dışındaki yaşamda gerçekleşen aktarım arasındaki tek fark analizin klinik ortamda yapılıyor olmasıdır. Başka bir deyişle, her gün özel ve mesleki yaşamlarımız boyunca bilinçdışı bir seviyede, hep-

miz çevremizdekileri geçmişimizden çeşitli nesnelere dönüştürüyoruz. Sinema psikiyatristini bir aktarım nesnesi olarak kavramlaştırmak, gerçek yaşamdaki karşısının doğru bir portresine hangi sinema psikiyatristinin en çok yaklaşabildiği gibi önemsiz bir konu üzerinde tartışmaktan daha değerli olabilir. Eğer aktarımın bütün insan ilişkilerinde yaygın bir şekilde bulunduğu doğruysa, her ilişkinin, gerçek niteliklerin ve aktarım çarpıtmalarının bir karışımı olduğu da doğrudur. İster sinemada ister gerçek yaşamda olsun, psikiyatrist belki de aktarım çarpıtmalarına özellikle maruz kalır. Paul Fink'in belirttiği gibi: "Bütün doktorlar, kökenleri rahiplikten ve toplumun dinsel törenlerinden gelmesine karşın, psikiyatristler gibi büyüünün icra edilmesi görevini devam ettirmezler. Asklepios'un otoritesi sözel olmayan bir yönde gelişmiştir. Psikiyatriden sık sık, suç gibi ruhsal acılarla uğraşması istenir (bu da, Asklepios otoritesinden daha çok rahiplerin otoritesine yakındır)" (1983, 673). Aslında, etimolojik kökenlerinden doğrudan çevrildiğinde, psikiyatrist "ruhun doktoru" demektir. Belki de, psikiyatristler önemli aktarımsal çarpıtmalara daha çok eğilim gösterirler, çünkü onlar çok kolayca, başkalarının gerçekleştiremeyeceği bir şekilde insan ruhunun karanlık işlerini anlayan tıp üstü zihin okuyucular olarak görülürler. Örneğin, *Kuzuların Sessizliği*'nde (The Silence of the Lambs, 1991) Hannibal Lecter, kötü özüne karşın fiilen bir zihin okuyucudur. Fink'in belirttiğine göre, böyle güçler korkutucudur ve insanlar, insanüstü olduğu kabul edilen bu güçler karşısında duydukları korkuyla başa çıkabilmek için, onları değersizleştirebilir ve onlarla alay edebilirler.

Büyülü güçlerin psikiyatristlere atfedilmeleri şüphesiz bir çarpıtmadır, ama ruh sağlığı profesyonelleri bu çarpıtmaları teşvik eden kendi katkılarını da kabullenmelidirler. Psikanalitik kurumların gizemi ve gizli toplulukların etrafını saran gizem arasındaki benzerlikler pek çok komik yorumun konusu olur. Psikanalistlerin ve diğer psikoterapistler arasında görülen, yaptıkları şeylerden kendilerini sorumlu tut-

ma isteksizliği, terapi sürecinin rasyonel ve ampirik olmak-tan çok sezgisel ve büyüyle ilgili olduğuna ilişkin inancı artırabilir. Tarihsel açıdan psikiyatri, her şeyi biliyormuş gibi davranarak ve kendi alanının çok dışındaki son derece karmaşık toplumsal sorunlara çareler vaat ederek kendisinin idealleştirilmesine ve esrarlı kılınmasına katkıda bulunmuş olabilir (Fink 1983). II. Dünya Savaşı'nın ardından, psikiyatrinin gelişmesi kısmen, askerler arasında hasta numarası yapma gibi davranışların psikodinamiğini açıklayabilme yeteneğine bağlıdır. Bu nedenle, daha önce ahlaksız ve kötü davranış olarak suçlanan şeyler artık psikopatolojik olarak anlaşılyordu. Fink'in söylediği gibi, bu olgu psikiyatristlere, “genellikle rahiplere tahsis edilmiş olan, günahların affı için dış süpereo gücü” sağladı (1983, 677). Böylece o zamandan beri psikiyatristler, durumsal ahlak ve danışma odası sınırları dışındaki toplumsal meselelerde kendi kendilerini uzman ilan edenler çağının müjdecisi oldukları için, tamamen haksız bir nedenden olmasa da, suçlanmışlardır. 1960'ta, Stephen Sondheim'in *Batı Yakasının Hikâyesi*'nin (West Side Story) şarkılarından unutulmaz “Officer Krupke”nin sözleri bu eğilimi vurgular. Bu şarkıda genç suçlular bir polisi kendilerine daha yumuşak davranmaya zorlarlar, çünkü onlar suçlu ve antisosyal olmaktan çok “yanlış anlaşılmışlardır” ve “psikolojik açıdan rahatsızdırlar”.

Psikiyatristlerin hicivsel portrelerinin şaşırtıcı derecede gerçeğe yakın olduğu diğer bir alan da psikiyatristlerin anlaşılması çok zor jargon kullanmalarıdır. Daha 1931'de, Lewis Milestone'un *İlk Sayfa*'sındaki psikiyatrist, bacağından kurşunlanıp yere düşerken bile “dementia praecox” deyimini haykırır. Ne yazık ki, psikiyatri dışındaki çoğu kişiye yabancı dil kadar uzak bir dilde konuşup yazarak, psikiyatriyi esrarlı kılma eğilimini artırdıkları suçlamasından hafif cezayla kurtulabilmeleri için psikiyatristlerin bu suçu kabul etmeleri gerekir. Sık rastlanan diğer bir fantezi, terapistlerin her zaman çevrelerindeki insanları, sosyal durumlarda bile analiz ediyorlar olduklarıdır ki Claudia Weill'in *Sıra Bende*

(1980) adlı filmdeki bir sahnede çok açık bir şekilde yakalanmıştır. Bu filmde bir psikiyatrist, bir başka adamın sakalından, hor gören bir edayla, “tipik bir kompansatuar yer değiştirme vakası” diye söz eder. Terapistler bu davranışı sadece bir sinema stereotipi olarak görmek isterlerken, analitik çevrelerde dolaşan bir kişi, kokteyllerde arkadaşlarını etkileme çabasıyla hastası olmayan insanların bedava ve çok kaba analizlerini yapan bireylere alışkıdır. Bu yüzden, *Sıra Bende*’deki psikiyatrist kuşkusuz, aktarım çarpıklıklarıyla yüklü bir stereotip ve figürdür, ama gene de öz gerçek üzerine dayandırılmıştır. Son bir analiz olarak, şüphesiz, sanatın gerçekliğe hiçbir borcu yoktur. Film yapımcıları ve senaryo yazarları hiçbir şekilde, psikiyatri mesleğinin kabul edebileceği psikiyatrist portreleri çizmek zorunda değildir. Ve tüm bu çalışmada göstermeye çalıştığımız gibi, “gerçeklik” sorusu, neredeyse tamamen mitler ve gelenekler aracılığıyla iletişim sağlayan bir medya olan sinemanın incelenmesinde bile bir saptırma konusu olabilir. Ayrıca, sinema sanatı ve onun sosyo-tarihsel önemi arasında bazı ilişkiler varken, sayısı çok fazla diğer etmenler bu incelemedeki özel konumuz psikiyatrinin imajını daha da karmaşık hale getirmektedir. Film yapımcıları psikiyatristleri istedikleri tarzda yansıtmakta özgürdürler, ancak bu noktada hastaların ya da olası hastaların psikiyatrik yardım ararken ya da psikiyatrik yardımı kabul ederken gösterdikleri eğilimleri ne ölçüde etkiledikleriyle ilgili çok daha ciddi bir soru ortaya çıkar.

hastaların tepkisi

Psikiyatristlerin sinemadaki imajlarının bir kişinin şu anki ya da gelecekteki terapistine karşı olan tutumunu ciddi şekilde etkileyebileceğini öne sürdüğümüzde, buna son derece şüpheli yaklaşan ruh sağlığı profesyonellerini tanıyoruz. Savları şöyle: Herhangi bir zeki insan sinemadaki imaj ile gerçek olanı birbirinden ayırt edebilir. Sinema izleyicisini bi-

linç dışı güçlerin etkisi dışında, sofistike ve rasyonel düşünebilen bir kişi olarak tasvir eden bu sava kesinlikle katılmıyoruz. Gördüğümüz film stereotiplerini bilinçli olarak reddetsek bile, medya imajlarının hayatımız boyunca bilinç dışı yoluyla bizim üzerimizde etkili olduğunu kabul ediyoruz. Ardı ardına seyrettiğimiz filmlerin toplam etkisi, bilinç öncesi ve bilinç dışı hafıza bankalarında depolanmış iç stereotiplerle dolu zihinsel bir deponun yaratılmasıdır. Az ve öz konuşan kovboy, çılgın bilim adamı, altın kalpli fahişe ve sosyal açıdan başarısız entelektüel, hepsi de bu gibi iç stereotiplerin örnekleridir. Madison Avenue bilinç altı yoluyla algılanabilen ve depolanan imajların gücünü çoktan fark etmiştir ve vurguncu kişiler, dış macunundan siyasi adaylara varana dek her şeyi satmakta bu imajları kullanmaktadırlar. İzleyicilerin, sahnede gösterilenle gerçek hayatta meydana gelen şeyin arasındaki farkı kolayca görebilecek kadar ayırt edici olduğunu düşünmek saflık olacaktır. Aslında, Tom Cruise'un mega hiti *Top Gun* 1986'da gösterildiğinde, filmde olup bitenler tamamen fantezi olmasına karşın, donanmanın pilot programına katılanların sayısı çarpıcı bir biçimde artmıştır.

Biz, ortalama kişinin, belirli bir mesleğin gerçek durumunu o mesleğin medyadaki çarpıtılmış imajından ayırt edebilecek kadar yetenekli olamayabileceğini tartışırken, taviz verilmiş gerçeklik sınavını zaten yaşıyor olabilecek, duygusal açıdan rahatsız bireylerin yeteneğinin daha da çok zorlanacağı sezgisel olarak ortadadır. Bu olgunun klinik örneklerini çeşitli kereler gördük. *Guguk Kuşu*'nu izleyen bir psikiyatri hastanesindeki bir hasta, daha önceden elektrokonvulsif terapi (EKT) için verdiği onayı geri almıştır. Bu hastanın açıklamasına göre, filmde EKT uygulamasını gördükten sonra bu tedaviyi asla istememiştir; böylece hasta çok ihtiyaç gösterdiği ve gerekli olduğu aşikâr bir müdahaleden kendisini yoksun bırakmıştır. *Frances*'ta, hastanede yatan başka bir hasta, psikiyatristlerden birinin yardımıyla hastaneye kaçak olarak sokulan denizcilerin hastalara teca-

vüz ettiği bir sahneden sonra sinemayı terk eder. Bu filmin kendisini, “sanki bütün dünya onu ele geçirmek için peşindeymiş gibi” hissetmesine neden olduğunu belirten bu kadının hasta, daha önce kendisinin yattığı bölümün güvenceli olduğunu düşündüğünü, ama bu filmin kendisini, hem ruh sağlığı profesyonellerinin güdülerini hem de ne kadar güvenilir olabileceklerini sorgulamaya ittiğini söylemiştir. Hattâ, hastaneye yatmış bir hastanın ailesinin, *Guguk Kuşu*’nda EKT’nin nasıl uygulandığını seyrettikten sonra EKT’ye onay vermeyi reddettikleri bir vaka biliyoruz.

Psikiyatri hastaları, danışma odasına bir psikiyatristin nasıl olması gerektiğine ilişkin beklentileriyle gelirler. Bu beklentiler filmlerde gördükleri şeyler üzerine kurulmuştur. *Aşk Hastası*’nda, Elizabeth McGovern’ın yasak arzusunu Dudley Moore ile hayata geçirmesine tanık bir kadın hasta, analistine psikanalizin sınırlarının sandığı kadar belirgin olmayabileceği düşüncesinin kendisini rahat bırakmadığını söyler. Eğer aktarım sırasında erotik duygular geliştirecek olursa, bu duygular hakkında konuşmak için o kadar istekli olamayabileceğini belirtmiştir. Bu düşünceler, psikanalitik ahlak bilgisi bakımından nispeten ayrıntılı bilgiye sahip bir hastadan gelmiştir. Hiçbir terapist görmemiş ya da hiçbir terapist tanımayan olası hastalar üzerinde böyle bir filmin yapabileceği etki hakkında ancak tahmin yürütülebilir. Bir kadının terapistine giden bir erkek hasta, psikoterapide, son derece cinselleştirilmiş bir aktarımın yaşandığı iki yıldan fazla bir süre geçirmiştir. Psikoterapisinin sonlarına doğru, bu hasta da *Aşk Hastası*’nı seyreder ve bu filmin kendisini çok rahatsız ettiğini bildirir. Tedaviye ilk geldiği sırada bu filmi seyretmiş olsa, terapistiyle duyguları hakkında bu kadar açık tartışma şansının olamayacağını söylemiştir. Terapistine, bu filmin kendisinde, farklı terapistlerin hastalarıyla olan ilişkilerine farklı ahlaki standartlar uyguladığı izlenimini bıraktığını söylemiştir.

Tıpkı olumsuz nitelikler kazandırılmış stereotip portrelerinin, hastaların, psikiyatristlerinden bir şekilde onlara teca-

vüz edeceklerini beklemelerine neden olabileceği gibi, daha olumlu portreler de benzer şekilde bir hastanın, gerçekçi olmayan, idealleştirilmiş türde beklentiler geliştirmesine yol açabilir. Örneğin, *Sıradan İnsanlar*'ı izleyen genç bir üniversiteli kız öğrenci, insanlarla ilişkilerde yaşadığı çeşitli zorluklar nedeniyle psikoterapiye gelir. Sınır kişilik bozukluğu teşhisi konan hasta terapiye haftalarca devam ettikten sonra, terapisti onda giderek daha çok hayal kırıklığı yaratmıştır. Bu kız hasta, erkek terapistinin daha çok, *Sıradan İnsanlar*'daki Judd Hirsch gibi davranmasını ısrarla ister. Doktorundan daha az resmî olmasını ve daha özele indirgenirse, tıpkı Hirsch'in Timothy Hutton'a sarıldığı gibi, kendisini kucaklamasını istemektedir. Terapisti, onu kucaklamasının neden onun için en faydalı şeyler arasında bulunmadığını açıklar. Hasta bu açıklamadan tatmin olmaz ve "Eğer Hirsch bunu yapabiliyorsa, sen neden yapamayasın?" der. Terapist konumunu korur ve psikoterapinin başlarında, bölünmüş bir aktarım gelişir: Hirsch'in canlandırdığı Berger'in temsil ettiği idealleştirilmiş, her açıdan iyi nesne ve gerçek terapistin temsil ettiği değersizleştirilmiş, her açıdan kötü nesne. Judd Hirsch'in davranışı, sürekli olarak, gerçek terapistin ulaşmayı başaramadığı bir standart olarak görülür.

Bu örnek anlatım, psikiyatristlerin filmlerdeki olumlu portrelerinin bile ileride nasıl olumsuz klinik etkileri olabileceğini göstermektedir, çünkü bu olumlu portreler, bir psikiyatristin hastası için şimdi ve ileride ne yapıyor olabileceğinin yanlış ve aşırı idealleştirilmiş beklentilerine yol açabilirler. Filmlerde, sinema tarzında katarsise dayalı tedavinin çarpıcı sonuçlarını gören hastalar, kendi psikoterapilerinde de sık sık benzer sonuçlar beklerler. Pek çok hasta psikoterapiye, kendilerindeki bütün hastalık belirtilerine neden olan, bastırılmış tek bir travmatik anılarının açığa çıkartılmasında terapistleriyle işbirliği yapacakları bir detektif çalışmasına kendilerini tamamen kaptıracakları beklentisiyle gelirler. Bu hastalar, ruhlarının en karanlık derinliklerine inerek, hastalık nedeni ve tedavi arasındaki kayıp bağı bu-

labilmek için, terapistlerine kendilerini hipnotize etmeleri için yalvarabilirler. Eğer hastalar geçmişlerindeki karanlık sırların peşindeyken, aktarımın “şimdi ve burada” durumundan tekrar tekrar kaçarlarsa, gömülü travmatik bir anının açığa çıkartılmasının iyileşmeyi sağlayacağı inancı, terapistteki ya da analizdeki ilerlemeye güçlü bir direnç oluşturabilir. Uzun psikanalitik tedavilerin sonuna yaklaşıldığında hastalar, içgörünün o güçlü parıltısını görmeden ve sinemada gördükleri gibi buna eşlik edecek kontrol dışı duygu fırtınası yaşamadan tedavilerini neredeyse bitirmek üzere olduklarını ve bu nedenle biraz hayal kırıklığına uğradıklarını sık sık ifade ederler.

Bir üniversite öğrencisinin *Sıradan İnsanlar*'da Judd Hirsch'in canlandırdığı karaktere sevdalanması vakasında, terapinin sonunda analist hastasının neden bahsettiğini daha iyi anlayabilmek için filmi görmesi gerektiğini hisseder. Film gördükten sonra, hastasının talepleriyle ilgilenebilmek için ve hastasının kendisinden neler beklediğini anlayabilmek için çok daha iyi donanmış olduğunu hisseder. Filmlerdeki psikiyatrist portrelerinin bir klinik etkisi de, sinemadaki portrelerinin hastalara ifade ettiği şeylerle uyum içinde olabilmeleri için, terapistlerin perdedeki imajlarını nispeten tanıyor olmaları gerektiğidir. İlgili filmler hakkında bilgi sahibi olmaları hastalarıyla olan çalışmalarında önemli bir yarar sağlayabilir. Bu yararın çarpıcı bir örneği, iyi bir mesleğe sahip genç bir kadın analizinin üçüncü yılında, analistine şu rüyasını anlattığında yaşanır: “Bir yatak odasında, duştan sonra, ayakta çıplak kurulanıyordum. Tehditkâr bir adam odada benimle birlikteydi. İlk önce utandım; sonra bu utangaçlığım geçti. Onun kucığına oturdum, onun kim olduğunu anlamayayım diye yüzünde bir tür maske taşıyordu. Yatağa benimle birlikte oturunca giderek daha çok korkmaya başladım. Başını tekrar göğüslerime yasladığında maskesi düştü ve onun Michael Caine olduğunu gördüm. Panik içerisinde uyandım.” Analist diğer herhangi bir rüyada olduğu gibi, hastasının bu rüyayla ilgili çağrışımlarını so-

rar. Hastanın çağrışımları, materyalin derinleştirilmesinde ya da rüyanın anlamına ışık tutmakta özel bir yarar sağlamaz. Hastasının kısa bir süre önce *Ölüme Soyunmak* (Dressed to Kill) adlı filmi gördüğünü söylediğini hatırlayan analist, hastasının rüyasında Michael Caine'in belirmesinin, onun analisti sembolize etme yolu olarak anlaşılıp anlaşılmayacağını merak eder. Bu yorum hastanın çağrışımlarında yeni bir gelişme sağlar. Hasta, tıpkı *Ölüme Soyunmak*'ta olduğu gibi, analistine karşı cinsel duygularını belli ederse yıkıcı sonuçlar doğacağından çok kaygılandığını ifade eder. Babasına karşı baştan çıkartıcı davrandığı için, babasının ona bedensel tacizde bulunduğundan kaygılanmaktadır ve mantıklı olarak düşündüğünde analistinin gerçekte ona karşı vahşice davranmayacağını bilmesine karşın, aynı şeyin aktarımda da tekrar etmesinden korkmaktadır. Bu nedenle, Michael Caine'in psikotik ve vahşi bir psikiyatrist olan sinema imajı, onun analistiyle ilgili, henüz bilinç seviyesine çıkmamış, aktarım fantezisini temsil etmek için bilinçdışı tarafından kullanılmıştır. Film biliyor olması, analistin hastanın bilinçdışıyla daha iyi ilgilenmesini ve hastanın çağrışımlarında derinleşme getirecek uygun bir müdahalede bulunmasını sağlamıştır. Kuşkusuz bütün terapistlerden son zamanlardaki filmleri takip ediyor olmalarını beklemek gerçekçi değildir. Ancak bu hastanın rüyası, sinema perdesindeki imajların sinema izleyicilerinin bilinçdışlarında nasıl barınmaya başladıklarını ve muhtemelen danışman odalarında nasıl açığa çıkabileceklerini çok güzel göstermektedir.

Sıradan İnsanlar'dan sonra çok az film, *Can Dostum* (Good Will Hunting, 1997) kadar psikoterapi seanslarında tartışma yaratmıştır. Dördüncü bölümde işaret ettiğimiz gibi, Robin Williams'ın canlandığı terapistin oldukça saçma davranışına karşın, filmin ana fikrinin Matt Damon'ın canlandığı Will Hunting için yararlı bir süreç olarak psikoterapiyi desteklediği apaçık ortadadır. Bu filmi gören hastalar, kendi terapistleri ve Williams'ın yarattığı kurgu ürünü terapist arasında karşılaştırmalar yapmışlardır. Genç bir er-

kek hasta, bu filmi seyrettikten sonra erkek terapistiyle olan seansına geldiğinde ona, “*Can Dostum*’u seyrettin mi?” diye sorar. Terapist seyretmediğini söyleyince, hasta ona kendinden emin bir şekilde “İşte terapi böyle olmalı. Sanki aralarında gerçek bir bağ var gibiydi,” der.

Bu hasta bir yıldan epey fazla bir süredir terapide olmasına karşın, terapistiyle arasındaki mesafeyi ısrarla korur. Hasta aktarım duygularından nadiren bahseder ve terapistiyle ilgili merak ettiği şeyleri inkâr eder. Terapistini, kendisine hizmet sağlayan bir diş doktoru ya da bir muhasebeci olarak gördüğünü söyler. Kısacası, terapistiyle arasına bir mesafe koymuştur. Hasta, terapisti toplantı ya da tatil nedeniyle bulunmadığı zamanlar, terapistin özlediğine dair duygularından asla söz etmez. Terapist bu göz ardı edilen önemli nokta için zorlayınca, hasta, ara sıra “kişiyi değil, ama süreci özlediğini” kabul eder. Hasta, film hakkında konuşmaya devam eder ve şunları söyler: “Bunun bir komedi olduğunu biliyorum, ama o iki kişi birbirlerine o kadar yakındılar ki. Terapinin sonunda birbirlerini kucakladılar ve hasta bunun bir sınır ihlali olup olmadığını sordu. Terapistin yanıtı, ‘Eğer kışımı tutmazsan, olmaz.’ idi”. Hastanın filmdeki bu sahneyi anlatması üzerine, hem hasta hem de terapist gülmekten kırırlar.

Merakın harekete geçirdiği terapist hastasına filmde daha başka neleri sevdiğini sorar. Hasta, Robin Williams’ın canlandırdığı karakterin kendi sorunlarını hastasıyla paylaşmasını ve hastasının ona yardımcı olmasına izin vermesini beğendiğini söyler. Terapist ona, kendi terapisinde terapistinin kendisini ona daha çok açmasını isteyip istemediğini sorar. Hasta bunu istediğini doğrular. Bu noktada terapistin yorumu şu olur: “Eğer kendi sorunlarımı sana anlattıysam, paranı doğru bir şekilde kullandığını düşünüp düşünmeyeceğini merak ediyorum.” Bir an düşündükten sonra hastanın cevabı şöyle olur: “Büyük olasılıkla öyle düşünmem. Senin sorunlarını gerçekten duymak istediğimi sanmıyorum. Bunlar beni kaygılandırabilirler. Ama sanırım senin

hakkında merak ettiğim şeyler var.” Terapist sonra, hasta için çok derinden çatışmalı bir durum olan yakınlık özleminin bu film tarafından harekete geçirilmiş olabileceği üzerine fikir yürütür. Hasta kızarır ve “Sana daha yakın olmak istiyorum, ama bundan korkuyorum. Ya eğer Robin Williams’ın yaptığı gibi buna karşılık veremezsen?” der.

Bu küçük psikoterapi süreci kesiti, sinemadaki belirli psikoterapi portrelerinin gerçek tedavi sürecinde tartışılmasının ne kadar faydalı olabileceğini yansıtmaktadır. Bu film, hastanın, kelimelere dökmesi zor aktarım özelemlerini ifade edebilmesine olanak sağlayacak gerçek aracın “uzaktan” da olsa yerini almıştır.

Aynı hasta, aynı ay içinde *Benden Bu Kadar*’ı da (As Good As It Gets) izlemiştir. Dördüncü bölümde incelediğimiz gibi, kısa bir tipik bölümde, bir psikiyatrist perdede gözükür ve yerinde sınırlar çizerek ve hastanın planlanmış randevularına uyması gerektiğinde ısrar ederek, Jack Nicholson’ın hemen görüşme arzusuyla başa çıkar. Psikiyatristin son derece profesyonel ve uygun gösterilmesine karşın, bu özel hasta onu soğuk ve şefkatsiz olarak görür. Sinema izleyicileri terapistlerini duygusal ve içini dökebilen kişiler olarak görmeyi yeğlerler. Fakat bir kişinin gerçek terapistinin bu şekilde davranacak olması hasta için son derece endişe verici olabilirdi. Kitap boyunca vurguladığımız gibi, filmlerdeki psikoterapi gerçek yaşamdakinden tamamen farklı bir grup ilkeye bağlı olarak işlemektedir.

Tedavideki bir hasta psikoterapiyi canlandıran bir film tarafından “iyileştirildiğini” hissettiğini bildirdiğinde, sinemanın gücü özellikle ortaya çıkmaktadır. Bazı izleyiciler, kendilerini sinemadaki karakterlerle o kadar çok özdeşleştirirler ki, sanki terapi kendilerine yapılmıyormuş gibi terapiyi yaşayabilirler.

Beşeri bilimlerde yüksek lisans yapan, yirmi üç yaşındaki bir öğrenci, depresyona, değersizliğe ve ara-sıra intihar düşüncelerine dair kronik duyguları ol-

duğu için psikoterapiye başlar. Terapinin ilk üç ayında, çocukluğunda babasından gördüğü kötü davranışlardan çok korkunç örnekler verir. Zamanla suçu kendi üzerine alır. Bu, kendi yaşamında babayı aslında seven bir figür olarak koruyabilmesi için bir savunma işlevi görür. Başka bir deyişle, babasının ona vurmasının tek nedeni, onun kötü bir çocuk olması ve bunu hak etmesidir. Bu formülasyonda, baba, kuralsız bir oğlu cezalandırarak iyi niyetli hareket etmiştir.

Psikoterapi yaklaşık üç ay devam ettikten sonra, bu genç adam *Can Dostum*'u izler ve ertesi gün terapi seansına geldiğinde kadın terapistine bu filmi onun da seyredip seyretmediğini sorar. Terapist seyretmediğini söyler. Bunun üzerine hasta ağlamaya başlar ve hıçkırıklar arasında, "O bendim," der. Terapisti ondan bunu açıklamasını ister. Hasta, tıpkı Will Hunting gibi, geçmişinde kendisine kötü davranılmasının suçunu o güne kadar hep kendi üzerine aldığını açıklar ve ayrıca Robin Williams'ın oynadığı terapistin kendisine yüksek lisanstaki danışman hocasını çok hatırlattığını, filmdeki terapist tekrar tekrar, "O senin hatan değildi, o senin hatan değildi, o senin hatan değildi," dediğinde çok derinden etkilendiğini söyler. Filmin genel mesajının, "kusurlu olmak normaldir" olduğunu söyler. Filmten sonra büyük bir değişiklik hisseder ve çocukken babasının ona kötü davranmasının onun [kendi] hatası olmadığını kabullendiğini söyler. Ayrıca, artık başkalarına kendisini kanıtlamak ya da hareketlerinin doğruluğunu göstermek zorunda hissetmediğini, çünkü öyle davranırsa başkalarının beklentilerini kendisi için haksız bir görev olarak üstlenmiş olacağını da söyler. Terapistine, artık günlük mücadeleleri hakkında konuşmak istediğini, ama bundan böyle geçmişteki olayları keşfetme ihtiyacı duymadığını söyler. Kendisini, bu film sayesinde, derinlere kök salmış bütün sorunlarından kurtularak "iyileşmiş" bir kişi olarak ilan eder.

Psikoterapinin sinemadaki belirli portreleri, terapinin nasıl çalıştığıyla ilgili bir hastanın kendisine özgü garip fantezisine kusursuz bir şekilde oturabilir. Bu vakada, bu genç adamın aklında, günahların affedilmesini de kapsayan bir terapi modeli vardır. Başka bir deyişle, eğer terapisti sadece, geçmişte olanların onun hatası olmadığını ve o sorumluluğu taşımasına gerek olmadığını söyleyerek onun içini rahatlatırsa, büyülü bir şifa gerçekleşecektir. *Can Dostum* böyle bir tedavi yöntemini resmeder ve hasta sorunlarının bittiğine ikna olmuştur. Beklendiği gibi, “şifa” sadece bir ay kadar sürmüştür ve bu, geçmişe dönük daha sancılı incelemelere ve bu incelemelerin hastanın o anki yaşamındaki bütün olası uzantılarına bir direnç vazifesi görmüştür. Hasta yavaş yavaş, çocukluğundan gelen travmatik anılara kolayca son vermesinin olanaksız olduğunu anlar.

Bu küçük klinik örnekler, psikiyatri hastalarının, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, terapistlerinden belirli davranış beklentileriyle sinemalardan nasıl çıktıklarını gösterirler. Ama bu portrelerden etkilenen sadece hasta mıdır? Filmlerdeki karakterler bir yere kadar hepimize, toplumdaki kendi rollerimizde nasıl hareket etmemiz gerektiğini öğretirler. John Wayne, nesiller boyu erkeklere nasıl erkek gibi olunacağını göstermiştir. Marilyn Monroe kadınlara nasıl seksî olunacağını öğretmiştir. Bu stereotiplerden nefret etme olasılığımız olsa bile, bunların, insanların birbirlerine olan davranışları ve kendilerini nasıl gördükleri üzerine olan etkilerini sorgulayamayız. Psikiyatristlerin bu etkiye karşı profesyonel bir bağışlıkları yoktur. İhtisas yapmakta olan bir psikiyatrist, psikoterapi gözetmenine biraz utangaç bir şekilde, Judd Hirsch’in büyüleyici portresinden çok etkilendiğini ve bunun sonucunda bu niteliklerin bazılarını hastalarına davranışlarında yaratmaya çalıştığını söyler. Hattâ, Dr. Berger karakterinin bazı sözlerini aynen ödünç aldığını da itiraf eder! Yaşlıca bir analist, psikiyatriyi seçmesinin esas nedeninin, *Aşk Yolcuları*’nda Claude Rains’in Dr. Jaquith rolünde çizdiği portre olduğunu itiraf etmiştir. Büyük bir olasılıkla

bu, karakterin yarattığı havaya olan bir tepkidir, çünkü Dr. Jaquith filmde neredeyse hiç psikoterapi yapmaz. Orta yaşlı diğer bir psikiyatrist, çok gençken *Üç Ruhlu Kadın*'i seyretnesinin kendisini psikiyatrist olmaya ittiğini kabul etmiştir. Aynı psikiyatrist, psikoterapinin sonuçlarının ergenlik dönemindeki filmlerde resmedilenler gibi çarpıcı olacağını beklerken, çok yavaş ilerlediğini görünce ilk başlarda duyduğu hayal kırıklığını hatırlamıştır. Kaç terapistin gizlice, en çok beğendiği sinema psikiyatristinin standartlarına erişemediğine ilişkin rahatsız edici kuşkuvarı olduğu üzerine ancak tahmin yürütülebilir. Öyleyse, psikiyatrinin sinemada çizilen portrelerinin etkisi önemsizdir diye bir kenara atılmaz. Bu portrelerin, hastanın, terapistin ve tedavinin kendisinin üzerine olan etkisi çeşitli şekillerde belirir ve saptanması zordur, ama önemli ve geniş kapsamlıdır.

psikiyatrinin imajı

Altın Çağ'dan sonraki otuz beş yıl içinde psikiyatrinin imaj sorunu, şüphesiz sadece sinemayla sınırlı kalmamıştır. Tıp öğrencilerinin psikiyatri uzmanlığına girmelerindeki eğilimleri gösteren istatistikler bu disiplinin gözden düşmesini yansıttığı için çok açıklayıcıdır. II. Dünya Savaşı sonrası dönemden başlayarak, 1950'ler boyunca ve 1960'ların başlarında tıp fakültesi mezunları değışmeyen %7'lik bir oranla psikiyatriye girmişlerdir (Nielsen 1980). 1965'ten başlayarak psikiyatride uzmanlaşan tıp fakültesi mezunlarının sayısında dikkate değer bir düşüş olur. Bu düşüş yavaş yavaş artarak 1970'lerde de devam eder ve 1980'e gelindiğinde psikiyatriye giren mezunların yüzdesinde %50'lik bir düşüş kaydedilir. Psikiyatri, özellikle psikanaliz, eğitim için harcanan zamanın karşılığı bakımından, en az kazançlı tıp uzmanlıklarından biridir. Ancak tıp öğrencileri arasında bu mesleğe olan ilginin azalmasının başka nedenleri vardır. Yager ve Scheiber (1981), öğrencilerin psikiyatri uzmanlığından kaçmalarının bir temel nedeninin, psikiyatrinin halkın

gözündeki olumsuz imajı olduğunu tespit etmişlerdir. Yazarlar, kötü ve aptal psikiyatristlerin medya imajlarını açık seçik aktararak bu olumsuz duygulara katkıda bulunmuşlardır. Psikiyatri araştırmaları ve eğitimi için ayrılan federal fonda bunun karşılığı olan azalma, aynı tarihsel model içerisinde belgelenebilir. Enflasyon ayarlaması olarak, Ulusal Ruh Sağlığı Enstitüsü'nden (National Institute of Mental Health; NIMH) gelen para desteği, neredeyse yirmi yıl süren çarpıcı artışlardan sonra, yaklaşık 1960'ların ortalarında sabitleşti (Pardes ve Pincus 1983). Buna paralel ama çok daha ilginç bir model, Ulusal Ruh Sağlığı Enstitüsü'nün psikiyatri eğitimi için belirlediği klinik eğitim bütçesine ayırdığı para miktarında da görülebilir (Pardes ve Pincus 1983). 1980'ler ve 1990'lar boyunca, psikiyatriyi seçen tıp öğrencilerinin sayısı aşırı derecede düşük seviyede kalmıştır.

Halkın gözünde psikiyatri imajındaki, tıp öğrencilerinin mesleki ilgilerindeki ve psikiyatrik araştırma ve eğitime ayrılan fondaki bu düşüşlerin, sinemanın psikiyatristlere tutumu içinde ana hatlarını çizdiğimiz tarihsel eğilimle, garip bir eşzamanlı bir paralellik vardır. Sinemada psikiyatrinin gözden düşüşünün, toplumun genelindeki paralel modelin kısmi nedeni mi yoksa kısmi sonucu mu olduğu büyük olasılıkla cevabı olmayan tavuk-yumurta sorusudur. Tahminen, her iki süreç de birbirini etkiler. Öğrenciler tıp fakültesine girdiklerinde, mezun olan öğrencilerle aynı önyargıları taşımaktadırlar. Başka bir incelemede, Yager ve meslektaşları (1982), birinci ve dördüncü sınıf tıp öğrencilerinin bu mesleğe olan tutumlarında önemli farklılıklar olmadığını tespit etmişlerdir; araştırmaya katılan öğrenciler, psikiyatriyi diğer tıp uzmanlıklarından daha az prestijli olarak görmelerinin yanı sıra, bilimsel ve kesin olmayan bir dal olarak da görmekteydiler. Bu önyargılar açıkçası, diğer uzmanların eğitim gördükleri yıllarda olumsuz düşüncelerini açıklamalarıyla daha çok güçlenmiştir. Eğer bu olumsuz görüşler önceden varsa, sinema da dahil medyadaki olumsuz portrelerden, en azından kısmen etkilenmiş olmaları gerektiğini var-

sayabiliriz. Linter'in (1979) belirttiği gibi, elektronik medya, psikiyatristlere olan önyargılı tutumlardan tamamen sorumlu tutulamamasına karşın bu utanç duygusunu devam ettirmekte ve artırmakta önemli bir rol oynar.

Bu kitabın 1987'deki ilk baskısından bu yana, bazı ampirik veriler, sinemadaki portrelerin halkın ve olası hastaların algılamalarını ne boyutta etkileyebileceğine daha fazla ışık tutmuştur. Bram (1997), 265 üniversite öğrencisine, psikoterapiye ve psikoterapistlere olan tutumlarıyla ilgili bir anket uygulamıştır. Psikoterapi ve psikoterapistlere olan bakış açılarıyla ilgili elli iki madde hazırlamıştır. Bram anketinde kısmen kitabımızın ilk baskısındaki hipotezleri temel almıştır. Bu araştırmadan ortaya çıkan sonuç, terapistleri, karşı aktarımdaki erotik ve saldırgan duygulara göre davranmaya yatkın kişiler olarak görmeye dair çarpıcı ve endişe verici eğilimdir. Tüm deneklerin %26.8'i aşağılanmış bir terapistin hastasına karşı bir şekilde misilleme yapmaya çalışacağına inanmaktaydı. Ayrıca %31.8'i, bir terapistin profesyonelliğin sınırlarını ihlal edeceğine ve bir hastadan gelen cinsel tekliflere cevap vereceğine inanmaktaydı. Araştırmadaki tek bir denegin bile, bir hastaya karşı yoğun erotik duygular besleyen bir terapistin başka bir terapistle danışacağına ya da en sonunda terapiye yardımcı olacak şekilde karşı aktarımı anlamaya çalışacağına dair bir düşünceyle cevap vermemiş olduğu bulgusu özellikle ilginçtir. Bu araştırma, ruh sağlığı profesyonelleriyle ilgili genellikle lehte görüşlere karşın, filmlere, kitaplara ve talkshowlara maruz kalmanın psikoterapistlerin belirli şekillerde anlaşılmasına önceden önemli tanımlamalar getirdiğini tespit etmiştir.

5. bölümde açıkladığımız gibi, kadın terapistlerin sinemadaki portreleriyle ilgili diğer bir araştırmada, Mayer ve De Marneffe (1992) Amerikan Psikanaliz Derneği'ne bağlı dört kurumdan 170 analistin hastaları başka bir terapistle göndermeleriyle ilgili modelleri incelemişlerdir. Analistlerin ve analist olmayanların benzer şekilde erkek hastalarını kadın analistlere göndermekte isteksiz davrandıklarını bul-

muşlardır. Ayrıca, analistlerin hastalarını başka bir analiste göndermeleriyle ilgili davranışları, analistlerin bu işi nasıl yaptıklarıyla ilgili açık klinik teoriye uymamaktaydı. Araştırmacılar, 5. bölümde anlattığımız sinema mitinin bu kültürde yaygın daha geniş bir mitin açıklaması olabileceği üzerine tahmin yürüttüler -yani kadınlardan erkekleri tedavi etmeleri beklenemez.

Psikiyatristlerin sinemada portrelerinin çizilmesinde ana hatlarıyla verdiğimiz tarihsel eğilimlere karşın, halk genelde, psikoterapistler ve psikanalistlerle ilgili ikili görüşlerini her zaman korumuştur. İnsanlar bir yandan, terapistlerin ve analistlerin, bilinçdışının gizemli işleyişiyle ilgili kabul edilmiş bilgileri karşısında saygı ve korkularını ifade ederler. Ruh sağlığı uzmanlarının sınırları nedeniyle küçük görülmesine, dünyadaki bütün sosyal hastalıkları çözememelerinin yarattığı hayal kırıklığına ve bireylerin kişisel hastalıklarına bile bir çözüm getirmekte gösterdikleri yeteneksizliğe bağlı olarak değersizleştirilmesi, bu idealleştirme ve saygıyla yan yana bulunur. O zamanki yükselen sosyal ve psikolojik güçlere bağlı olarak, bu uzmanlığın ya idealleştirilmiş ya da değersizleştirilmiş yönü bir diğerine baskınlık kazanabilir, ama psikiyatristlere olan tutumumuzdaki yaygın tezat bütün tarihsel dönüm noktalarının altında yatan nedendir. Onların kabul edilmiş, her şeyi bilme güçlerine gıpta edilir ve bu güçlerden korkulur, işte bu nedenle bu olumsuz duyguların etkisiz hale getirilebilmesi için ruh sağlığı profesyonelleri sürekli aşağılanmalı ve hadleri bildirilmelidir. Filmler, psikiyatristlerin ve özellikle analistlerin herkese benzer insanî zaafılara karşı savunmasız olduklarını sürekli göstermeye çalışarak, bu süreci yansıtır. Ruh sağlığı mesleklerinde çalışanlarımız sadece, “Eee? Bunu zaten biliyorduk.” diye cevap verebilirler. Fakat, psikanalistler ve psikoterapistlerin öyle veya böyle kusursuz oldukları ya da diğer herkesten daha üstün oldukları fantezisi kolay kolay kaybolmaz ve onların kusursuz olmadıklarını tekrar tekrar doğrulamaya gereksinim vardır. İnsanın aklına şu komik tanım

geliyor: “Bir psikanalist her şeyi bilmiyormuş gibi davranan bir kişidir.”

Eğer psikiyatristler sinema perdesindeki imajlara incinmiş ve savunma içinde tepki gösterirlerse, büyük bir olasılıkla bu hiçbir işe yaramaz. Psikoterapinin bir meslek olarak seçilmesi, o kişinin, hastasındaki çeşitli ilkel duyguların hedefi olarak görev almayı kabul etmesini gerektirir. Eğer terapistler, aktarım nesnesi olarak rollerinin danışma odasını aşıp sinema perdesine sıçradığını kabullenebilirlerse, tıpkı hastalardaki aktarım tepkilerine yaklaşımlarında olduğu gibi nesnel bir merakla, empatiyle ve anlayışla çarpıklıkları inceleyebilirler. Halkın tutumlarıyla ilgili yapılan araştırmalar, şu görüşün ağırlıkta olduğunu ortaya koymaktadır: Bu mesleğin temelde olumlu olan imajı bütün olumsuz tanıtımlara karşın hâlâ hüküm sürmektedir. Aynı zamanda, psikiyatristler ve diğer psikoterapistler, kendileriyle ilgili çok sayıdaki filmin, hem film yapımcılarının hem de sinema izleyicilerinin psikiyatriye olan yoğun ilgisini yansıtmaması nedeniyle memnun olabilirler. Oscar Wilde’ın sözlerini kendi sözcüklerimizle söyleyecek olursak, sinemada olumsuz bir şekilde resmedilmekten daha kötü bir şey varsa o da sinemada hiç resmedilmemektir.

İKİNCİ KİTAP
PSİKIYATRİSTLER SİNEMADA

VII.

Yöntembilim ve Psikanalitik Film Eleştirisi

Robert B. Ray'in de (1985) işaret etmiş olduğu gibi Amerikan filmlerinin "nasıl olacağını" belirleyen çok sayıda etken vardır. Teknoloji, politika, yıldızlar, stüdyo sistemi, sansür ve reklam stratejileri gibi çok sayıda üst üste binmiş güç, Amerikalıların sinemada neler izleyeceklerini belirlemekte yardımcı olmuştur. Birinci Kitap'ta, bu güçlerin çoğuna dayanarak Amerikan filmlerindeki psikiyatristlerin değişen imgelerini açıklamaya çalıştık. Böylece, Freud'un rüyalarla ilgili çalışmasındaki yer değiştirme anlayışının, filmlerin seks ve politika gibi yasaklı konuları nasıl da sık sık daha az tartışmalı melodram alanına çektiğini açıklayabileceğini belirterek psikanaliz yorumlarını ara sıra kullandık. Fakat umarız ilk altı bölüm, Amerikan sinemasının psikiyatristleri resmetmek için kullandığı klişeler repertuarını çok sayıda başka güç ya da etmenin sürekli olarak beslediğini göstermiştir.

Bundan sonraki altı bölümde son dönemlerde çekilmiş bazı filmleri eleştirmek için neredeyse yalnızca psikanalitik düşünce biçimine bağlı kaldık. Bu filmler bilinçdışı güçleri öyle üstüne basa basa sunmaktadırlar ki psikanalitik olarak biçimlendirilmiş yöntembilimlerin bu filmleri anlamakta etkili araçlar olduğunu anladık. Sinemadaki psikiyatri mitolojisi ile ilgili bir çalışmayı tamamlayacak en iyi araç, filmlerin insan zihnini nasıl etkilediği üstüne yapılacak pskana-

litik bir araştırmadır.

Freud yanlısı ve post-Freudçu düşüncenin filmlere uygulanması 1970'lerden beri tartışmalara yol açan bir konudur. Bu tarihlerde ise özellikle İngiltere ve Fransa'daki film uzmanları göstergebilime ve yapısalcılık sonrası döneme sırtlarını dayamaya başlamışlardı. 1970'lerin başlarında, Amerikan üniversitelerinde ilk film inceleme çalışmaları başladığında, Amerika'da sinema hakkında yazılanların çok azı çağdaş anlamda kuramsal sayılabiliirdi. Ayzenshtayn, Pudovkin, Bazin ve Kracauer gibi önde gelen film kuramcıları Avrupa kökenliydi, fakat Amerika Birleşik Devletleri'ndeki meraklıların filmleri izlemek dışında medet umacakları bir şey yoktu. Örneğin, D.W. Griffith'in kuramsal yazıları bugün için saçma gelebilir: Griffith'e göre, film yapımcılığında en önemli kural, aksiyonu "insanın kalp atışlarına" uydurmaktır. (Monako 1998).

1970'li yılların ortalarından önce, Amerikalıların filmler üzerine yazdıklarının çoğu daha büyük kuramsal sistemlere bağlı değildi. (Amerikalı film eleştirmenleri ile kuramcıları tarafından söylenen en etkili sözleri şu yapıtlarda bulabilirsiniz: Nichols [1985], Rosen [1986] ve Mast, Cohen ve Brady [1992].) Amerikan sinemasının en kapsamlı incelemeleri 1950'li yıllarda öncelikle Fransız dergilerinde, özellikle de *Cahiers du cinéma*'da (Hillier 1985) yayımlanmıştır. Dergi ilk zamanlarında katılımcılar açısından çok zengindi. En ünlüleri François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol ve Eric Rohmer idi. Hepsi film yapmayı sürdürdü ve çoğunluğu da klasik Hollywood sinemasıyla bir şekilde bağlantı içinde oldu. Bu film yapımcıları Amerikan filmlerini Amerikalılardan daha fazla ciddiye alıyorlardı çünkü filmleri bir eğlence ya da sosyolojik belge olarak değil de, "yazarların politikası" olarak görüyorlardı. Sinemadaki yazar" kuramı -ki temelde yönetmeni filmin asıl yazarı olarak kabul eder- Beethoven'ın senfonisine ya

* yazarların politikası: (Fr.) la politique des auteurs (ç.n.)

** yazar: auteur (ç.n.)

da Van Gogh'un bir tablosuna verdiği estetik meşruiyetin aynısını filmlere vererek, yapıtın tek bir sanatsal görüşle okunmasını "sağlamanın" başka bir yolu olarak anlaşılabilir. Daha sonraları, film araştırma çalışmaları Amerikan üniversitelerinde akademik bir dal olduğunda, yazar kuramı filmlerin estetik ölçütlere uyup uymadığının onaylanmasında önemli oldu.

Yazarcılığa* ek olarak, *Cahiers* kuramcıları, birleştirici bir konudan uzak durarak eleştirel araştırmaları "merkezi olmaktan kurtarmaya" çalışan düşünürlerin fikirlerini kendi çalışmalarına dahil ettiler. Bu kuramcılar, modern dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure ve yapısal antropolojist Claude Lévi-Strauss gibi Fransızca konuşan kuramcılarının çalışmalarının yanı sıra İtalyan göstergebilimcilerin çalışmalarını da benimsemişlerdir. Fransa'nın 1968 yılındaki kültürel karışıklıktan etkilenmesiyle bazı *Cahiers* eleştirmenleri Louis Althusser, Roland Barthes, Julia Kristeva ve merkezilerin en ünlü eleştirmeni Jacques Derrida gibi daha politik düşünürlerin fikirlerini benimsediler. Ayrıca önemli Fransız film kuramcısı Christian Metz'in (1982) düşüncelerini büyük ölçüde etkileyen Jacques Lacan'ın post-Freudçu psikolojisini okumaya başladılar. Bütün bu düşünürler bir şekilde "kuşkunun tefsirini" uyguladılar; sanat yapıtını estetik bir bütün olarak görmekten çok daha büyük bir kültürel yapının parçası olarak gördüler. *Cahiers* eleştirmenleri yarattıkları etki açısından son derece başarılı oldular. 1970'li yılların ortalarında, kökleri Fransız kuram ve göstergebilimine dayanan yeni nesil film araştırmacıları Fransa'daki filmlerin yanı sıra ABD ve İngiltere'deki filmler hakkında da bol bol yazıyorlardı. ABD'de *Camera Obscura*, İngiltere'de *Screen* ve Fransa'da *Communications* gibi başka dergiler neredeyse sadece *Cahiers* eleştirmenlerinin kurduğu yöntembilimler üstüne yazılan makaleleri yayımlamaya başlamışlardı.

* yazarcılık: auteurizm (ç.n.)

Göstergebilim devriminin film eleştirisinde yaptığı en büyüleyici etkilerden biri Freud'un akademide yeniden keşfedilmesi olmuştur. Daha önce 1-6. bölümlerde belirttiğimiz gibi, 1960 ve 1970'lerde pek çok psikoloji profesörü öğrencilerine Freud'un yazılarının modası geçmiş olduğunu söylüyordu. Aynı tarihlerde de Hollywood sinemasında psikanalizin prestiji düşmekteydi. Ne gariptir ki filmlerdeki analistlere yöneltilen saldırılar, Freud'un film kuramcıları için önemli olmaya başladığı yıllarla çakışmaktaydı. Lacan'ın yazıları hâlâ çeşitli alanlardaki profesörlerin ilgisini çekiyordu; Metz ve takipçileri Freud'un düşüncelerini göstergebilim temelli film kuramlarının önemli unsuru yapmışlardı. Freud yanlısı ve post-Freudçu film kuramlarının bazıları hâlâ pek çok üniversitenin sinema araştırma programlarının değişmez parçasıdır.

1970'lerin psikanalitik film eleştirisi o günlerde daha çok bilinen film eleştiri biçimlerine uymadığı için tartışmalara yol açmaktaydı. Psikanalitik bir göstergebilim için geliştirilmiş katı kuramsal modellerle kıyaslandığında Amerikan film eleştirisinin çoğunluğu izlenimciliğe dayanıyordu, sistematik değildi ve tiyatro, edebî çalışmalar, sosyoloji gibi alanlardan gelişigüzel yararlanıyordu. Amerikalı film kuramcısı Charles Eckert 1974'de bir ölçüde karışık ve kararsız yazılar yazarak kendi disiplinine giren yeni yöntemleri şöyle betimliyordu: "Bütünlük oluşturmayan, modası geçmiş ya da kuramsal olarak sağlam olmayan film eleştiri biçimlerine karşı esen sert ve soğuk bir rüzgâr vardır ve bu rüzgâr pek çoğunu savurup dağıtabilir" (1974b, 65).

Belki de Fransız kuramcıları ve takipçilerinin en önemli katkısı, eleştirmenlerin yazılarını yazmadan çok önce okurlar tarafından ifade edilmemiş sayısız yargının paylaşıldığı varsayımını yok edip masaya yöntembilimsel kartlarını koymaya zorlayan entelektüel bir hava yaratmaları olmuştur. Bu bağlamda biz de kendi yöntemlerimizi bu bölümde daha sonra masaya yatıracakız, fakat yaklaşımımızın hangi açıdan farklı olduğunu saptamak için öncelikle çağdaş sine-

ma göstergibiliminin önemli psikanalitik öğelerini araştırmak gerekmektedir. Yine de psikanalitik film kuramının revaçta olan eğilimlerinin sınırlarını kesin olarak belirlemek çok zordur, çünkü pek çok yazar Freud'un mirasını daha büyük göstergibilimsel projelere tamamen uygulamışlardır. Pek çok yazar psikanalitik eleştiriyiyle ilgilense de kendisini her zaman açıkça “psikanalitik eleştirmen” olarak ilan etmez. Bu eğilim bir yandan eleştirmenlerin bu alanın politikasını savunmak istememelerine dayandırılabilir. Öte yandan, psikanaliz öylesine bilindik ve tanındıktır ki, eleştirmenin polemiklerle uğraşması gerekmez. Örneğin, Maureen Turim *Filmde Geriye Dönüşler: Bellek ve Tarih* (Flashbacks in Film: Memory and History, 1989) adlı yapıtının giriş bölümünde geriye dönüşü anlamak için psikanalizin yanı sıra bilinç ve belleğin felsefeleri, düşünce kuramları, göstergibilimi, yapısalcılık, biçimcilik gibi çeşitli yaklaşımları kısa kısa tarif etmiştir. Çeşitli yöntemler birbirilerine zıt olsalar da Maureen geriye dönüşlere uygulamak için kendi kuramsal yöntemlerin yorumunu bir kenara bırakmayı önerir.

Bir kuram geçici olarak ön plana çıkarken diğeri geri çekilir. Bu gel-gitler kısmen geriye dönüşlerin geçirdiği tarihsel değişimlere bir tepkidir, fakat aynı zamanda diğerlerini göz ardı eden tek bir kuramsal üstünlüğe çıkılıp kalmak istemeyişimin bir ürünüdür. Bu analizde, aynı anda tüm bakış açılarına tutunmaya çalışmaktansa, ki bu olanaksız ve insanın elini kolunu bağlayan bir iş-tir, inanıyorum ki üstünlüklerin değişmesine ve kendinden emin bir şekilde birbirleri hakkında yorum yapmalarına izin vermek daha iyidir. (20)

Turim'in geriye dönüşlerle ilgili yaptığı araştırmalarda psikanalizden bağımsız çalıştığını ya da psikanalizi bir kenara bıraktığını söylemenin yanlış olacağı gibi, “psikanalitik film çalışmaları”nın basit bir örneği olarak görmek de eksik ve haksız olacaktır.

Çağdaş film kuramlarındaki psikanalitik etkilerle ilgili yapılacak herhangi bir araştırma, Jacques Lacan'ın etkisi-

le başlamalıdır. Ne yazık ki, Lacan'ın çalışmaları ileri düzeydeki çağdaş film eleştirisi öğrencileri için bile sorun oluşturmaktadır. Kaja Silverman gibi sofu bir okuyucu bile şunları yazmıştır: “Lacan'ın yazıları mesafeli oluşuyla kötü ün yapmıştır ve sunumu kasten asistemattir. Sıkça kullandığı terimlerin çoğu sürekli olarak anlam değiştirirler. Bu özellikten dolayı, Lacancı tartışmalar hakkında kesin ifadeler sunmak neredeyse olanaksızdır; işin aslına bakacak olursanız, Lacan'ın kendisi bile kuramları üstüne yorum yapanlarla hemen hemen hiçbir zaman aynı fikirde olmamıştır” (1983; 150). Bu yüzden Lacan'ın kuramından göstergebilimsel film eleştirisine yaradığı iddia edilen terimleri açıkça tarif etmek zordur. “Simgesel”, “Hayalî”, “ayna-sahne” kavramlarını ve düşüncelerinin sinemadaki “dikiş” (suture) kavramı bağlamında kullanılmasına değineceğiz, ama Lacan'ın yapıtlarını yüzeysel bile olsa, sorgulamaya kalkışmadan yapacağız bunu.

Lacan, Freud'un kuramını inceleyip gözden geçirdiğinde Hayalî aşamasını yeni doğmuş çocuğun annesiyle bir bütün olma hazzında bulur. Çocuk, kendisi ile battaniye, yastık, süt ya da bakıcısı gibi, çevresindekiler arasında bir fark görmez. “Çocuk bu aşamada Freud'un ‘okyanus benlik’ ya da Lacan'ın sözcük oyunu yaparak yarattığı ‘l'hommelette’ (tüm yönleri yayılan insan omleti) dediği aşamadır (Silverman 1983, 155). Altı aylık ve on sekiz aylık dönemler arasında bir noktada, çocuk kendini aynada görür ve bu yansımayı bütün bir *ben-kavramının* ilk görüntüsü olarak yaşar (Laplanche ve Pontalis 1973, 250-52). Bununla birlikte çocuk aynadaki kendi imgesinin aslında olduğundan daha koordine ve odaklanmış olduğu *yanılgısına* düşerek yansımasındaki bu bedenin kendinden ayrı bir ideal-ego olduğunu düşünür. Daha sonra bu ideal-ego içselleştirildiğinde çocuk diğerleriyle özdeşleşme arzusu hisseder, bu da çocuğun edindiği deneyimde önemli bir noktadır çünkü ileride sinemadaki karakterlerle özdeşleşmekten haz alma olarak ortaya çıkacaktır.

Bizim için bu formülasyondaki en önemli öge, çocuğun düşünce yoluyla kendini, kendine has bir anlayışla algılaması ve bu sebepten dolayı kendini “Ötekinden” ayrı görememesidir. Lacan, ayrıca, çocuğun yansıyan bu benlikle hem sevdiği (çocuğun idealindeki imgeye sahip olduğu için) hem de nefret ettiği (çocuğun bedeninin dışında olduğu için) zıt bir ilişki geliştirdiğini savunur. Sonuç olarak, çocuk daha sonra sinemada kullanacağı bir yordam edinir. Bu, çocuğun dönüşümlü olarak teşhirci ya da röntgenci, sahip ya da köle ve kurban ya da kurban edenle özdeşim kurabilme yeteneğidir. Aşırı derecede sevgi ve nefret içeren bu karışık düzene Lacan “Hayalî” demiştir. Metz en önemli başlıklarından birini bu kavramdan almıştır. *Hayalî Gösterge* (The Imaginary Signifier, 1982) sinemada karşılaştığımız görsel imgelerle kendimizi özdeşleştirmenin çocukluk deneyimlerimizi yeniden canlandıracağını savunur. Filmlerin dayanılmaz cazibesi, gelişimimiz sırasında *ben’i öteki* ile karıştırmaya başladığımız ayna aşaması ile filmler arasındaki yakın ilişkide yatar.

Hayalî evre sırasında ortaya çıkan imgeler hâlâ var olsa bile, Lacan’ın “Simgesel” dediği evreye ancak dil ve dille ilgili yapıları edindiğimiz zaman gireriz. Simgesel evre bu imgelerin kontrol altına alınmasını ve bu imgelerden anlam çıkarılmasını sağlar. Lacan Simgesel düzen ile ödipal kriz arasında yakın bir ilişki kurar; aslında, Lacan daha da ileri giderek, Ödipus kompleksinin en eski ve ilkel yasasının dil kurallarıyla aynı olduğunu savunur (Lacan 1976, 66). Dünyayı yapılandırma aracımız dil olduğundan ve ödipal krizin sadece bu yapılanmayı sağlayan ataerkil değerlerin özümsemesiyle çözüldüğünden çocuk, Simgesel düzen ile birlikte cinsel farklılığının denetleyici bir bilincini de edinir. Lacancı söylem, hem cinsel farklılığın penis merkezli anahtarı olarak, hem de dünyayı daha simgesel anlamda varlık ya da yokluk bağlamında görme açısından, özellikle “yoksunluk” kavramını içerir.

Göstergebilimi, son otuz-kırk yıldır, metin incelemelerini

herhangi bir tahmini anlamın çıkarılmasını sağlayan bir sürece doğru gidecek şekilde metnin anlamından uzaklaştırarak birçok disiplini etkilemiştir. Benzer bir şekilde, sinema göstergebilimcileri tarafından Lacancı psikanalizin uygulanması izleyicilerin, özellikle klasik Hollywood anlatı filmlerini nasıl yaşadıkları üzerine odaklanmıştır. Lacan'ın öğrencileri, film yapımcılarının ya da karakterlerin psikanalizini yapmaktan çok, sinema makinesinin tipik izleyicinin Hayalî ve Simgesel düzenini uyandırmak için kullandığı karmaşık araçları ele alırlar. Bu süreçteki anahtar kelime *suture*'dür. Bu terim, Jean-Pierre Oudart (1978) tarafından, 1969 yılında *Cahiers du cinéma*'da yayımlanan iki makale ile ilk kez sinemaya uygulanmıştır. Suture kavramı genellikle kesip biçme ve montaj yolu ile yaratılan sinema boşluklarının kameranin yarattığı bakışla kendini özdeşleştiren izleyiciyi içine alacak biçimde “dikilmesi” anlamında tıbbi bir mecaz olarak algılanır (Dayan 1976, 451-59). İzleyici, “Bu filmi kim izliyor?” ve “Bu imgeleri kim düzene koyuyor?” gibi soruları sormak yerine, kamera açısı bir sahneden ya da karakterden diğerine çok çabuk değişip dursa bile gördüklerini doğal olarak kabul eder. Her çekimi, bir sonraki çekimde her kim varsa onun bakışının nesnesiymiş gibi gösteren sinema şifresi sayesinde suture işe yarar; bunun en yaygın olarak sözü edilen örneği de “çekim/karşı aç çekimi” formülasyonudur ki, burada iki karakterden her biri sırasıyla ötekinin omuzundan görüntülenir. “Kim izliyor?” diye sormayız çünkü her çekim, bir önceki çekim için gelen bu sorunun yanıtını verir. İsrailli kuramcı Daniel Dayan buna “klasik sinemanın kapalılık şifresi” der: “İşleyişini göremediğinden, izleyici bu şifrenin insafına kalmıştır. İzleyicinin Hayalî evresi filme mühürlenmiştir” (1976, 449).

Herhangi bir filmdeki suture işlemi, o filmten edindiğimiz deneyimin benzersizliğini, özellikle filmin alt metninden nasıl etkilendiğimizi belirler. Sinemadaki psikiyatristlerin Altın Çağı'na ait *Bir Yaz Macerası* (Suddenly, Last Summer, 1959) ve *Sapık* (Psycho, 1960) adlı filmler, izleyicilerin an-

latıma eklendiği (suture) sahneler içerirler. *Bir Yaz Macerası* adlı filmin kritik bir anında, Dr. Cukrowicz (Montgomery Clift) Catherine'i (Elizabeth Taylor) ilk kez akıl hastanesinde bir rahibenin nezaretindeyken görür. Clift çekimin ön planındadır ve Taylor onu görmeden sahneye girer. Clift sahnenin soluna doğru giderek bir kitaplığın arkasına yerleşir ve kurban Taylor ile kurban eden rahibe arasındaki değişimi izler. İzleyici Clift'i göremese ve kamera Taylor ve rahibe arasında bir ileri bir geri gidip gelse de sahnenin tamamı Clift'in bakışları altında oynanır. İşkenceye maruz kalan Taylor, rahibenin elini sigara ile istemeyerek yaktığı zaman Clift sahnenin solundan çıkıp cezalandırılmak üzere olan Taylor'ı kurtarır. Daha sonra hastanenin yoz yöneticisi Hockstader (Albert Dekker), el yakma olayının saldırgan davranışlarının bir delili olduğunu söyleyerek Taylor'a lobotomi yapılmasını ister. Clift sahnenin tamamını kendi bakış açısıyla gören izleyicinin onaylayacağı bir yargıda bulunarak ısrarla Taylor'ın "kışkırtıldığını" savunur. Bizler de Clift ile özdeşleşiriz çünkü aynı sahneyi onun şefkatli bakış açısıyla izlerken, güzel ve çaresiz kadın kahramanın kurtarılması sırasında Clift'i vekilimiz olarak görürüz.

Mulvey (1975), Doane (1982) ve de Lauretis'in (1984) çalışmaları, az önce anlattığımız sahnenin feminist/Lacancı yönden incelenebilmesi için bir temel oluşturur. Ticari filmlerin sinematik aracı erkek kahramana ayrıcalıklı davranıp kadın kahramanları geri plana iterek yıllarca ataerkil çıkarlara hizmet etmiştir. Montgomery Clift, Elizabeth Taylor'ı kurtarmak için kameranin arkasından çıkıp geldiğinde kadının davranışını belirleyip yöneten, aynı zamanda da kadının maruz kaldığı bu haksız davranışları izlemekten zevk alan sistemin bir parçasıdır. Lacancı psikanalizin feminist bakış açısıyla uygulanmasının en önemli ve en tartışmalı özelliklerinden biri, kadın bedeninin hadım edilme olasılığını temsil ettiği için erkeklerde endişe uyandırdığı iddiasıdır. 5. bölümde belirttiğimiz gibi, Laura Mulvey (1975) "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı son derece etkili denemesinde,

klasik Hollywood sinemasının ataerkil kamera tarzının kadınları erkeğin iradesine teslim ederek ya da bedenlerini fetiş haline getirerek bu endişeyi yatıştırabileceğini öne sürer. Mulvey dikkatini özellikle Josef von Sternberg ve Alfred Hitchcock'un filmlerine verse de, tezi Amerikan sineması tarihi boyunca yer alan kadın bedenlerinin fetişistik teşhiri-ni açıklamak için kullanılmıştır.

Sapık daha karmaşık bir suture örneği ortaya koyar. Busby Berkeley'in süslü dans sahnelerinde olduğu gibi, Hitchcock'un kamerası gerçek yaşammış gibiliğini kazanmıştır; ama bizlerden Hitchcock'un filmlerini Berkeley'in prodüksiyon numaralarına kıyasla "gerçeğin" daha sahici bir kopyası olarak algılamamız beklenir. Özellikle, Hitchcock'un kamerası filmdeki herhangi bir karakterin bakışına sahip olabilme olasılığını yok etme başarısını elde etmiş gibidir. Aslında *Sapık*, Arizona'nın Phoenix şehrinde geçen birkaç sahne ile başlar. Bu sahnelerde kamera şehrin üzerinden sanki belli bir pencereyi arıyormuş gibi geçer. Kamera pencerenin etrafında dolaşarak tamamen kapalı olan jaluzinin altında küçük bir giriş bulur. Kamera daha sonra bu girişten süzülerek kısmen örtünmüş iki sevgilinin (Janet Leigh ve John Gavin) bulunduğu bir otel odasına girer. Kamera (izleyici) yer çekimi kurallarını ihlal etmekle kalmayıp odaya yapılan bu olanaksız giriş ile iki sevgilinin özel hayatına da müdahale etmiş olur. Kameranın bu hareketi bize ilk sahneyi ve sonraki endişeleri anımsatır. Başımıza geleceklerin sorumluluğunu üstlenerek kameranın bakışıyla özdeşleşiriz.

Sapık'ta daha önceden belirlenmiş karakterin bakışı olmadan belli bir amaçla kullanılan kameraya başka bir örnek de ünlü duş cinayeti sahnesinden hemen sonra yer alır. Marion'un (Leigh) oteldeki odasında tek başına kalmış cesedini yakın çekimde gösteren sahne, banyoyu terk edip yatağa geçen, içinde çalınan paranın bulunduğu gazeteye göz atmak için duran ve daha sonra "Anne! Aman Tanrım, Anne! Kan, Kan!" diye bağırdığı duyulan Norman Bates'in bulunduğu evin penceresine bakan hareketli kameranın baş-

langıç noktasını oluşturur. Silverman bu çekimin kadın kahramanımızı kaybettikten sonra anlatımın devam etmesini sağlayan suture tekniğinin karmaşık sistemi için önemli olduğunu söylemiştir. Cinayeti kurbanın, katilin açısından, hattâ duş başlığı gibi pek çok başka açıdan izlememizi sağlayarak bizi sık sık gerisingeri Hayalî aşamaya fırlatan kamera karşın izleyici olarak, banyoda kendimizi Marion ile özdeşleştiririz. Banyoda “canlı” kalan tek şey kamera olunca, işlenen suçtaki ortaklığımızın derecesi anlaşılır hale gelir. Silverman, gezici kameranın ara sıra çalınan paraya yaklaşmasının anlatımın süreceğine ilişkin bir vaat olduğunu söyler. “Bizi bu bağlantı yerine birleştiren şey anlatımdan koparılıp atılma korkusudur” (Silverman 1983, 212). Kamera, bizi memnun etmek için pencerenin dışına çıkarak daha sonra özdeşleşebileceğimiz Norman’ın görüldüğü eve doğru hareket eder. *Sapık* filminin izleyicileri filme katılmaya o kadar açtırlar ki onları cinayetten ve cinayeti röntgenlemekten zevk almaya iten ve de bunu nasıl başardığını gösteren filme karşı gelmezler. Bunca cefadan sonra filmin sonunda elde ettikleri ise, bilimin verdiği yetkiyle onları korkularından arındıran psikiyatristin rahatlatıcı kapanış konuşmasıdır. Dr. Richmond’un bildirisiyle alay eden eleştirmenler, kaybolan Öteki ile yeniden özdeşleşmemizi sağlayan Anthony Perkins’in final çekiminin yanı sıra, gönüllü olarak dahil edilmeyi istediğimiz günaha dikkat çekerler. Bu Kayıp Kişi (Oudart, 1978) bizi Hayalî evrenin dehşetine düşüren aynı bağımsız kameradır ve bu tamamen psikiyatristin söyleminin dışındadır.

Dayan ve *Screen* eleştirmenleri Colin McCabe (1976-1985) ve Stephen Heath (1981) gibi suture tekniğinin en ilginç kuramcıları Marksist perspektifi, özellikle Althusser’in Lacan ile ilgili yorumlarını, ekleyerek bu kavramı genişletmişlerdir. “İdeoloji ve İdeolojik Durum Araçları (Bir Soruşturmaya Yönelik Notlar)” (1971) adlı yapıtında Althusser, ideolojinin bireylerin maddi şartlarıyla olan Hayalî ilişkilerini temsil ettiğini savunur. Büyük bir ticari endüstri tarafın-

dan kullanılan karmaşık bir teknolojiye dayanarak, ideolojinin bu endüstri tarafından yapay, fakat ısrarlı bir şekilde ifade edilerek “doğallaştırılması”ndan suture sistemi sorumludur. Hollywood filmlerinin anlaşılmaclarını kolaylaştırmakta genellikle başarılı olan bu eleştirmenler izleyicileri kendi kültürlerine bağlayan psikolojik araçları açığa vururlar. *Screen* eleştirmenleri, 1970 ve 1980’li yıllarda film kuramına en önemli katkıları yapmış olabilirler. Yazıları pek çok sinema öğrencisi tarafından zor anlaşılrsa da Amerikan filmlerinin en kapsamlı araştırmaları için temel oluşturan eleştiriler sunan bu kuramsal duruşları son derece etkili olmuştur.

Şunu belirtmeliyiz ki, psikanalize dayanan pek çok eleştirmen, Lacan, Metz ve Althusser’in göstergebilimsel yöntembilimlerine tamamen bağlı değildirler. Stanley Cavell (1981b) ve Robin Wood (1986) Freud’u tamamen farklı bir amaç için kullanırlar, fakat her ikisi de psikanalitik düşüncüyü bazı filmlerin özgün ve inandırıcı incelemelerinde kullanmışlardır. 1980’li yılların en ilginç çalışmalarından bazıları “film” ve “düş sahnesi” arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Bu alan Bruce Kawin (1978), Marsha Kinder (1980) ve Robert Eberwein (1984) tarafından araştırılmıştır. Hattâ Jane Feuer (1982) rüya analizlerini Hollywood müzikalleriyle ilgili çalışmalara uyarlamıştır. Robert B. Ray (1985), Dana Polan (1986) ve Patrice Petro (1989) gibi eleştirmenler titiz araştırmalar sonucunda sinema tarihlerini yazarken ihtiyaç duydukları şeyi *Screen* ve *Cahiers* eleştirmenlerinden alarak, onların katı kuramsal eğilimlerini aşmışlardır. Bu eleştirmenler, Freud, Althusser ve Lévi-Strauss’un tanımladıkları derin yapılaraya dayalı çoğulcu bir yaklaşımı benimsemişlerdir.

Bu çalışmanın ilk baskısından çok kısa bir süre sonra, üniversitelerdeki psikanalitik film incelemeleri sürekli olarak iki kitabın saldırısına uğramıştır. Bunlar; Noël Carroll’un *Şaşırtıcı Filmler: Çağdaş Film Kuramında Geçici Merak ve Yanlışlıklar* (Mystifying Movies: Fads and Fallaci-

es in Contemporary Film Theory, 1988) ve David Bordwell'in *Anlamlandırma: Sinemanın Yorumlanmasında Akıl Yürütme ve Retorik* (Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema, 1989) adlı kitaplarıdır. Yazarlar tamamlayıcı sonuçlarına farklı yollardan gitmişlerdir. Hem sinema hem de felsefe dalında doktora yapan Carroll filmlerin incelenmesinde psikanalizin değerinin güçlü savunucularındandı, fakat o zamanlardan beri de psikanalitik yöntemlerin tamamen bertaraf edilmesi için ilk denemelerini yeniden yazmıştır; sinema uzmanları arasında yıllarca *capo di tutti capi*¹ olan Bordwell “tarihî poetika” dediği bir yaklaşım geliştirirken 1960’lı yıllardan beri film araştırmalarıyla ilgili tüm kitapları okumuşa benziyor. Sonunda, hem Carroll hem de Bordwell sinema uzmanlarını Bordwell tarafından (Saussure, Lacan, Althusser, Barthes’ta olduğu gibi) “SLAB kuramı” diye adlandırılan psikanalitik yöntemlere maruz kalmış sinema araştırmalarına egemen sorunları terk etmeleri ya da en azından radikal olarak tekrar düşünmeleri için zorlar.

Carroll’a göre film kuramının en önemli mecazı, basit deneysel mantığa başvurarak çürütülebilir; “filmler düşlerdir” düşüncesi, sinema salonundaki sohbet etme, koltuk değiştirme ve bağış standlarına uğrama gibi izleyicilerin vazgeçilmez etkinliklerine uymaz. Bordwell’e göre psikanaliz, başta üniversite profesörlerinin mesleki gelişimleri adına, filmlerde belirsiz anlamlar yaratmak için kullanılan yetersiz pek çok araçtan biridir. Bordwell, “SLAB” söylemlerinin “büyük kuramları” yerine, daha çok sinema tarihi araştırması için arşivlere dönülmesi ve de az oranda kurama dayanan formalist analizin daha geleneksel bir biçiminin de uygulanması gerektiğini savunuyor.

Carroll ve Bordwell’in kitapları hiçbir zaman psikanalitik sinema kuramıyla ilgili tartışmaların başını ya da sonunu belirlememiş fakat sinema araştırma sınırlarında bulunmuş

¹capo di tutti capi: (Ita.) Ustaların ustası (ç.n.)

pek çok konuya dikkat çekmiştir. Daha sonraları *Bordwell Yüksek Öğrenim Tarihçesi*'nin (Chronicle of Higher Education Bordwell) düşüncelerine yanıt olarak feminist kuramcı Tania Modleski ile bir röportaj yapmış ve bu tartışmaların popülerleşmesi ve kutuplaşmasına katkıda bulunmuştur (Heller 1990). *Tarihçe*'de yayımlanan makale, psikanalitik film araştırma kuramıyla ilgili tartışmaların feministleri erkek biçimcilerinin yerine koyduğu ve Bordwell'in kitabının sonunda övdüğü küçük bir tarihçi grubuna karşı "SLAB kuramını" savunduğu için politik bir çaba olduğunu savunur. Bu konu ile ilgili tartışmalar *Film Criticism* adlı gazetesinin editörü Lloyd Michaels'ın gazetesindeki makalenin birini tamamen Bordwell'in *Anlam Yaratmak* (Making Meaning) adlı kitabına ayırmasıyla yoğunlaşmıştır. Michaels, makalesinde pek çok film uzmanından Bordwell'in eleştirilerine karşı çıkmalarını ister.

Belki rastlantı, belki değil, ama 90'lı yılların başlarında psikanalizin sinema araştırmalarında uygulanması konusundaki tartışmalarla bazı uzmanların film kuramından ayrılıp daha tarihsel ve/veya metne dayalı çalışmalara doğru kaymaları aynı döneme denk gelir. Psikanalitik sinema araştırmaları topluluklarından ayrılışların fazla olduğu dönemlerde, Christian Metz ve Louis Althusser çevirmeni ve *Screen*'in ilk üyelerinden Ben Brewster kurama karşı ilk film araştırmalarını benimsemiştir (Brewster 1998). Feminist/psikanalitik film gazetesi *Camera Obscura*'nın kurucularından biri ve hem avangard hem de genelgeçer ölçütlere uygun sinemaya uygulanan psikanalizin yöntem potansiyelinin gayretli öğrencisi Constance Penley, televizyonda yayımlanan *Uzay Yolu* (Star Trek) dizisinin hayranlarının yeraltı yazıları üzerine yoğun bir şekilde yazmıştır (Penley 1995). *Babil ve Babil Kulesi* (Babel and Babylon) adlı yapının yayımlanmasıyla (1991) Miriam Hansen mesleğinin ismini film kuramcısından film tarihçisine değiştirmiştir. Akademilerdeki bu geçişlerle, Frederick Crew'un Freud ve projelerinin tümüne yaptığı saldırıların akademi dünyasının

zirvedeki gazetesi *New York Review of Books*'ta yayımlanmasının aynı döneme denk gelmesi rastlantı olmayabilir.

Fakat üniversitelerdeki psikanalitik film araştırmaları sona ermemiştir. Lear (1998), Buhle (1998), Forrester (1997), Rand ve Torok (1997) gibi akademisyenlerin yazdıkları kitapların yayımlanması, tabii bu arada Daniel Menaker'in romanı *Tedavi*'den (The Treatment, 1998) bahsetmeye gerek yok, yeni milenyuma girerken Freud'un itibarının artmakta olduğunun belirtisi olabilir. 1990'lı yıllardaki pek çok sinema uzmanı tek tek filmleri incelemek, kültür ortamındaki değişimleri araştırmak, yönetmenin iç dünyasının haritasını çıkarmak ve hattâ film uzmanlarını psikanalitik olarak incelemek için Freud yanlısı ve post-Freudçu yöntemleri kullanmışlardır. Daha önce belirttiğimiz gibi eleştirmenler artık psikanalitik olarak şekillendirilmiş yöntemlere bağlılıklarını açıklama gereği duymamaktadırlar çünkü bu yöntemlerin pek çoğu filmlerin analiz edilmesinin standart bileşenleri olmuştur. Adam Knee'nin çalışması sinema eleştirisinin tahtına kurulmuş psikanalitik kavramların neredeyse görünmez varlığının çarpıcı bir örneğini sunuyor. Knee, bilimkurgu filmleri üstüne yaptığı çalışmasında (1996), soğuk savaş endişelerinin bilimkurgu filmlerinin olay örgüsüne nasıl dönüştüğünü açıklamak için Freud'un yer değiştirme kavramını kullanır, aynı dönemde de özellikle psikanalitik araştırmalara inandığını yadsır.

Günümüz film araştırmalarında psikanaliz kabul edilse de edilmese de ya da kısmen kabul edilse de, kesin olan bir şey vardır; psikanalitik film eleştirisi uzun zamandan beri monolitik değildir. Freud'un kuramları film eleştiri araç ve yöntemlerine girmeden çok önce radikal olarak yeniden gözden geçiriliyor ve yeniden düşünülüyordu. Psikanalizin bazı zorlukları film kuramcılarını çıkmaza soksa da kuramcılar alternatif paradigmlar geliştirmeleri konusunda etkilmiştir. Bu durum Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (1985) adlı yapıtı için de aynıdır. Fetiş anlayışı iken, Mulvey kameranın bakışını ataerkil, röntgenci ve sadistik

olarak karakterize etmek için Lacan'ın modellerini benimsemiştir, oysa onun fetiştan anladığı Freudiyen Yüce Kilise-si'dir (High Church Freudian). Mulvey'in düşünceleri 1980'lerde birkaç yıl başta edile de psikanalitik film araştırmaları alanındaki en önemli kitaplardan bazıları dahil çok sayıda tepkiyi de sonunda kıskırtmıştır. Gaylyn Studlar'ın *Zevk Ülkesinde: von Sternberg, Dietrich ve Mazoşist Estetik* (In the Realm of Pleasure: von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic, 1988) adlı çalışması Josef von Sternberg'in filmlerinin sadistten çok mazoşist bir izleyici kitlesini çektiğini savunmuştur. Modleski, Hitchcock üzerine yazdığı bir kitapta, Mulvey'in Hitchcock'un *Ölüm Korkusu* (Vertigo) adlı yapıtını Scottie'nin (James Stewart) sadizmi ve bunu izlemekten zevk alması açısından incelemesini uzun uzun anlatır. Modleski, sokakta ölmüş çocuğunu arayarak dolaşan deli Carlotta ile sokakta dolaşarak ölü Madeline'i arayan ruh hastası Scottie arasında çarpıcı benzerlikler bulmuştur. Modleski'ye göre, *Ölüm Korkusu* gibi filmlerin izleyicileri, Mulvey'in dediği gibi, erkek bakış açısıyla yapılandırılabilir, fakat aynı izleyici, erkek kimliğini sorgulayıp bunalıma iten dişiliğe duyulan hayranlığı açığa çıkaran "filmler tarafından yapılandırıldıkları gibi 'çözülüp dağılırlar' de" (Modleski 1988, 87).

İzleyicilerin filmleri izlerken cinsiyetlere ayırdığı üzerine Mulvey'in söyledikleri Carol Clover tarafından sorgulanmıştır. Clover, *Teksas Katliamı*'ndan (The Texas Chainsaw Massacre) *Cadılar Bayramı IV'e* (Halloween IV) kadar bütün kesip biçmeli filmlerin, çoğunluğu yetişkin erkeklerden oluşan izleyiciyi erkek katille dövüşen "finaldeki kız" ile özdeşleştirdiğini ortaya çıkarmıştır. Steven Cohan (1993) ve Peter Lehman (1994) Richard Gere, Fred Astaire ve William Holden gibi erkek yıldızların bedenlerinin sergilendiği ve fetişleştirildiği filmleri inceleyerek, Mulvey'in sinematik bakış objesinin tamamen dişi olduğu savını sorunsallaştırmışlardır. Ayrıca Linda Williams'ın *Cinsel Sömürü Filmleri: İktidar, Zevk ve "Görsellik Çılgınlığı"* (Hard Core: Power,

Pleasure and the “Frenzy of the Visible”, 1989) ve D.N. Rodowick’in *Farklı Olmanın Zorluğu* (The Difficulty of Difference, 1991) adlı yapıtlarından da söz etmemiz gerekir. Bu yapıtlar Mulvey’in katkılarıyla temsil edilen psikanalitik sinema kuramlarının genel geçerliğine verilmiş sofistike bir yanıttır.

Belki de 1990’lı yılların film kuramındaki en çarpıcı gelişmeler “cinsiyet çalışmaları” alanında olmuştur. Bu terim önceleri kadınların çalışma alanlarını genişletmek için ortaya çıktı ve o zamandan beri “erkek çalışmaları” olarak bilinen kuramların yanı sıra gey, lezbiyen ya da “eşcinsel” kuramı kapsayacak kadar büyümüştür. Cinsiyet çalışmalarının daha rastlantısal projelerinden biri erkeksiliğin monolitik olduğu düşüncesinin reddedilmesi ve popüler medyada daha açık bir şekilde tanımlanması olmuştur. Frank Krutnik’in kara filmle bağlantılı katı türlerde ileri sürdüğü gibi aktörlerin erkeksiliği, hattâ erkeklikleri diğer filmlerde hiçbir şekilde sorgulanmayan Robert Mitchum, Humphrey Bogart ve Kirk Douglas gibi aktörlerin bile erkeksiliği sarılmıştır. Dennis Bingham (1994), James Stewart’ın dikkatli bir şekilde yaratılan toplumsal imgesinin altında gizlenmiş biseksüel öğeler bulmuştur. Thomas Di Piero (1991) daha da ileri giderek *bütün* erkeksilik gösterilerinin temelde histerik olduğunu savunur. Bu kuramcılarının bazıları, Joan Riviere’nin “Kadınsılık Maskeli Balosu” (“Womanliness as Masquerade,” 1929-1996) ve Judith Butler’in *Cinsiyet Belası* (Gender Trouble, 1990) gibi çalışmalarını erkeksiliğin aslında maskeli bir balo olduğunu ve aslında hiç kimsenin erkek ya da kadın olmadığını savunmak için benimsemişlerdir. Kaja Silverman, *Uçlardaki Eril Öznellik* (Male Subjectivity at the Margins) adlı kitabında, kitabın başlığında da ima ettiği gibi, maskeli baloyu ve izleyici olmak kavramlarını yeniden düşünmek için normalde neyin erkek olarak kabul edildiğinin sınırlarını -örneğin, Alman eşcinsel yönetmen Rainer Werner Fassbinder’in yapıtlarını- incelemiştir.

Silverman’ın çalışmasını 1990’lı yılların başlarındaki ça-

lışmalardan üstün kılan, Freudçu ve Lacancı paradigmalara cinsiyet temelli incelemeleri ve psikanalitik kuramlarda ihmal edilen sınıf ve ırk konularını da içermesidir. E. Ann Kaplan (1994) da psikanalizin, ırk konusunun merkez olduğu *Sahte Hayatlar* (Imitation of Life) ve *Kahramanların Yuvası* (Home of the Brave) gibi filmlere uygulanması projesini üstlenmiştir. Bununla birlikte, yeni yeni ortaya çıkan kültürel araştırmalarla ilgilenen film uzmanları psikanalizi, sınıf ve ırk kavramlarına karşı kör ve kaçınılmaz bir şekilde tarihsellikten uzak olmakla suçlamışlardır. Kültürel çalışmalarla ilgili eleştiri yazılarının sol kesimden geldiğini ve Bordwell'in formalist analize dönme isteğinin sağ kesimden geldiğini görebiliriz. Bu gelişmeler kesinlikle Lacan'ın 1990'lı yıllardaki film araştırmaları üzerindeki etkisinin azaltılmasına atfedilebilir. 1990'lı yıllarda sinema uzmanları arasında en fazla alıntılanan kuramcı Lacan'ı yeniden keşfetmekle kalmayıp bu disiplinde kullanılması için canlandıran Slavoj Zizek'tir.

Çelişki yaratabilecek bir şekilde Zizek, filmlerin yorumlarıyla değil de, Aydınlanma'dan beri Kant, Hegel, Derrida ve diğer Batılı filozofların çalışmalarında görüldüğü türde bir özbilinç içinde olmanın eleştirisiyle ilgilenmiştir. Zizek, Lacan'ın yazılarını bu geleneğin devamı ve dikkat çekici bir yanıtı olarak görür. Lacan'ın değişen sözcükleriyle boğuşup duran pek çok uzmanın aksine Zizek, Fransız analistin sistemini dille oynamadaki esnekliği yüzünden benimsemiştir. Lacan'a Althusser'in yapıtları aracılığıyla vardığını söylemesine karşın, aslen Yugoslav Zizek'in yapıtlarının birçoğu apolitiktir. Ayrıca, sinemaya yaptığı göndermeler öznellik ve bilinç konularının çetrefilliği üzerine kuramları örneklemeye eğilimindedir, bu da okuyucuyu eninde sonunda Hegel üzerine söylemlere geri götürür. Zizek, fikirlerini okuyucuları, hattâ kendisi kolayca anlayabilsin diye popüler kültür ve sinemaya göndermeler yaptığını açıkça söylemiştir (1994). Fakat film kuramlarını inceleyen pek çok insan için Zizek'in *Bıçak Sırtı* (Blade Runner, Zizek 1993), *Sapık* (Zi-

zek 1992) ve *Sosyeteden İnsan Manzaraları* (Short Cuts, Zizek 1994) gibi birbirinden çok farklı filmleri eleştirmesi özellikle kaydadeğer niteliktedir. Başka hiçbir şey olmasa da, Lacan'ın Zizek için önemi gösteriyor ki sinema araştırma alanı yeteri kadar yerleşip oturmuştur ve psikanalitik paradigmaların yükselişine, inişe geçişine, hattâ yeniden ortaya çıkışına tanık olabilmektedir.

Bundan sonraki bölümlerde, psikanalitik film eleştirisinde potansiyel çoğulculuğu örneklemeye çalışacağız. Bu bölümdeki çalışmamızı geniş çapta bir çeşitlilikte klinik psikanalitik yapıtları tarayarak elde ettiğimiz kavramlara dayandırdık. Farklı hastaların gereksinimlerine göre farklı kuramsal durumlar benimseyen doktorlar gibi biz de, birbirinden tamamen farklı bazı filmleri aydınlatmak için çok çeşitli bakış açıları kullandık. Lacancı yaklaşım filmin süreç olarak çetrefilli öyküsünü anlatırken biz daha çok filmin kendisiyle, metniyle, alt metniyle, temalarıyla ve karakterleriyle ilgilendik. Her film çeşitli kuramsal formülleri birbirinden çok farklı derecelerde açıklayıcı bir güç sergilemeye davet eder. Bizler de, ek olarak, her zaman psikanalize dayanmasa da, gerekli bilgilere dikkat çekerek besledik yorumlarımızı. Örneğin, sanatçıların kendilerinin bize anlatacak çok şeyi olabileceğinin farkına varınca, film yapımcılarıyla yapılan röportajlardan sık sık alıntılar yaptık, ama onların ifadelerini psikanalitik yorumlara maruz bırakmadık.

Sinemanın psikanalitik incelemelerinde karşılaşılan yöntembilimsel sorunlar bütün bir uygulamalı psikanaliz alanının özünde var olan sorunlardan farklı değildir aslında. Psikanalizi esas alan eleştirmenler ve özellikle Freud'un çalışmalarına kuşkuyla bakanlar, klinik psikanaliz ile pratik eleştirinin aşkından doğan bu çocuğa hep temkinli yaklaşmışlardır. Klinik psikanaliz, aktarım ve direncin şimdi ve burada fenomenine demir attığı gibi aynı zamanda psikolojik sansürünü bir kenara bırakıp aklına gelen her şeyi söyleyen bir hastanın çağrışımlarına da sıkı sıkıya bağlanmıştır. Uygulamalı psikanaliz, danışma odasından çıkıldığı an yo-

lunu kaybetme riskini taşır. Freud'un psikanalizi sanata, edebiyata ve biyografiye uygulamadaki ilk atılımlarından itibaren bu zorluklar kabul edilegelmiştir. Sanatsal yaratılar, kitaplar, mektuplar ve günlükler serbest çağrışım ve aktarımın yerine kullanılmışlardır. Freud'un kendisinin de farkına vardığı gibi bu araçlar danışma odasından elde edilen samimi klinik verilerle kıyaslanamazdı. Freud, *Musa ve Tektanrıcılık*'ta (Moses and Monotheism) şöyle der:

İşime geldiğinde, görüşlerimi doğrulamak için yücelterek, gelmediğinde ise tereddüt etmeden reddederek, İncil geleneği ile bu kadar keyfi ve zorbaca uğraşmamın beni ciddi metodolojik eleştirilere hedef haline getireceğinin ve savunduğum düşüncelerin inandırıcılığını zayıflattığının farkındayım. Fakat insanın doğruluğu kasıtlı tavırların saptırıcı etkileri tarafından ciddi bir şekilde bozulan, kesinlikle bildiği bir materyali ele alabileceği tek yol budur. İleride bu gizli dürtülerin izlerini bulduğumda, kendimi bir ölçüde olumlayabileceğim beklenebilir. Zaten kesinlik hiçbir şekilde elde edilemez ve ayrıca bu konuyla ilgili başka yazarların da aynı izleği benimsedikleri söylenebilir. (1939, 27)

Joseph Coltrera (1981), psikanalitik kuralların biyografiye uygulanmasından kaynaklanan metodolojik sorunlarla ilgili denemesinde, Freud'un Leonardo (Freud, 1910) gibi tarihsel kişiler hakkında önerdiği yeniden yapılandırmaların tarihsel gerçekler olarak ele alınmasını asla iddia etmediğini vurgulamıştır. Coltera, eleştirmenlerin Freud'un tek iddiasının tarihsel gerçeklikten çok psikanalitik geçerlilik olduğunu gözden kaçırma eğiliminde olduklarını savunur. Freud'un bakış açısına göre, Leonardo yapısını en iyi anlatacak şey *Romandichtung*'dur. Yani, sanatçının gerçek çocukluğunun yeniden yapılandırılmasından çok analojik olarak kullanıldığı bir kurmaca türüdür. "Asıl önemli olan, Freud'un yapısının, anlamayı kolaylaştıran bir psikolojik açıklama

olduğu ve rastlantıyla ilgili deneysel ifadeler olmadığıdır. Hal böyle olunca geçerlidir, çünkü kendi önermelerinin şartlarıyla tutarlıdır, fakat insan bunun biyografik bir yapı olarak kullanışlı olup olmadığını pekâlâ sorabilir” (Coltrera 1981, 19). Göstergebilimciler gibi, biz de ele alacağımız her filmin kesin ve en doğru yorumunu biz yapacağız iddiasında değiliz. Biz daha çok bazı film ve karakterlerin anlam kazanması için yol yordam sağlamakla ilgileniyoruz. Özellikle, klinik psikanalitik kuramın bir filmin metnini, karakterlerini, alt metnini ve izleyicisini nasıl etkileyebileceği üzerinde durduk. Coltrera gibi bizim amacımız da psikanalitik olarak geçerli ve kendi içimizde tutarlı olmaktır.

VIII.

Tekrar Çal, Sigmund: Klasik Hollywood Filmlerine Psikanalitik Yaklaşımlar

Sinema yazarları, *Kazablanka*'nın hâlâ süren albenisine, ama daha çok da bu Warner Bros kutsal emanetine karşı utana sıkıla duydukları sevgiye şaşıyorlar. Filmin üretken yönetmeni Michael Curtiz üstüne yazdıkları denemede Don Whitmore ve Philip Alan Cecchetti'nin (1976, 197) "*Kazablanka*'daki tanımlanamayan kimi özellikler her izleyişte filmi daha da iyi yapıyor," diye yazmışlardır. Harvey Greenberg (1975) filmle ilgili denemesine "Madem Bu Kadar Duygusal, Ben Niye Ağlıyorum ki?" başlığını atmıştır. Andrew Sarris (1968) ünlü yorumunda filmi bir "kaza" olarak tanımlar ve "fena değil" diye nitelendirdiği Curtiz'in yapıtlarını yazar kuramını kendi anlayışının "en tutarlı tek istisnası" olarak diğerlerinden ayrı bir yere koyar (176). *Kazablanka*'nın, "Amerikan stüdyo sisteminin en dengeli ve güçlü olduğu zamanlarda neler yapabileceğine dair ortalama-dan daha iyi bir örnek" diyerek filmin sınırlarının da farkında olmakla birlikte en sevdiği film olduğunu açıklayan yalnızca Richard Schinkel (1973) değildir.

Filmin kült durumu bile şüphelidir. *Kazablanka* kültlük mertebesinin doruk noktasına ancak Harvard öğrencilerinin final haftasında Humphrey Bogart film festivaline dü-

zenli olarak katıldıkları 60'lı yıllarda erişmiştir (Hoberman ve Rosenbaum 1983, 30). *The Rocky Horror Picture Show*'dan on küsur yıl önce *Kazablanka* izleyicileri sinemada Rick (Bogart) ve Ilsa (Ingrid Bergman) ile birlikte "Almanlar gri giyerdi; sen mavi giydin" ve "Top ateşi mi bu, yoksa kalbim mi?" diye bağırırlardı. *Kazablanka*'nın kült olabilmesi için yirmi yıl geçmesi gerekmiştir, belki de bu duruma normal rotayı izmeden gelebilmiştir. Film ilk kez Şükran Günü'nde piyasaya sürülecekti. Piyasaya sürülmesinden üç hafta önce Müttefiklerin Kuzey Afrika'yı işgal etmeleri, iki ay sonra da Roosevelt ve Churchill'in *Kazablanka*'da buluşmaları filmin başarı kazanmasında etkili olmuştur. Film 1943'te en iyi film Oscar'ını aldı. *The Rocky Horror Picture Show*, *Pembe Flamingolar* (Pink Flamingos) ve *Eraserhead* gibi daha "geleneksel" kült filmlerin başlangıçları daha az gelecek vaat etmektedir. Nasıl olur da savaş döneminde popüler olan ve anavatanda cephe propagandası diye tanıtımı yapılan bir film hâlâ böylesine sadık izleyicileri nasıl toplar?

Umberto Eco'ya göre (1985), *Kazablanka*'nın bu kadar popüler olmasının sırrı, filmin her yeni izleyiciye yeni anlamlar sunacak kadar çok zıt malzeme üreten "muhteşem tutarsızlığında" yatmaktadır. Eco: "*Kazablanka* pek çok arketip içermekle kalmaz, ayrıca bütün bu arketipler arsızca art arda ortaya çıkmaya başladıklarında destansı bir derinliğe erişiriz. İki klişe bizi güldürür fakat yüzlerce klişe bizi duygulandırır, çünkü bu klişelerin kendi aralarında konuştuklarını ve yıllar sonra yeniden bir araya gelişlerini kutladıklarını fark eder gibi oluruz" (11). Eğer Eco daha çok Amerikan stüdyo filmi izlemiş olsaydı daha başından Hollywood filmlerinin bitmez tükenmez bir arketipler birliğinden oluştuğunu gözlemleyebilirdi. Filmin cazibesinin daha çok izleyiciyi düzenli olarak sinemaya çeken bilinçdışı merakın kullanılma kabiliyetiyle ilgili olduğunu düşünüyoruz. Psikanalitik kuram, özellikle sessiz sinemanın 1930'lar da kabulüyle başlayıp *Kazablanka*'nın yapıldığı 1942 yılın-

da son bulan klasik dönem filmlerin anlaşılması için bir kral yolu sunar. Fakat psikanalizin son yirmi yılda film uzmanları için monolitik bir yöntem olmaktan çıkmasından dolayı *Kazablanka*'nın etrafına psikanalitik temele dayalı bir dizi yöntem yerleştirerek çoğulcu bir yaklaşım benimsedik. Donald Kaplan'ın "herhangi bir fenomen üzerine psikanalitik olarak düşünmek birden çok boyutun kullanılmasını gerektirecek kadar doğrudan bir yorumdur," (283) görüşünü paylaşıyoruz. Bogart'ın ve Bergman'ın "star" performanslarına, Max Steiner'in müziğine, anlatımın romantik gerilimine, hattâ filmin Amerikan politikasını ele alış biçimine psikanalitik düşünce açısından yaklaşılabılır. Burada niyetimiz *Kazablanka*'nın adamakıllı bir incelemesini sunmak olduğu kadar psikanalitik film kuramının heterojenliğini de bir örnekle tanıtmaktır.

ödipus kuzey afrika'da

Kazablanka filmini klasik Freud yanlısı bakış açısıyla yorumlamak isteyenleri bol sayıda ödipal malzeme beklemektedir. Sofokles'in Ödipus'u gibi Rick de anavatanından mahrum bırakılmış biridir. En azından Kaptan Renault'nun fantezilerine göre Rick adam öldürdüğü için kaçmış olabilir. Greenberg'in gözlemlediği gibi, aslında Renault'un düşünceleri ödipal çağrışımlarla doludur. Rick kendisini *Kazablanka*'ya getiren asıl sebepleri açıklamayacağı için Renault, Rick'in kilisenin kutsal parasını mı, yoksa bir senatörün karısını mı çalıp kaçtığını merak eder. Renault, içindeki romantik Rick'in bir insanın hayatına kıymış olabileceğine inanmak istediğini söyler. Rick'in Amerika'yı bu üç nedenden dolayı terk ettiğini söylemesi öylesine söylenmiş bir şey olarak görülebilir. Greenberg (1975) "çalınan kutsal hazinenin seçkin bir yaşlı adamın karısı, kadının kocasının aşk hırsızı tarafından öldürülen kişi" olduğunu savunur. Böylece, saldırıların bileşiminin özü çocuğun içinde var olan babasını öldürme ve annesine sahip olma isteğidir" (88). (Re-

nault'nun gemişı ile ilgili sorduğu sorulara Rick'in verdiği yanıtı inceleyen Richard Corliss'in [1974] zekice fakat psikanalitik olmayan yorumu ile Greenberg'in yorumlarını karşılaştırın: "Rick'in alaycı kaçamağı bize gemişıyle ilgili bir şey anlatmazsa, sadece kendisinin kontrol edeceği gelecek olayları da bize önceden haber etmez. Filmin doruk noktası Rick'in kendi salonunu Ferrari'ye satarak 'kilisenin paralarıyla kaçmasına', Vichyli cilveli bir temsilciyle beraber *Kazablanka*'yı terk ederek 'bir senatörün karısıyla kaçmasına' ve 'bir adam öldürmesine [Binbaşı Strasser]'" yol açar. [110])

Kazablanka'daki bir geriye dönüş sahnesi, Rick'in Ilsa'yla Paris'te görüldükleri kısa bölüm, bu sahip olma arzusunun farkına varmak olarak anlaşılabilir: Tehdit edici baba figürüne tamamen bağlı olmayan (en azından Rick'e göre), her yönüyle iyi ve anaç bir kadınla mutlu bir beraberlik. Bu rolü, Bergman'dan başka bir aktristin tam anlamıyla başarabileceğini sanmıyoruz. Curtiz'in kamerası Bergman'ın yüzüne her yaklaştığında, Bergman masum ve terbiyeli olduğu kadar, şehvet dolu ve uysal gözükür. Bergman'ın yüzünü bu şekilde düşünen sadece Rick değildir. Yedi yıl sonra Bergman, İtalyan yönetmen Robert Rossellini'den nikah dışı bir çocuk sahibi olunca, Amerikan medyası kıyameti kopardı. Basında ideal bir eş ve anne olarak gösterilmesinden yıllar sonra, Bergman Amerikan mitolojisiyle o kadar çok alay etti ki A.B.D. Senatosu tarafından suçlandı ve Maryland'deki bir meclis üyesi Bergman'ın Rossellini ile yaptığı ilk filmi *Stromboli*'yi (1950) kınayan bir bildiri yayımladı (Leamer 1986, 206-7).

Rick'in geriye dönüşü başlangıçta romantik bir ortamda, şerefine içki içtiği savaşı öncesi, ön-ödüpal Paris'in düşsel cennetini betimler. Aşıklar hadım edici, kıskanç babanın korkunç imgesi Nazi ordusunun gelmesiyle kaçınılmaz bir şekilde sona eren tutkulu bir romans içinde var olurlar. Hatta anaç bir karakter olarak Ilsa, Rick'i Nazilerin kendisini bulmak için özel bir çaba sarf edecekleri konusunda uyarır.

Daha sonra Rick, *Kazablanka*'da Ilsa'nın kocası Victor Laszlo (Paul Henreid) ile yüz yüze geldiğinde daha ileri bir gelişim evresine gelir. Bazı izleyiciler Henreid'in çizdiği Laszlo karakterinin soğuk olduğunu düşünse de entelektüel özgürlük savaşçısının idealleştirilmiş romantik öykü kahramanından daha erdemli, daha cesur, daha anlayışlı ve daha bağışlayıcı olmayı başardığı da su götürmez bir gerçek. Laszlo'nun girişi Rick'te ödipal dönemdeki bir erkek çocuğun tipik çıkmazını sunar: Mücadele edip rakibinin yerine geçmeye kalkışacak mı ya da aşkının yasak nesnesini terk edip babasıyla mı özdeşleşecek?

Asıl hikâyesi Hollywood tarafından asla ele alınmayan Ödipus'tan farklı olarak Rick, başarıyla ödipal safhasının üstesinden gelir. Arzularının enstest nesnesini terk edip yeri ara sıra Rick tarafından gasp edilen ve Ilsa'nın asıl eşi Laszlo/baba ile özdeşleşir. Rick Nazi binbaşı Strasser'i silahla öldürdüğünde, babasının yerine geçen baş düşmanını öldürmüştür ve bu münasebetle adamın kendisi olmuştur. Ya da Strasser'in öldürülmesini Rick'in ödipal kırgınlığının daha az rezil, fakat yine de Nazilerin Paris'e girmelerinin yol açtığı ön-ödipal müdahale ile ilişkisi olan bir kişiye yer değiştirmesi olarak görebiliriz. Ernest Jones'in Hamlet'i gibi Rick annesini terk edip babasıyla özdeşleşip kötü adamı öldürene kadar kararsız ve pasif bir kişidir. Filmin politik/ödipal bağlantıları açısından Rick'in Nazi ile dövüşme kararı, Rick'in kaybettiği cennetin, babasının varlığını onaylamak için sürdürdüğü bir inkârla sürdürülen bir yanılsama olduğunu anlamasına denk düşer. *Kazablanka*, klasik dönem Hollywood filmlerine en çok mit ve politikanın melodramla beraber işlenmesi açısından benzer.

Rick'in ikileminin diğer bir aşaması da, yerine geçmek istediği kişinin kusursuz bir bütünlük ve erdem örneği olması Laszlo ile ilgili olumlu düşünceleriyle, onu öldürme isteğini bütünleştirme çabalarını zorlaştırır. Aynı şekilde Rick için, Direnişin bu bağışlayıcı ve aziz liderini, Ilsa'yı şehvetle arzuladığı için Rick'ten intikam alacak hadım edici ve ceza-

landırıcı baba olarak görmesi de çok zordur. Rick'in kendini ve Laszlo'yu bütünleştirmekte çektiği zorluktan dolayı ödipal aşamasına eşlik eden bütünleştirme işleminden vazgeçmişe benziyor. Bunun sonucunda, bir tarafta iyilik temsali Laszlo, diğer tarafta ise sadist Binbaşı Strasser olmak üzere baba figürü ortadan ikiye bölünmüştür. Filmin sonunda Rick'in Laszlo ile özdeşleşmesi, içselleştirilmiş babanın yadsınan ve ortadan ikiye bölünmüş "kötü" yanlarını öldürmesine mal olmuştur. Ödipal çatışmanın sonuçlarının sadece kısmen gerçekleştirildiği savunulabilir, çünkü baba imgesinin "iyi" ve "kötü" yanlarının gerçek bütünleşmesi tamamen başarılammıştır.

"işte bakıyorum . . ."

Kazablanka'nın bu klasik psikanalitik incelemeleri o günlerde en akademik film dergilerini dolduran tipik kuramsal yazılar değillerdi. Toplumsal inceleme olarak karakterlerin soyutlandırılmalarıyla, Freud'un kuramının uygulanması izleyiciyi perdede gördüğü imgelere karşı aktarım tepkisinde bulunmayan ideal bir analist rolüne sokar. Shoshana'nın gözlemlediği gibi metnin tam olarak incelenmesi okuyucu/izleyiciyi tahlil eden *ile* tahlil edilen ikilemine düşürür. Geleneksel Freudçu incelemeye alternatif olan Lacancılığın da kendine ait kusurları vardır. Özellikle bu kusurlar, oyuncuların kendilerine has özellikleri göz ardı etme eğilimindedirler: Örneğin, Bogart ve Bergman kendi kendilerine sanal metinlerdir ve *Kazablanka* üzerine yapılacak bir inceleme, yıldızların sinemadaki imgelerine yüklenen anlamlarının, hikâyelerinin ve özelliklerinin oynadıkları filmleri nasıl değiştirdiklerini anlatmalıdır. Psikanalizin Hollywood sinemasına uygulanmasında pek çok olasılıktan birini tanımlamak için *Kazablanka*'yı Lacancı bakış açısıyla incelemeyi üstlendik.

Klasik psikanaliz ile Lacancı inceleme arasındaki başlıca benzerlik ödipal üçgene dikkat çekmeleridir. Özellikle La-

cancı kuramcılar arasında ünlü olan Raymond Bellour, Ödipus hikâyesinin Hollywood anlatımlarının tümünde ana olay örgüsü olduğunu savunur (Bergstrom 1979, 93). *Kazablanka*'nın Lacancı bakış açısıyla incelenmesi, karakterler arasındaki dinamiğe değil de, bakışlardan oluşan bir dairede izleyicinin yerini aldığı tutarsız büyük bir alanda nasıl yapılandırıldığına odaklanmıştır daha çok.

Richard Corliss (1974), Rick'in ünlü konuşmasında söylediği 'İşte bakıyorum sana çocuk' cümlesinin, 'gerçekten kim olduğunu anlamak için ruhuna bakıyorum' anlamında okunabileceğini savunur (111). Seyirci filmi Rick'in bakış açısından izlemektedir, Lacancı biri bu sözü bir dereceye kadar farklı bir şekilde kavramlaştırmakta zorluk çekmeyecektir. İzleyici, Ilsa'ya ve başkalarına doğrultulan bakışın kontrolü altında olduğu sürece, klasik gerçekçi metni gizlemek için çok çaba sarf ettiği farklılıkları kabul etmek zordur. Bir şeyin ya da birinin Rick'e bakıyor olma olasılığı farklılık ihtimalini ve simge olarak kabul edilecek hadım edilme olasılığını artırır. İzleyici bakışı kontrol ettiği gibi, kendisi ve diğeri arasında herhangi bir farkın olmadığı hayali kayıtlarında güvenli bir şekilde kalabilir.

Geriye dönüş esnasında Rick'in konuşması Gestapo hoparlörleriyle bölündüğü zaman, Sam (Dooley Wilson) Rick'i Almanların yakında Paris'te olacağı konusunda uyarır, "ve gelip seni arayacaklar" der. İşgalci Almanlar sadece hadım edici babayı değil, "Öteki"nin hadım edici bakışını da temsil eder. Ilsa'nın şaşırtıcı bir şekilde ortadan kayboluşuyla Nazilerin gelişlerinin tesadüf etmesi Rick'i herhangi birinin entrikasının hedefi yapar. Rick'in bir önceki her şeyi bilen bakışı sınırlı bir bakış açısına indirgenir. Aynı şekilde, Rick'i Laszlo ile uzlaştıran ve Strasser'in bertaraf edilmesine yol açan ödipal yörünge, Rick'i babanın sunduğu kimlik ve öz hissine geri götürür. Rick, tek kopyası sadece kendisinde olan bir metin anlatıma tamamen hakim olduktan hemen sonra Ilsa'yi Laszlo'ya teslim eder ancak. Sonuç olarak Rick, şerefe konuşmasını bir kez daha yapmaya hak

kazanmıştır. Rick'e destek olan, kıskanmayan ve yeni bulunan babası Rick'e "Biliyorum, bu sefer bizim taraf kazancak" der. (Bu araştırmada Colin McCabe'nin 1976 yılında çıkarttığı *Amerikan Duvar Yazıları* [American Graffiti] adlı eserine başvurduk).

". . . sana, çocuk"

7. bölümde belirttiğimiz gibi, Lacan'ın bakış ve hadım edilmek üzerine tezleri, feminist film kuramının odak noktası olmuştur. Mulvey ve onu yakından izleyen pek çok yazara göre, Hollywood sinemasının ataerkil düzeni kadınların erkeklerde uyandırdığı hadım edilme korkusuna iki çözüm getirir: Kadındaki bu eksikliğin, yaptığı bir yanlıştan dolayı (cinsel bir günah işlemek gibi) cezalandırılmış olmasının bir parçasıdır ya da fetişleştirilerek vücudunun herhangi bir bölümü (göğüs, saç, yüz, bacak, kıç, hattâ bedeninin tümü) penis eksikliğini giderecek kadar önemli olur. Erkek izleyiciler, erkeğin hadım edilme endişesini yok eden kadın imgesini fetişleştirten sinemayı izlemekten haz duyabilirler.

Kazablanka'nın olay örgüsü, tecavüzün yükünü dikkatli bir şekilde iki erkek kahramandan çok Ilsa'ya yükleyerek sürrekli olarak Ilsa'nın çektiği acıları vurgular. Hem Rick hem de Laszlo Ilsa'yı kendi çıkarlarını düşünmeden severler, fakat Ilsa ikisine de sadık kalmaz. Film, davranışlarını meşru romantik ikilem açısından olumlayarak Ilsa'nın suçunu bastırarak anlatım araçları bulsa da evliliğini gizleyerek Rick'i, sessiz kalarak da Laszlo'yu aldattığı konusunda şüphe yoktur. Greenberg'in gözlemlediği gibi Laszlo'nun Ilsa'yı Gesta-po'dan korumak için evliliğini gizlemesi kararı anlam kazanır (1975, 97). Almanlar için erkeği sorguya çekmek kadını sorguya çekmek kadar mantıklıdır, hattâ daha da mantıklıdır. Ilsa'nın ne evliliğini Rick'ten gizlemesinin gerçek bir dayanacağı ne de sonsuz bağışlayıcı Laszlo'dan Rick'le arasındaki ilişkiyi gizlemesinin mantıklı bir gerekçesi vardır.

Ilsa'nın günahı çok fazla sesinin olmasından değil de, ol-

mamasından kaynaklıdır. Kaja Silverman (1988) Mulvey'in, kadınların görsel kayıtlardaki rolleriyle ilgili çalışmasını, kadının sinematik sesi ile ilgili çalışmalara yayarak büyütmiştir. Klasik sinema, kadınları erkek güdülü bir kadın sergilenebilsin diye hareketsizleşen bir dahili işleve kısırmaktan vazgeçmemiştir. Ayrıca, bir kadının sesine nadiren anlatı filmlerine hakim olacak güç verilir. Hitchcock'un *Rebecca* adlı filmi gibi sorunlu ve ender istisnalar hariç, haber spike-ri tonlamalarıyla tanrısal bir sesle başlayan *Kazablanka* dahil, Hollywood sinemasında hakim ses kesinlikle erildir. Ataerki sinemada kadının geri plana itilmesi kadın kahramanların sestten tamamen yoksun bırakıldıkları bir duruma vardırılmıştır. En çok hatıra gelen örnekler *Döner Merdiven* (The Spiral Staircase) ve *Johnny Belinda*'dır. *Kazablanka*'nın sonunda Ilsa'nın Rick ve Laszlo'ya söyleyecek çok az şeyi vardır. Ilsa'nın yalancı sessizlikleri, Rick'ten her ikisi için konuşup düşünmesini istediği önemli aşk sahnesinden sonra sona erer.

Ilsa'nın fetişleştirilmiş yüzünün sık sık yakın plan çekimiyle vurgulanan, filmde karşılaştığı sadistik tutum yoğun gözyaşlarına sebep olmuştur. Ingrid Bergman'ın sağlıklı bir köylü kızı görünümüyle birleşen yüzünün neredeyse kedi yavrusunu andırır cinselliği, erkek izleyicilerde hadım edilme düşüncesini savuşturmaya yetecek estetik kusursuzlukta bir nesne halini alır. Mount Rushmore, Bergman'ın *Kazablanka* filmindeki ilk yakın plan çekimini Sam'in "As Time Goes By" adlı şarkısını dinlerken yapar. Mulvey, müzikallerin klasik sinemanın ataerki düzenin tipik filmleri olduğunu belirtir. Özellikle kadınları çok az giydirecek izleyicinin dikkatini dağıtıp onların bedenlerini düşünmeye itmeleri bakımından tipiktir. Mulvey, erotize edilmiş kadının bütünüyle bertaraf edildiği "dostluk filmleri"nde bu sorunu giderecek bir çözüm olduğunu belirtir. Müziği dinlerken Bergman'ın yüzünün uzun süren yakın plan çekimi fetişleştirilmiş bir görüntü anının etkisiyle birleşerek muhtemelen daha iyi bir çözüm sunar. Bu çözüm, bizi Ilsa'yla Rick'in tekrar bir araya gelmelerine hazırlar.

"ay ışığı ve aşk şarkılarının modası hiç geçmez"

Son zamanlara kadar, klasik sinemada fon müziğinin önemi ile ilgili çok az çalışma yapılmıştır. Claudia Gorbman (1987) müzik ile ilgili psikanalitik kuramları film araştırmalarına dahil eden çok az sayıdaki eleştirmenden biridir. Gorbman, çocuğun anne kalbinin haz veren ritmik sesiyle dolu "sesli bir zarf"ın içinde yaşadığı ön-ödüpal aşama ve daha sonraları anne sesinin yatıştırıcı müzikal tınısıyla müzik arasında bağlantı kuran Guy Rosolato (1974) ve Didier Anzieu (1976) gibi birkaç Lacancı yazarın ismini anar. Çocuğun, annesinden koptuğunu anlamasından önceki mutlu zamanlara usulca geri çekilmesini destekleyen film müziği de hayali (sesle ilgili) uyandırır (62). Ayrıca, müzik dilsel anlamdan ve diğer temsil edilme yollarından bağımsızdır. Bu yüzden savunma sistemini kolayca atlayıp bilinçaltına nüfuz edebilir. Gorbman, baskın sinemanın izleyiciyi filmin kadrosunda özne olarak vererek önemini yitirmeye kalktığını savunan Metz ve diğerlerinin düşüncelerini kabul eder. "Müzik izleyicinin öznelliğe girişini kolaylaştırarak sinemadan alınan hazzı artırır" (69).

Kazablanka filminin üzerinde durmasa da, Gorbman "klasik Hollywood denemelerini" tanımlamak için kitabının bir bölümünü sadece *Kazablanka* filminin müziğini yazan üretken besteci Max Steiner'e ayırmıştır (70-78). Müziğin Hollywood filmlerinde nasıl kullanılacağı ile ilgili bir dizi kural (görünmezlik, "iştirilmezlik", duygu belirteci, anlatı ipucu, süreklilik, birlik ve başkasının emrinde kuralların meşru ihlali) belirledikten sonra Gorbman özellikle *Kazablanka*'nın cazibesi için gerekli müziğin "epik duygusu" ile ilgili bir tartışmayı üstlenir. İnsan topluluklarını birbirlerine bağlayan ayinlerin müzikal öğelerinin antropolojik analizlerine dikkat çeken Gorbman, klasik sinemada kullanılan müziğin topluluk duygusu yaratmakta nasıl kullanılabileceğine işaret eder. Bu fenomenin en açık örneği *Kazablan-*

ka'da meydana gelir. Laszlo, cinsel işbirlikçi Yvonne'nin bile (Madeleine LeBeau) vatansever gözyaşları dökmesine yol açan "La Marseillaise" şarkısını söylerken Rick's Café Américain'ın Alman olmayan patronlarını cezbeder. *Kazablanka*'daki müzik genellikle filmin Rick'e attığı benzer duyguları izleyicide de uyandırmak için dikkatli bir şekilde kurulmuştur. En çarpıcı örnek, Rick'in Sam'den şarkıyı tekrar çalmasını istemesi üzerine yaylı çalgılar orkestrasının Sam'in çaldığı piyanoya eşlik ederek "As Time Goes By" şarkısını seslendirmesidir. Steiner'in müziği bu kritik anda "işitilmezliği" araya sokarak bizi (izleyiciyi) Rick'in -ve de filmin- Hayali aşamasına, yani Ilsa ayrılmadan ve Almanlar gelmeden önce Paris'teki ön-ödüpal sahnelerine mühürler.

Gorbman, Curtiz'in *Mildred Pierce*'i için Steiner'in notalarından bir örnek vererek "uygun bir müzik, bir kişinin hikâyesini İnsanlığın hikâyesine dönüştürür," diye yazmıştır (81). Benzer şeyler Bergman'ın "As Time Goes by" şarkısını dinlerken gösterilen yakın planı için de söylenebilir. Ilsa'nın yüzünün de desteği ile Sam'in şarkıyı yorumlaması bir aşk şarkısını Aşk hakkındaki bir şarkı düzeyine çıkartır. Ne ilginçtir ki şarkı neredeyse filmde çıkartılıp atılmıştır. "As Time Goes By", Herman Hupfeld tarafından yazılmıştır ve ilk kez 1931 yılında Broadway'deki *Neşeli Konuklar* (Everybody's Welcome) adlı gösteride yorumlanmıştır. Parça sahneye konmamış bir oyunun merkezindedir. *Kazablanka* filminin senaryosu bu oyundan elde edilmiştir. Filmin çekimi tamamlanıp gözden geçirilmiş bir baskısı Steiner'e sunulduğunda, "As Time Goes By" parçasının filmde kullanılmasına itiraz eder ve yerine kendisinin düzenlediği bir şarkıyı kullanmalarını ister. Steiner parçadan hoşlanmadığını söyler; eğer kendi parçası popüler olursa ne kadar çok para kazanacağını da bilincindedir. Başlarda yapımcı Hal Wallis, Bergman'ın "As Time Goes By" parçasının çalınmasını istediği sahnelerin kesilmesini ve Steiner'in parçasının çalınacağı ek sahneleri çekmeyi kabul eder. Fakat o sıralarda Bergman, *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* (For Whom the Bell

Tolls) adlı film için saçlarını çok kısa kestirmiş olduğundan Wallis, Bergman'la Wilson'un bulunduğu sahneyi tekrar çekemeyeceğini anlar. Steiner daha sonra ilk sahne ve "As Time Goes By" parçası ile devam etmek zorunda olduğunu öğrenir (Behlmer 1982, 172-74).

Kazablanka filmini "As Time Goes By" olmadan hayal etmek ne kadar zorsa, filmi Ronald Reagan, Ann Sheridan ve Dennis Morgan ile hayal etmek de o kadar zordur. Bir söylentiye göre film önceleri bu sanatçılar için düşünülmüştür (Corliss 1974, 104). Film o günlerde çok iyi bilinen bir şarkıyı kullanarak nostaljik bir güç ögesi kazanmıştır. İzleyiciler arasından pek çok kişi kendi romantik deneyimlerini müzikle bağdaştırmış olabilirler, böylece Ilsa'nın, daha sonra Rick'in şarkıya gösterdiği tepkiye ek bir izleyici özneliği eklenmiştir. Bir an için Ilsa ve izleyici geçmişe dönerler, ama izleyici idealize edilmiş bir anaerkil kişinin gerçek yaşamından daha gerçek yüzüne sahiptir, bu da kadın kahraman tarafından anımsanandan bile daha hoş bir zaman dilimine geri çekilmeyi kolaylaştırır. Daha çağdaş izleyiciler şarkının filmle aynı döneme ait olduğunu düşünse de filmin müziği, izleyicinin memnuniyetle dönebileceği daha basit, daha romantik bir döneme ait olduğu düşüncesi için çok önemlidir.

yazarın / babanın ölümü

Feminist film kuramının üstün olmasının sonuçlarından biri, 1998 yılında Amerikan film eleştirisi alanında 35. yıldönümünü kutlayan "yazarların politikası" kavramını zayıflatmasıdır (Sarris 1988, 66). 7.bölümde belirttiğimiz gibi, sinemanın yazar kuramı her filmi yönetmenin tek bir sanatsal görüşüyle bağdaştırır. Fakat, klasik sinemayı baskın (ataerkil) ideolojinin bir aktarım aracı olarak tanımlayan feminist kuram yönetmenin görüşüne daha az önem vererek film kuramını "merkezinden koparmıştır". Feminist eleştirinin en şaşırtıcı gelişmelerinden biri yazarcılık sonrası yaklaşımların kadın yönetmenlere olduğu kadar erkek yönet-

menlere de uygulanmasıyla ilgilidir. Örneğin Modleski'nin Hitchcock incelemesi (1988) ya da Kaja Silverman'ın Lili-ana Cavani incelemesi buna örnek olarak gösterilebilir (1988).

Kazablanka filminin, yönetmeni Michael Curtiz'in yaşamı ve kariyerine dayanılarak incelenmesinin -kadın ya da erkek eleştirmenler arasında- çok fazla ilgi uyandıracığından şüpheliyiz. Aslında, özellikle verimli filmografisi göz önünde bulundurulduğunda, Curtiz'in hayatı film dünyasında karanlık bir kıtadır. Kingsley Canham'a (1973) göre, Curtiz kariyerine Macaristan'da çektiği otuzdan fazla sessiz filmde çalışarak başlamıştı. Curtiz 1926 yılında Amerika'ya gitmeden önce İsveç, Almanya, İtalya, Fransa ve Avusturya'da yirmiden fazla filmi yönetmiştir. En üretken olduğu 1930 ve 1939 yılları arasında Curtiz Warner Bros için kırk dört film yönetmiştir. 1962'de ölümünden önce yaklaşık yüz Amerikan filmine imza atmıştır. Bu filmlerin pek çoğu alanlarında başyapıt olmuştur: *Zalim Kaptan* (Captain Blood), *Deniz Şahini* (The Sea Hawk), *Çıtkırıldım Amerikalı* (Yankee Doodle Dandy), *Mildred Pierce*, *Mumya Müzesinin Sırrı* (Mystery of the Wax Museum), *Köpek Cinayeti Davası* (The Kennel Murder Case), *Robin Hood* (Adventure of Robin Hood), *Pis Suratlı Andel* (Andel with Dirty Faces) ve *Kazablanka*. Muhtemelen Curtiz'in bu kadar kabarıklık bir filmografisinin olması, daha az verimli bir yönetmenin imzasını ve tutkularını araştırabilecek kişileri yıldırıştırır.

Curtiz'in hayatı ile ilgili olarak da Chaplin (Weissman 1987), Hitchcock (Spoto 1983) ve Welles (Leaming 1986) gibi yönetmenlerin ilham aldığı psikobiyografik çalışmaları kaynak alacak kadar çok şey bilinmiyor. *Kazablanka* ile ilgili sürüyle bibliyografya bile vatanından uzakta, Fas'ta bulunan Amerikalı Rick Blaine ile vatanından uzakta, Hollywood'da bulunan Macar yönetmen arasında bir bağ kuramaz. Chaplin, Hitchcock ve Welles gibi yönetmenlerin psikobiyografik düşünceleri anlattıkları öykülerden dolayı de-

ğil, onları Hollywood sinemasından ayıran biçimsel değişikliklerinden dolayı kıskırttıkları unutulmamalıdır. Hollywood'daki kariyerinin başlangıcından beri Curtiz, yazarlık karşıtlarının Hollywood yönetmenlerinde bulmaya çalıştıkları ideoloji aktarıcısı rolünü *kasıtlı* olarak üstlenerek filmlerinde kendini geri çekmeyi öğrenmiştir. Özellikle Orta Avrupa Yahudisi olması açısından, kendi öznelliğini bile isteyerek yadsıyan Curtiz, yorumlanabilir olasılıklar sunmuştur. Curtiz'in Errol Flynn ile uzun iş ilişkisi için de geçerlidir bu: Flynn'i yirmiden fazla filmde yönettikten sonra, Curtiz ve Flynn 1941 yılında *Cesur Bombacı* (Dive Bomber) filminin çekildiği sıralarda ilişkilerini bitirirler. Bu ilişkinin bitmesinin sebebi muhtemelen Flynn'in karısı Fransız aktris Lily Damita'ya yabancılaşmasına dair Curtiz'in yaptığı yorum olmuştur (Whitemore ve Cecchetti 1976, 195). Curtiz, 1926 yılında Amerika'ya gitmeden hemen önce yönettiği üç filmle Damita'yı uluslararası bir yıldız yapmıştır. Flynn ve Damita ile olan üçlü ilişkisinin bitmesinden bir yıl sonra, Curtiz'in kendini geri planda tutma stili Rick-Ilsa-Laszlo üçgenini ele alması üzerine yapılması gereken önemli yorumların yokluğunu açıklayabilir.

amerika düşlüyor

Psikanalitik düşünce, *Kazablanka* filminin Amerikan ideolojisini dile getiriyor olmasının yanı sıra, filmin politik hamlesi için de gereklidir. Biz burada en çok, Amerikan mitolojisinde içkin olabilecek fakat savaş çabasına uymayan politik materyali değiştiren ya da sansüre uğratan filmin “düşlerin işleyişi”nin kapsamıyla ilgileniyoruz. Düşmanların tahmin edilebilir kötülüklerinden çok, arkadaşların uzlaşmacı muamelelerinden kuşku duyan yerini kavileştirmiş Amerikan kahramanları soyundan da olsa, Rick'in kendini Nazilerle savaşıma adan bir vatansever olarak betimlendiğini fark eden ilk eleştirmenlerden biri de Michael Wood'dur (1975). Wood'a göre Rick'in (Bogart) ünlü poster

“gözlerinde kendine acıyan bir kahramanın parıltısıyla, yakın mesafeye bakan . . . en iyi durumda bile yabancılaştırmanın neye benzediğini gösteren en iyi resimdir: Mağrur, acılı, yaşlı ve müthiş çekici” (24-25). Rick, Ilsa’dan vazgeçip onu Laszlo’ya bıraktığında, Ilsa’ya “gideceğim yere peşimden gelemezsin,” der, fakat madem Rick ve Laszlo aynı amacı güdüyorlar, neden Ilsa’nın Rick’i değil de Laszlo’yu izlemesi birdenbire bu kadar elzem olurur?”

Kazablanka’yı “en tipik” Amerikan filmi olarak sınıflandıran Ray (1985), filmi komünist katılımcılarla tecrit politikası arasındaki çelişkiyi anlatan “tematik paradigma”nın yanı sıra klasik Hollywood filmlerinin “formal paradigması” için öğretici bir metin olarak kullanır. Tematik olarak, *Kazablanka*, ülke ve toplumun uygar değerlerinin temsilcisi olan resmi kahramanla (Laszlo), bireyciliğin temsilcisi kanunlara karşı gelen kahramanı (Rick) açısından tipik bir filmidir. Bu mitolojik tipler ilk etapta garip görünseler de *Kirli Yüzlü Melekler* (Angels with Dirty Faces), *Yaylalar Aslanı* ve *Yıldız Savaşları* gibi birbirinden farklı filmlerde olduğu gibi sonunda aynı amacı paylaşırlar.

Biçimsel olarak, *Kazablanka* bir yandan her çekimin ardında yatan karmaşık mekanizmayı gizlerken, diğer yandan da gerçekçilik yanılsamasını yaratan çok sayıda “merkezileştirme” tekniğinin önemini bol bol sergiler. Ray, *Kazablanka*’nın Lacancı bakış açısıyla incelenişini geliştirmek için çok az şey yapsa da, formal paradigma tezini geliştirmek için *Screen* gazetesinin Stephen Heath (1981) ve Colin McCabe (1976/1985) gibi eleştirmenlerinin Lacan eğilimli yazılarından yararlanmıştı. Yine de Ray, hadım edilme ve bakışla, psikanalitik düşüncenin, “seçim için gerekli ihtiyacın gizlenmesinin” (32) klasik sinemadaki çekim sırasını nasıl belirlediği ile ilgili kurama uyarlanmasından daha az ilgilendiği. İzleyicinin bilincini Rick’in bilincine iliştiyerek olup bitenlerin çoğu mantığını Ray’ın kendi bakış açısından alır. Rick ile izleyicinin birleşmesi (füzyonu) Rick’in bir çeki imzalayan elinden başka bir şeyi görmediğimiz anda baş-

lar. Ray çekimin etkileyici olduğunu ifade eder çünkü el doğrudan bizim olduğumuz yerden çıkagelir. Sanki sağ eli ni kullanan bir izleyici ekrana uzanıp çeki kendisi imzalayacak gibidir. Bu çekimden kısa bir süre sonra, Rick'in bütün vücudu izleyicinin olduğu yerden çıkıp Rick'in iç dünyasına zorla girmeye çalışan küstah Almanla karşılaşacağı kareye doğru yürür.

Rick'in kişisel çekiciliği kamera üzerinde acımasız bir etki bırakmışa benzer. Herkesin Rick'in yerine geldiğini öğrenen ve kapıda Rick'in adının yazıldığını gören izleyici kafeye girer ve kamera daima sola doğru hareket ederken Rick'e doğru sürüklenir. Kamera önce Sam'i yakından göstermek için kısa bir süre durarak Sam'i ortalayıp arka planın beraklığını kaybetmesini sağlar. Bu teknik klasik Hollywood sinemasında ve bu filmde kullanılan bir yöntemdi. Tarama sahneleri sonunda Rick'in sessizce satranç oynadığı masaya varır izleyici. Daha sonra da *Kazablanka* filminin kültçülerinin "varoluşsal" dediği Bogart'ın yüzünü ilk kez iyice görür.

Filmin yıldızı Rick/Bogart'a filmin ilk yakın çekim yapıldıktan sonra *Kazablanka*'da tek bir bireyin gözlerinden ilk sahne dokuz dakika boyunca Rick'in Almanların istila çabalarını izleyişi sırasında sunulur. Filmin artakalan kısımlarının çoğunda Rick'in bakış açısı ayrıcalık kazanır, yüzü ve vücudu filmin merkezi olur. Bu durum özellikle Rick'in Ilsa ve kocasıyla kafede karşılaşmasından sonra düzenli olarak karenin uçlarına çekilen Victor Laszlo ile beraberken bariz bir şekilde görülür. Bütün bunlar doğal gelir, çünkü film izleyiciyi Rick'in bakış açısını paylaştan gizli ortağı yapmak üzere dikkatlice kurgulanmıştır. *Kazablanka*'nın her çekimde üretilen sayısız seçim Rick'i vekilimiz olarak kabul etmemiz sayesinde saklı tutulur. Çok az sayıda kişi karşı gelmek için sebep bulsa da film Laszlo'yu geriye dönuştten mahrum bırakmayı seçer.

Ray, bu seçim ihtiyacını gizlemenin *Kazablanka*'daki tematik paradigmaları da yönettiğini belirtir. Amerikalıların o

dönemlerde çokça hissettikleri savaşıla ilgili duygular sürekli olarak Laszlo'nun dilinden düşmese de Film izleyiciyi, kendini Laszlo ile değil de Rick'le özdeşleşmeye çağırır. Rick düzenli olarak sadece kişisel çıkarları üstünde durur ("kimse için kendimi tehlikeye atmam," "ben sadece kendimle ilgileniyorum"). Ferrari (Sidney Greenstreet) bu durumu itibarı kalmayan bir Amerikan geleneği olarak değerlendirir: "Sevgili Rick, soyutlanmanın bu dünyada artık akıllıca bir düşünce olmadığını ne zaman anlayacaksın?". *Kazablanka*, filmin ilk sahnesinden itibaren izleyicisinin beklentilerini karşılayabildiğinden dolayı klasik bir Hollywood filmidir, bu durumda yerleşik ve sezgisel kaygı söz konusudur; "izleyicideki Amerika'nın engellenemez özerkliği yeni bir dünya savaşının global yükümlülüklerine dayanamaz yıkılır," (Ray 1995, 91). Film, Rick'i asla doğuştan sahip olduğu Amerikalılara özgü bağımsızlık düşkünlüğünden vazgeçecek duruma getirmese de Rick sonunda Laszlo'nun ve de ABD hükümetinin tamamen kendisinden istediği şeyi yapar. Tabii ki Rick'in Nazilere karşı savaşma kararı, soyutlanma taraftarı bir insanın dünya görüşünü değiştirmesiyle değil Ilsa'ya olan duygularıyla ilgilidir. Hollywood'un bu içine işlemiş uzlaşma motifi aracılığı ile *Kazablanka* Amerikan mitlerinin temellerini sarsmadan savaş çabalarını destekleyebilirdi. (Film Rick'in politik meselelere etkin bir şekilde karıştığını ima etse de, senaryonun ideolojik yapısı Rick'i apolitik yalnız bir adam olarak göstermek için çok çaba gösterir. Rick'in itaate karşı gelmesinin sebebini filmin senaristleri Julius ve Philip Epstein'a; eylemci yanını da filmin diğer önemli senaristi Howard Koch'a bağlayabiliriz. Epsteinlar Amerikan mitlerini yaratmayı sürdürürken, Koch ise has bir solcuydu.)

Ray, Charles Eckert'in (1974) *Damgalı Kadın* (Marked Woman, 1937) adlı melodramatik gangster filmi üzerine yazdığı bir denemeden yararlandığını açıklar. Eckert, 1930'ların Hollywood'unda sürüsüne bereket yozlaşmış sinema gangsterinin, bunalım dönemi izleyicilerinin zenginle-

re karşı besledikleri nefret için ideolojik olarak onaylanan tipler yaratmış olduğunu savunur. Eckert, *Damgalı Kadın* filminde örtük olan sınıf çatışmasını ve mit yaratma işlemini ortaya çıkarmak için Lévi-Straussçu ve Marksist yöntemleri kullansa da Freud'un rüyalarla ilgili çalışmalarında kullandığı kavramların, politik olarak yasaklanmış sınıf nefretinin melodramların bildik gelenekleriyle *yer değiştirme* sürecini nasıl açıklayabileceğiyle de ilgilenir. John Ford'un yapıtı *Çöl Aslanı* (The Searchers, 1956) üzerine Brian Henderson'ın çalışmasından da (1980-81) söz etmeliyiz. Bu çalışma filmin kızılderililerin asimile edilmesi üzerine diyalektikliğinin aynı zamanda "farklı ama eşit" öğretisinin Amerikan Yüksek Mahkemesi tarafından 1954'de geri çevrilmesini takip eden aylarda Amerika'daki zenci entegrasyonu konusundaki kaygılarla yer değiştirmesi olduğunu açıkça gösteriyor. Eckert ve Henderson Hollywood filmlerinin çokanlamlılıklarını göz ardı eden araştırmalarına karşı dikkatli olmuş olsalar da her ikisi de daha geniş göstergebilimsel projeleri için psikanalizin ne kadar önemli olduğunu kabul etmişlerdir.

Kazablanka izleyicisinden Rick ve Laszlo arasında bir seçim yapmaları asla istenmemelidir, çünkü filmde her şey Amerika'nın dünya politikasıyla ilgilenmesinin reddedilişini temsil eden Rick'in seçilmesi için hazırlanmıştır. Filmdeki politik çatışmanın yerine bildik duyguların düşüncelere baskın geldiği melodramı koyarak izleyiciyi seçme ihtiyacından kurtarır. Bir noktaya kadar filmler düşlere benzediklerinden filmin gizli kalan politik içeriği Rick'in Laszlo'ya yardım edip etmemesinde -Amerika savaşa girme riskine atılsın mı, atılmasın mı?- ortaya çıkar. Victor Laszlo sürekli Rick'in gölgesinde olsa da babalık değerlerini *ve* 1942'lerin Amerikası'nda yaygın olan olan özgürlük için ölmeye değeceği inancını temsil eder. Film, Amerika'nın özerkliğinden vazgeçmeme temasını sansüre uğratarak izleyicilerin babalık değerlerine karşı gelmelerinden dolayı duyacakları acıyı, ödipal çözümü Rick ve izleyici arasında paylaşılan başka bir deneyime indirgeyerek ortadan kaldırır.

filmi kült yapan nedir?

Kült bir kere yaratıldı mı, yerinden kıpırdatılamazlığıyla kendini muhafaza eder. 1960'lı yıllarda belli bir düşünce grubunun konusu olduktan sonra *Kazablanka*, alternatif bir yerleşik kurallar dizgesi sayesinde bir klasik olmuştur. Genellikle, bir sanat yapıtının geçerliliği akademi tarafından onaylanır. Popüler sinema üniversitelerde araştırma inceleme konusu olarak kabul görmüş olsa bile, *Kazablanka* gibi filmler önemlerini fakülte komitelerini başyapıt olduklarına ikna etmekle elde etmezler. 1955-1956 yılları arasında bir televizyon dizisi olmasına karşın (McNeil 1980), *Kazablanka*, Rick/Bogart'ın posterleri popüler olana ve Woody Allen *Tekrar Çal Sam* adlı oyununu (ve filmini) yazana kadar fetişleşmemiştir (Hoberman ve Rosebaum 1983, 30). Göndermeler filmlerde ve TV şovlarında hep görülmüştür; örneğin, 1988 yılında aynı hafta içinde izleyiciler filmin beş dakikalık ayrıntılı bir parodisini *Ay Işığı* (Moonlighting) filminin bir bölümünde Bert Viola'nın (Curtis Armstrong) rüyası olarak izlemişlerdir. Ya da *Miami Vice* filminde sevimli dolandırıcı, detektif Sonny Crockett'i, kaçak mal ile dolu bir bavulun içinde kendilerine ait geçiş mektupları olduğunu söyleyip ayartmaya kalkarak ona "bu güzel bir arkadaşlığın başlangıcı *değildir*,"i tekrar ettirir. Amerikan Film Enstitüsü 1988 yılında *Kazablanka*'yı *Yurttaş Kane*'den (Citizen Kane) sonra Amerika'nın en güzel ikinci filmi olarak belirledi. Bu tarihten sonra *Kazablanka* romantik aşkın, ne olursa olsun doğru olanı yapmanın ve meşakkatli özverinin temsilcisi olmuştur.

Kazablanka'yı kült yapan ve "modasının hiç geçmemesi"ni sağlayan özelliklerine gelecek olursak, bu bölümde tartışılan, filmin psikolojik açıdan ses getiren yanlarına değinebiliriz. Filmin başarı kazanmasında en önemli etkenler muhtemelen şunlardır: 1- Bogart ve Bergman'ın yıldız olarak varlıkları 2- Filmin gerçekten hem başarılı ve ulvi hem de nostaljik güce sahip, hem sahneden kaynaklanan hem de sahne dışından gelen bir müziğinin olması 3- Ödipal soru-

nun insanı rahatlatıp memnun edecek biçimde bir çözümünün sunulması ve 4- Filmin kanun kaçağı Amerikalı kahramanın II. Dünya Savaşı'nda bile hayatta kalmayı başarabileceğini taahhüt eden mesajının olmasıdır. Bu son mesaj sadece 1943 izleyicisine özgüymüş gibi görünebilir fakat filmler mitlerin canlı kalmalarını sağlayarak başarılı olmuşlardır ve Reagan, Bush ve Clinton dönemlerine de uyarlandıklarında bu mitler öncekilerden daha önemli olabilirler. *Yıldız Savaşları* kanun kaçağı/resmi kahraman örgüsünü yeniden canlandırarak sıradışı bir popülerite kazanmış "gizli westernler" kuşağının ilk filmi oldu. Bu tarihten itibaren, *Sosyete Polisi I ve II*, *Top Gun*, *Rambo III* ve *Cehennem Silahı* filmleri aynı temel miti muazzam bir başarıyla yeniden işlemişlerdir.

Bugünün izleyicisi için *Kazablanka* filmi, fazlasıyla caziptir ve her zaman izleyici çekebilecek güce sahiptir. "As Time Goes By"ın 1943 izleyicisini nostaljik bir Hayali evreye yerleştirdiği gibi, filmin kendisi, doğru ile yanlışın birbirinden kesin hatlarla ayrılabilirdiği yitik "halim selim bir geri çekiliş" sunar izleyiciye; bu durumda da, savaşa gitmek insana son derece romantik bir hareketmiş gibi gelebilir.

IX.

3 Kadın:

Robert Altman'ın Düş Dünyası

“Güzel ve Çirkin” adlı masalda genç bir kız babasını terk edip korkunç bir yanı olan çirkin bir yaratığın kölesi olarak yaşayacağını bilmeden uzak bir krallığa doğru yolculuğa çıkar. Genç kız canavarı ürkütücü bulsa da onun bugüne kadar gördüğü en canayakın ev sahibi olduğunu anlar. Canavar, Güzel’e karşı kibardır ve ona alaka göstermektedir, aslında Güzel’in emrine amadedir. Ne zaman ki canavar (Çirkin) günlük ziyaretlerinden birinde Güzel’e kendisini sevip sevmediğini boşu boşuna sorar. Sonunda, canavar ölmek üzereyken Güzel, canavara duyduğu aşkı itiraf eder ve canavar yakışıklı bir prenze dönüşür. Eğer bu büyüleyici peri masalı genç kızlıktan kadınlığa geçen birinin anlattığı bir rüya olsaydı, insan bu rüyanın, genç kızın erkek cinsiyetiyle ilgili endişeleriyle uzlaşmak isteyen bilinçdışı çabalarını açığa vuran bir rüya olduğunu düşünebilirdi. Bu rüya erkek cinsel organıyla bağlantılı şiddet fantezilerinin tamamen garanti altına alınmama isteği olarak ve cinsel korkuların da aşkın iyileştirici gücüyle üstesinden gelinebileceği şeklinde yorumlanabilir.

Robert Altman’ın yazıp yönettiği *3 Kadın* (3 Women, 1977), aynı rüyanın başka bir çeşitlemesi olarak görülebilir. Bu filmde kadınlığa geçmek üzere olan bir kız, erkek cinselliğinin fallik yönüyle anlaşmaya ve yetişkin bir kadın olarak yeni bir kimlik kazanmaya kalkışır. Altman bu film fikrinin

aslında bir rüyasından geldiğini söylemiştir. Altman'ın ifadeleri yararlıdır, çünkü filme beynin sol yarısı ile, yani akılcı düşünmenin ikincil-süreç düzlemi ile yaklaşarak anlamak zordur. 3 *Kadın*'ı anlamak ancak yoğunlaşmanın, yerinden edilmenin, simgeciliğin, dramatizasyonun ve Freud (1900), Sharpe (1937) ile diğerlerinin tarif ettiği rüyaların işleyişinin hareketli cathex'lerinin* birincil-süreç düzleminde incelendiğinde olanaklıdır.

3 *Kadın* piyasaya sürüldükten hemen sonra yapılan söyleşilerde (Ciment 1977, Jameson ve Murphy 1976) Altman yaptığı filmin anlamını açıklamak istemiyor gibidir. Bu durum sezgisel bir sanatçı olarak yaptığı ünüyle tutarlıdır. Aslında Pauline Kael (1973) Altman'ın bilinçaltıyla bağlantıyı diğer film yönetmenlerinden çok daha iyi kurabileceğini söylemiştir. Robert Ebert ile yaptığı bir konuşmada Altman 3 *Kadın*'ın nasıl şekillendiğini açıklamış. "Rüyamda çölü ve bu üç kadını gördüm, anımsayabildiğim kadarıyla da rüyamda ara sıra uyanıyordum ve filmin nerede çekileceği ya da rol taksiminin nasıl yapılacağı konusunda insanları keşfe yolluyordum. Sabah uyandığımda filmi *yapmış* gibiydim. Dahası, *beğenmiştim* de. Böyle olunca da filmi çekmeye karar verdim" (Ebert 1978, 197). Fransız eleştirmen Michel Ciment ile (1977) yaptığı bir röportajda da Altman, filmin orijinal isminin üç kadının, yani Millie, Pinky ve bu iki ismin karışımından oluşan üçüncü bir isimden oluştuğunu açıklamıştır. Fakat filmdeki üçüncü kadın Willie (Janice Rule) film çekimlerinin başında diğer iki kadının gittikleri gece kulübünün barında çalışan isimsiz bir kadınmış, ama prodüksiyon yol aldıkça üçüncü kadın filmin baş karakteri oluvermiş. Yine de Altman'ın filmle ilgili düşünceleri, 3 *Kadın* filminde perdeye yansıyanların büyük bir kısmının tamamen Altman'ın düşlerinden geldiğini gösterir. Film tam anlamıyla dopdolu bir cinsel yetişkinliğin baskılarından kaçıp kadınlığın çeşitli aşamalarının olduğu kadar aile ilişkile-

* cathex: mental ve duygusal enerji (ç.n.)

rinin paradigmalarının da parodisini yapan garip bir rol üçlemesine geri çekilen genç bir kızın rüyası olarak değerlendirildiğinde en iyi şekilde anlaşılabilir. Genç bir kızın rüyası niyetine izlediğimiz her şeyin aslında orta yaşlı bir erkeğin zihninden çıktığının elbette farkındayız. Şimdi de, Altman'ın ve iş arkadaşlarının birincil-süreç malzemesini -en azından Altman'ın anlattığı kadarıyla- sanatsal bir sinema yapıtı yaratmak adına yeniden nasıl işledikleri üzerine yorum yapabiliriz. Öte yandan, niyetimizin Altman'ın ya da rüyasının analizini yapmak olmadığını da vurgulamamız gerek. 7. bölümde belirttiğimiz gibi amacımız, düş analizi yöntemlerinin herhangi bir filme uygulanmasıdır ve bu uygulamanın hakikate uygun oluşundan çok analogik olduğunun farkındayız.

Altman'ın uykusundan kaynaklanan imgeleri ne kadar doğru dönüştürdüğüne bakmadan şunu söylemeliyiz ki, sinema yönetmenlerinin yanı sıra yapımcıların, senaristlerin, editörlerin, sinematografların, set tasarımcılarının, kostüm-cülerin, bestecilerin, oyuncuların da kişiliklerini her zaman yansıtan sinemaya başka çok az sayıda film yapımcısı düşlerini doğrudan aktarmakta bu kadar başarılı olmuşlardır. İş arkadaşlarının kendi görüşlerini filme katmalarına Altman'ın birçok yönetmenden daha fazla izin verebilecek biri olduğunu düşündüğümüzde böylesine kişiye özel bir filmi yapabilmiş olması daha da hayranlık uyandırıcıdır. Böyle olunca da, eleştirmenler Altman'ın "üslubunu" ya da "görüşünü" genelleştirmekte zorlanmışlardır. Robert Self'in (1985) yazmış olduğu gibi, Altman'ın filmleri, yazarın kimliğini saptamak için eleştirmenlerin geleneksel olarak yerleştirdiği benlik anlayışlarına meydan okumaktadır. Benlik deyince, Altman'ın *Buffalo Bill ve Kızılderililer* (Buffalo Bill and the Indians) ya da öteki adıyla *Oturan Boğa'nın Tarih Dersi* (Sitting Bull's History Lesson) adlı filmi "Altman'ın en postmodern filmi" olarak öne çıkıyor, çünkü bu film "yekpare ve uyumlu bir benliğin nasıl zor olduğunu apaçık ortaya koymuştur" (1985, 10). Benzer bir iddia da Alt-

man'ın *Buffalo Bill*'den sonra çektiği 3 *Kadın* için de yapılabilir. Psikanalitik olarak bilgilendirilmiş rüya yorumları 3 *Kadın*'da değişen benliklere ayrıcalıklı bir bakış açısı sunar ve Altman'ın çalışmalarındaki geleneksel yazar imzasının bulunmasını zorlaştıran zıtlıkları anlamamıza yardımcı olabilir.

Sharpe'a göre (1937) rüyaların işleyişi rüyayı gören insanın benliğini rüyadaki farklı karakterlere dönüştürebilir. Örneğin, birinin canına kıyma isteği başka bir karaktere yüklenebilir, rüyayı gören kişi de cinayetin işlenişini masum masum izleyebilir. 3 *Kadın* filminde rüya gören kişinin ruhunun üç aşaması farklı üç kadın karakterle temsil edilir ve birincil sürecin serbestçe değişen cathexleri sayesinde rüyayı gören kişi rüya süresince farklı zamanlarda ruhunun farklı yönleriyle özdeşleşmiş gibidir. Biliçaltının gizli arzularına sıkı sıkıya bağlı bir aksiyonla tutarlı bir şekilde, öyküsünü anlatabilmek için film rüya motifini sık sık kullanır.

3 *Kadın* Kaliforniya'nın Palm Spring bölgesi ve çevresinde çekildi ve aksiyon Pinky Rose'un (Sissy Spacek) yeni iş bulduğu "Desert Spring Rehabilitasyon ve Geriatri Merkezi"nde* başlar. Çocuk gibi olan Pinky, merkezde çalışan ve ona yol yordam öğretmekle görevlendirilen Millie Lammoreux'tan (Shelley Duvall) anında etkilenir. Bu ikili aslında arkadaş olamasalar da Pinky, Millie'nin tam bir dalkavuşu olur ve ondan "karşılaştığım en harika insan" diye söz eder. Millie, Pinky'nin sadakatini kazanmak için çok az şey yapar fakat bir oda arkadaşı aradığından Pinky'ye kendi dairesine taşınmasını söyler. Tek arzusu bir sonraki Breck kızı olmak olan Millie, arabasına ve elbise dolabına uysun diye odasını sarıya boyamıştır. Fakat Millie'nin yaşadığı bekârlar kısmındakilerden hiçbiri Pinky'nin Millie'ye duyduğu derin hisleri paylaşmaz. İşin doğrusu yaşadıkları binanın adı Mor Bilge Apartmanı'dır ve renkler çemberinde sarı mordan ne kadar uzaksa, apartmanda yaşayan bekârlar da Millie'yi el-

* geriatri: yaşlıların sağlığı ve hastalıklarıyla ilgilenen bilim dalı (ç.n.)



RESİM 31: Robert Altman'ın *3 Kadın* (3 Women, 1977) filminin setinde Sissy Spacek ve Shelley Duvall poz veriyorlar. Arkada Bodhi Wind'in duvar resmi görülmekte. Lion's Gate Films. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

lerinden geldiği kadar uzakta tutarlar.

Üç kadından üçüncüsü Willie (Rule) duvarlarını çok garip resimlerle boyamıştır (Bodhi Wind tarafından film için yaratılmıştır) (Resim 31), gözlerine koyu makyaj yapar, gri elbiseler giyer ve başına bol şapka takar. Willie, Mor Bilge Apartmanı ile içinde bir motorsiklet pistinin, bir atış poligonunun ve bir de barın bulunduğu "Dodge City" adlı bir yerin sahibi Edgar Hart'ın ağzı var dili yok karısıdır. Filmdeki üç kadın rüya gören genç bir kadının uyanmakta olan benliğinin üç aşamasını temsil eder: Pinky çevresindeki kadınları idealize edip örnek alan ve genital* cinselliğin tehlikeleriyle ilgilenmeyen ergenlik öncesi gelişmemiş çocukluğu, Millie kendi şehvetinden korkmayan ve cinselliği, yetişkin bir genç kadını temsil eder; film boyunca hamile olan

* genital: cinsel organlarla ilgili (ç.n.)

Willie ise erkek cinselliğini başarılı bir şekilde karşılayabilen ve bu “genital” tüketimin meyvelerini devşirmeye hazırlanan ürününü almaya hazırlanan “postgenital” bir kadını simgeler. Bu üç tip arasındaki son derece geçişken sınırlar Pinky ve Millie arasındaki rol değişiminde filmin yarısına kadar, üçünün arasında ise filmin sonunda açıkça görülür. Üç karakterin kendi aralarındaki değişebilirlikleri, hem Pinky hem de Millie’nin Teksaslı Mildred olmaları gerçeği ile ve Millie, Willie isimleri arasındaki *Klang* bağlantısıyla yansıtılır.

Filmin açılış sahnesinde kadınlarla erkek cinselliği arasındaki gerginlik çok açık çizilmiştir. Filmin tema müziği ve yazıların ardında, gri bir elbise giymiş Willie’yi içi boş bir havuzun dibinde öfkeli suratlı ve kuyruklu yaratıkları boyarken görürüz. Figürlerin üçünde de kadın göğsü vardır: İkisi sarılmış, üçüncüsü, Willie gibi, hamiledir. Dödüncü figür, kocaman sarkık penisli bir erkektir. Aynı dört figür, Mor Bilge Apartmanı’nın havuzunda bulunan resim de dahil Willie’nin yaptığı duvar resimlerinin en az ikisinde yenisinden ortaya çıkarlar, her seferinde de erkek figürü kadınları kurban eden seytansı yaratık olarak resmedilmiştir.

Film iki bölümden oluşur. Özellikle Gerald Busby’nin uğursuz müziği sayesinde film sık sık ikinci bölümün karanlık yönleri hakkında ipucu verse de, filmin birinci bölümü bu iki saf genç kadına gülmemizi sağlar: Millie (Duvall) kuşe kağıtlı kadın dergilerinde gördüğü iki boyutlu yaşamı sonuna kadar yaşamaya kalkışırken, çocuksu Pinky (Spacek) ise ötekinin bu kadar sofiktike oluşunu hayret ve hayranlıkla izler. Altman’ın Jameson ve Murphy’ye (1976) gülerек dediği gibi filmin orta yarısı bir komedi grubunun soytarılıkları da olabilir miş pekâlâ, hattâ filmin devamı çekilse, ikincisinin adı da “Pinky ile Millie Şehre Gidiyor” olurmuş. Hattâ Pinky ve Millie arasında anne/kız ilişkisinin biraz tuhaf ve hüznü yansımalarıyla gelen acı, bir merhametli sempati hissi de vardır, tıpkı Laurel-Hardy arasındaki gibi.

Filmin ikinci bölümü tamamen farklı bir tonda başlar.

Pinky intihara kalkışır ve Willie de onu kurtarır, bunun tamamen sembolik bir anlamda olduğu apaçık ortadadır. Pinky havuzdan çıkarıldıktan sonra hamile Willie'nin havuzdaki titreyen görüntüsü ile Pinky için yeni bir anne modeli oluşturur. Altman'ın kendisi, yüzme havuzu sahnesinde Pinky'nin suda "anne karnında yüzen bir fetüs gibi" yüzdüğünü söyler (Ciment 1977, 14). Altman Willie'nin havuzdaki görüntüsünden sonra Edgar'ın merdivenlerden inen görüntüsüne ve daha sonra da kamerayı Willie'nin havuzun dibine çizdiği zorba erkek yaratığa çevirerek kamerayı bir o yana bir bu yana döndürür. Bu sıra önemlidir, çünkü film hicivsel komediden sapıp Edgar ile üç kadın arasındaki çatışma üzerinde yoğunlaşırken aynı anda da Willie'nin çizdiği resmi oyundaki karakterle birleştirir. Bundan sonra, kadınlar geleneksel anne, kız ve eş rollerinden ayrılıp erkek varlığının tehdidinin olmadığı yapay bir aile birimine doğru kayarlar. Bu hedefe varmadan önce kadınlar seks, ölüm ve doğumun yakın ilişkide olduğu incelikli bir oyun sergilerler.

Filmin başında Willie'yi ve onun yaptığı resimleri gösterdikten sonra, Altman başka bir yüzme havuzunu daha çeker fakat bu havuzun içi su doludur ve film boyunca sık sık ortaya çıkarak doğumu, ölümü ve yenilenmeyi simgeler. Havuzda yaşlıca bedenleri daha genç bedenler idare ederler. Bu dünya çiftlerin üstün olduğu bir dünyadır: Kaplıcadaki yaşlılar genellikle ikili gruplar halinde dolaşırlarken personel de ikiz gruplara ayrılmıştır. Sarışın tıpatıp aynı ikiz kız kardeşler Peggy ile Polly, birbirinden ayrılmayan biri Çinli diğeri ise Meksikalı Doris ve Alcira'dan biraz daha çok birbirlerine uymaktadırlar. Doris ile Alcira, ikisi de esmerdir ve azınlık gruplara mensupturlar. Dr. Maas ve Vivian Buweill de benzer derecede uyumludurlar. İkisi arasındaki samimiyet mesleki olmanın ötesinde gibidir. Dr. Maas ve Vivian işgüzarlık derecesinde kaplıcadaki tedavileri ortaklaşa yürütürler. (Bunu biraz daha ileri götürelim diye araştırmamız sırasında öğrendik ki Edgar bir zamanlar televizyon filmi *Wyatt Earp*'in setinde Hugh O'Brian'ın "dublör ikizi"ni oy-

namış.)

İşte bu dünyaya uyumlu bir çift gibi gözüken başka iki kadın daha çıkagelir. Yeni gelene bir mayo uydurulurken Millie, Pinky'ye "Biraz bana benziyorsun," der. Fakat Millie ve Pinky kendi kendilerine yeten diğer ikili gruplar gibi değillerdir. Pinky, Millie'yi putlaştırır da hep dışarıdadır ve içeriye bakar, ilk kez koca cam tabakadan pencerenin arkasından gözünü Millie'den ayırmadan bakarken olduğu gibi. Millie de soyutlanmış bir bireydir, ne ailesi vardır ne de iki tıp öğrencisinden biriyle tatminkâr bir ilişkisi olma olasılığı, çünkü onlar öğle yemeklerinde Millie'nin varlığına tahammül ederler; Mor Bilge sakinlerinde de umut yoktur çünkü onlar da Millie ile açık açık alay ederler.

Millie ile Pinky birbirleriyle kusursuz bir uyum içinde olmasalar da devamlı olarak abla-kardeş oyununu oynarlar. Dodge City'ye ilk vardıklarında Millie, ana rahmine benzen kızılderili çadırına girip çıkarak simgesel doğum ve ölümünü önceden ima eden ve kendini darağacında asıyormuş gibi yapan Pinky karşısında dehşete düşer. (Pinky daha önce geriatri merkezinin havuzunda kendini suya atıp intihar girişiminde bulunarak önceden dikkat çekmişti, Millie de bu durumdan utanç duymuştu.) Filmin ilk yarısı boyunca Millie ile Pinky arasındaki kız kardeş ilişkisi huzurlu bir şekilde devam eder, Edgar'ın Millie ile birlikte çıkıp gelmesiyle sorun çıkarana kadar. Pinky, Edgar ile Millie'nin sevişmeye hazırlandıklarını gördüğünde ilk sahneye benzer bir şey yaşar, fakat Millie'nin onu bir yetişkin olmadığı için reddetmesi Pinky'de çocukluğundan kalma bir karabasanın şokunu geri getirir: "Sigara içmiyorsun, içki içmiyorsun, hiçbir şeyi yapman gerektiği gibi yapmıyorsun." Filmin ilk yarısının bağlamında bu sözler biraz eğlencelidir, çünkü yetişkinliği tamamen yanlış anlayan bir kadına Pinky'nin yaltaklanmasındaki ironiyi yeniden ortaya serer. Filmin rüya mantığı içinde, Millie'nin yasaklanan randevusu ve patlayivermesi Pinky'nin en kötü korkularına zemin sağlar ve canına kıymaya kalkışır.

Buraya kadar, Pinky ve Millie çift olsalar da aralarındaki fark çok iyi bir şekilde resmedilmiştir. Pinky kibar abladan korkan şaşkın ve saf bir kız kardeşidir. Millie'nin akli fikri genç doktorlarla ilgilenmektedir fakat ara sıra Pinky'ye dünya ile ilgili öğütler verme lütfunda bulunur. Aralarında rekabet yoktur, çünkü tamamen farklı kulvarlarda yarışmaktadırlar. Buraya kadar her şey iyi. Edgar'ın yatak odasına gelmesiyle büyük bir değişim olur. Edgar, anne adayı Willie ile evli olduğundan babayı simgeler. Ödipal bir suç olan ensest ilişki hem Millie hem de Pinky tarafından paylaşılır ve bunun sonucunda Pinky masumiyetini yitirir. Pinky'nin erkek cinsel organıyla ve cinsellikle tanışması ağza alınmaz tabunun ihlal edilmesiyle ilintilenir. Filmin/rüyanın bariz içeriği Pinky'nin Millie kendisini reddettiği için intihara kalkıştığını gösterirken, filmin gözükmeyen içeriği ise ödipal suç olan ensestten dolayı hem kendini hem de çiftini (Millie) cezalandırır, tıpkı Ödipus'un aynı suç yüzünden gözlerini kör etmesi gibi. Filmin bu bölümü dramatisasyonun rüya mekanizmasına güzel bir örnek oluşturur, şöyle ki; rüyayı gören Pinky, ensest ilişki arzularını kendisinden çok rüyadaki başka bir karaktere, Millie'ye yükler.

Willie'nin Pinky'yi kurtarıp onun vekil annesi olduktan sonra Millie, Pinky'nin travmasıyla ilgisi olduğundan kefare olarak ceza çekmeyi talep eder ve köklü bir değişim geçirir. Pinky'nin hastanedeki odasının dışında sevimli bir doktorun çıkma teklifini açıkça reddeden Millie'nin değişiminin boyutunu biliriz. Bir gün önce olsaydı Millie böyle bir teklife balıklama daldardı fakat Pinky'ye bakmak için duyduğu güçlü istek önceki arzularını da içerir. Sonunda, Millie'nin varlığı postayla sipariş ettiği kataloglardan çıkardığı anlamlardan daha büyük bir anlam kazanır. Millie, Pinky'nin annesi rolünde kendi doğru benliğini bulur. Millie'nin Pinky'ye karşı duyduğu diğer kâmlık ve suçluluk dolu bağlılığı, ödipal suçunun cezasını çekmesinin bilinçdışı çabaları olarak anlaşılabilir. Bu süreç içinde Millie sadece babayı baştan çıkarmakla kalmamış, kadın rakibini de öl-

düreyazmıştır.

Fakat Pinky komadan çıktığında, Millie kendisine annelik yapmaya başlasa da öncelikle Millie olmaya çalışır. Uyandığında Pinky'nin yaptığı şey, Teksas'tan Millie'nin çağırtdığı gerçek anne-babasını (Ruth Nelson ve John Cromwell) yadsımak olmuştur. Pinky ciğerlerindeki bütün güçle "Onlar benim annemle babam değiller," ve "Ben Pinky değilim," diye bağırarak annesiyle babasını hastanedeki odasından kovar. Bu sahnede aile romans fantezisinin dramatik olarak canlandırıldığını görürüz. Blum'un (1969), belirttiği gibi çocuk anne-babasının, onlara karşı idealize ettiği kayıtsız şartsız sevimli rollere uymadığını hissettiğinde, gerçek anne-babasının çocuğu böyle bir iddiada bulunan anne-babaya evlatlık vermeyi tasarladıklarına karar verir. Çocuk, anne-babası tarafından seilmeyi umduğu şekilde seilmeyeceğini anladığında, bu savunma mekanizması çocuğu narซิสistik yaralanmadan koruyacaktır. Blum, ayrıca, gelişmenin ödipal/genital aşamasının aile romans fantezisine nasıl bir önem kazandırdığını belirtir. Kendini üvey anne-babanın evinde bir misafir olarak hayal eden çocuk, aralarında biyolojik bir bağ olmadığından anne-babasıyla kuracağı ilişkide enstest tabuyu safdışı eder. Ödipus öyküsü aile romans fantezisinin klasik bir örneği olacaktır. Komadan uyandığında Pinky'nin söylediği ilk şey bu fantezinin tam olarak olgunlaşmasının bildirilmesine yardımcı olur. Öte yandan, Pinky'nin sözleri, onun genital öncesi belirsizlik sü-kunetinden, gençliğin başlamasıyla ilgili gelişimin genital/ödipal aşamasının *yeniden uyanışına* geçişini haber verir.

Oturdukları apartman Mor Bilge'ye döndüğünde Pinky, Millie'nin yatağını, güncesini, arabasını ve önceki aşığı Edgar'ı ele geçirir. Aslında Pinky, Millie'yi bertaraf eden hedeflerin farkına varması açısından çok başarılıdır: Pinky'yi havuzun kenarında, daha önce Millie'yi hakir gören adamla birlikte görürüz. Bu arada, Millie sabırsız, hiçbir şeyi beğenmeyen abla rolünden çıkmış, aşırı ilgili, çocuğunun mutlu olması için umarsızca elinden gelen her şeyi yapan endişeli

anne rolüne geçiş yaparak değişmiştir. Millie, Pinky'yi korumak için işini bile kaybeder; Millie, Pinky gibi kaplıcadaki vekil anne-baba Dr. Maas ve Vivian'ı yadsıyarak Pinky'yi taklit eder. Millie, 11 yaşından beri gerçek anne-babasını görmediğinden Pinky artık onun aile yaşamının tek odak noktası olmuştur.

Öte yandan Pinky, Millie'nin yerine geçip bağıllığına hiçbir şekilde cevap vermemeyi dilemektedir. Aynı şekilde, Edgar'ı sevgili olarak alıp hem Willie hem de Millie'nin yerine geçer. Pinky, Edgar'ın şefkatini elde etmek için Willie ve Millie'ye rakip olan bir kız çocuk gibi hareket eder. Edgar Pinky'nin zihninde hem Willie hem de Millie ile evlenen bir babadır. Pinky'nin Edgar'ı elde etme yarışındaki başarısı Millie'nin aklını karıştırıp aşağılanmasına sebep olurken Willie tamamen alt edilmiş olur: Pinky'nin "Ateş etmesini öğrenen bir kadınla karşılaşmaktansa binlerce vahşiyle karşılaşmayı tercih ederim," diyen yakışıklı Edgar'dan atış dersleri aldığını izledikten sonra (Resim 32) kamera, Willie'nin çizdiği resimler arasında baygın yattığı boş yüzme havuzuna çevrilir.

Fakat Pinky yeni elde ettiği annesini mağlup eden kız çocuğu rolünü koruyamaz ve kötü bir düştten sonra daha önce yatak odasından attığı Millie'nin yatağına girmeyi isteyen korumasız bir çocuktur. O sırada, sarhoş Edgar içeri girer ve Willie'nin doğum yapmakta olduğunu bildirir. İki kadın da Edgar'la ilgilenmezler artık (Millie Pinky'yi korumaya çalışarak "ona dokunma" diye bağırır) ve her ikisi de Willie'ye yardım etmek için dışarı fırlarlar. Pinky ile Millie, Willie tam doğum yaparken yetişirler. Millie Pinky'ye gidip yardım getirmesini söyler. Fakat Pinky, Millie'nin bebeği doğurtmasını izlemek için bekler. Doğum yapan bir kadınla ilgili film tarihinde söylenebilecek en cesaret kırıcı sözleri söyledikten sonra Millie, Willie'ye bebeğin erkek ve ölü olduğunu söyler. Willie ölü bebeği kucaklarken Millie, Pinky'nin kapının oradan hiç kıvıldamamış olduğunu görür. Büyük bir kızgınlıkla bebeğe atması gereken tokadı



RESİM 32: 3 Kadın'da (3 Women, 1977) Edgar (Robert Fortier) Pinky'ye (Sissy Spacek) nasıl adam öldürüleceğini öğretiyor. Lion's Gate Films. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

Pinky'ye atar. Kadın rakibiyle erkekler için girdiği kısa bir mücadeleden sonra Pinky annesine tek başına sahip olmak için erkek kardeşini yok etmek isteyen kızın pregenital ikili ilişki aşamasına geri dönmüştür. Millie'nin hedefini şaşırان tokadı Pinky'nin yeniden doğduğunu gösterir. Bu kez ailenin tek çocuğudur.

Filmin son sahnesi Federico Fellini'nin *Hayalet Jülyet* (Juliet of the Spirits, 1965) ve Ingmar Bergman'ın *Çığlıklar ve Fısıltılar* (Cries and Whispers, 1972) filmlerinin sonunu anımsatır. Bu filmlerde sahne, kışkırtıcı bir şekilde karanlıktan gün ışığına geçerek değişir. Üç kadın daha önce gerçekleştirilmemiş karakterlerini tamamlayarak rollerine şimdi rahat bir şekilde kurulurlar. Coca-Cola dağıtımı için Dodge City'ye adamlar geldiğinde, sakız çiğneyen Pinky adamlara "Annemi çağırayım," der. Pinky'yi gri elbise giymiş birinin peşinden giderken görürüz. Gri elbiseli kadın Willie değil haşın suratlı Millie'dir ve daha önce Willie'ye ait şapkayı

giymiştir ve onun yaptığı makyajı yapmıştır. Saçları ise koyu renktir ve Willie'nin eski saçları gibi düzdür. Evin verandasında barın arkasında şimdi eski makyajıyla ve ağaran dalgalı saçlarıyla Willie oturmaktadır. Sonunda sessizliğinden sıyrılan Willie “olağanüstü bir düştən” henüz uyandığını söyler. 3 *Kadın*'ın son anlarında, Millie öteki iki kadına hükmetmiş görünür ve Willie, Millie'den Pinky'ye (artık yeni adı “Millie”dir) karşı bu kadar kötü davranmamasını kibarca ister. Üç kadın daha önce hiç sergilemedikleri bir evcimen memnuniyet gösterirler. Bu arada Edgar, silahla öldürülmüştür. Barın arka tarafında Coca-Cola dağıtan adam Edgar gibi silah konusunda uzman birinin kendi silahıyla kendisini kazara öldürmüş olmasını garip bulduğunu söyler. Canayakın genç adama soğuk davranan kadınlar bu konudan söz etmezler.

Senaryo konuyu çözümsüz bıraksa da, kadınların üçü de Willie'nin bebeğinin ölümünden sorumlu oldukları gibi Edgar'ın ölümüyle de ilgili gibidirler. Kadınların üçü de bu iki ölümden bir şeyler elde etmişlerdir. Aslında çocuk ve Edgar'ın ölümü aynı amaca hizmet eder ve yoğunlaşmanın rüya çalışmasında her ikisi de aynı olay olabilirler. Altman *New York Times* muhabiriyle yaptığı röportajda “bebeğin ölümü, Edgar'ın öldürülmesi gibi bir cinayettir ve belki ikisi de aynı şeydi. Pek bir farkı olacağını da sanmıyorum,” der (Demby 1976, 17)

Hem Edgar hem de bebek kadınların arasına giren ve cinsiyetsiz bir ana-kız ilişkisi kurmalarını engelleyen erkek cinselliğinin yarattığı tehdidi temsil eder. Bu bağlamda falik simgeler bol bol kullanılmıştır. Pinky ve Millie'yi gördüğü anda silahını çekip kayanın altındaki yılanı öldüren Edgar önce hain bakışlı bir adam olarak sunulur. Willie'nin resimlerindeki zorba tavırlı erkek figürü gibi Edgar'ın da sahip olduğu en özellikli şey penisidir ve üç kadınla da cinsel ilişkiye girmiştir.

Yine de, üç kadın hem Edgar'dan hem de penisinden kurtulmak için ellerinden gelen her şeyi yaparlar. Edgar'a en

yakın olan Willie, yılanların kumdan resimlerini yapar ve resmi kurşun delikleriyle süsler. Dodge City’de Pinky Millie’ye resimlerden birini açıklamasını söyler. Önemli ayrıntılarını atlasa da, Millie resmi en gerçekçi şekilde açıklar: “Bu, kurşun delikleriyle süslenmiş bir kum resmi,dir,” der. Pinky de resimde olağanüstü bir şey görmez. Fakat gene de Willie’ye resmi beğendiğini söyler. Filmin sonlarına doğru, Coca-Cola dağıtımını yapan adam barı terk ettikten sonra, kamera fallik bir anı olarak duvara asılı kumdan yapılmış resmin üzerinde odaklanır. Duvara asılı bu resim Edgar dahil kadınların hayatlarındaki tüm erkeklerin hadım edildiğini simgeler. Filmin bir yerinde kadınların üçü atış poligonunda erkek silüetindeki hedefe ateş ederek hedefte delikler açarlar. Deliklerin çoğu fallik bir çıkıntıyı simgeleyen kafada açılır. Pinky’nin karabasanlarında Edgar’ın yüzüne çingiraklı yılanın sesi eşlik eder ve bu da bir fallik simgedir. Aslında, Pinky hastane odasında bilinçsiz yatarken tecavüze uğramış olabileceğini söyleyerek hissettiği mantıksız korkuyu ifade ederken üç kadın adına konuşmaktadır.

Genel anlamda, Edgar, kadınların yaşamaya çalıştıkları bir toplumun erkek-yönlendirmeli değerlerini temsil eder. Edgar ve arkadaşları (çoğu polistir) kirli bisikletlere biner, şişeden bira içer, silah kullanır ve kadınların kaprislerini küçümserler. Millie’nin eski oda arkadaşı Diedre böyle bir dünyada başarılı oluyor gibidir. Pinky, Willie ve Millie ise başarısızdırlar. Pinky sadece bir an için erkekler konusunda başarılı olmuştur, bu da karabasanla ve Pinky’nin anne-Millie’ye dönmesiyle sonuçlanır. Millie filmin ilk yarısında erkeklerin peşinden aptalca koşar fakat asla Pinky’nin intihara kalkışmasından sonra onunla ilgilendiği kararlılıkta değildir. Willie asla bahsetmediği evliliği yüzünden hayal kırıklığına uğramıştır ve ancak kendisinin ve Edgar’ın garip karikatürlerini çizerek ve etrafına kurşun delikleri açtığı fallik yılan resimleriyle ifade eder. Üç kadın çok boyutlu karakterler iken erkek karakterlerin hiçbiri yan öge olmanın ötesine geçmemişlerdir. Bir başka deyişle, erkek karakterle-

rin penislerine hiç kimse bağlı değildir ki bu da kısmen rüyayı düşleyen yeniyetme kızın romantik konulardaki kaygı ve deneyimsizliğini yansıtmaktadır.

Fakat filmin son anlarına doğru kadınlar erkeklerin müdahalesinden kurtulurlar ve hep arayıp durdukları yaşam biçimini sürdürürler. Pinky, kendisini geleneksel olgun bir anne ve eş olmaya iten süs tabağını getiren yaşlı anne ve babasını yadsımıştır. Pinky, Millie'nin erkek yönelimli yetişkinliği ile ilgili ilk duygularını da yadsıdıktan sonra, gerçek doğasını biri sert diğeri ise lütfkâr iki anneye sahip sonsuz bir çocuklukta bulur. Pinky'nin daima bir tanesi kendisine yol gösteren bir tanesi de kendisiyle ilgilenen iki annesi olacaktır. Altman'ın düşü "Güzel ve Çirkin"den farklıdır çünkü Güzel (Beauty) genital endişesine karşın sabrederek erkeklerin de sevgi dolu ve üç-boyutlu olabileceğini anlar. Pinky tamamen cinsellik dolu yetişkin kadınlığın baskılarından, yan öğe sayılan insanlarla doldurulmuş ön-genital duruma geri çekilir. Bu yan öğeler biri iyi diğeri de kötü iki anne ile simgelenmiştir.

Millie sarı renkli gerçek yaşam versiyonunu terk eder ve Pinky'nin ona biçtiği ilk rolü kabul eder. Aslında, Millie kendi mesafeli anaçlığını hep daha iyiye götürerek sergilemiştir: Oldukça yaşlı olanların çocuk muamelesi gördüğü kaplıcada Vivian, Pinky'ye "Millie en iyi kızlarımızdan biridir," der. Daha sonra Pinky'nin anne-babasına apartmanın merdivenlerinden yukarı çıkarlarken eşlik edişi sırasında profesyonel bir tavır takınarak onlara "Bir elinizle trabzana tutunun," der. Pinky'nin intihar girişiminden sonra Millie daha etkin bir anne olur fakat erkek çocuğun ölümüyle eski durumuna döner. Filmin son sahnelerindeki sert anne figürüyle Millie, Willie'yi ilk kez gördüğümüz yerde ortaya çıkar fakat öyle görünür ki Millie, Willie'nin resimlerini ortadan kaldırmıştır. Millie bir yerin nasıl görünmesi gerektiği ile ilgili duygularını yitirmemiştir ve kadınların yeni yaşamında duyguların sanat aracılığıyla yüceltilmesine gerek yoktur.

Willie, düşleri için sanattan vazgeçmiştir. Willie bir erkek çocuktan, Edgar'dan ve bütün külhanbeyi arkadaşlarından kurtulmuştur ve kişiliğinin ufku açılmıştır. Filmin başlarında Willie kumdan yaptığı resimlerine hayran olan Pinky ile empati geliştirir. Pinky hayatına son vermeğe çalışırken onu suda kurtarmaya gelen ve onunla hastaneye giden ilk kişi Willie olmuştur. Açıkçası Willie, Pinky'yi erkek kardeşe tercih eder. Pinky Willie'deki erkek kardeşe sahip olma duyusunun yıkılmasına yardımcı olur. Willie filmin sonlarında Pinky'ye yumuşak davranır.

Film, Altman'ın kamerası üç kadının evinden uzaklaşarak biterken, kadınların erkeksiz ve tehditkâr fallik simgeler olmaksızın yaşamlarını sürdürdüklerinin seslerini duyururuz. Aslında filmin son dakikalarında barın arkasındaki ana rahmini andıran eve çekilmişlerdir. Bu huzuru yakalamak için cinayet işlemiş olsalar da suçluluk duygusuyla eve çekilmiş ve beyaz atlı prensin sevgisinden yoksun olmanın rahatsızlığını duyuyormuş gibi değildirler. Rüyanın sonu rüyayı görenin uykusunun gardıyanı işlevini güdüyor olabilir, ama aynı zamanda rüyayı görenin nihai psikolojik gelişiminin de düşmanı olabilir. Freud'un (1925a) rüya kuramına daha sonra yaptığı ilavesinde anlattığı gibi hayatla ilgili bir sorun rüyalarda çözülmeye çalışılırsa, rüya bu sorunu yapıcı mantıklı bir şekilde çözeceğine, çocukluğun mantıksız arzularıyla çözer. Bir peri masalını 3 *Kadın* filminde temsil edilen cinsel rollerle ilgili modernist bir bakışa hangi güçler dönüştürmüştür, bu konuda kafa yormak ilginç olacaktır. Altman, bilinçaltındaki gizli arzuları ilgilendirdiği kadar cinsiyetler arasındaki ilişkilerle ilgili kültürel endişeleri ifade eden bir mit yaratmıştır.

Sinemada Narsisizm I: Sinemasal Özgeçmiş

Bob Fosse'un *All That Jazz* (1979) adlı filminin başlarında gözü yükseklerde bir aktris (Deborah Geffner) yönetmen Joe Gideon'a (Roy Scheider) "Bir film yıldızı olmak istiyorum. Çocukluğumdan beri yüzümü 12 metre genişliğinde bir perdede görmek istemişimdir," der. Bu yorum Gideon'un kulağına aktris adayı Gideon'un Broadway şovunda kadroya girebilmek için yönetmeni baştan çıkarmaya çalışırken fısıldanır. Aralarındaki alışveriş onların ve bizim içinde yaşadığımız narsisistik kültüre atılan mikrokozmetik bir bakıştır. Christopher Lasch (1979) bu kültürü içinde şöhrete tapma, medyanın ürünü elektronik imgelerin yarattığı tutku ve büyük, ki bu imgeler içerikten yoksundurlar, acımasız bir tanınma ve "görünür olma" kovalamacası bulunan bir kültür olarak tanımlamıştır. Ayrıca, narsisistik toplumun çürümüş değerler dizgesinde insanları kendi çıkarı doğrultusunda kullanmanın yanı sıra samimi bireysel ilişkilerin yüceliği ve güveni hayal kırıklığı getirir.

Sadece kendisiyle haşır neşir çağımız kültürünün tuhaf özelliklerinden biri yaygın bir sahne korkusudur, bir anda her yerde hazır ve nazır bir izleyici fantezisiyle alakalı şiddetli bir öz bilinç (G. Gabbard 1979, 1983). Lasch'ın belirttiği gibi "oyuncu olalım, izleyici olalım, hepimiz etrafımızda aynalarla yaşarız. Bu aynalarda diğer insanları etkileyip tutsak etme yeteneğimizi yeniden elde etmenin yollarını ararız, bu sırada da yansıtmak istediğimiz görüntüye yakışmayabilen hataları bir an önce bulup o görüntüden çıkarma te-

laşına kapılırız” (1979, 2). Sürekli olarak “gündemde” olma duygusu, sürekli oynamak ve etkilemeye çalışmak yoğun bir kendi kendini inceleme ve itiraf niteliğinde yazılar yazmaya itmiştir. Otobiyografik ve itiraf içeren ifadeler sadece büyük yazarlardan ve ünlü oyuncularından gelmez ayrıca ev halkının dilinden eksik olmayanlar dışındaki şov dünyasının insanlarından da gelir.

Hattâ günümüz fenomenlerinden biri sinemasal özgeçmiştir. Filmler narsistik olarak kendini ortaya serme açısından roman ya da tiyatro oyunlarından daha elverişlidir. İnsanın özel ve samimi benliğini perdeye yansıtmaktan ve tüm dünyadaki insanların onayını almak için gözler önüne sermekten daha teşhirci ne olabilir? Fosse’un *All That Jazz* ve Woody Allen’in *Stardust Anıları* (Stardust Memories, 1980) filmleri iki sorunlu sanatçının hayatını canlandırmak için sinemasal özgeçmiş tekniğini başarılı bir şekilde kullanmışlardır. Bob Fosse *All That Jazz* filmini yazıp yönetmiştir ve bu filmde Roy Scheider kendi kendini mahveden koreograf-yönetmeni canlandırmıştır. (Filmin senaryosunu Fosse ile birlikte yazan kıdemli senarist Robert Alan Arthur filmin yapımı sırasında ölmüştür). Fosse’un hayatı hakkında çok az şey bilinse bile filmin kahramanı Joe Gideon’un hayatı Fosse’un dansçı Gwen Verdon’la yaptığı evlilikle, *Lenny* adlı film üzerine yaptığı çalışmayla, geçirdiği kalp kriziyle ve müzikal komedilerin koreografilerine yaptığı kendisine has katkılarıyla, özellikle kadınların pelvislerini öne doğru fırlatmalarıyla, çarpıcı benzerlikler gösterir.

Woody Allen, *Stardust Anıları* filmini yazmış, yönetmiş ve oynamıştır. Bu film bir yandan hayatla, sevgiyle, başarıyla ve ölümle uğraşan diğer yandan da komedi filmi yerine ciddi filmler çevirdiği için kendisini kınayanlarla savaştan yönetmen Sandy Bates’in hayatına küçük bir bakışı sergiler. Allen filminin doğrudan bir özgeçmiş filmi olduğunu inkâr eder. Pauline Kael (1980) ise aşağıdaki gözlemi yapmıştır: “Woody Allen bu kez kendine Sandy Bates diyor, ama onun bu filmde bir karakteri canlandırdığını gösteren zerre ipucu

yok, onun alaycı-otobiyografik fantezilerinin içinde saklanmayı en iyi başardığı yapıtı budur.” Öte yandan, Andrew Sarris (1980) *Stardust Anıları* filmini abartılı bir şekilde eleştirerek “yıllardır, herhangi birinin herhangi bir yerde yapmış olabileceği bütün filmler içinde . . . en kötü niyetli ve insanlardan nefret eden bir film,” derken aynı zamanda filmin yeterince otobiyografik olmadığını savunur, çünkü film Allen ile ortak çalışan daha sempatik insanlarla ilgili bilgileri atlamıştır ve çünkü Sandy Bates’in aksine Allen filmlerinin geçmişi hatırlama sahnelerinde pek görünmez.

Her iki film de, Paul Mazursky’nin *Alex Harikalar Diyarında* (Alex in Wonderland, 1971) ve Federico Fellini’nin pek çok sahnede kendisinin de görüldüğü 1963 başyapıtı 8 1/2 adlı filmlerine çok şey borçludurlar. Arsızca otobiyografik bir film olan 8 1/2 sanatçının yaşamı ve işi arasındaki kimi zaman komik, kimi zamansa trajik gerginliği incelemek için fantezilere ve geriye dönüşler arasında gidip gelir. Fellini’nin filmi otobiyografik filmlerin nasıl yapılması gerektiğini gösteren zorunlu kalıp ve çerçeveleri sağlamış diye düşünülmüş olmalı ki, Allen ve Fosse 8 1/2’tan birçok geleneği benimsemişlerdir. Üç filmde de kahramanların karılarının ve sevgililerinin bir envanteri tutulur, yapımcılar ve eleştirmenler karikatürize edilir, ciddi soruların yanıtları aranır durur, kahramanın masum gençliği idealize edilir ve gerçeklik ile yanılsama arasındaki farklılıklar bulanıklaştırılır. Öyle ya da böyle, *Stardust Anıları* ve *All That Jazz*, ikisi de 8 1/2’un çifte sonunu uygularlar. 8 1/2’un sonunda Fellini’yi temsil eden Guido (Marcello Mastroianni) ölüyor gibidir, ama aynı zamanda da hayatına giren insanların bir resmi geçidine katıldığı hayalini kurar ve bunun sonunda da sevdikleriyle uzlaşır. Ayrıca şunu da belirtmemiz gerekir ki üç film eleştirmenleri rahatsız etmiştir ve farklı çevrelerden çok acı eleştiriler almış, üstelik üç film de yönetmenlerinin ruhsal durumları konusunda bir dolu laf edilmesine çanak tutmuştur.

İnsanın kendisi hakkında bir film yazıp yönetmesi narsi-

sistik olmak zorunda değildir, ama bizim burada vurgulamak istediğimiz nokta, *All That Jazz* ve *Stardust Anıları*'nın ikisi de kahramanlarını şiddetli narsisistik sorunları olan kişiler gibi betimlerler. Bu zorluklar filmlerde farklı şekillerde sunulur ve kahramanın narsisizminin yayıldığı alan ve olayları izlemek çok çekici bir deneyim haline gelir. Her iki filmdeki narsisistik temaları birbirleriyle karşılaştırıp kıyaslayarak sistematik olarak inceleyeceğiz ve her iki filmin bazı ruhlararası, kişilerarası ve kültürel fenomenleri nasıl yansıttıklarını örneklerle göstereceğiz.

narsisistik nesne ilişkileri

On dokuzuncu yüzyıl Viyana kültürünün nörotiklerinin tersine, narsisistler belirtilerden pek yakınmazlar, daha çok kişilerarası ilişkilerindeki zorlukları bildirme eğilimindedirler. Heinz Kohut, “Narsisistik kişilik bozuklukları olan hastaların semptomolojisi . . . yanlış tanımlanmaya meyillidir, hasta ise genel olarak bu belirtiler bütünüünün asıl yönlerine odaklanamaz, fakat ikincil şikayetleri tanıyıp betimleyebilir (örneğin, çalışma inhibisyonları ya da sapkın cinsel ilişkilere duyulan eğilim),” diyor ve tipik narsisistik kişiliği “incelıklı bir şekilde deneyimli, fakat yaygın bir boşluk ve bunalım duygusu” olarak tanımlıyor (1971, 16). Otto Kernberg (1974) ise narsisist tipi, toplumsal düzeyde yüzeysel olarak yumuşak ve etkileyici, fakat daha samimi ilişkilerde ciddi rahatsızlıkları olan kişi diye tanımlamıştır. Bir yandan en büyük olma konusunda son derece hırslıdır, öte yandan da kendini aşağılık görüyor olabilir ve bu yüzden de özsaygısını sağlamak ya da korumak için çevresindeki insanların hayranlığına ve alkışına bağımlıdır. Kernberg ayrıca şunları da ekliyor: “Can sıkıntısı, boşluk ile ihtişam ve varlık, güç ve güzellik için çabalamaktan alınacak zevkin sürekli arayışı gibi duyguların yanı sıra başkalarını sevmek ve onlar hakkında endişelenmek kapasitesinde [narsisistin] ciddi eksiklikleri vardır. Narsisistlerin yüzeysel olarak topluma uygun-

lukları düşünüldüğünde, başkalarıyla empati kurup onları anlama kapasitesindeki bu eksiklik şaşkınlık yaratır. Kendileri hakkındaki kronik belirsizlik ve memnuniyetsizlik, istismara bilinçli ya da bilinçaltı yatkınlık ve başkalarına karşı acımasızlık gibi duygular da bu hastaların özellikleridir” (1974, 215).

Kernberg’in bu sözleri *All That Jazz*’ın baş karakteri Joe Gideon’u tam anlamıyla tarif etmektedir. Kadınlarla ilişkileri istismara dayalı olduğu gibi sevgiden de yoksun olan Gideon zamparadır, sigara üstüne sigara yakar ve aşırı derecede içki içer; ağzına atıp durduğu haplar sayesinde dur durak bilmeden çalışan biridir. Ölüm Meleği Angelique (Jessica Lange) ile yaptığını hayal ettiği pek çok konuşmada Gideon’a aşka inanıp inanmadığı sorulur. Gideon şöyle cevap verir “Seni seviyorum demeye inanırım. Konsantre olmanıza yardımcı olur,” der ve “işe de yarar,” diye ekleyerek söz konusu kadını istenen sonuçları elde etmek için kullanabilirsiniz demek ister. Filmin daha sonraki sahnelerinden birinde kız arkadaşı Kate’le (Ann Reinking) Gideon’un sadakatsizliği üzerine tartışırlar. Kate kıskançlığını ve Joe’ya aşkını öfkeli öfkeli ifade ederken Gideon bu etkileşime herhangi bir oyunun bir sahnesiymiş gibi yaklaşır. Hattâ repliklerini kendisine okuması sırasında Kate ona yol gösterirken Gideon da kendi replikleri için sahne direktiflerini mırıldanır, sanki içtenlik öğretilen ya da oynanabilen bir özellikmiş gibi. Benzer bir şekilde, Gideon eski karısıyla başka zaman olsa çok ciddi olabilecek bir karşılaşma sahnesinin tamamının koreografisi yapar ve ona önerilerde bulunurken eski karısı da kızgınlığını stilize edilmiş dans figürleriyle ifade eder. Kızı ona neden evlenmediğini sorunca, Gideon hiç kimseden böyle bir işkenceyi uygulayacak kadar nefret etmediğini söyler.

Filmin sonlarına doğru, hastanede ölüm döşeğindeyken Gideon, Kate’e onu gerçekten sevdiğini söyler. Angelique onun samimiyetini sorguladığında, Gideon sözlerinde samimi olup olmadığını bilmediğini açıkça kabul eder. “Saçma-



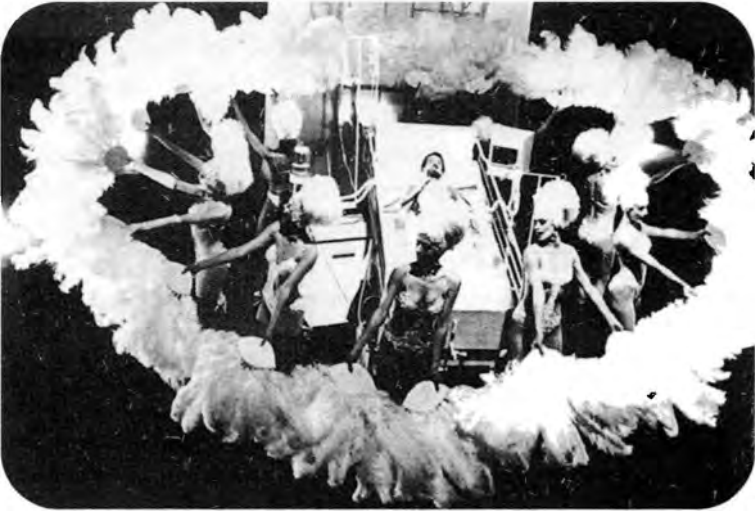
RESİM 33: Bob Fosse'un modernist, alegorik müzikali *All That Jazz* (1979). Columbia Pictures/Twentieth Century-Fox. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

lığın, yalanın nerede bitip doğrunun nerede başladığını” bilmez. Ölümünden önceki incelikli fantezi üretme numarasında (34. Resim), Gideon “kendisine hayran olunmasına izin veren fakat aşık olunmasına izin vermeyen” bir adam olarak tanıtılır. İş dünyasındaki başarısı, özel ilişkilerindeki berbat bir başarısızlıkla karşılanmaktadır. Hattâ her sabah yataktan kalkma ritüelinde aynada kendisine bakar ve stili-ze tavırlarla “Gösteri zamanı beyler,” der. Hayatın kendisi “izleyici”yi “aldatmak” için duygular üretilen bir tiyatro- dur .

All That Jazz'da Fosse, kadınlara iki farklı açıdan bakar. Bir yandan kahramanın çevresindeki kadınlar aşağılanan, istismar edilen cinsel oyuncaklardır ve ne empati ne de bağı- lılık hissi uyandırırılar. Öte yandan, bunun tam aksine, fan- tezisi kurulan Angelique ise ideal bir kadın olarak betimle- nir. Bakire ve masum olduğunu simgeleyen bembeyaz bir gelinlik giydirilmiş Angelique, Gideon'un sık sık başvurdu-

ğu iç diyaloglarındaki Horatio'sudur. Kernberg'in (1974) de belirttiği gibi, nesnelerini temsil ederken ikiye bölmek narsisistik kişiliğin tipik özelliklerindendir. Akıllı, saf, anlayışlı ama baştan çıkarıcı Angelique dış gerçeklikte değersizleştirilmiş cinsel nesnelerden koparılan kadının ideal bir temsilidir. Fosse Angelique'in sahnelerini tozlu, eski bir çatı katına koyarak Angelique'in arkaik bir iç nesne olduğunu gösterir; yani sürekli olarak oğlunu ziyarete gelip onun huzurunu bozan ama değersiz kötü ana figüründen de tamamen ayrı idealize edilmiş, iyi bir annedir. Angelique -İnsafsız Güzel Kadın (Belle Dame Sans Merci) gibi- hem sevgili hem de yok edicidir.

Fakat Gideon çevresindeki insanları aşağılarken cinsel ayrımcılık gütmez, bu aşağılanmadan herkes alır nasibini. Narsisistik kişiliğin bir özelliği olan insanları aşağılama kibri bir sahnede çarpıcı şekilde ortadadır: Broadway gösterisinin yazarları, bestecileri ve yapımcılarının hep bir arada oldukları sahne. Fosse, bu öteki karakterleri kurtarılması



RESİM 34: Bob Fosse'un *All That Jazz* (1979) isimli filminde Joe Gideon (Roy Scheider) kendi ölümünün koreografisini yapıyor. Columbia Pictures/Twentieth Century-Fox. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

mümkün olmayan iğrenç karikatürlere dönüştürmüştür. Aynı şekilde, gösterinin ilk okuması bittiğinde Gideon oyuncuların ve yapımdaki diğer personelden kesinlikle uzak, apayrı bir yerdedir. Kalp rahatsızlığının ilk yoklamalarında en ufak bir hareketi filmin müziğiyle kocamanlaştırılır, ama o sırada bir oda dolusu insan çıt çıkarmaz. Gideon, kalp hastalığı olduğu saptanıp da hastaneye yatması gerektiği söylendiğinde aşağılar bir tavırla “Doktorlar ne bilir ki?” diye bağırır. Durumunu inkâr eder ve doktorun uyarılarına hiç mi hiç kulak asmaz. Kronik ve yoğun kıskançlık narsisistin özüdür. Çevresindeki insanları kıskanmaktan vazgeçmek için Gideon temas kurduğu insanları aşağılamak ve onların kendisine hiçbir şey veremeyeceğini düşünmek zorundadır. Buradaki paradoks ise, böyle olunca hiçbir gereksiniminin başkası tarafından karşılanamaz hale gelişidir.

Stardust Anıları sadece 8 1/2'tan değil, aynı zamanda Preston Sturges'in yönettiği 1941 Amerikan yapımı *Sullivan'ın Seyahatleri*'nden (Sullivan's Travels) de yararlanılarak yapılmış gibidir. Ne şaşırtıcıdır ki Woody Allen, Diane Jacobs'a (1982) *Sullivan'ın Seyahatleri*'ni *Stardust Anıları*'nı çektikten sonra izlediğini söyler ve Sturges'in oğlu da Allen'a filmin bir kopyasını gönderir. Allen, iki filmin de ele aldığı “şaşırtıcı derecede benzer noktalar” oluşundan kuşkusuz etkilenmiştir (Jacobs 1982, 150). *Sullivan'ın Seyahatleri*'nde Joel McCrea, ilk yapıtları *Haydi Haydi Samanlık*'taki (Hey Hey in the Hay Loft) ve *Pantolonunuzdaki Karıncalar* (Ants in Your Pants of 1939) adlarındaki komediler olan bir Hollywood yönetmeni John L. Sullivan'ı oynar. Fakat filmin başlangıcında insanın çektiği acıları anlatan *Neredesin Be Birader* (Oh, Brother, Where Art Thou?) adlı ciddi bir film yapmasını engellemek isteyen stüdyo patronlarıyla mücadele içindedir. Özellikle Sullivan'ın filminin son anlarıyla başlayan *Sullivan'ın Seyahatleri*'nin açılış sahnesi *Stardust Anıları*'nın başlangıcını güçlü bir şekilde önceden tahmin eder. Bununla birlikte, *Sullivan'ın Seyahatleri*'nde kendi yoğun acılarından sonra Sullivan mutlu bir şekilde

yeniden komik filmler yapmaya karar verir. Sullivan ayrıca yıldızı yeni parlamakta olan bir oyuncu ile (Veronica Lake) romantik ve sağlıklı bir geleneksel ilişki yaşamının tadını çıkarır. Karşılaştığı insanlardan bazıları onu kullanmak isteseler de genelde Sullivan kendi dünyasına uyum sağlamakta bir zorluk çekmez. Kıyaslama yaptığımızda, Sandy Bates'in aşkları ile hayatının narsisistik sorunlarla ne kadar haşır neşir olduğunu görebiliriz.

Stardust Anıları'nın açılış sahnesi Allen ve Fosse'un narsisizmi betimleyişlerinde önemli farklılıklar gösterir. Allen'in filminin Bergmanvari ve Fellinivari imgelerle açılışı Bates'i işe yaramayan bomboş bir soğuk vagonda bir sürü ayrık insan arasında otururken gösterir (35. Resim). Yakınlardaki başka bir rayın üstünde ise içi eğlenen insanlarla dolu bir vagon daha bulunmaktadır. Bates kendini dışarıda vagonun içerisine bakarken bulur. Buradan yola çıkarak, Allen'in gipta duygusuna karşı daha savunmasız ve insanla-



RESİM 35: Woody Allen yanlış trendedir (halbuki iki tren de aynı yere gitmektedir). *Stardust Anıları* (Stardust Memories, 1980). United Artists. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

rın kendisinde olmayan iyi şeylere sahip olduğunu kabullemeye daha açık olduğunu anlarız. Allen kişilerarası ilişkilerin sığlığının daha çok farkındadır ve Fosse'dan daha çok kendi kendisiyle alay etme eğilimindedir. *Stardust Anıları*'nda muhabirin biri ünlü insanların vurdumduymazlıkları üstüne bir parça hazırladığını ve Bates'i de bu hikâyeye katmak istediğini söyler. Daha sonra, Allen'ın kahramanı bir müzik grubunun kadın elemanı ile kısa ve aşağılayıcı bir cinsel ilişkiye girer, fakat bu tür ilişkilere bir gözlemcinin mesafesiyle yaklaşmaktadır. Bates kendisiyle yatağa gitmek isteyen bu kadını azarlayarak gerçekten "bir yabancıyla mekanik seks" yapmak isteyip istemediğini sorar. Kız ona "hiç seks yapmamaktansa boş seks daha iyidir," diye karşılık verince film, adamın yine de kadınla yatağa girdiğini ima eder. Buradaki fark, Allen tüm süreci cesaretlendirmekten kaçınıp kendi kendisiyle alay ederken Fosse'un neredeyse aynı sahneyi olabildiğince büyük bir ciddiyetle canlandırmış olmasıdır. Bu bölümün başında bahsi geçen hırslı kadın dansçı Joe Gideon'u baştan çıkardığında, Fosse izleyiciyi bu karşılaşmadaki şehvani hazlara ortak etmek için çıplaklığı ve romantik müziği kullanır. Allen'ın aksine Fosse izleyicilerinden, en azından erkek izleyicilerden, kahramanının narsisistik işleriyle özdeşleşmelerini ister.

Aynı şekilde, Allen karakterlerinin patolojik ihtişamlarından yararlanarak şakalar üretmeye Fosse'den daha fazla meyillidir. Filmin pek çok noktasında Allen kendisini bir çocuk olarak, bir seferinde de pelerin giymiş Superman gibi uçan bir çocuk olarak gösterir (büyük bir olasılıkla 8 1/2'ta Guido'nun çocukluğunu temsil eden pelerinli küçük çocuğa göndermedir). Daha sonra, çocuğu sihirbaz kılığında sihirbazlık numaraları yaparken görürüz (Allen da çocukken sihirbazlıkla ilgilenirdi). Kohut (1971) tarafından tarif edilen ve narsisizm anlayışının merkezindeki arkaik müthiş ben'in parodisi büyü ve insanüstü güçleri olan genç bir çocuk kılığına sokularak yapılmıştır. Allen'ın kendi narsisizmine komik bir mesafe koyma yeteneğinin en açık örneklerinden ve

filmin en komik repliklerinden biri Bates'in hayranlarından birinin ona filmlerinin narsisistik olduğuyla ilgili eleştiriler hakkında ne düşündüğünü sorması üzerine gelir. Bates, "Kendini Yunan mitolojisinden herhangi biri gibi görmek isteseydi bu Narsissus değil, Zeus olurdu," yanıtını verir.

Fosse hicivli saldırılarında çok daha kızgın gözüксе de Allen'in kahramanı etrafındakileri aşağılaması Fosse'un etrafındakileri hor görmesine biraz benzer. Stardust Otel'de Sandy Bates'in etrafını saran hayranları yüz hatları çarpık ve budalaca konuşan insanlar olarak karakterize edilmişlerdir. Bates iğrenç ve kusurlu hayranlarından daha üstün gibi tasvir edilmiştir. Dahası, Bates kendisini kullanmak isteyen ya da kendisinden bir şeyler almak isteyen kalabalıkların kurbanı olduğunu hisseder. Bir yandan Allen'in Bates'i kendini insani meselelere adar: Kanser araştırmalarına bağış yapar, Rusya'dan kaçan muhaliflerine yardım komitelerine katılır vb... Fakat başarılarının büyük bir kısmından duyduğu memnuniyetsizliğin nedeni insanoğlunun çektiği acıların farkında oluşudur, ama bu farkındalık kuşkusuz son derece soyut bir düzeydedir.

Allen'in kadın karakterlerine duyduğu sevgi ve şefkat, Fosse'un Gideon'un hayatına giren kadınlara duyduğu sevgiden de fazla gibi görünse de, Sandy Bates'in kadınlarla yaşadığı sorunlar Joe Gideon'unkilerle aynıdır. Allen, Bates'in ihtiyaçlarının asla karşılanamayacağı bir dünya gösterir bize. Aslında, sürekli ve sabit bir ilişkiye asla gelemeyecek kadınlara "uğruna can verecek kadar tutulsa" da hiç bıkmadan kusursuz kadını arar durur. Ve sonuç olarak, Bates'in kadınlarla ilişkisi, idealleştirmeye başlayıp hayal kırıklıklarıyla biter. Bu ikilemi de esprili bir şekilde ele alır. Bates'e kusursuz bir partner diye bir şey olmadığına ya da iyi bir ilişki için uzlaşmanın şart olmadığına gerçekten inanıp inanmadığı sorulduğunda, bütün iyi ilişkilerin şansa bağlı olduğu yanıtını verir. Bates'in filmde olgun bir ilişki potansiyeline sahip tek kadın gibi görünen Isobel'e (Marie-Christine Barrault) ciddi ciddi bağlanmasıyla film biter. Bu-

nunla beraber, bu sahne film içinde filme dönüşür ve 8 1/2'daki gibi filmin sunduğu romantik sorunlara ne dereceye kadar memnuniyet verici bir son anlamına geldiğinden doğrusu pek emin değiliz. *Stardust Anıları*'nın birçok yerinde Sandy'ye, umutsuz bir şekilde manik-depresif oyuncu Dorrie'yi (Charlotte Rampling) ne kadar çok sevdiği hatırlatılır.

Şöhret olma düşüncesi narsisizm kültürünün özüdür (Lasch 1979) ve bu bağlamda 11. bölümde üç farklı film inceleyeceğiz. *All That Jazz*'da Gideon şöhretin yan etkilerinden büyük bir keyif alır ve eğlenir, fakat *Stardust Anıları*'ndaki Sandy Bates, maddi başarıları sayesinde hizmetine giren birçok insanın ona kötü davrandığına inanması gibi, hayranları tarafından kuşatılmış hisseder kendisini. Kullanma iznine sahip olmadığı bir silahtan dolayı polisin kendisini sorgulaması üzerine, Bates polisten kendisine bir ayrıcalık tanımasını ister çünkü o bir ünlüdür. Bir sonraki sahne Bates'i hapishanede otururken gösterir. Bu sahne Allen'in şöhret olma konusuna ironik bir mesafe koymaktaki başarısını sergiler. Yine de, Allen'in çoğu sahnede Sandy Bates'in hayranlarını karikatürize etmesi kendi hayranlarının çoğunu üzmüştür; belki de bu hiç de hoş olmayan tiplerle Allen'in kendi kişiliklerine saldırdığını düşünmüşlerdir. Allen'in hayranlarına böyle davranması kimi eleştirmen ve araştırmacılardan gelecek şiddetli saldırılara da çanak tutmuştur. Jacobs ile yaptığı sohbette Allen ünlü kişi ve hayranlar konusuna şöyle değinir:

Pek çok insan ünlüler ve izleyiciler arasında sevgi-nefret ilişkisi olduğunu düşünmeye cesaret ettiğim için bana kızdı ve *Stardust Anıları* filmini açılışından çok kısa bir süre sonra, John Lennon vuruldu, aynı gün daha önce kendisinden imza isteyen adam tarafından. Demek ki haklıymışım diyorum. Plajda gezerken Sandy'den imza isteyen adam "siz benim en çok sevdiğim komedyensiniz," der filmin ortalarında; daha sonra Bates, adamın gelip kendisini vurdu-

ğunu düşler. Bu tür şeyler ünlülerin her zaman karşılaştıkları olaylardır. İnsanlar sizi bir gün sever, bir sonraki gün sizi öldürmek isterler. Ünlü insanlar da aynı şeyleri izleyicileri için düşünürler, çünkü filmde Sandy adamın kendisini vurduğu sanısına kapılır, fakat gerçekte silahı olan kişi Sandy'dir. İşte böyle, ünlü insanlar aslında kendilerinin hayranlarına yapmak istedikleri şeyi hayranlarının onlara yapacağını düşünürler. Fakat insanlar bunu duymak istemezler, bu dramatize edilmesi hoş olmayan bir gerçektir. (Jacobs 1982, 147-48)

Allen'ın ünlüler ve hayranları arasındaki bu sorunlu ilişkiyi tanıyıp bilmesine karşın, ünlü olma fenomeni *Stardust Anıları*'nın başından sonuna ironik bir şekilde ele alınır. Film toplumun ünlüler karşısında büyülenmelerine ve bu saplantının ne kadar boş olduğunda odaklanır, çünkü temelleri fantezi üzerine kuruludur. Gerçek yaşamla filmlerdeki yaşam birbirinden ayırt edilemez gibidir, her ikisi de izlenimci ışık parlamaları ve imgelerdir. Filmin son dakikalarında yaşlı bir yahudi "Hiç aklım almıyor. Bunu yaparak mı hayatını kazanıyor? Ben melodramlarla müzikalleri seviyorum," der.

Filmin son sahnesi Bates'i boş bir tiyatronun içinde Bates'in içindeki boşluğu yansıtan boş perde önünde gösterir. Bu imgeyle sanatçının toplumdan tamamen soyutlandığı vurgulanmak istenmiştir. Böylelikle, filmlerinin sonunda genellikle yalnız bırakılan Charlie Chaplin gibi sessiz sinemanın üzgün palyaçoları da anımsatılıyor olabilir. Daha önce belirttiğimiz gibi Allen, Fosse'nin yaptığı tarzda "ciddi" filmler yapmamıştır. Allen kendi kendisiyle alay etmiştir ve Allen'ın bu espri anlayışı, onu kendi kendisiyle ilgilenmekten ve kendini yüceltmekten uzak tutmuştur.

orta yaş bunalımı

Yetişkin gelişme aşaması açısından bakıldığında, *All That Jazz* ve *Stardust Anıları*'nın kahramanları kendilerini orta yaş sorunlarıyla karşı karşıya bulurlar. Kernberg'in inandırıcı bir şekilde savunduğu gibi (1980) orta yaş bunalımı bir narsisizm bunalımıdır. İnsan ölümlü oluşuyla, sınırlarıyla ve hayatı boyunca istediği her şeyi elde etmeyi beceremeyeceği gerçeğiyle uzlaşmak ister. Kendisinin ve sevdiklerinin ölümüne ağıt yakmalı ve kendini gölgede bırakan gençliğe duyduğu kıskançlığı yenmelidir. Narsisist kişilik taşıyan bireyler tipiktir, kendilerini memnun etme konusundaki yetersizliklerinin farkına vararak orta yaşlarda gittikçe kötüleşen narsisist acılar yaşarlar. Kernberg'in tanımladığı gibi:

Hastanın doymak bilmeyen açgözlülüğü, kıskandığı şeylere karşı duyduğu hırs ve ilişkilere yıkıcı tarzda katılımı, kendisinin nesne temsillerinde bu yüzden gelen bozulma, kötüye gitme, bir şeyi değerli olduğu için değil de sadece onun olmadığı için istemesi; bunların hepsi hastanın açgözlülüğünü körükler ve hastanın elde ettiği her şeyi beş para etmez hale getirip mahveder. Bu durum narsisistik hastanın geçmişi ve geleceği ile ilişkilerini de etkiler. Hasta narsisistik deposunun yeni yakıtla doldurulmasını hasretle bekler fakat doyumun da sonsuza dek sürmeyeceğini keşfeder; bunun sonucunda da, bir yandan gelecekle ilgili umut beslerken bir yandan da gelecekten ödü patlar. (1980, 136)

Ayrıca narsisist kişi orta yaşa yaklaştıkça geçmişteki halini kıskanmaya başlar ve eskiden sahip olduğu şeyleri kaybettiği hissini çok yoğun bir şekilde yaşar.

Elliot Jaques (1965), Klein'cı bakış açısıyla yaptığı orta yaş bunalımı ile ilgili çalışmasında, 35-40 yaşları arasındaki sanatçı ve yazarlarda karakteristik bir değişimin meydana geldiğini belirtir. Orta yaş öncesindeki yapıtlar, insanda içkin olan iyilikle ilgili iyimser gençlik idealizmini yansıtır-

ken, orta yaş sonrası yapıtlar nefretin ve yıkıcı güçlerin de bulunduğu gerçeğini kabullenışı yansıtır. Jaques'a göre orta yaş bunalımının başarılı sonucu, insan hayatının iki kaçınılmaz yönüne karşı gösterilen bilinçdışı manik savunmalar üstüne kurulu gençlik ideallerinin üstesinden gelmesiyle ilgilidir: Kendisinin de öleceği ve nefret ile yıkıcı dürtülerin hepimizin içinde olduğu. Depresif durum yeniden işlenmelidir, yani sevgi ve nefret insanın kendisi ve ilişkileriyle ilgili zıt fikirleri barındıran bir bakış açısında oluşturulmalıdır.

İki kahramanımızın narsisistik savaşımalarını orta yaş bunalımı açısından incelediğimizde çok önemli farklar bulabiliriz. Allen'ın kahramanı gençlikteki manik savunmaları atmıştır ve acı ile ölümün farkına kesinlikle varmıştır. Allen'ın kendisi filmin konusunun "hayatta artık hiçbir şeyin zevk vermediğini anladığı bir noktaya varan bir film yapımcısının/komedyenin depresyona yenik düşmesi" ile ilgili olduğunu söyler (Moss 1980, 43). Allen'ın karakteri, etrafında her yerde acı ve keder görür, bu da okul arkadaşı Nat Bernstein'in amiyotropik lateral sklerozisten ölmesiyle doruk noktasına ulaşır. Ayrıca, Allen 1982 yılında Jacobs ile yaptığı konuşmada Bates'in kendi kendini yok etme potansiyeline sahip olduğunu itiraf etmiştir. *Stardust Anıları*, yönetmenin filmlerinden birinden alınan alaycı bir skeci gösterir. Bu filmde Bates narsisistik kızgınlığını ve potansiyel yıkıcılığını temsil eden canavarın peşine düşen polis ve av köpeklerine katılır. Bates'in ve canavarın çevresinde sadece ölü bedenler vardır. Kendisine yardım edilmesi konusundaki kötümserliği canavarla ilgilenmeye kalkışan beceriksiz bir analist ile dramatize edilir.

Allen'ın kahramanı ayrıca Jaques'in tarif ettiği türden bir geçiş yaşamış bir sanatçı olarak temsil edilir. Allen'ın gerçek yaşamında yaptığı gibi Bates de son zamanlarda filmlerinde daha ciddi konulara değinen bir komedyendir. *Parayı Al ve Kaç* (Take the Money and Run, 1969) ve *Muzlar* (Bananas, 1971) gibi şakalarla dolu birkaç hafif komediden sonra Allen'ın filmleri yavaş yavaş *Annie Hall* (1977)

ve *Manhattan* (1979) gibi acılı romanslara dönüşmüştür. Allen'ın en ciddi filmi *İçeridekiler* (Interiors, 1978) idi. Bu film New Yorklu zengin bir aile bireylerinin kendi içlerindeki ve birbirleri arasındaki gerilimle ilgili Çehov-vari bir oyundur. Mizah yok diyemeyiz, ama *İçeridekiler*, izleyicilerin Allen'dan beklediklerinden daha ciddi bir filmidir. *Stardust Anıları*'nda Bates şöyle bir yorumda bulunur: "Artık komik filmler yapmak istemiyorum. Etrafıma bakıyorum gördüğüm tek şey, acı çeken insanlar. Maddenin nasıl da çürüdüğünü anlatan *Times*'ın ön sayfalarındaki makaleyi başka kimse okumadı mı?" Fantezilerinin birinde Bates'in karşısına uzaylı yaratıklar çıktığında bile, hele uzaylıların Bates'e "Biz senin ilk dönemlerde çektiğin komik filmleri daha çok seviyorduk," demeleriyle film Bates'in kariyerinde meydana gelen değişime zıt bir tutum ifade ediverir. Çok kısa bir süre sonra Bates, hayranlarından birinin kendisini vurduğu bir düşün akabinde baygınlık geçirir.

Fosse'un Joe Gideon'u orta yaşı çok daha az bir açıklıkla karşılar. Gideon depresyonu, ölümün ve kendi yıkıcı potansiyelinin kabulünü savuşturmak için gençlik savunma içgüdülerini kullanmaya devam eder. Jaques'ın belirttiğine göre, kimi bireyler orta yaş bunalımını atlatmak için manik savunma içgüdülerini güçlendirirler." Orta yaşa gelmiş pek çok kadın ve erkeğin genç kalmak için gösterdikleri zorunlu çaba, sağlıkları ve nasıl göründükleriyle ilgili hastalık hastası olmaları, gençliklerini ve potansiyellerini kanıtlamak için cinsel savurganlıklarının ortaya çıkması, hayatın boş ve neşeden yoksun olması ve dinsel uğraşların sıklığı bildik belirtilerdendir. Bütün bunlar zamana karşı girişilen bir yarışın hamleleridir. Daha önce belirtilen etkinliklerdeki duygusal hayatın zayıflatılmasına ek olarak tam bir karakter bozukluğunun meydana gelmesi her zaman için mümkündür" (1965, 511). Böylelikle, Allen manik savunma güdüsünün ötesinde yatan mutsuzluğu görürken, Fosse'un kahramanı umarsızca kendi manik savunma güdülerini korumak için ne yapacağını şaşırır hale gelir. *All That Jazz*'da

Gideon'u *Gösteri* (The Standup) adlı filminin bir sahnesinde bir orta yaş sorunu olan kendi ölümlülüğünü işlediğini görürüz. (Fosse, Lenny Bruce'un hayatını anlatan *Lenny* adlı benzer bir film yapmıştır. Bu film hoş olmayan kimi eleştiriler almıştır. Yine de film altı dalda Oscar'a aday gösterilecekti. Gideon gibi Fosse da filmin açılışında kalp ameliyatı geçirir. *Gösteri*'nin bir sahnesinde Cliff Gorman tarafından canlandırılan bir komedyen Elisabeth Kübler-Ross'un beş aşamalı ölümünün kara bir mizahını yapar. Gorman'ın rolünün en çok anılmaya değer sahnesi "inkâr" sahnesidir. Aslında, doktorlarından biri Gideon için "Yaptığı her şey kendi durumunu inkâr etmektir," der. Bundan dolayı, Gideon kendini orta yaşlı, ölmekte ve tedaviye ihtiyacı olan biri olarak görmez.

Klein'cı bakış açısına göre nesnelere gösterilen manik ilgi üç duyguyla karakterize edilir: Kontrol, galibiyet ve hor görme (Segal 1964). Bu duygular suçların, yas tutmanın, kaybolmuşluk hissinin ve değerli bir nesneye bağlı olma hissinin savuşturulması için geliştirilen savunma fonksiyonlarına hizmet eder. Bu üç manik duygu kendini Gideon'un doktoru Gideon'a durumunun ciddi olduğunu söylediğinde verdiği cevapta da açığa vurur. Düşlerinde oyuncu olarak doktorları incelikli bir yapım sahneler. Şimdi bir yönetmen olarak her şeyi kontrolü altına almış ve artık tıbbi tedavi gören pasif bir kurban değildir. Aksine kendi kaderinin aktif sahibidir. Ayrıca bütün olup bitenleri kontrol ettiğini düşleyerek doktorlara bağımlı olduğunu reddeder. Sahneye konan eserde doktorları hiçbir şey bilmeyen oyuncular olarak betimleyişinde bir hor görüş vardır. Zafer ise, Gideon'un kendisine neler olduğuyla ilgili ve yakında kaybedeceği değerli insanlar hakkındaki depresif duygularını yadsıyışında görülür. *Gösteri*'de saldırıda bulunan bir televizyon eleştirmeni izlerken solgunlaşan, nefesi daralan ve sonunda da kalp krizi geçirerek yıkılan Gideon'un narsisistik yönden yaralanması grafik olarak betimlenir.

ölüm

Bilincin ölümle tükenmesi nihai bir narsisistik yaralanmadır, bir narsisistin sağlıklı yaşlanmamasının nedenlerinden biri de ölüm korkusudur. *All That Jazz* ve *Stardust Anıları* filmlerinde her iki kahraman da ölümle derinlemesine ilgilenirler. Ölüm endişesini ilaç, alkol, aşırı seks, aşırı çalışma ve yukarıda bahsettiğimiz manik savunma güdüsüyle giderdikten sonra Gideon açık kalp ameliyatının ardından yaşamıyla ilgili kendi kendine “Yaşadığım her şeyi yeniden başlatmak isterdim,” diyerek sonunda umutsuzluğunu gösterir. Hayat ve şov dünyası arasındaki öteki pek çok bulanık çizgide Gideon kızgınlığını Tanrı’ya yönelterek “Mesele nedir, yoksa müzikal komedilerden hoşlanmıyor musun?” diye açıkça sorar. Bununla birlikte, gerilerde yatan umutsuzluğa atılan bu kısa bakış yoğun olarak ölümün inkârıyla çabucak örtülür. Yönetmen olarak arka arkaya yapım numaraları sahneleyen Gideon’un ölümü manik bir başarıya dönüşür. Olan biteni yönetmek için dublörü yönetmen sandalyesinde otururken, hasta yatağında yatan Gideon için eski karısı, kız arkadaşı ve kızı bir oyun sahnelerler. Sadece kendisinin gördüğü kendi hayaleti efekti sahnesinde Gideon’un bir tarafının çaresizce ölümü yaşarken parçalanmış diğer tarafının her şeye muktedir bir şekilde başına gelenleri kontrol altına aldığını düşler. Gösteri dünyasını parodi eden bir yorumda O’Connor Flood (Ben Vereen), Gideon’un hayatını boyunca neyin gerçek neyin saçmalık olduğunu ayırt edemeyecek duruma gelene kadar saçmaladığını söyler. Gideon için gerçek olan tek şey ölümdü. Yapım numaraları bitip de son numarasını içine çekerken, ölümcül bir kucaklamayla onu selamlamayı bekleyen Angelique’nin uzanmış kollarına doğru bir tünelde uçarken görür kendisini. Burada Fosse “ölüme yakın bir deneyim” (Gabbard, Twemlow ve Jones 1981) olarak belirtilen yaşantının öğelerini kullanarak Gideon’un (belki de kendisinin) ölüm hakkındaki düşünceleriyle ilgili bir şeyler söyler. Manik savunmalarla, ölümün kendisi bile, insanın içindeki idealize edilmiş, melek gibi bir

içsel anne ile mutlu bir birleşme olarak temsil edilir. Gideon ölüme yaklaşırken, baştan çıkarıcı Angelique elbisesini çıkarmaya başladığında Fosse yaklaşan ölüme karşı seksle savunmaya geçer.

Annie Hall'un ana konusu olan ölüm saplantısıyla ilgili Alvy Singer'in şakasında olduğu gibi, Allen nihai narsisistik yaralanma olarak ölümü daha ciddi bir şekilde ele alır yorumlar. Allen ölümün, insanoğlunun içinde bulunan yıkıcılığın kaçınılmaz bir gelişimi olduğunu düşünür. Toplumun kendisine hayran olduğu söylendiğinde, "Bugün size hayran olurlar, yarınsa bunlardan biri" der ve kafasına silah sıkıyormuş gibi bir işaret yapar. Paradoks da olsa, Allen'in karakteri Bates kendi ölümünün gerçekliği hakkında, Fosse'un Gideon'undan daha fazla içgörüyü sahip olsa bile Allen ölümü daha esprili bir şekilde ele alır. Gideon'un kendi kendini yıkan yaşamı yavaş yavaş gerçekleşen bir intihar olarak esprili bir şekilde betimlenir. Bunun aksine, Allen kendi kendini yıkan işkolik bir insanı, egzersiz bisikletine çıkmadan önce iki, sonra da iki kalp krizi geçirdiğini söyleyen komik bir karakter ile sunar. Pedal çevirmeyi bitirdikten sonra bir sigara yakar (Resim 36). Allen, sanki önlemek için ne yaparsak yapalım ölüm sezdirmeden giderek yaklaşıyor der gibidir. Ölümü yadsımak için yaptığı tüm manik hamlelere karşın Gideon'un ölümü gerçektir, ama Sandy Bates'in *Stardust Anıları*'ndaki ölümü sadece bir fantezidir.

Woody Allen'ın filminde bir psikanalist Bates'in sorunun yadsıma savunma mekanizmasını kullanmak yerine gerçekleri gereğinden fazla görmek olduğunu belirtir. Gideon'un sorunu ise aksine gerçekleri hiç görmemesi ve manik savunmaları hep ölümü yadsımak için kullanmasıdır. Bir bakıma, her iki durum da trajiktir. Gideon'un durumu trajiktir, çünkü manik savunmaları onu kendi mahvını görmekten alıkoymaktadır. Bates'in trajedisi ise depresyonunun farkında olup da onu etkileme gücünü kendisinde bulamamasıdır. Yıkıcılık hissinin ve bunun ardından çektiği acıların üstesinden sevgisinin gelmesine şiddetli narsisistik rahatsızlığı yü-



RESİM 36: Absürdcü terapi: *Stardust Anıları*'nda (Stardust Memories, 1980) Woody Allen, Anne de Salvo ve Jaqui Safra ile birlikte. United Artists. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

zünden izin verememektedir.

Kahramanlarının narsisistik savaşımalarını gösteren iki otobiyografik çağdaş film inceledik. Bob Fosse ve Woody Allen'ın kendilerinin narsisistik kişilik patolojisi çekip çekmedikleri bizim bilgimiz dahilinde değil, ama Fosse'un narsisist kahramanı mazur göstererek ele alış yazılmış bir özür mektubu gibiyken, Woody Allen baş karakterini kendi öz-bilincinde ve ironik bir şekilde ele almıştır... *All That Jazz*'ın otobiyografik olduğu konusunda pek kuşku olmasa da *Stardust Anıları* biraz daha karmaşıktır. Allen filmlerinin otobiyografik olmadığını ısrarla hep söylemiştir. 1962 yılında, CBS'in *60 Dakika* adlı programında yapılan bir röportajda kendisine doğrudan yöneltilen bir soruya boş ve anlamsız bir yüz ifadesiyle "Bunlar kurgusal karakterlerdir," yanıtını verir. Daha sonra 1966 yılında John Lahr ile yaptığı bir röportajda bu konuya yeniden bir açıklık getirerek

Stardust Anıları gibi filmlerde sık sık betimlediği zavallı insanlar gibi olmadığını söyler. Allen kulvarında madalya kazanmış bir yarışçı, oldukça iyi bir beysbol oyuncusu ve istediği kızla çıkabilen bir çocuk olduğunda ısrar eder. Allen, toplumun kendisini filmlerinin kahramanlarından ayırt edemediğinden yakınır: “Ben hiç de o kadar putlaşacak biri değilim . . . Ben onlardan çok farklıyım” (68).

Birçok sanatçı gibi Allen da kendi sanatı hakkında konuşmaktan hoşlanmıyor. Truffaut’nun insanın sürekli olarak kendisiyle ilgili filmler yaptığını söylediği iddia edilir; Allen da sinema sanatında otobiyografinin kaçınılmaz olduğunu kabul etmelidir. Bir romanda olsun, bir oyunda ya da yaratıcı başka bir uğraşta olsun, sanatçı kendini kullanmaktan ve bilinçaltından konular çekip çıkarmaktan kendini alıkoyamaz.

Bu konu, Allen’ın 1997 yılında Harry Block hakkında yaptığı *Yaramaz Harry* (Deconstructing Harry) adlı filmle iyice çetrefilleşir. Harry Block, sanatçı olarak başarı elde ederken özel hayatını mahvetmiş bir roman yazarıdır (bkz. 4. bölüm). Film boyunca Harry, bir sürü kadına ihanet eder, bunu hem cinsel sadakatsizlik anlamında yapar, bir kadını başka bir kadınla aldatır, hem de ilişkilerini romanlarında anlatır. Harry karakteri kesinlikle nefret uyandıran bir karakterdir, Allen da zaten filmin adını önce “Dünyanın En Alçak Adamı” (The Meanest Man in the World) koymak istemiştir. Allen yine Fellini’nin 8 1/2 adlı filminden çokça yararlanmıştır. Özellikle, kurmaca karakterleri ile yaşamındaki karakterlerin hepsinin, önlerinde resmi geçit yapan Harry’yi candan alkışladığı son sahnede. Filmin sonlarına doğru başka bir sahnede Harry yarattığı kurgusal dünya için bir ödül alırken yaptığı açıklamada artık gizlemenin bir anlamı olmadığını çünkü romanlarındaki bütün kahramanların kendisi olduğunu söyler.

Fellini 8 1/2’un otobiyografik bir film olduğunu gizlemeye hiç çalışmamıştır, ama Allen ısrarla *Yaramaz Harry*’nin kendisiyle ilgili olduğunu reddeder. *New York Times Maga-*

zine'de Martin Scorsese ile yaptığı bir röportajda (Hirschberg 1997), Allen başrolü başkasının oynamasını istediğini çünkü bunu yapmaktan sıkıldığını belirtir. Allen rolü alacak ve aktör olmak isteyen çok sayıda insanla görüşmüş son anda kararını değiştirerek rolü kendi oynamaya karar vermiş. İzleyicinin filmin kendisi hakkında olduğunu düşüneceği gerçeğine kendini feda etmiştir. "Kuşkusuz o karakterin ben olduğumu düşünecekler. Fakat ne yaparsam yapayım böyle düşünüyorlar. Umurumda değil. Yaptığım işin lanetlerinden ya da nimetlerinden biri de budur. Bu yüzden fimlerime geliyor ya da uzak kalıyorlar." (96)

Eleştirmenler Allen'in *Yaramaz Harry*'sini Allen'in, Soon-Yi Previn ile ilişkisinden ve Mia Farrow'dan boşanmasından dolayı kendisine sürekli saldıran medyadan intikam alma fırsatını yakaladığı bir fantezi olarak yorumladılar. Bu filmde Harry özel yaşamında yaptığı her şeyi sanatının hakkı çıkardığını düşünür. Greenberg (1998), Allen'in izleyiciyi hangi noktada Harry bitiyor, hangi noktada Allen devreye giriyor oyununa izleyiciyi arsızca çekmeye çalıştığını belirtiyor. Greenberg çözümü olmayan bu tür bilmecelere duyulan tutkudan çok Allen'in temelde kendisine saplantılı bir şekilde bağlandığını ve izleyiciyi de bu saplantısında kendisine yol arkadaşı yapmaya kalkıştığını iddia ediyor. Greenberg bu tutumun Allen'da ve ünlü olma kültürümüzde içkin narsisizmin başka bir göstergesi olduğunu söyler.

Barbara Kopple'in Allen hakkında yaptığı *Yabanın Hüznü* (Wild Man Blues) adlı belgesel 1998 yılında sinemalara geldi. Kamera Allen'ı ve Soon-Yi Previn'i New Orleans tarzı caz yapan bir grupta Avrupa boyunca izler. Allen bu grupta klarnet çalmaktadır. *Bu* filmin kahramanı kurgusal bir kahraman *olmasa da* Allen'in yazıp yönettiği filmlerdeki Allen karakterinden kesin bir çizgiyle ayırt edilemez. Amy Taubin (1998) film üzerine bir yazısında, "Woody Allen, kamera (kime ait olursa olsun, fark etmez) hareket etmeye başladı mı Woody Allen'ı oynar. Bu onun ikinci mizacı olmaktan çok öte bir şeydir. Yapabileceği tek şey budur."

demıştır. (67)

Oynadığı karakterlerin Allen'ın kendisinin olup olmadığını tahmin etmeye çalışmak, bir sanatçının kendisini gizleyerek sanatsal yapıtına nasıl yedirdiğinin karmaşıklığı hakkında hiçbir şey söylemez. Bir rüyada, rüyayı gören kişinin farklı yönleri genellikle rüyadaki farklı karakterlerde yansır. Aynı şekilde, biz de iddia ediyoruz ki, Allen'ın kişiliğinin farklı yönleri filmlerinde farklı karakterler olarak ortaya çıkıyor. Örneğin, *Suçlar ve Kabahatler* (Crimes and Misdemeanors, 1991) adlı filmde Alan Alda'nın oynadığı kendini beğenmiş film yapımcısıyla Allen arasında Allen'ın betimlediği hassas karakter kadar Allen'ın kendisini de yansıtmaktadır. Filmde Martin Landau'nun canlandığı göz doktoru da ayrıca Allen'ın bir yönünü temsil eder. David Thomson bu bağlantıyla ilgili önemli bir gözlem yapar:

Kendi kendisiyle girdiği acımasız yarışta Woody, Landau'nun çevredeki oyuncular arasında kendisi gibi başrole yakışmayacak bir oyuncu olduğunu anlamıştır. Landau'nun özsaygısı, sağlıksız ve samimiyetten uzaktır. Ms. Huston ile bir ilişkiyi düşünmesi bile akıl almazdır. Allen'ın filmlerinde kahramanın karşısına sevgili niyetine çıkarılan kişilerde inandırıcılığın zerresi yoktur. Seks saplantısı olduğundan, sekse bakmaktan korkar da ondan. Landau'nun kendini olumlayışı espri yeteneğinden uzak, yapışkan, soğuk ve iğrençtir. Erkek kardeşi Jack'e (*Suç ve Düzen/Outlaw and Order*'ı çeviren Jerry Orbach) "Bu nörotik kadının beni mahvetmesine izin veremeyeceğim," dediğinde Woody'nin gerçek, çirkin yaşamına da acımasız bir kolaylıkla yakıştırılacak bir cümle duyuyoruz. (1998, 19)

Hannah ve Kız Kardeşleri (Hannah and Her Sisters, 1986) adlı filmde Max von Sydow tarafından canlandırılan derin derin düşünen ressam da kuşkusuz Allen'ın özelliklerine sahiptir. *Kocalar ve Karıları* (Husbands and Wives, 1992) ad-

lı filmde de Sidney Pollack karakteriyle genç kız arkadaşı arasındaki sille tokatlı, sürüklemeli sahne de, Allen'ın kendi aile yaşantısının karmaşık yönlerini, Mia Farrow ile Allen'ın canlandığı bir çiftin evliliğine işlemiş uyumdan daha çok yansıtıyor olabilir. Anlaşılan o ki bu filmlerin hepsinde Woody Allen idealize edilmiş halini kendisi oynarken, çirkin yanlarını temsil eden karakterleri başka oyunculara oynatıyor.

Bütün sanatçılar gibi, Allen'ın da en önemli konusu kendisidir, kendini canlandığı pek çok rol sinema sanatının süzgecinden ve gözden geçirilmiş olsa bile. Allen'ın uzun film listesinde gerçek Woody Allen'ın tüm ya da bazı parçalarını bulmak her zaman için zordur çünkü Allen, paradoks da olsa, genellikle insanların görmek istedikleri yüzleri gösteren karakterleri oynamayı yeğlemiştir. Salt bu yüzden, en kusurlu karakteri, Allen'ın kendisinin canlandığı *Yaramaz Harry*, Allen filmografisinde dikkati çeker.

XI.

Sinemada

Narsisizm II: Ünlüler

10. bölümde belirttiğimiz gibi, ünlülere duyulan hayranlık, narsisistik kültürümüzün en belirgin taraflarından biridir. Zengin ve ünlü insanlara hayranlığın yaratılmasında, modern toplumun diğer bütün araçlarından çok kullanılmıştır. Televizyon yıldızı, rock yıldızı, spor kahramanları, akşam haberleri sunucusu hattâ medyanın yarattığı politik kişiler gibi, film yıldızlığı fenomenin yan ürünleri çağdaş popüler kültüre o kadar sıkı yerleşirler ki kolaylıkla kökenlerini unutabiliriz: Bütün bu şöhret modelleri toplumu etkileyip büyülemekte cazibelerini yaratan ve güçlendiren peyzaz perde yıldızlarının imajlarına çok şey borçludurlar. Şöhret anlayışının bir çözümlemesini yapmazsak sinemadaki narsisizm incelememiz eksik kalacaktır.

Şöhret kavramı büyük oranda yirminci yüzyılın ürünü olsa da insanlık kültürü kadar eski ilkörneksel bir figürün -kahramanın- en yeni dönüşümüdür. Gılgamış destanı ve Homeros'un yapıtları gibi günümüze kadar gelmiş ilk yazınsal örneklerle bir göz attığımızda kahramanlara duyulan tutkunun insan ruhunun değişmez olgusu olduğunu anlıyoruz. William James'in 1902 yılında yorumladığı gibi, televizyon ancak bir meraklı mucidin düşüyen "İnsanoğlunun gerçekleri öğrenme ortak içgüdüğü . . . dünyayı esas olarak bir kahramanlık tiyatrosu gibi görmüştür" (1958, 281). Ernest Becker (1973) kahramanlık sorununun insan hayatının temel varoluşsal meselesi olduğunu tartışırken çok inandırıcıdır. Var olan bütün yaratıkların aksine insan hayattaki be-

lirsizlikler arasında bir tek korkunç gerçeğe yaşamak zorunda olduğunu bilir, bir tek şey kesindir: Gelecekte bir noktada varoluşunun biteceği. Yok olmanın bu dayanılmaz kesinliği insanın çeşitli ölümsüzlük stratejileri icat etmesine yol açar. Bunlardan biri dindir. Diğeri de kahramanlık arayışıdır. İnsan kozmik bir önemin özlemini çeker. “Birisi” olmak için can atar, öldükten sonra da hatırlardan silinmeyecek ve hakkında konuşulacak bir kahraman olma özlemini duyar.

Becker insanın içindeki kahraman olma dürtüsünü anlamak için narsisizmin önemli olduğunu belirtir. Çocukluktan itibaren, insan organizmasının tümü evrenin merkezi olmak, fark edilmek, hayranlık uyandırmak, sevilmek, övülmek hattâ tapılmak ister. Becker’ın dediği gibi, bu gelişimsel fenomen “anormal olamayacak kadar amansız ve dikkat gerektiren bir olgu olduğundan, bir canlının özünü ifade eder: Yaradılışın özündeki varlık olmak, seçilmiş ve diğerlerinden ayrı ve farklı addedilmek arzusu. Doğal narsisizmi, insanın temel gereksinimi özsaygı ile birleştirirseniz, kendisinin her şeyden daha fazla, birincil öneme sahip bir nesne olduğunu düşünen bir yaratık yaratırsınız: Evrende ilk benim, tüm yaşamı, her şeyi ben temsil ediyorum diyen biri” (1973, 3). Büyüyüp toplumsallaştıkça kahraman olma arayışı kendini farklı biçimlerde gizleyerek değişime uğrar, fakat Becker’ın da gözlemlediği gibi, toplum kahraman sistemleri yaratır ve bu sistemler kendi kahramansal edimini talep eden her bir birey için harici bir geçerlilik sağlar: “İnsan kahramanlıkları insanları yakıp kavuran kör bir dürtüdür; tutkulu insanların zafer çılgılığı tıpkı bir köpeğin uluması gibi içgüdüsel ve eleştiriden uzaktır. Daha edilgen sıradan insan yığınlarında ise bu dürtü insanların sistem içinde yükselip terfi edebilmek için toplumun onların önüne koyduğu kahramanlık rollerini hem yakınlıkla, hem de ağırbaşlılıkla boyun eğerek oynamalarında, bir başka deyişle, standart üniformaları giymelerinde gizlidir” (1973, 6).

Günümüzde kahramanların çok azı savaşı, fatih ya da

generaldirler ve başarıları savaşlar kazanan ordularinkine nadiren eşittir. Başarının ölçütleri, medyanın çabucak yayılan etkisinin ortaya çıkmasıyla yeniden tanımlanmıştır. Lasch bu değişimi şöyle karakterize ediyor: “Eskiden bir insanın yararlı bir yaşam sürdürdüğüne inanmasını sağlayan arkadaş ve komşuların iyi düşünceleri onun başarılarının takdir edilmesine dayanıyordu. Bugün insanlar edimlerine değil de kendi kişisel özelliklerini alkışlayan bir olumlama bekliyor. İnsanlar kendilerine hayran olunmasını istedikleri kadar saygı duyulmasını istemiyorlar. İstedikleri ün değil ünün getirdiği göz kamaştırıcı sahte ışıltılar ve heyecandır. Saygı duyulmaktansa, gıpta edilip kıskanılmak istiyorlar. Yükselen kapitalizmin günahları gurur ve açgözlülük, kibrin yolunu açmıştır” (1979, 59). Bugünün kahramanı başarılı bir şekilde yığınları etkileyip kendisini ünlü konumuna yerleştiren çekici bir imaj yaratan kişidir. Bu imajın ardındaki sebebin ne şöhrete ulaşan kişi için ne de bu şöhrete tapan yığınlar için bir önemi vardır. Örneğin, politik kampanyalar artık eskiden olduğu gibi mesele-odaklı değil de politikacının, seçmenin güvenine layık bir imaj yaratması için televizyonu etkili kullanabilmesine bağlıdır. 1984 yılı başkanlık seçimleri sırasında yorumcular, seçmenlerin Ronald Reagan’ın fikirlerini benimsemedikleri halde sırf medyatik kişiliğinden dolayı ona oy verdiklerini gözlemlemişlerdir. Espirili yorumlardan birinde, 1984 yılında Reagan’ı yenebilecek tek adayın Clint Eastwood olduğu belirtilmişti. Bu yorum 1984 yılında küçük bir kehanet sayılırdı, çünkü Eastwood California’ya bağlı Carmel’de belediye başkanlığını kazandı. Anketler, seçmenlerin Eastwood’un savunduğu politikadan çok karizmasından etkilendiğini göstermişti. 1998 yılında ise, Bill Clinton’ın genç bir kadınla cinsel ilişkiye girmesinden dolayı sorguya çekilmesi seçmen sayısını artırmıştır. Ekonomi alanında başarı sağlıyorsa, başkanın ahlaki kurallara uyması seçmenleri hiç ilgilendirmiyor gibiydi. Lasch’ın konuyla ilgili gözlemini şöyledir:

Bir insanın ne yaptığı, onu gerçekten de “yapmış olmasından” daha önemsizdir. Saygın bir ün, tarihe mal olmuş işlerde ve biyografilerde alkışlanan kaydadeğer edimlerin icrasına bağlıyken, şöhret -hoş bir dış görünüş sergileyen ya da bir şekilde dikkatleri üzerine çekmeyi başaran kişinin ödülüdür- haber medyasında, dedikodu sütunlarında, talkshowlarda ve belli “simalara” ayrılmış dergilerde alkışlanırlar . . . Toplumumuzda başarı herkes tarafından onaylanmak zorundadır. Kişiliği tam bir muamma olan para babaları, perde arkasından ulusların yazgılarını belirleyen imparator tiplemesi artık kaybolmaktadır. Görünüşte son derece yüksek politik sorunlarla uğraşan seçim kazanmamış kişiler bile kendilerini sürekli olarak gündemde tutmak zorundadırlar; siyasetin tamamı izlenmeye değer bir çeşit gösteriye dönüşür. Madison Avenue’nun politikacıları tahıl ya da deodorantmış gibi paketleyip pazarladığı çok iyi bilinmektedir. (1979, 59-60)

Sinema sanatı, yarattığı şey üzerine zekice ve eleştirel yorumlar getirme kapasitesini geliştirmiştir; Dr. Frankenste-in’in canavar yaratmanın kötü sonuçları üzerine bilimsel tez yazmaya başlaması gibi bir şey bu. Woody Allen’ın yönettiği *Zelig* (1983) ve *Kahire’nin Mor Güllü* (The Purple Rose of Cairo, 1985) ile Martin Scorsese’nin yönettiği *Komedi Kralı* (The King of Comedy, 1983) adlarını taşıyan 1980’li yılların üç filmi, elektronik medyanın günümüzde şöhretlere duyulan tutkuya katkılarının yanı sıra şöhret olgusunun iç yüzünü iyice kavramamızı sağlayacak yapıtlardır. Bununla birlikte, bu filmlerin kurnaz yapımcıları bu yeni sorunların televizyon ve sinemanın bulunuşuyla geliştiğini ima etmekten kaçınmışlardır. Aksine, bu yapımcılar kahramanlık arayışını, Amerikan medya patlamasına kolayca yerleşen yaygın ve daha önceden de var olan bir insan zayıflığı olarak ele alırlar.

komedi kralı

Paul D. Zimmerman tarafından yazılan ve Martin Scorsese'nin yönettiği *Komedi Kralı* (The King of Comedy) kamerayı günümüz Manhattan'ında yaşayan ve Rupert Pupkin gibi komik bir isme sahip kıt kafalı sade bir vatandaşa yönelir. Otuz dört yaşındaki bu kurye kendine has bir fantezi dünyasında yaşamaktadır. Rupert, oturduğu bodrum katında stand-up komedi metinleri yazmakta ve onları hayali bir izleyici önünde sunmaktadır. Gerçek dünya, annesi ona sessiz olmasını söylediği zaman araya girmektedir. Rupert'in düş dünyasının idealleştirilmiş ana kişisi Jerry Langford'dur (Jerry Lewis). Filmin ilk senaryosu 1970'li yılların başlarında Dick Cavett için yazılmış olsa da (Frank ve Krohn 1983) Jerry Langford karakteri Johnny Carson'dan esinlenilerek yaratılmıştır. Rupert'in duvarında, Langford'ı talkshow sırasında gösteren, hem de gerçek boyutlarında bir fotoğrafı asılıdır, yanında da Liza Minelli'nin aynı boyuttaki resmi durur. Rupert, Minelli ve Langford'ın resimlerinin yanına oturarak zafer ve şöhretle ilgili muhteşem fantezilerini doyusuya yaşar; ünlü komedyenle hayali bir diyaloga girer ve gece geç vakitteki bu talkshowun düzenli konuklarının gösterdiği bütün davranışları taklit eder.

Rupert Pupkin karakteri, Heinz Kohut'un (1971, 1977) narsisizmi anlamamıza katkıda bulunan düşüncelerine belki de güzel bir örnektir, yani özsaygının düzenlenmesi, cinsellik ve agresyon gibi insan ruhunun başlıca güçleri ile birlikte anılır. Rupert'in düşlemi saldırgan ve cinsel zaferlere dayalı değildir. Aksine, onun düş dünyası kalabalık hayran kitlesinin ona taparcasına alkış tutup sevinç çığlıkları atmasına ve de idealize edilmiş Langford'ın tatil yapmak için Rupert'tan altı haftalığına yerine geçmesi için yalvarması hayaline dayalıdır. Pupkin, kuruntularına ve içindeki boşluğa çare olsun diye kendisine hayranlık duyulmasından ve olumlanıp takdir edilmekten medet ummaktadır.

Komedi Kralı Ray Charles'ın söylediği eski bir melankolik aşk şarkısıyla açılır: "İster yağmur ol gel, ister güneş ol

yak, seni kimsenin sevmediği kadar seveceğim.” Ardından Rupert’ı, az sonra Langford’ın çıkacağı stüdyo kapısının önünde imza almak için bekleyen kalabalığı yara yara yürürken görürüz. Pupkin kalabalığın arasından yolunu açıp da öne geldiğinde kendini imza avcısı tanıdıklarından ayırmak istediğinden içlerinden birine defalarca yıldızların imzalarını almak “benim bütün hayatım değildir” der. Rupert’ın parlak giysileri kalabalıktaki herkesinkinden daha gösterişlidir, diğerlerinden üstünmüş gibi bir hava içindedir. Pupkin, nihayet Langford’ın arabasına varmayı başardığında ünlü talkshowcudan ona bir şans vermesini ister. Israrla yalvaran Pupkin’i başından savmak isteyen Langford ona bürosunu aramasını söyler. Kendine güveni yerine gelen Rupert evine gider ve Langford’ın asistanına bir bant doldurur; artık en olmadık hayallerinin gerçekleşmek üzere olduğuna inanmaktadır. Rupert, kendi geçmişindeki idealize ettiği kadınlardan o sıralarda bir barda çalışan Rita’yı (Diahnne Abbott) arayıp bulur ve onu akşam yemeğine götürür. Ünlülerin imzalı fotoğraflarının bulunduğu defterini Rita’ya gösterip çoğunun yakın arkadaşları olduğunu ısrarla ve sevinçle söyleyip kur yapar kadına. Rita bu defterden büyülenmese de Pupkin sonunda kendi karalamasının da bulunduğu imza dolu sayfaları ona teker teker gösterir. Otto Kernberg (1975) temelde kendini değersiz gören narsisist kişinin idealize edilmiş bu nesnelere, onlardan yansıyan zaferlerinin tadını çıkarmak için, bağlanmadan yapamadığına işaret etmiştir. Rupert, yıldızların yıldızlarının onun üzerine döküldüğünü ve onların gölgelerinde yaşadığına kadını inandırarak Rita’yı etkilemeyi ümit etmektedir. Rita’ya kur yaparken kendi özelliklerini sıralamak yolunu seçmez de özellikleri tartışma götürmez insanlarla yakın ilişkisinden bahsetmeyi yeğler. Rita, Rupert’ın saydığı isimlerden etkilenmez, çünkü ironik bir şekilde sadece Rupert’ın kendisiyle ilgilenmektedir. Fakat Rupert kendi cazibesinin farkında değil gibidir ve kendisi için anlamı olan tek yolla kadını etkilemeye çalışmayı ısrarla sürdürür.

Rupert, kaydettiği bant üzerine konuşmak için Jerry Langford'a yapacağı ziyaretiyle ilişkin abartılı bir fanteziye kaptırır kendini. Rupert, Langford'ın onun yeteneğini fark edince çıldıracağını ve Rupert'e duyduğu kıskançlığı itiraf edeceğini hayal eder. Bu fantezide Jerry onu hafta sonu için kır evine bile davet eder. Fakat Rupert'ın bandı Langford'ın asistanı (Shelley Hack) tarafından geri çevrilince Rupert fantezisini gerçeğe dönüştürür ve sonunda Rita'yı davet edildiğine ve Langford'la çok iyi arkadaş olduklarına inanarak trenle Langford'ın Hamptons'daki evine götürür.

Çiftin kötü sonla bitmeye mahkum yolculuğu, bize ünlü insanların hayatlarının karanlık yönünü gösterir. Filmin başlarında kamera Langford'ı Manhattan'daki muhteşem apartman dairesinde, uzun bir masada arkasında üç açık televizyon olduğu halde tek başına yemek yerken gösterir. Langford'ın hayatının bu bomboşluğu Johnny Carson'ın dillere destan boşanmalarını hatırlatmakta ve Carson'ın kişiliğini ima etmektedir. Aslında Scorsese, *Komedi Kralı*'nın Dick Cavett için yazılmış orijinal senaryosundan vazgeçtikten sonra bu rolü oynaması için Carson'a teklifte bulunmuş. Carson reddetmiş, mazeret olarak da bir şovu her gece tek bir çekimde yapmaya çok alıştığını, bu yüzden de aynı sahnenin defalarca çekildiği bir süreç içine girmek arzusunda olmadığını söylemiş. Hattâ, "Aynı sahnenin on dokuz kez çekildiği bir film yapmak isteseydim onu kendim yapardım," (Frank ve Krohn 1983) demiştir. Sonradan, bazı yorumcular filmde oynasaydı, bir hayranının Carson'u kaçırmak isteyebileceğini söyleyerek Carson'u temkinli davranmasından dolayı övmüşler, bazıları da Scorsese'yi eleştirmişlerdir, çünkü yönetmenin daha önceki filmlerinden *Taksi Şoförü*'nün fantezi dünyası, gerçek hayatta John Hinckley'e Ronald Reagan'a suikast düzenleme ilhamını vermişti. Bununla birlikte Carson, Scorsese'nin niyetini pekâlâ anlamış ve kendi şöhretinin doğasını derinlemesine inceleyen bir projede yönetmenle işbirliği yapmayı istememiş de olabilir.

Rita ile Rupert, Langford'ın kır evine vardıklarında izle-

yici Langford'ın iç dünyasının boşluğunu ve kısırlığını evin bembeyaz duvarlarının yarattığı boşluk duygusu aracılığıyla görür. Rupert ile Rita gelince golf sahasından çağrılan Langford özel hayatının bu şekilde taciz edilmesine çok kızar ve hoşgörü göstermeye hiç de niyetli değildir. Langford, kendisinin de bir hayatı olduğunu Rupert'a öfkeli öfkeli açıklar ve bu davetsiz misafirlere bağırır çağırır. Fakat bu öfkenin sebebini Rupert anlamamakta direnince, Langford açık ve seçik bir şekilde Rupert onun limuzinine girmeyi başardığında sadece ondan kurtulmak için kendisini bürodan aramasını söylediğini itiraf eder. Oradan ayrılırken Rupert Langford'a, onun gerçek yüzünü görünce çok büyük bir hayal kırıklığına uğradığını söyler. Onan elli kat daha fazla çalışıp elli kat daha fazla ünlü olacağını da söyleyince, Langford'ın bu davetsiz misafire son sözü şu olur: "O zaman işte, hayatını istila eden senin gibi bir sürü salağın da olacak."

Rupert özgüveninde yaratılan bu yıkıcı hasara narsisistik bir öfkeyle karşılık verir fakat Scorsese'nin hikâye anlatma tarzındaki belirsizlik yüzünden Rupert'ın kendinden emin dış görünüşünün gerçekten darmadağın olduğunu gösterecek sahneler es geçilmiştir. Bunun yerine Rupert'ı başka bir imza avcısı Masha'yla (Sandra Bernhard) ile entrika çevirirken görürüz. Masha'nın gerçeklik anlayışı Rupert'inkinden daha çarpıktır. Rupert ile Masha, Langford'ı kaçırmayı planlarlar; bu sayede Rupert yapımcılara Jerry'nin şovunda açılış konuşmasını yapması konusunda şantajda bulunabileceklerdir. Bu planı başarıyla gerçekleştirdikten sonra Rupert görevlendirilen FBI ajanlarına, konuşmayı yaptığı bandı Rita'yla beraber çalıştığı barda izledikten hemen sonra Langford'ı bırakıp teslim olacağını söyler. Rupert'ın gösterisi Rita'yı ve barda oturanları FBI ajanını etkilediğinden biraz daha fazla etkiler. FBI ajanları Rupert'ın konuşmasının metnini yazanı da tutuklayacaklarını söylerler. Yine de Rupert Pupkin amacına ulaşmıştır, bu yüzden de kaderine keyifle boyun eğir.

Rupert yaptığı konuşmada (Resim 37) şova çıkabilmek için Jerry Langford'ı kaçırdığını kabul eder. İzledikleri adamın Langford'ın programında izleyiciyi eğlendirmek için düzenli olarak sahneye çıkan komedyenlerden biri olmadığını anlamayan izleyici Rupert'ın söylediklerine güler. Hatta "ömrü boyunca saftirik biri olmaktansa bir gecelik kral olmanın" daha iyi olduğunu düşündüğünden gözü pek hareketinin buna değdiğini söylerken bile izleyici güler. Film haber sunucusunun olayın Rupert Pupkin'in adını her gün kullanılan bir kelime haline getirdiğini bildiren haberiyle biter. Rupert'ın resmi *Times*, *Newsweek*, *Life*, *Rolling Stone* ve *People* dergilerinde gözükür ve 6 yıllık hapis cezasının 2 yıl 9 aylık bölümünü bitirdiği sırada en çok satan kitaplar arasında yer alan hayat hikâyesini yazar. Filmin açık sonunda, Rupert "efsanevi, ilham verici, komedinin tek ve eşsiz kralı Rupert Pupkin" olarak sunulur. Kamera izleyici tarafından alkışlanan Rupert'a yavaş yavaş yaklaşırken Ru-



RESİM 37: *Komedi Kralı*'nda (The King of Comedy, 1983) Rupert Pupkin (Robert de Niro) Jerry Langford'un izleyicisinin abartılı tezahüratını kabul ederken. Twentieth-Century Fox. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

pert'in duygusuz yüzü onun şöhret olmanın belirsiz ödülünün farkında olduğunu yansıtır.

Komedi Kralı ile ilgili tanıtımlarda, Robert De Niro'nun Rupert Pupkin rolüne hazırlanırken, tıpkı yine Scorsese'nin yönettiği *New York, New York* (1977) filmi için saksofon çalmayı öğrendiği gibi, zamanlama ve program sunma sırlarını öğrenmek için stand-up komedyenleri incelediği belirtilmiştir. Aynı yönetmenin *Öfkeli Boğa* (Raging Bull, 1980) adlı filmi için Robert De Niro boks öğrenmiş ve daha sonra dövüşçünün (Jake La Motta) ilerki yaşlarını oynayabilmek için de on altı kilo almıştı. Fakat De Niro'nun *Komedi Kralı*'nda sunduğu komedi gösterisi, yıllarca ipini koparan herkesin "The Tonight Show" programına çıkmasıyla oluşturulan sıradanlık düzeyini aşamıyor. Scorsese muhabirlere filmin ilk senaryosunun kendisini en çok etkileyen öğelerinden birinin bu monolog olduğunu söyler: Çünkü monolog ne iyidir ne de kötü ve izleyicinin Pupkin'in yeteneklerini değerlendirip ölçme yolu yoktur. Pupkin, Langford'ın şovundaki o büyük ana kadar insanların karşısına çıkıp program sunmaktan titizlikle kaçınır (Henry 1983). Scorsese, Pupkin'in yıldızlığa ulaşmak için alışılmadık bir yol seçen gerçek bir komedyen mi, yoksa ünlü olma peşinde koşan umutsuz ve bön bir birey mi olduğu sorusunu bilerek açık bırakmıştır. Açıkça görülüyor ki Pupkin, filmde bir komedyen gibi sunulmamış olan Jerry Langford gibi boş biridir. Scorsese, filmin başlangıcında kullanmak için Lewis'in bir monoloğunu da çekmiş fakat bu sahneyi Langford ile Pupkin'in komedyenlik hünerleriyle ilgili akıl karıştırıcı sorular uyandırdığı için son montaj sırasında çıkardığını söylemiştir (Frank ve Krohn 1983).

Scorsese ve senarist Zimmerman, ünlülere duyduğumuz hayranlığın gerçek yeteneği nörotik, hattâ suçlu sayılabilecek cesaret ya da küstahlıkla nasıl da karıştırdığımızı anlatan bir film çekmişlerdir. Amerikan eğlencesinin gittikçe artan sansasyonel dünyası neyin yasal neyin kanuna aykırı olduğunu gösteren farkın bulanıklaşmasına sebep olur. Ru-

pert Pupkin davası bu karmaşayı kışkırtıcı bir şekilde sergiler. *Komedi Kralı* filminin belki de en önemli sahnesi, Langford'ın kır evinde Rupert'a eğer kendisi de bu şekilde rahatsız edilse ne hisseder sorusunu sorduğu ve Rupert'ın soruyu anlayamadığı sahnedir. Narsistik olarak rahatsız edilen bireyin diğer insanların duygularını anlamaması bu sahnede güzel bir şekilde verilir: Rupert Langford'ın çevresindeki herhangi bir şeyin nasıl da can sıkıcı olabileceğini, hattâ bu sıkıcılığı kendisinin yarattığını bile düşünemez. Scorsese, ancak Rupert Pupkin gibi akli karışmış birinin Langford gibi birini kıskanabileceğini belirtir.

Bununla birlikte, Scorsese büyük gişe hasılatlarıyla nadiren ilişkisi olan Amerikan tutumuyla ilgili ince soruların bulunduğu bir pazarda çalışmaktadır. Scorsese *Komedi Kralı* filminde görünüşte iki film yapmaya çabalamıştır: Filmin biri, De Niro'nun Pupkin'ini David Letterman ya da Jay Leno tarafından temsil edilen stand-up komedyenler kadar yetenekli bulan ve filmin, sistemi yenen küçük bir adamla ilgili Amerikan eğlence serisinden biri olduğunu düşünen naif ya da "sağ" izleyiciler içindir. *Komedi Kralı* filmini oluşturan diğer film ise, sinema şifrelerini daha yakından tanıyan ironik ya da "sol" izleyiciler içindir. Scorsese izleyiciden Amerika'nın televizyon kahramanlarını daha eleştirel bir şekilde düşüncelerini ister. Özellikle bu bölümde bahsedilen konular açısından. *Komedi Kralı* filmi gişe hasılatı açısından başarısız olsa da, Scorsese filmini bu yolla yaparsa hem sanatçı hem de ticari bakımdan başarılı bir yönetmen olabileceğini anlar. Scorsese en büyük finansal başarısını 1976 yılının en iyi on ikinci filmi *Taksi Şoförü* (Taxi Driver) ile elde etti. İzleyicilerin çoğu ve hattâ bazı eleştirmenler *Taksi Şoförü* filmini Michael Winners'in *Vahşi Kin* (Death Wish) filmi gibi "sokak westerni" kategorisine soksa da Robert B. Ray, *Taksi Şoförü* filminin Amerikalı zorba kahramanların sakın dış görünüşlerinin altında yatan psikoza açığa vurduğunu göstermiştir. Filme gidenler arasındaki saf izleyiciler bunu şiddetli intikam alma arzusunun yüceltilmesi olarak

algılamış olabilirler, fakat film “çağdaş karmaşık sorunlara western tarzı bireysel çözümler bulunması alışkanlığına” karşı yürütülen güçlü bir saldırıyı temsil eder (Ray 1985, 351).

Scorsese’nin iki inancı konusunda haklıysak eğer, *Komedi Kralı* filminde pek çok belirsizlik anları olduğu için şaşırmamamız gerekir. Fantezi, gerçeklik ile iç içedir. Scorsese filmin fantezi dünyasına doğru gittiğini belirtmek için müzikal ya da sinematografik klişeler kullanmadığından filmin sonunda Pupkin’in tadını çıkardığı şöhretin gerçek mi yoksa hayal mi olduğunu bilemeyiz. Bazı eleştirmenler Scorsese’nin *Taksi Şoförü* (1976) filmi için de aynı gözlemlerde bulunurlar. Bu filmin sonunda da, Travis Bickle’ın (yine De Niro) kahramanlık statüsüne yükselmesi kurşun yarasından dolayı ölmekte olan birinin fantezileri olabilir. Scorsese’nin kendisi de “sonu açık biten” filmleri sevdiğini söyler (Henry 1983).

Scorsese ve filmin senaristi Zimmerman, *Komedi Kralı*’nın sonunda ne söyleniyorsa onun anlaşılmasını istemişlerse, o zaman Rupert’in narsisistik kahramanlık arayışının, toplumun kimilerini hayranlık ya da büyülenme nesnesi yapma ihtiyacı denli saçma olduğunu söylüyor olabilirler. Lasch’in de belirttiği gibi:

Medya, toplumdışı davranışlara haberlerde yer vererek garip bir meşruiyet kazandırmaktadır . . . Ünlü birini öldüren ya da kaçıran suçlu, kurbanının göz kamaştıran cazibesini giyinir. Sharon Tate ve arkadaşlarını öldüren Manson çetesi, Patty Hearst’ü kaçıran Symbionese Kurtuluş Ordusu ve son yıllarda başkanlara suikast düzenleyenler ya da düzenleyeceklerinkine benzer bir ruh yapısını paylaşırlar. Bu tür insanlar ünlülere karşı, aşırı biçimlerde kendini gösteren bir saplantı ve hattâ kimi zaman da akılcı düşünseler kendi çıkarlarına ya da bireysel emniyetlerine mâl olacak bir kararlılık sergilerler. (1979, 84)

Rupert Pupkin narsisistik “Herhangi biri” olarak görülebilir. Kernberg’in yazmış olduğu gibi (1975) narsisist kişi toplumu ikiye bölünmüş olarak görür. Bir tarafta ünlü kişiler diğer tarafta da kendisi gibi sıradan kimseler vardır. Narsisist kişi büyük insanların olduğu grupta değilse “hiç kimse”dir. Sıradan ya da bayağı kimse iyi bir tarafı yokmuş ya da anlamlı bir hayat sürememiş gibi aşağılanır. Rupert’ın Langford ile bağlantı kurma çabaları kendine yücelik bahsetme girişimleridir. Aynı temayı Bob Fosse 1983 yılında çektiği *Star 80*’de işlemiştir. Bu filmde kendini aşağılayan ve kendinden nefret eden Paul Snider (Eric Roberts) *Playboy* grubuna ve Hugh Hefner’e yakınlaşmak için *Playboy* güzeli Dorothy Stratten ile ilişkisini kullanarak “biri” olma çabası içindedir. *Playboy* malikânesinin içindeki kutsal odaya girebilme umudu taşıyan Snider, aynanın karşısına geçip saatlerce prova yaparak ve gardrobuna olağanüstü özen göstererek bir imaj geliştirir. Hefner ve grubu Snider’ı reddettiklerinde, Snider narsisistik bir öfke ile cinayet işleyip intihara kalkışır. İnsan eğer ünlü değilse, yaşamak için amacı olmayan başarısız bir sefildir.

Klinik bağlamda analitik gözlemlerine dayanarak Kohut (1977) narsisist insanın sorununu ben’in normal gelişiminin duraklaması olarak tanımlamıştır. Narsisist hastalar görüşme odasında tipik aktarım tarzları geliştirirler. Bu aktarımlardan ikisi, 1- *Ayna aktarımı* ve 2- *idealleştirme aktarımı*dır. Ayna aktarımı, annenin onayını almak ve ben’in empati kazanmasını sağlayıp çocukluğun yitik mükemmelliğini tekrar ele geçirebilmek için anneye kendisini göstermeye çalışarak ve grandiyöz ben ile bağlantılıdır. İdealleştirme aktarımı ise gelişmemiş ben’in kayıp mükemmelliği tekrar elde etmek için idealize edilmiş ebeveyn imgesiyle birleşme çabası ile ilintilidir. Rupert Pupkin olumlayıcı anne-baba figürleri olan izleyiciden onay almak için çaba sarf eden grandiyöz ben’i temsil ederken, Rupert’ın arkadaşı Masha için Jerry Langford’ın nasıl bir ebeveyn imgesi oluşturduğunu görürüz. Rupert sahnede Langford’ın şovuna çıkmak için

görüşmeler ayarlarken, Masha yemek odasının sandalyesine bağladığı Langford’la özel olarak görüşmenin tadını çıkarır. Langford’ın önünde soyunurken Jerry’ye onu sevdiğini söyler; öyle ki Masha böyle bir şeyi anne-babasına bile söylememiştir. Masha Jerry’ye anne-babasının kendisini asla sevmediğini dokunaklı bir şekilde anlatır. Masha Jerry’ye “Yağmur da yağsa, güneş de açsa, sen beni kimsenin sevmediği gibi seveceksin,” şarkısını söyler. Bu sahnede Masha ünlülere tapınmada önemli bir dinamiği dokunaklı bir şekilde ortaya koyar: Bu dinamik, ünlü olan ve takipçisi arasındaki aşkın, çocukken duyulan sevgi eksikliğini telafi eden saf ve onarıcı bir aşk olması ile ilgili fantezidir. Masha gerçekten de gerçek Jerry Langford hakkında hiçbir şey bilmez fakat bildiği bir şey varsa o da Jerry’yi sevdiği kadar hiç kimseyi sevmediğidir. Masha açısından bakıldığında Langford idealize edilmiş aktarım nesnesidir ve Masha sevişme yoluyla düşlerinin sevgi dolu, kayıtsız şartsız veren ebeveyni ile bütünleşerek kırılan özgüvenini onarabilir.

Sandra Bernhard, sinemada ilk kez *Komedi Kralı*’nda Masha rolüyle görünmüş ve unutulmaz bir oyunculuk sergilemiştir. Langford metrelerce uzunluktaki yapışkan bantla kısıkvrak bağlıdır ve Masha’nın kendisi için hazırladığı yemeğin karşısında çaresizlik içinde otururken Masha masaya uzanabilmek için masanın üzerindeki tabakları birdenbire süpürür gibi yere fırlatır. Masha’nın hareketindeki şiddet, filmin Scorsese’nin daha önceki pek çok filmi gibi her an şiddet gösterisine dönüşebileceğini düşündürür. Bununla birlikte Masha’nın daha önce Langford’a yönelttiği silahın oyuncak olduğu anlaşılır ve böylece Langford’ın kaçıışı zor olmaz. Masha, daha önceki bir sahnede özellikle onun için ördüğü bir kazağı tutsağına giydirir ve talkshowcuya en çok hangi rengin yakışacağına kafa yorarken, Jerry ile arasındaki karmaşık ilişkisini sonuna kadar sergiler. Masha hayran olduğu kişiyi televizyon setinde gördüğü zamanki hayalleri ile idolünü evinde tutsak olarak bulmak arasındaki farkın bilincinde değildir artık.

Bu idealleştirme ve erotik aktarım karmaşasının sancıları içinde Masha Langford'ı baştan çıkarmayı başardığına inanır. Masha'nın Jerry'i idealleştirmesi Jerry'nin ona duyduğu aşka bağlıyken, Rupert'ın idealleştirmesi ise kendini yüceltmek için Jerry'nin narsisistik kullanımına dayanmaktadır. Rupert, Langford'la kendisini Komedi Kralı yapacak bir araç olarak ilgilenir sadece. Hem Rupert hem de Masha'nın Langford'a ilgilerindeki aktarım, onların Langford'a yakıştırdıkları özelliklerin gerçekteki özellikleriyle tamamen zıt olduğunu görmelerini engeller. Aslında film boyunca Jerry Lewis, Langford'ı cazibeden yoksun bir karakter olarak canlandırır.

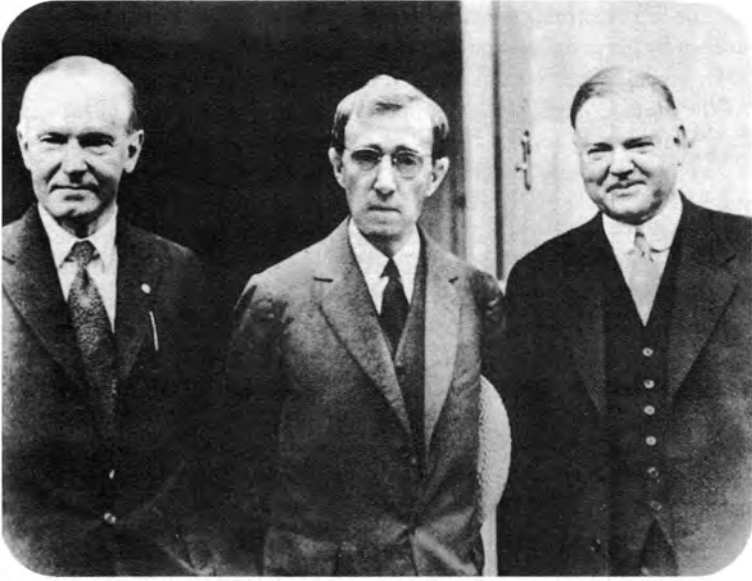
Becker (1973) aktarım olgusunun, insanın kendi ölümlülüğü karşısında büyülenmesi olduğuna inanır. Becker'a göre aktarımın özü dehşetin bir tür ıslah edilişidir. Çocuğun kendi çaresizliğiyle başa çıkmak için anne-babasına inanması ve onları her şeye hükmeden kişiler olarak görmesi gibi yetişkin de, evrenin sözde gelişigüzeliliği ile baş edebilmek için kendisini aktarım nesnelere bağlar. Becker şöyle diyor: "Aktarım nesnesinin kullanımı, ötekinin tanrılaştırılması dürtüsünü, bazı seçilmiş kişilerin hep temele yerleştirilmesini, onlara ekstra bir güç yüklenmesini açıklar: Seçilmiş kişiler ne kadar çok güce sahip olurlarsa, onlardan bizim üstümüze dökülen güç de o kadar çok olur. Onların ölümsüzlüklerine katılırız ve böylece ölümsüz varlıklar yaratırız. İnsanlar . . . kendi ölümsüzlüklerini sağlayacak bir şeylere hep açtırlar." (1973, 148).

Ünlüler, kendilerine hayran insanlar için ölümsüzlüğü temsil ederler. John Lennon ve Elvis Presley gibi idollerin ölümlerine karşı gösterilen olağanüstü yoğun acıyı başka nasıl anlayabiliriz ki? Yas tutan kalabalıklar aslında kahramanları için değil, kendileri için ağlarlar. Ölüme karşı korunmak için açılan siper ellerinden alınmıştır ya da Becker'ın yorumladığı gibi "İnsanlar kişiliklerinin herhangi bir zayıf düzeyinde korkuya kapılırlar: Hayatı ve ölümü kontrol altına alma gücümüzün bulunduğu yer olan kişinin *ken-*

disi ölebilir; bu yüzden kendi ölümsüzlüğümüz şüphelidir.” (1973, 149). Sinema yıldızı hatıralardan silinmeyecek, güzelliğinin ve ihtişamının zirvesinde, hastalık ve yılların yıpratıcı etkilerinden uzak bir şekilde sonsuza dek film karesinde muhafaza edilecektir. Tıpkı Rahip Jim Jones’un Guyana’daki müritleri ya da Hitler’in Nazi Almanyası’nda ülkesi için taşıdığı anlam gibi Jerry Langford da, kendi özelliklerini görmezden gelirsek, Rupert ve Masha için bir anlam taşır. İnsan, anlam bulabilmek için kendinde eksik olanın cisimleştirilmiş bir izdüşümünü aramak üzere kendi dışına bakmalıdır. Rupert fantezilerinden birinde Langford’ın şovunda konuk olarak görünür ve bu şovda Jerry’nin kendisini Rita ile evlendirmek için bir sürpriz ayarlaması Rupert’ı şaşırtır. Töreni yürüten sulh hakimi Komedi Kralı Rupert’a “Kraliçesi” ile evlenerek herkesin hayatına anlam verdiği için teşekkür eder. Sulh hakimi, kral ve kraliçeye başarılı bir saltanat sürmelerini dilerken, Rupert da kendisinin milyonların hayatına tıpkı Langford’ın onun hayatına, anlam vermesi gibi anlam kazandırdığını hayal eder. Rupert’ın hayranları da ölümsüz “Kral”a bağlılıklarıyla sonsuza dek yaşayacaklardır.

zelig

1983 yılında yaptığı *Zelig* ile Woody Allen, ünlü olgusuna farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu filmin kahramanı Leonard Zelig adında cazibeden uzak zavallı biridir. Rupert Pupkin’in amacı ün ve zafer iken, Zelig’in arzusu çevresindeki insanlar tarafından kabul edilmekten başka bir şey değildir. Zelig’in etrafındaki insanlarla kaynaşmak için kişiliğini ve dış görüntüsünü bukalemun gibi değiştirebilme yeteneği onu istemese de üne kavuşturur. Allen, konunun geçtiği 1920 ve 1930’lu yılların fotoğraflarında ve haber bantlarında görülen havayı yaratırken filmin sinematografı Gordon Willis ve editörü Susan Morse ile küçük mucizeler gerçekleştirmiştir (Resim 38). Leonard Zelig’in yükselişi ve dü-



RESİM 38: Zelig (Woody Allen) Cumhuriyetçi olur. *Zelig* (1983). Orion Pictures Company/Warner Brothers. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

şüşü, şöhret olması olanaksız bir karakterden bir şöhret yaratmakta medyanın rolünün altını çizen dahiyane bir benzetme ile Caz Dönemi'nin ve 1930'ların başlarında geçen tamamen önemli bir haber hikâyesi gibi sunulmaktadır. Allen film boyunca, Bruno Bettelheim, Saul Bellow, Susan Sontag, Irving Howe ve John Morton Blum gibi gerçek hayattaki entelektüellerin Zelig fenomeni üzerine yaptıkları yorumları araya sıkıştırmıştır. Bütün bu entelektüeller sanki Zelig'i gerçekten tanıyormuş gibi büyük bir yetkiyle konuşuyorlar. Bu film sadece Warren Beatty'nin 1981 yılında yaptığı *Kızılılar* (Reds) filmindeki tanıkların değil, aynı zamanda Allen'in belgesel-taşlama türündeki ilk yönetmenlik denemesi *Parayı Al ve Kaç* (Take the Money and Run) filmindeki şahitlerin de bir parodisidir. Zelig, psikiyatrist Dr. Eudora Fletcher'ın (Mia Farrow) (Resim 39) dikkatini çekince, Zelig'in yanında kim varsa onun kişiliğine bürünme eğilimini iyileştirmek için Dr. Eudora kahramanca bir çaba-



RESİM 39: Woody Allen'ın *Zelig*'inde (1983) Leonard Zelig'in kurtarıcısı ve sevgilisi Dr. Eudora Fletcher rolünde Mia Farrow. Orion Pictures Company/Warner Brothers. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

ya girer. Zelig'in durumu medyanın dikkatini fazlasıyla çeker ve tıp dünyasından çeşitli uzmanlar Zelig'in hastalığıyla ilgili kuramlarını açıklarlar. Bu arada Zelig Amerikan toplumunun yoğun hayranlığının nesnesi olur. Berber dükkânında röportaj yapılan bir adam "Keşke Leonard Zelig olabilsem, değişen biri, farklı insanlar olabilen biri, kim bilir belki bir gün benim de düşlerim gerçek olurdu," diyerek bir paradoks sergiler. Röportaj yapılan başka biri de Zelig'i "Amerika Birleşik Devletleri'nin gelmiş geçmiş en kaliteli beyefendisi" olarak niteler. Kıskançlık ve aşırı övgüler Zelig gibi biri için hiç de inandırıcı değildir; Zelig, başkalarının özelliklerini benimsemesinin nedenini "Sevilmek istiyorum da ondan," diye açıklayan sade bir adamdır. Yine de, Zelig'i onurlandırmak için "Bukalemun" diye bir dans yaratılır ve Hollywood onun hayatını filme alır. Allen bize 1930'lu yılların piyasa filmlerinin tam bir parodisi olan

“Değişen Adam/The Changing Man” adlı hayali filmde birkaç sahne gösterir. “Değişen Adam” Zelig’in gerçek durumunun göz kamaştırıcı bir şekilde çarpıtılmış biçimidir. Böylelikle Allen, filmlerin toplumu aktarımlarını saptırmaya nasıl da kışkırttığı üzerine bir yorum yapmış olur.

Zelig’in üne kavuşması, toplumun birisine güvenme gereksinimini yansıtır. Toplum benliği, kendisine ait bir kişiliği olmayan birine hayranlık duymaktadır. Zelig toplumun tamamen yansıtılmış bir imgesidir, yani insanın kendi imgesini geri yansıtan bir aynadır. Filmin bir sahnesinde Zelig’i tek başına oturup gözünü boşluğa dikmiş bakarken görürüz. Anlatıcının yorumladığı gibi “gösteriler ve partiler Zelig’in kız kardeşini ve sevgilisini zenginleştirip eğlendirse de Zelig’in varoluşu, aslında bir yok oluşturmaktır. Zelig, kişilikten yoksun olduğu için hayattaki karmaşada insani özelliklerini uzun yıllar önce yitirmiş, sessiz bir şekilde tek başına oturup gözünü boşluğa diken bir hiç, bir gariban, rol yapan bir ucubeden başka bir şey değildir. Sadece layık olmak, ait olmak, düşmanları tarafından görülmemek ve sevilme isterken, uyum sağlayıp ait olamayan biridir ve akıl hocaları düşmanları olduğu için de kimsenin umrunda olmayan ortada kalakalmış biridir.”

Filmin olay örgüsü ilerledikçe, kız kardeşinin öldürülüşünden sonra ortadan kaybolur ve herkes onu çok çabuk unuttur. Zelig’i unutmayan tek kişi, yorucu ve uzun bir araştırma başlatan Dr. Fletcher’dır. Zelig’i nihayet bulduğunda, kuzeninin Zelig ve onun üzerine yaptığı araştırmalarla ilgili bir film yapmasını sağlar ve bu durumu “Tarih yazmayı tasarlıyorum,” diye açıklar. Hattâ film Zelig’in garip özelliklerini kullanarak ünlü olmak isteyen Dr. Fletcher’ın güdülerini de sorgular. Ayrıca, Allen bir kez daha bu filmin Dr. Fletcher ile garip hastasını üne nasıl kavuşturduğunu vurgular. Leonard Zelig’in psikopatolojisini anlamak için, şahitlerle ilgili sahnelerden birinde Bruno Bettelheim ile görüşür. Bettelheim şu yorumu yapar: “Zelig’in bir psikoz hastası mı, yoksa tam bir nörotik mi olduğu sorusu doktorların

sürekli tartıştıkları bir konuydu. Bana soracak olursanız, Zelig'in duygularının topluma iyi uyum sağlamış normal insanlarınkinden farklı olmadığını düşünüyorum, sadece biraz abartılı bir düzeyde o kadar. Bana kalırsa, Zelig en büyük konformist olarak da görülebilir." Bettelheim'a göre, Zelig'in üzü, çevresindeki insanlara uyma çabasının doğal bir sonucudur. Bu durum, seçilebilmek için gerekli popülariteyi elde etmek üzere her tür seçmene uymaya çalışan günümüz politikacılarının durumundan çok da farklı değildir. Leonard Zelig'in gerçek kişiliği ve gerçek inançlarını anlamak, gerçek kimliğini anlamak kadar zor olabilir. (Allen'in Bettelheim, Bellow ve Sontag gibi kişileri projesine katılmak için ikna edebilmesi bu projede söylemek istediğini daha da güçlü kılmıştır. Bir film karesinde muhafaza edilip kalmanın cazibesi, prestij sahibi ünlü insanlar için bile baştan çıkarıcıdır.)

Dr. Fletcher'in Zelig'i tedavisindeki bir gelişme, onun hastasının bukalemun özelliklerini taklit etmeye başladığında meydana gelir. Zelig bir psikiyatristin yanında olduğu için psikiyatrist gibi davranır. Dr. Fletcher Zelig'e, bir keresinde geniş bilgi sahibi bir grup insanla beraberken onlara *Moby-Dick*'i okuduğuyla ilgili bir yalan söylediğini, çünkü onları etkilemek istediğini söyler. Tüm bunlar bize Zelig'in daha önce yaptığı bir itirafı hatırlatır. Fletcher Zelig'e "O kadar çok sevmek, onlar gibi olmak istiyordum ki karşı koyamadım," der. Zelig doktorun sözünü keserek "Ben kimse değilim, ben hiçbir şey değilim," der. Hakikaten, Zelig gerçekte hiçbir şey değildir. Rorschach kartlarındaki mürekkep lekelerinden farksızdır. İnsanların sahip oldukları bazı yönleri aktardıkları bir kaptan başka bir şey değildir o. Bu bağlamda Zelig, aşırı derecede sevgi gösteren toplumun aktarım duygularına müdahale edecek kendine ait bir kişiliği olmadığından, tam bir şöhret vazifesi görür. Dr. Fletcher'in tedavisi etkili olmaya başladığında Zelig kendi kendine başkalarıyla anlaşmama hakkı tanır. Zelig tedaviyi daha da ileri taşıyarak başka bir doktorla havalarda hakkında

tartışmaya girer; öyle ki doktora tırmıkla vurma derecesine gelir. Anlatıcı bize Zelig'in "fazlasıyla dik kafalı" bir insana dönüştüğünü söyler.

Tedavi tamamlandığında Zelig yeniden bir kahraman olur çünkü artık sürekli değişen bir bukalemun olmayı bırakır. Şimdi okul çocuklarına "kendiniz olun" öğüdünü veren biridir. Daha önce kendisine ait bir kişiliği olmadığından bukalemun gibi sürekli değişen biri olduğu için onu seven insanlar şimdi onu artık değişmediği için severler. Zelig'in ne olduğu ya da ne dediği o kadar önemli değildir; Zelig sayısız düşünce yansıtılıp yakıştırılan bir ambardır. İnsanlar Zelig'i herhangi bir şey olduğu için sevip ona tapmazlar, sadece kendisine tapan insanlar için temsil ettiklerinden dolayı sevilir o. Tanıklardan biri ve "*Zelig Yorumcusu*" olarak bilinen John Morton Blum, Zelig'in bir simge olduğunu söyler. Zelig, Marksistler için başka, Katolikler için başka anlamlar taşır. Kriz ve bunalım döneminde Amerikalılar Zelig'de "gerçekleşmesi mümkün olan bir şeyin simgesini, kendini geliştirmeyi ve bir şeyleri kendi kendine yapabilmeyi gördüler. Ve tabii ki Freud yanlıları onu istedikleri gibi yorumlayarak eğlendiler. Tamamen simgecilikti oysa. Yine de hangi anlama geldiği konusunda aynı fikre sahip iki entelektüel yoktu." Başka bir yerde, spiker Fransız entelektüellerinin Zelig'i her şeyin simgesi olarak gördüklerini söyler.

Destan devam ederken, hamile bir kadını terk ettiği ve çokeşli evliliği ile ilgili kirli geçmişi hakkındaki bir dizi açıklamadan sonra Zelig ortadan kaybolur. Toplum Zelig'e düşman olur ve artık ifade ettiği şeye uymadığından herkes tarafından lanetlenir. Sonunda Nazi Almanyası'nda ortaya çıktığında Saul Bellow Zelig'in bu ülkede olmasının iyi bir anlam ifade ettiğini söyler, çünkü "sevilmek istemesine, sevimli olmayı arzulamasına karşın Zelig'in içinde kitlelere karışmak, anonim olmak arzusu vardı; faşizm de Zelig'e anonim olma fırsatını sundu." *Komedi Kralı*'nda Rupert Pupkin şöhret ve tanınmanın narsisistik arayışını temsil ederken,

Zelig karakteri de narsisistin kabul edilme isteğinin başka aşamalarını gösterir. Bu istek kabul edilme duygusunu yaşamak için insanın etrafındakilerle kaynaşma isteğidir. Dengi tarafından kabul edilmek narsisistin mutlak isteği olabilir ve kabul edilmek için, inançlarını çarpıtmak da dahil, gereken her şeyi yapabilir. Lasch (1979) narsisistik karakterin örnek teşkil eden bir insana bilinçli olarak benzemeye çalışmasının yerine çevresindeki insanlara nasıl da bilinçsiz ve otomatik olarak benzemeye çalıştığını yazmıştır. Bu durum gerçekten de bir model arayışını değil, narsisistin kendisiyle ilgili imge dünyasının boşluğunu yansıtır. Kendi kişiliği yok edildiğinden narsisist kişi kendisinin bir uzantısı olarak görmediği sürece başkasıyla özdeşleşemez ve bundan dolayı ötekinin de kişiliğini yok eder. *Zelig* narsisistik yansımanın iki yönlü sürecini gösterir. Leonard Zelig başkalarına benzeyerek ve onların takdirini kazanarak onları memnun etmeye kalkışır. Ötekiler ise, Zelig karakterinde kendilerini görürler ve gördüklerini idealleştirirler. İdealleştirdikleri bu çocukluktan kalma ebeveyn hayalini temsil eden Zelig'e hayranlık duyarak kendi özsaygılarının güçlendiğini hissederek; tıpkı Zelig'in etrafındaki insanlara karışarak onlar tarafından onaylandığı için kendini güçlü hissetmesi gibi. Bu süreç, içi ayna dolu bir salona benzetilebilir. Bu aynalar salonunda her çarpıklık değişen imgelerin kırılan serileri olarak durmadan geri yansır.

Dr. Fletcher, Nazi Almanyası'ndan Zelig'i kurtarıırken, Zelig Atlas Okyanusu boyunca ine kalka uçarak Nazi birliklerinden dramatik bir şekilde kaçır. Ansızın, Zelig tekrar kahraman olur -geçmişte kadın peşinde koştuğu unutulup affedilmiş gibidir- ve cesaret madalyasıyla ödüllendirilir. Toplumun şöhret yaratma anlamsızlığı üzerine yaptığı sert taşlamalardan birinde Allen, Zelig'in madalya kabul konuşmasında ona şu sözleri söyler: "Bu madalya katıksız bir psikozlu olduğunuzda neler yapabileceğinizi gösteriyor." Bir başka deyişle, hastanın psikiyatrik bozukluğu onu kahraman, kitlelerin kışkırttığı biri ve tapınma nesnesi yapar.

Komedi Kralı'nın kapanış sahnesinde Rupert Pupkin'e olduğu gibi, insanlar karakterindeki dokunaklı ve bariz bozukluğa karşın Leonard Zelig'e tapar ve onu idolleştirirler. Hem Pupkin hem de Zelig "başaran" insanlardır. Tüm kusurlarını önemsizleştiren bir başarıdır bu.

kahire'nin mor gülü

Zelig piyasaya sürüldükten iki yıl sonra Woody Allen, *Kahire'nin Mor Gülü*'nde (The Purple Rose of Cairo) şöhret konusunu yeniden inceler. *Stardust Anıları* (Stardust Memories), *Zelig*, *Kahire'nin Mor Gülü* (The Purple Rose of Cairo) ve daha sonraları çektiği *Şöhret* (Celebrity) filmleri yapımcıların şöhret anlayışlarının evrim geçirmesini sağladığından, Allen'in "şöhret dörtlemesi" olarak nitelendirilebilir. *Stardust Anıları*'nda Allen'in şöhretlere tapınan insanlara karşı takındığı aşağılayıcı tavır *Kahire'nin Mor Gülü* filminde empatiye dönüşür. *Kahire'nin Mor Gülü*'nde Allen şöhretlere duyulan hayranlığın günümüz laik toplumunda neredeyse dini bir işlevi olduğunu kabul eder. Bu insanoğlunun en güçlü psikolojik ve tinsel gereksinmesini karşılar ve belki de bu hayatta başımıza gelen olaylara bağlı zehirlere karşı kullanılan önemli bir antidottur. Bununla birlikte, *Kahire'nin Mor Gülü*, üçlemenin diğer iki filminden daha fazla, hayatı devamlı kılan yanılsamaların yapılandırılmasında film yıldızlarının ve filmlerin önemini kabul eder. *Kahire'nin Mor Gülü* Allen'in kendi filmleri içinde en beğendiği filmidir. Bu film aynı anda bir komedi, trajedi, cinsel ilişkiler üzerine feminist bir yorum, yarı dini varoluşsal durum üzerine bir yorum, insan ruhu üzerinde filmlerin etkisinin psikolojik bir incelemesi, sinema severlerin ve filmlerin sığılığı hakkında yapılan ironik ve kendisiyle alay etme üzerine bir yorum, basit bir aşk hikâyesi, yanılsama ve gerçekliğin doğasının Pirandellovari keşfi gibi farklı pek çok düzlemde incelenebilir. Allen, *Zelig*'de yaptığı gibi, Büyük Bunalım günlerini filmin geçtiği ortam olarak kullanır. Allen, belki

de o dönemin parasal çöküntüsüyle içimizdeki psikolojik ve tinsel çöküntü arasında benzerlikler kurar.

Kahire'nin Mor Gülü'nün kahramanı Cecilia (Mia Farrow) dayanılmaz bir gerçeklikte yaşar. Cecilia, Monk (Danny Aiello) adında işsiz bir aptalla evlidir. Monk aklına estikçe Cecilia'yı pataklar. Cecilia, maddi sorunlarıyla yüzleşmek yerine pencereden atlamayı tercih eden insanların yaşadığı bir dönemde işine sıkışıp kalmıştır. Cecilia için, sinema katı gerçeklere karşı bir alternatifi temsil eder. Filmlerdeki ilişkiler kolaydır. Oğlan kızla tanışır, aşık olur ve oğlan ile kız sonsuza dek mutlu yaşarlar. Bu filmlerde cinsel kaygılar bulunmaz çünkü ilk öpücükten sonra beyazperde yavaşça kararır. Filmin bir yerinde, sinema salonunda bulunan bir kadın, orta yaşlı kocasının sinemaya, insan kişiliğini inceleyen bir öğrenci olduğu için geldiği yorumunu yapar. Kadın sözlerini kocasının gerçek hayattaki insanlarla sorunları olduğunu, fakat film karelerindeki karakterlerle başarıyla ilişkiler kurduğunu vurgulayarak sürdürür.

İşini kaybettikten ve kendisini aldatan kocasını terk ettikten sonra Cecilia karanlık sinema salonunda oturup arka arkaya birkaç seans *Kahire'nin Mor Gülü*'nü izler. Film Cecilia'yı New Jersey'deki perişan durumundan alıp öteki kıtadaki romantik serüven ortamına götürür. Filmin saf ve yakışıklı kahramanı Tom Baxter (Jeff Daniels) Cecilia'yı büyüler. Film birkaç kez izledikten sonra kadın kahramanın fantezisi gerçeğe dönüşür: Tom Baxter perdeden çıkıp sinema salonuna girer ve Cecilia'nın ayaklarını yerden keser. Cecilia bir an bile duraksamadan arka koridordan geçerek Tom'la kaçır. Tom da sinemanın fantezi dünyasından Cecilia'nın katı gerçekliğine geçiş yapar.

Kahire'nin Mor Gülü'ndeki yabancı topraklardaki yabancı teması izleyici kadar film yapımcıları için de karşı konulmaz bir konudur. Pek çok filmin konusu başka bir dünyadan, başka bir boyuttan dünyamıza gelen, yozlaşmamış ve gerçek insanları tanımayan ziyaretçilerle ilgilidir. Bu ziyaretçi, bir denizkızı, uzaylı, yabancı ya da *Kahire'nin Mor*



RESİM 40: Farklı kavgâ tarzları: *Kahire'nin Mor Gülü*'nde (The Purple Rose of Cairo, 1985) Jeff Daniels ve Danny Aiello. Orion Pictures Company/Warner Brothers. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

Gülü'ndeki gibi sadece beyazperdede var olan bir film karakteri olabilir. *Kahire'nin Mor Gülü*'den çok kısa bir süre önce piyasaya sürülen filmler şunlardır: John Carpenter'ın *Yıldız Adam*'ı (Starman), Steven Spielberg'in *E.T.*'si, Ron Howard'ın *Denizkızı* (Splash), Paul Mazursky'nin *İltica Planı* (Moscow on the Hudson) adlı filmleri ve John Sayles'in *Uzaylı Kardeş*'idir (The Brother from Another Planet). Kokuşmuşlar arasındaki masum insan hikâyesinin prototipi, kuşkusuz İsa öyküsüdür. Woody Allen, çarmıha gerilme sahnesini çekerken bu sahne ile Tom'un Cecilia'nın dünyasında kiliseyi ziyaret etmesi arasındaki koşutluğun kesinlikle farkındadır. Cecilia'nın kocası, Tom ile kilisede karşılaşır ve onunla yumruk yumruğa bir kavgaya tutuşur (Resim 40). Kavgâ adil olduğu sürece Tom rakibini yener. Fakat Monk elini sıkmak ve sebep olduğu acıdan dolayı özür dilemek için elini uzattığında, Tom'un kasıklarına tekme atar. Tom hayret içinde kıvranarak yere düşer ve rakibi-

nin adil dövüşmediğinden yakınıdır.

Tom Baxter sadece adil kavga kurallarını bilmektedir: Düzenbazlık ve onursuzluk yabancıları olduğu şeylerdir. Tom masum bir şekilde kendisini bir genelevde bulduğunda, bilmediği bir yerde olduğundan şaşırır. Genelevde çalışan fahişeler etrafını sarıp onu istekle dinlerken Tom onlara çocuk doğurmanın olağanüstülüğünü ve varoluşun harika yanlarını anlatır. İlham kaynağı bu genç adamdan etkilenen kadınlar ona hiç karşılıksız hizmet etmeyi teklif ederler. Tom, Cecilia'ya sadakatinden ve sevgisinden dolayı kadınların teklifini teşekkür ederek reddeder. Genelevdekiler bundan mutlu olmazlar ve aralarından biri "gerçek" dünyada Tom gibi birinin daha olmasını dilediğini ifade eder.

İsa ile edebiyat ve sinemadaki İsa benzeri figürler arasındaki benzerlik oldukça barizdir. Belki de en güçlü ruhsal gereksinmemiz, ister Bethlehem'deki bir ahırda, ister sinema perdesinde olsun, bir yerlerde aşkın ve neredeyse kusursuz birinin var olduğuyla ilgili bir yanılsamadır. Film kahramanının en çarpıcı özelliği, bizim gibi olmamasıdır. Bu kahraman, insanların sahip olduğu hırs ve bencillik gibi temel ve en karanlık içgüdülerden uzaktır. Bundan dolayı Amerikan tarihinin belki de en kara döneminin -Büyük Bunalım- ortasında Allen film kahramanlarının, genç bir erkek ve kadının buluştuğu, aşık olduğu ve "Yanak Yanağa" dans ettiği aşkın bir yerin var olabileceği umudunu insanlara nasıl verdiklerini anlatır.

George Bernard Shaw "Hayatta iki trajedi vardır. Bir tanesi isteklerinizi gerçekleştirilememektir. Diğer ise gerçekleştirilmesidir," demiştir. Cecilia da buna hiç kuşkusuz katılırdı. İdolü gökyüzünden inip ona aşkını itiraf ettiğinde pek çok sorun, çözümleneceği yerde artmıştır. Tom, beyazperdedeki parasının geçmediği, arabaların sadece direksiyon başına oturmasıyla çalışmadığı ve insanların sanki senaristler tarafından yaratılmamış gibi davrandıkları bir dünyada çaresiz kalır. Ayrıca, film içindeki filmde Tom Baxter'i canlandıran Gil Shepherd da (yine Jeff Daniels) sahnede gözükür. Filmin

prodüktörleri Tom sahneyi terk ettiğinde sinirden mosmor kesilirler ve Tom'u geri dönmeye ikna etmesi için Gil'in yardımını isterler. Gil olağanüstü bir çaba sarf ederek Cecilia'yı Tom'dan ayrılması için ikna etmeye çalışır (Resim 41). Eğer Cecilia'nın kalbini kazanabilirse, Tom'u filme dönmeye zorlayarak kariyerinin mahvolmasını önleyebilir. Gil'i tanıdıkça, doğaüstü Tom'un bırakın halesinin, safari şapkasının bile uymadığı bir aktör tarafından yaratıldığını öğrenmek sersemletir bizi. Gil olağanüstü kibirli bir adamdır. Gil, Cecilia'yı kendi çıkarı için kullanan ve bu kullanımın Cecilia'da yaratacağı hasardan habersiz, tıpkı Monk gibi gerçek dünyadan biridir.

Filmin dönüm noktası Cecilia'nın boş sinema salonunda, perdedeki insanlar kendilerini izlerken Tom ve Gil arasında seçim yapmak zorunda olduğu andır. Fantezi dünyasıyla gerçeklik yer değiştirmiştir. Olaylar artık karanlık sinema salonunda geçmektedir. Bu arada birkaç aktör onları sine-



RESİM 41: *Kahire'nin Mor Gülü*'nde (The Purple Rose of Cairo) Mia Farrow hakiki olanla (Jeff Daniels) baş başa. Orion Pictures Corporation. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

ma perdesinden gözetler. Gil sanki bu garip durumun farkına varmış gibi “Biliyorum bu tür şeyler sadece filmlerde olur, fakat seni seviyorum,” der. Sancılı bir seçimden sonra Cecilia Gil’i seçer ve Tom’a “Gerçek dünyayı seçmek zorundaydım,” der. Sinema perdesinden inatçı bir aktris Cecilia’yı uyararak “Mükemmel olanı bir kenara fırlatıp atıyorsun,” der. Cecilia bu kadın kâhinin hükmünü dinleyecek kadar akıllıdır. Tom perdeye döndükten sonra Gil hiçbir açıklama yapmadan Hollywood’a atlayıverir. Cecilia yanlış seçim yaptığını dehşet içinde anlar; tekrar gerçek dünyadaki gibi katı ve bencil bir adam ondan yararlanmıştır. Cecilia yüzleşilemeyecek kadar korkunç bir gerçeklikle baş başa kalmıştır. Böylece, tekrar sinema salonuna döner ve bir kez daha gerçeklerden kaçarak Fred Astaire ile dans ettiği başka bir fanteziye dalar. Film, Cecilia’nın gözlerindeki sinemadan yarattığı mabedinde tapınıyormuşçasına takdis edici bir ışıltıya sabitlenerek başladığı gibi biter.

Stardust Anıları ve *Zelig*’de yaptığı gibi, Allen bu filmde de ünlülere tapınmanın aptallığını anlatır. Tom’un kendisini canlandıran aktörden bağımsız var olmadığını hepimiz biliriz. Tom Baxter erdemli ve sadık bir Erkek İzci iken, kadın kahramanı kurban eden ve kullanan narsisist ve kaba bir köylü karakterine dönüşüverir. Bununla birlikte, *Zelig* ve *Stardust Anıları*’nın şöhretli kahramanına sempati duyarken *Kahire’nin Mor Gülü*’nde kalbimiz, şöhrete tapan insanla beraberdir. Cecilia’nın Tom Baxter ile Gil Shepherd’a inanmak için duyduğu ruhsal gereksinmeyi ve kötü durumunu anlayıp paylaşıyoruz. Allen’in sempatomizle oynama yollarından biri de sinemanın sunduğu yanılsamalara inanmadaki kırılگانlıgımızı göstermektir. Cecilia gibi biz de, Gil ile Cecilia’nın film sonunda gün batımına doğru yürüyerek sonsuza kadar mutlu yaşayacaklarını ümit eder ve buna inanırken buluruz kendimizi. Mantıklı olarak böyle bir sonucun asla gerçek olmayacağını bilsek de, film yapımcılarının yanılsamalarla çevirdikleri dolaplara inançsızlığımızı ertelemeyi bile bile isteriz. Bizler, Gil’in çekip gidişinin

katı gerçekliği ile sarsıldıktan sonra kabul etmeliyiz ki, Cecilia gibi aynı kaçış fantezilerine karşı kırılğan haldeyizdir.

Allen ayrıca, Cecilia'nın Tom'a inanma ihtiyacını anlamamıza da yardımcı olur. Masha ve Rupert'ın Jerry Langford'a aktarımlarında olduğu gibi Cecilia'nın Tom'a aktarımı da Cecilia'nın üzüntüsünü hafifleten elde mevcut tek şeyi temsil eder. Tıpkı analiz edilen kişinin analistinin normal insan kusurlarından hiçbirine sahip olmayan ideal biri olduğuna inanması gibi Cecilia da Gil Shepherd'a inanır. Allen, aktörü ve kurmaca karakteri iki farklı insana hünarlı bir şekilde bölerek bize aktarım ile gerçeklik arasındaki farkın grafik örneğini verir. Tom idealize edilmiş aktarım yaratısı iken, hasmı Gil ise aktarımın arkasındaki gerçek insanı temsil eder. Cecilia Gil'e baktığında gördüğü tek şey Tom'dur. Gil'in niteliklerinin Tom'un niteliklerine hiçbir şekilde benzememesi önemli değildir. Cecilia Gil'in kibrini göremeyecek kadar kördür, çünkü varoluş korkusunu gidermek için Cecilia'nın Tom'un İsavari aşkının özelliklerine gereksinimi vardır.

Komedi Kralı'nda Masha için Jerry Langford neyse, Cecilia için Tom Baxter da odur. Her ikisi de kendi erkek şöhretlerini idealleştirici aktarımlarını belirtirler. İki kadın da sadece kendi ışıltılı ve ünlü kahramanlarına yakın durarak ve bu şöhretin keyfini çıkararak bir bütün olurlar. Kohut (1971) böyle bir aktarımı, narsisistik kişilik bozukluğu çeken hastaların tipik özellikleri olarak tanımlar. Bununla birlikte, ölümünden sonra yayımlanan üçüncü kitabında Kohut (Kohut 1984), bu tür aktarım fenomenlerinin aynı anda her yerde var olduklarını daha çok fark ettiğinden düşüncelerini yeniden gözden geçirmiştir. Kohut en sağlıklı insanların bile çevrelerinde bulunan idealleştirilmiş öznesnelere normal, narsisistik bir gereksinme duyduklarının farkına varmıştır. Bedenin yaşaması için oksijen nasıl gerekliyse, ruhun yaşaması için de bu öznesnelere gerek vardır. Bu yüzden Cecilia'nın Tom'u idealleştirmesi ölüm-kalım meselesidir. Patronu ve kocasının onurunu yıkan darbelerinden ser-

semleyen Cecilia sinema salonuna girer ve bu aktarım figürleriyle ilişkisinden duyduğu mutluluğun tadını çıkarır. Gil Shepherd'ın kendisini kandırdığını fark ettikten sonra özsaygısını yitirdiğinde Cecilia filmlere dönüp Fred Astaire ve Ginger Rogers'ın yansısında oturarak ahenkli bir öz duygusu edinmekte gecikmez.

Peş peşe yaptığı filmlerde Allen aynı mesajı verir: Şöhretlerin ayrı bir ihtişamı yoktur. Bizlerden farklı olmanın ötesinde, bizlere fazlasıyla benzemektedirler. Şöhretli insanlara tapınma çılgınlığıyla ilgili ölçülü bakış açısına karşın Allen'ın dünya görüşü *Kahire'nin Mor Gülü*'nde tamamen değişmiştir. Allen bu filmde, Cecilia'nın kibirli, bencil Gil'in gerçekliğini seçmektense kendi hayal dünyasında yaşamasının muhtemelen daha iyi olacağının farkına varır. Belki de filmler bize varoluşun anlamsızlığıyla ilgili başlıca korkumuza yakın bir şekilde bağlı yanılısma ve fanteziye duyulan ihtiyacımızı zararsız olarak gerçekleştirme fırsatı vermektedir.

Zelig gibi *Kahire'nin Mor Gülü* de Amerikan tarihinin belli bir dönemini anlatan bir film olsa da, bu filmlerin konusu günümüz kültürünün imgeleriyle doludur. *Zelig*'in sonlarına doğru Irving Howe tanık olarak ortaya çıkar ve şu gözlemde bulunur: “Bu bir bakıma saçmadır. Zelig'in tuhaf hareketleri, acayip özellikleri vardı ve bir zaman insanlar onu sevmişti. Daha sonra insanlar onu sevmekten vazgeçtiler; daha sonra uçakla bu hünerli gösteriyi yaptı ve insanlar tekrar onu sevmeye başladılar. İşte yirmili yıllar böyleydi. Bir düşünün bakalım, Amerika pek değişti mi? Hiç sanmam.”

Ne ironiktir ki, şöhret dörtlemesinin dördüncüsü *Şöhret* (Celebrity, 1998) şöhret kavramına önceki üç filmde daha az yer vermiştir. Beş dakikalık hicivli kısa bir oyunda esprili bir Woody Allen taklidi icra edebilecekken iki saatten fazla süren bir filmde gergin bir karakter sergileyen Kenneth Branagh, gazeteci Lee Simon'ı canlandırır. Lee Simon ünlü ve zengin insanların kısa yaşam öykülerini yazar fakat ener-

jisinin çoğunu güzel kadınların peşinde umutsuzca koşmaya ayırır. Bir senaryosunu satmaya çalışan başarısız bir romancı olan Simon, akabinde ilgisini kaybettiği narsisistik bir idealleştirme duygusuyla ilişkiden ilişkiye koşar durur. Bazı yönlerden Allen'ı temsil eden Judy Davis, Branagh karakterinin eski karısı Robin Simon'u canlandırır. Branagh gibi Davis de sık sık kekeler ve Allen'a özgü bazı tavırlar sergiler. Kocasını onu terk ettiğinde başta kilitlenir gibi olsa da, Robin eninde sonunda Tony Gardella (Joe Mantegna) tarafından kurtarılır, fakat Tony öylesine kusursuz görünmektedir ki Robin bu ilişkinin de lanetli olduğuna hemen inanır.

Filmin en zorlayıcı sahnelerinden birinde, Lee Simon senaryosunu, otel odasını dağıtıp kız arkadaşının ödünü koparınca güç bela tutuklanmaktan kurtulan genç idol Brandon Darrow (Leonardo DiCaprio) ile tartışır. Darrow yine de Simon'ı kanatları altına almaya zaman bulur, onu limuzine bindirip bir boks maçına götürür ve grup sekse katılmasını sağlar. Hızlı yaşayan bir süperstarın yaşamına katılmış olmaktan memnun olsa da, Darrow kız arkadaşıyla cinsel ilişkideyken kendi senaryosuyla ilgili konuyu ortaya atan Simon neredeyse tam bir acemidir.

Allen, *Kahire'nin Mor Gülü*'nden daha da ileri giderek bütün sığılıklarına karşın ünlülere duyulan gereksinimi kabul etmiş gözükür. Robin'in, ünlü birinin çocuklarının okulunu ziyarete gelişini harıl harıl anlatan Tony'nin ailesini ziyaret ettiği sahnede, Allen ünlülerle ilgili saçmalık ve boşluklarla alay etmeye çalışır. Ailedeki herkes ailenin büyükannesine bu ünlü kişinin rehin alındığını ve bir şöhret olduğunu açıklar. Büyükanne ünlünün bu durumuna şaşırır ve tek yaptığı şeyin tutuklanmak mı olduğunu sorar. Filmin sonunda Robin televizyona çıkıp önemsiz şöhretlerle röportajlar yaparak küçük bir ün kazandığı sıralarda yaşlıca bir kadın Robin'e yaklaşıp programını ne kadar çok sevdiğini söyler. Kısa bir sohbetten sonra kadın Robin'e "Tanrı seni korusun," der ve Robin de kadına büyük bir içtenlikle

aynı dilekte bulunur. Bu karşılaşmanın tonuyla Allen'ın karakterlerinin *Stardust Anıları* ve *Annie Hall* gibi filmlerde şöhretin cazibesine kapılan aptallara nasıl davrandığı karşılaştırılabilir.

Son olarak Allen, bu dörtlümenin son filminde şöhrete bakış açısını genişletmez. Allen kararsız olmaya devam eder ve bir yandan şöhret olmanın memnuniyet verici olduğunu savunurken diğer yandan da karşılıklı sevgi ilişkisinin memnuniyetin gerçek kaynağı olduğu konusunda ısrar eder. Branagh karakterinin kusursuz bir romantizm arayışı ve ünlülerin peşinden koşma çabası filmin sonunda onu berbat bir umarsızlığa salarken Davis karakteri ise kocası, kariyeri ve hayranlarıyla bu mutluluğu yakalamış gibidir. Böylelikle Allen şöhret olmanın ne anlama geldiği ile ilgili karışık bir mesaj verir. Filmle ilgili incelemesinde J. Hoberman (1998) şöyle yazmıştır: “Woody’nin şikayeti tam olarak nedir? *Şöhret*’teki dünya onun bütün filmlerinin dünyasıdır. Allen insanın hep kendisiyle ilgilenmesine yabancı biri değildir. Ayrıca *Annie Hall*’daki Marshall McLuhan şakasıyla başlayarak söyleyebiliriz ki, hiçbir film yapımcısı şöhret konusundan bu kadar çok iş yapmış değildir. Sanırım asıl dehşet verici olan şey Allen’ın kendisini sanki dışarıdaymış da dışarıdan içeriye bakıyormuş gibi görmesidir” (117).

10. bölümde belirttiğimiz gibi Allen farklı yönlerini karakterlerle yansıtarak kendisini ikiye bölmüş olabilir. Branagh’ın canlandığı kolay kandırılan adam tiplmesi, Allen’ın özellikle genç kadınların peşinden koşan nörotik kişiliğinin reddedilen versiyonu olabilir. Judy Davis’in Robin’i başarılı bir evlilik yapan biri olarak Allen’ın bugünkü kendisine bakış açısını temsil ediyor olabilir. Allen izleyicileri devamlı olarak ünlü insanlar tarafından canlandırılan ünlüleri izlemeye çağırırsa da, kendilerini canlandıran Donald Trump ve Mary Jo Buttafuoco gibi “gerçek” ünlüler hariç, Allen en çok kendini gerçekleştirme ve mutluluk anlayışlarını uygulamakla ilgileniyor gözükür. Fakat *Kahire’nin Mor Gülü*, *Zelig* ve *Şöhret* filmlerinin belirttiği gibi ünlüleri ide-

alleştirme gereksinmemiz yirminci yüzyılda geçerliliğini korumuştur.

Gerçekten de 1920 ve 1930’lu yıllardan beri pek de değişmedik. Çılgık atan binlerce gencin sahnede kan saçan ve araba patlatan rock yıldızlarına taptığı, gözüpek insanların kanunlara karşın ve de televizyon kameraları önünde gökdelenlere tırmandığı, sıradan insanların özel hayatlarından vazgeçtikleri ve televizyonda talkshowlara çıkmak için birbirlerini itip kalktıkları bir çağda yaşıyoruz. Bu insanların çoğuna hayranlık duyulmasının sebebi, izleyicinin kitlelerin sıradanlığı ve “hiç kimse” olmaya hazır olmamasıdır. Bu insanlar Amerikan rüyası ile ilgili kendilerine özgü versiyonlarından bir şeyler yaratmışlardır. *Komedi Kralı* ve *Zelig* sıradanlıktan şöhret olmaya yükselen iki kahramanı anlatır. Cecilia’nın sinema idollerine tutulmasındaki karşı konulmaz budalalıkta olduğu gibi, bu insanların yıldızlığa yükselişlerindeki karşı konulmaz budalalık karanlık sinema salonunda otururken içimizdeki insani ve derin bir şeye dokunur, çünkü biliriz ki saatin her tik takında varoluşumuz biraz daha kısalmaktadır. Lahr (1996) Allen’ın son otuz yıl içinde üretken bir şekilde film çekmesi ile ilgili şöyle bir yorum yapar: “Allen gibi ölümlü oluşunun fazlasıyla farkında olan bir adama sinema sanatı bazı zarif özellikler sunarlar. Filmler sadece zamanı durdurup öldürmekle kalmazlar, onu muhafaza da ederler” (74).

XII.

Yaratık ve Melanie Klein'in Gece Müziği

Ridley Scott tarafından 1979 yılında çekilen ve büyük bir başarı kazanan bilimkurgu filmi *Yaratık* (Alien) bazı sahnelerde öyle korkunçlaşır ki, bu filmi korku filmi olarak sınıflandırmak uygun olabilir. Gerçekten de, *Yaratık* John Carpenter'ın *Cadılar Bayramı* (Halloween) filmiyle birlikte *Yaşayan Ölülerin Gecesi* (Night of the Living Dead) ve *Teksas Katliamı* (The Texas Chainsaw Massacre) gibi "kült" ya da marjinal filmlerin canlı şiddetini izleyiciye getirmenin şüpheli farkını paylaşır. Türü ne olursa olsun, 1979 yılının en büyük dördüncü filmi olan (Steinberg 1980) Scott'ın filminin başarısı, bütünüyle büyüleyici korkunç ölüm sahnelerine dayanmayabilir. Film dünyasının *Yaratık* filminden öğrendiği bir ders olsa da bilet alanların çoğu sinemalara sadece kanayan barsakları izlemek için gitmez. Açıkçası, *Yaratık* filmi 1980'li ve 1990'lı yıllarda aceleyle yapılan canavar ve çılgınca önüne geleni doğrayanlarla ilgili filmlerden daha başarılı bir şekilde yapılmıştır, fakat *Yaratık* gücünün çoğunu Melanie Klein'in psikanalitik terimlerle çok iyi tanımladığı çocukluğa ait endişeleri belki de farkında olmadan akla getirmesinden alır. Noël Carroll'ın öğretisini değiştirmeden önce belirttiği gibi (1981) (bkz. 7. bölüm) psikanaliz "korku filmlerinin aşağı yukarı lingua francasıdır" ve tür üzerine yapılan tartışmalarda ayrıcalıklı yere sahip bir eleştiri aracıdır" (16). Klein'in yansıtma içe

* lingua franca: ortak dil (ç.n.)

atma ve parçalanmış bütün kısmı ile ilgili kuramları özellikle yararlı olacaktır. Klein eğer haklıysa, hiçbirimiz çocukluk düşlerimizin ilk dönemlerine ait korkuların üstesinden tamamen gelemeyiz. Kendi türleri arasında *Yaratık*, çocukluğumuzun ilk yıllarına ait, fakat tam olarak bastırılmayan anksiyeteleri başarılı bir şekilde uyandırır. Bunlar aleyhimize dönebilen besleyici figürler, içten ya da dıştan bizi cezalandırabilecek kendi saldırgan eğilimlerimiz ve başlangıcı ve sonu algılanamayan cisimlerle aramızdaki hassas ilişkilerimiz hakkındaki endişelerdir.

Yaratık'ın yanı sıra pek çok korku ve bilimkurgu filmi Klein'in çalışmaları açısından, özellikle çocuğun ölüm içgüdüünün türevleri ve ilk oral saldırganlık dürtüleri dahil, ilkel hiçlik anksiyetesi ile uğraşmak için yansıtma ve içe atma mekanizmalarını nasıl kullandığı ile ilgili düşünceleri açısından incelenebilir. Kendinden sonra çekilen taklitlerinde olduğu gibi *Şeytan*'da (The Exorcist, 1973) Şeytan ya da bazı başka hükmedici hayaletler bu fanteziye uygun olarak çocuk ve yetişkin kurbanlar arasında gidip gelir. Bu kötü ruh sırasıyla yansıtılan ve yeniden içe atılan kötü ve cezalandırıcı zalim nesne ile eşdeğerdedir.

Diğer fimler çocuğun sevgi nesnelere karşı duyduğu karmaşayı farklı açılardan etkilemiştir. Örneğin 1953 yılında çekilen *Mars'tan Gelenler*'de (Invaders from Mars) küçük bir çocuk yaşadığı çevrenin yabancı güçler tarafından yavaş yavaş ele geçirilişine tanık olur. İlk dönüştürülenler çocuğun ailesidir. Günün birinde çocuğun ailesi eve döner, dış görünüşlerinde herhangi bir değişiklik yoktur. Fakat bilimkurgu filmlerindeki gibi bedenleri uzaylılar tarafından ele geçirilmiş insanlarda görülen tavırlara sahiptirler. Çocuk terbiyeli ve şefkatli olarak gösterilir, fakat anne-babasına sevgi göstermek istediğinde bile bedenleri istila edilmiş anne-babası tarafından istismar edilir. Çocuk istilaya uğramış akrabalarını boyunlarının arkasındaki küçük bir yaradan tanıyabileceğini öğrenir. Bu yara Marslı istilacıların bedenlere girdikleri yerdir. Sonunda, çocuk anne-babasının yerine

koyduğu iki kişiden yardım ister. Bunlardan biri çocuğun bayan öğretmeni, diğeri ise 1950’li yılların arketipi harikalar yaratan bir astronomudur. Çocuk, öğretmeni ve bilim adamına gerçek anne-babasının “harikulade” insanlar olduklarını ve uzaylılar tarafından ele geçirilmiş olmasalardı bu kadar kötü davranmayacaklarını anlatır. Çocuk uzaylıların kendileriyle karşılaştığında liderleri, iri kafası şeffaf bir kürenin içinde görünür. Kafasında fallus şeklinde antenler bulunmaktadır ve bu antenler kürenin içinde hafifçe dalgalanmaktadır. Filmin sonunda, karabasanla karışık bu anne-baba ihaneti ve bedenden ayrı parçalanmış bütün kısımları gibi her şeyin çocuğun gördüğü bir rüya olduğu anlaşılır. Bu filmle karşılaştırıldığında, Tobe Hoopers’ın 1986 yılında yeniden çektiği *Mars’tan Gelenler* filmi bilimkurgu filmlerinin meraklıları için pek çok sayıda şaka içerir, fakat ilk filmi anlamaktan da çok uzaktır. Philip Kaufman’ın 1978 yılında yeniden yaptığı *Ceset Yiyenlerin İstilas*ı (Invasion of the Body Snatchers) filminin aksine Hoopers’ın filmi 1950’li yıllarda bilimkurgu filmleri için verimli topraklar yaratan antikomünist histeri ve çocukluk endişelerinin garip karışımını o güne uyarlamaya kalkışmaz. Kaufman filminin aksiyonunu San Fransisco’ya taşıyarak orijinal *Ceset Yiyenlerin İstilas*ı’nın McCarthyci politikasını, 1970’li yılların hedonizmi ve insanın bayağılık potansiyelinin eğlenceli hicvine dönüştürmüştür. Film, karakterlerin kendilerini sürekli olarak içinde buldukları paranoide durumu tasvir ederek orijinalinin elde edildiği güçlerden herhangi birini hafifletmemiştir. Öte yandan Hoopers’ın *Mars’tan Gelenler* filmini yeniden çekerek film boyunca şaka yollu konuşup filmin orijinal konusuyla alay eder, fakat çocuğun korkusuyla alay ettiği için de filmin potansiyel gücünü ziyan etmiş olur. Önemsiz aksiyon filmleri ile rekabet ettiğinde bile filmin 1986 versiyonu kısa süre içinde gösterimden kalkmıştı.

Sinema araştırmacıları, *Mars’tan Gelenler* filminin orijinalini ve 1950’li yıllarda çekilen çok sayıda Amerikan filmi-

ni McCarthy dönemi politikasına tepki gösteren filmler olarak nitelemişlerdi. Bu türde adı en çok geçen, *Ceset Yiyenlerin İstilas* filminin ilk versiyonu hem politik hem de Kleinci bakış açısıyla değerlendirilebilir. Komünistlerin kendilerinin sevildiklerini zannetmeleri ve bir gece içinde sevilen kişiyi ruhsuz ve düşman yaratığa dönüştürdüğü inancı, mecazını Klein'ın belirttiği çocukluk endişelerine değinen benzer bilimkurgu geleneğinde bulur. McCarthy döneminin yaygın yabancı düşmanlığını konu alan filmlerden biri de 1951 yılında Christian Nyby tarafından yönetilen *Şey*'dir (The Thing). Bu filmde, yarı bitki-yarı hayvan uzaylı bir yaratık kendini alışılmışın dışında gösterir ve gözüpek kahramanın korunan bölgesine girme tehdidi oluşturur. Klein'ın çocuk gelişimi anlayışının özü ben'in saldırgan yönlerini ya da "kötü"yü parçalama ve bu yönleri çevredeki nesnelere yansıtma, böylece çocuğun içine dış saldırılarla ilgili paranoya yerleştirme eğilimidir. Bu kavram izleyicilerin çevremizdeki kırılgan güvenlik duvarını kırmaya çalışan yıkıcı yaratıklarla ilgili filmlere ve *Şey* filmine gösterdikleri tepkide anlaşılır. (Kleinci bir analistin Walter Pidgeon'ın *Yasak Gezegen/Forbidden Planet* filminde bilmeden yansıttığı "id'den gelen canavarlar" hakkında söyleyecek çok şeyi vardır.) John Carpenter'ın *Şey*'i 1981 yılında tekrar çekmesi bizi, kötü güçlerin insanlar tarafından içselleştirildiği ve insan bedeninin garip bileşimine dönüştürüldüğü derin Kleinci bir dünyaya götürür. Bu filmdeki heyecan uzaydan gelen yaratığın Kuttuplardaki bilim adamlarının içinde mi, yoksa dışında mı olduğuyla ilgili paranoid gerilimden kaynaklanmaktadır.

Bu filmlerdeki kahramanların hepsi benzer bir ikilemlle mücadele ederler: Aile üyelerinin, iş arkadaşlarının ve sevdikleri insanların gerçekten kim olduklarından emin değildirler. *Ceset Yiyenlerin İstilas*'nın her iki versiyonunda da hiç kimseye güvenilmez, çünkü bilinen kişiler bitki insan sürülerine dönüşmüşlerdir. "Onlardan" biri olduklarından, filmdeki polise, hattâ psikiyatriste güven duyulmaz. *Şeytan* filminde Regan'ın (Linda Blair) vücudu aynıdır, fakat artık

aynı kişi değildir. Aynı şekilde, George Romero'nun *Yaşayan Ölülerin Gecesi* filminde çaresiz ve yaralı küçük bir kız çocuğu bodrum katında babasının cesediyle yalnız bırakılır ve daha sonra babasının cesedini yiyen ölü yiyici bir zombiye dönüşmüş olarak bulunur. Carpenter'ın *Şey* adlı filminin kahramanı (Kurt Russell) Kutup bilim adamlarının hangilerinin "gerçekten kendileri" olduğunu, hangilerinin yabancılar tarafından istila edilip içten ele geçirildiğini belirlemek için kan testine başvurmak zorunda kalır.

Bu filmlerdeki korku unsuru bir ölçüde de filmlerdeki bu çift düşüncesiyle ilgili saplantıda yatar -yani iyi bir insanın merhametsiz kendi çiftine, ikizine, öteki benine ya da doppelgänger'ine* dönüşebileceği fikri. Onun için kahramanlar tanıdıklarından, arkadaşlarından hangisine güveneceklerini, hangilerini yok edeceklerini bulabilmek için son derece uyanık olmak zorundadırlar. Klinik psikiyatride Capgras sendromu (Lehmann 1980) olarak bilinen ender bir hastalık bu tür ilişkileri tanımlamaktadır. Bu tür sendromu olan kişiler çevrelerindeki aile fertlerinin ya da arkadaşlarının gerçekten dolandırıcı olduklarına inandıkları bir çeşit paranoaya yaşarlar. Capgras sendromu çeken biri dolandırıcıyla doğru insan arasında çok az fark görür. Capgras sendromu bütünü bir aşırı ucunu temsil ederken, korku filmlerindeki çift teması izleyicinin tüylerini ürpertir çünkü evrensel olan normal gelişim deneyimine değinir. Çocuklar olgunlaştıkça annelerini, ihtiyaçlarını karşıladığı oranda iyi ya da kötü olarak görürler. Sevgi dolu, iyi annenin baskıcı kötü bir anneye dönüşmesi çocuğun yoğun anksiyetesinin kaynağıdır. Annenin iyi anneye ya da kötü anneye bölündüğü gelişim anı çocuk tarafından daha önce açıkladığımız korku filmlerinde betimlenen dönüşüme benzer bir dönüşüm olarak algılanabilir. En etkili korku filmlerinin çoğu iynin kötüye dönüşmesiyle ilgili Kleinci temayı yineler. Klein bu dönüşümü parçalanmış kötü ben'in yansıması olarak görür.

* doppelgänger: ikinci ben (ç.n.)

Bu motif, 1984 yılbaşıda piyasaya sürülen ve Noel Baba'nın baltalı katile dönüştüğü *Öldüren Gece* (Silent Night, Deadly Night) filminde kaçınılmaz olsa da yavan bir başarı elde etmiştir. Televizyonda reklamı verildiğinde bu film halkın protestosuna yol açmış ve pek çok sinemada gösterimden kaldırılmıştı. Anne-babalar Noel Baba'nın kötü güçler tarafından ele geçirilemeyecek iyilik timsali olarak kalmasında kararlı olduklarını belli etmişlerdir.

Hiçbir korku ya da bilimkurgu filmi *Yaratık* kadar Kleinci endişeleri uyandırmamıştır. Filmin ortalarına doğru uzay gemisi *Nostromo*'nun kaptanı Dallas'ın (Tom Skerritt) "mekik" in içinde oturmuş Mozart'ın "Eine Kleine Nachtmusik/Küçük Bir Gece Müziği" adlı eserini dinleyerek dinlenmesi sadece ilginç bir rastlantı değildir. Bu hoş serenat özellikle yatıştırıcıdır, çünkü bu filmdeki fon müziğine ait olmayan tek müzik parçasıdır ve ayrıca bu müziğin çağrıştırdığı şeyler uzay gemisinin otomatik, merhametsiz dünyasının ahenksiz gürültüsüne uymaz. *Yaratık*'ta bu müziğin varlığıyla ilgili sayısız açıklama yapılabilir. Birincisi, müzik Ripley'in (Sigourney Weaver) uzayın tehlikelerinden kaçıp Dünya'ya geri dönmesini sağlayan mekiğin içindedir: Hikâyenin başlarında mekiğin, personelin geminin diğer taraflarında meydana gelen olaylardan kaçıp huzur buldukları bir yer olarak gösterilmesi bizi şaşırtmamalıdır. *Yaratık*, Stanley Kubrick'in 2001: *Uzay Yolu Macerası* (2001: A Space Odyssey, 1968) adlı filmiyle başlayan teknik olarak geliştirilmiş uzay macerası geleneğinin bir parçası olsa da filmin yapımcıları muhtemelen daha önceki filme övgüde bulunurlar; 2001: *Uzay Yolu Macerası* uzay gemilerinde kullanılan klasik müzik açısından ve filmin sonunda astronotun birini 18. yüzyıl sonları Mozart dönemini yansıtan bir misafir odasına yerleştirmesi açısından önemli bir filmidir.

"Küçük Bir Gece Müziği"nin birkaç ölçüsünün kullanımı bize filmin aksiyonunun sonsuz bir uzay gecesinde geçtiğini ve karabasan imgeleriyle dolu olduğunu hatırlatır. Bu kâbus filmi insanların uyanmalarıyla başlar ve birinin uyu-

maya gitmesiyle sona erer. Buna paralel olarak Mozart'ın yüce gece müziği ile film boyunca vurgulanan korkunun uyumsuzluğu filmdeki ironidir. "Küçük Bir Gece Müziği" başlığı bir akşam eğlencesini, *Yaratık* adıyla kâbusla uğraşma eğlencesini çağrıştırır. Melanie Klein'in tanımladığı çocukluk anksiyeteleri, eğlenceyi istila eder.

Yaratık, filmin izleyici üzerindeki etkisini artıracak yeni teknolojik oyunları tam olarak kullanan filmlerin ilkiydi: 70 milimetrelilik projeksiyon aygıtı ve altı kanallı Dolby ses sistemi *Yaratık*'ı büyüleyici bir deneyim haline getirmiştir. 1979 yazında filmi izlemek için sinemalara akın eden izleyici, karakterlerin yaratıklar tarafından öldürülmeye gönderildiği bu senaryoya ne tepki gösterdi ne de midesi çabuk bulanan film eleştirmenlerinin cesaretini kıran filmdeki vahşet sahnelerinden ürktüler. Aksine izleyici korkularını harekete geçiren bu sahnelerden etkilendi. Freud'un belirtmiş olduğu gibi (1920), hakimiyet kurmaya çalıştığımız sırada pasif olarak yaşadığımız travmatik olayları tekrarlama zorunluluğu vardır. Güçlü bilinçaltı endişeleriyle karşılaşmak için insanlar, *Yaratık* gibi filmleri izlemek için kuyruğa girerler. Ayrıca film izleyiciye perdede meydana gelen korkunç olayların kendi başlarına gelmediğini anlamaları için estetik bir perspektif de sağlar ve böylece korkudan ödleri koparken bir rahatlama da elde edebilirler. Evrensel ilkel korkunun başarılı bir şekilde tekrar harekete geçmesi yönetmenin konuyu ele alışına bağlıdır. Şunu belirtmeliyiz ki Ridley Scott ve çalışma arkadaşlarının bazı teknik başarıları bu çocukluk deneyimlerinin etkili bir şekilde sunulmasını sağlamıştır.

Yaratık, daha önce çekilen 2001 ve *Yıldızlar Savaşı*'na (Star Wars) çok şey borçludur. İster makinelerle, yaratıklarla, isterse öteki insanlarla savaşan insanları izleyelim bu üç film de son derece yüksek bir teknoloji ve yarattığı yeni kahramanlarla insanları büyülemiştir. 2001 gibi *Yaratık* da insani meselelerin ikinci plana itilebileceği bilgisayara dayalı güç odaklarından bahseder. Fakat *Yıldızlar Savaşı* gibi *Yaratık* da, teknolojinin 2001'in büyük buluşlarını örten anti-

septik ışıltısından yoksun bir geleceği gösterir. *Yıldızlar Savaşı* ve *Yaratık*'ta aygıtlar kendi çağlarını, hattâ dönemlerini gösterebilirler. Miller ve Sprich'in de yazılarında belirttikleri gibi (1981) *Yıldızlar Savaşı* büyüleyici başarısını, teknolojik açıdan giderek büyüyen bir toplumda anlam bulmakta zorluk çeken bir kültüre seslenerek elde etmiş olabilir. Olayların bugünkü teknolojiden daha ileride ve karmaşık olduğu bir dünyada geçtiği *Yıldızlar Savaşı* hayatımıza bir anlam getirebileceğimizi savunur.

Yönetmen Ridley Scott *Yaratık*'ta *Yıldız Savaşları*'ndaki gibi teknolojik olarak mükemmel bir dünyayı yansıtmaz. Bunun yerine, boş koridorlarında paslı zincirlerin ve sızan boruların bulunduğu uzay gemisinde mavi yakalı köylü ve kentli işçilerin şirket ücretleri konusunda sıkı pazarlık ettiği tamamen yeni bir gelecek anlayışı yaratmıştır. Konunun geçtiği bu ortam, ferah ve tertemiz kentlerde yaşayan insanların Helenik dönemin moda elbiseleri içinde dolaştığı sayısız bilimkurgu filmlerinden keskin bir çizgiyle ayrılır. (Bazı filmler 1976 yılına kadar tasarım açısından aynı yaklaşımı benimsemişlerdir -örneğin *Logan'ın Kaçışı/Logan's Run*- fakat Woody Allen, 1973 yılında çektiği *200 Yıl Sonra*'da [Sleeper] bu kalıpla dalgasını geçmişti.) *Yaratık* filmindeki birbirine benzemeyen mürettebat, *Dış Ülke*'de (Outland, 1981) aydaki maden köyünde yaşayan asık suratlı işçi sınıfının atasıdır. Scott, bir sonraki filmi *Bıçak Sırtı*'nda (Blade Runner) 21. yüzyıl Los Angeles'ında meydana gelen bir kaos ile bu bakış açısını daha da geliştirir.

Yaratık'ın yarattığı gelecek, insanların evrim merdiveninde bir sonraki basamağa tırmanmak için kullandıkları makinelerden daha akıllı olmalarının gerektiği 2001 filminde görülen insanı makineleştiren bilgisayar kültürü değildir. Revizyonist bir bilimkurgu filmi olarak *Yaratık*, kentlerdeki çürüme ve hüsrânın uzay boşluğuna kadar yayıldığı ve kötülük tohumu bir “şirketin” “silah bölümünün” aklına estiği gibi işçilerin işten çıkarılarak feda edilebileceğini neşeli bir şekilde açıkladığı gerçek bir karşı-ütopya yaratır. Bu

film, Watergate sonrası yıllarda çekilen Alan Pakula'nın *Katil Kim?* (The Parallax View, 1974) ve Sydney Pollack'ın *Akbabanın Üç Günü* (Three Days of Condor, 1975) adlı filmlerine benzer paranoid filmler yaratan idealizmi aşar. Zirvedeki siyasi fesatın Batı dünyasında olmadığı inancından dolayı bu filmlerdeki fesat, karakterlerinde öfke dalgası yaratır. Fakat *Yaratık* filminde karakterlerin ve dünyalarının kusursuz kinizmi, Kaptan Dallas'ın "Hiç kimseye güvenmiyorum," sözlerinde dile gelir. *Nostromo*'nun mürettebatı işini sadece para için yapan, hiçbir şeyden memnun olmayan ve aile, ülke ya da şirketleri ile ilgili herhangi bir idealleri olmayan insanlardan oluşur. Filmdeki tek gerçek insanı duygu, Ripley'in kedisine karşı gösterdiği ilgidir.

Yaratık'ın Harvey Greenberg tarafından genişçe açıklanan (1983) toplumsal ve politik ortamı, filmin kâbus dolu aksiyonu için özellikle etkili bir fon oluşturur. Canavardan saklanmak için gemide yer olmadığından karakterlere zulüm edilmesine anlam verecek bildik ve teselli edici bir merci yoktur. *Dış Ülke*'de (Outland) bile Sean Connery kötü güçlere karşı *Kahraman Şerif* türü öz saygısını korumaya gittiğinde aklından çıkarmaması gereken bir karısı ve çocuğu vardı. Ayrıca *Bıçak Sırtı* da kahramanın android sevgiliyle ilkbahar cennetine kaçmasıyla biter.

Scott güçlü bir endişe ve önsezi duygusu yaratmak için çok sayıda sinematik araç da kullanmıştır. Örneğin Scott, aktörlerin diyaloglarını sık sık tutarsızlaştırır. Hattâ karakterlerin kendileri de kullandıkları sözcükleri kasten belirsizleştirirler: Ripley, Brett (Harry Dean Stanton) ve Parker'ın (Yaphet Kotto) yürüttüğü tamir işlerini kontrol etmek için aşağı güverteye gittiğinde vanadan çıkan buhardan dolayı bağırmak zorunda kalır. Oradan ayrılır ayrılmaz Parker gülererek vanayı kapatır. Parker daha çok herkesin konuşmasının anlaşılıp anlaşılmadığına dikkat etmeyen yönetmenin kendisi gibidir.

Filmin ses düzeni de (Derrick Leather, Jim Shields ve Bill Rowe'a İngiliz Akademi Ödülü verilmiştir) özellikle çok ka-

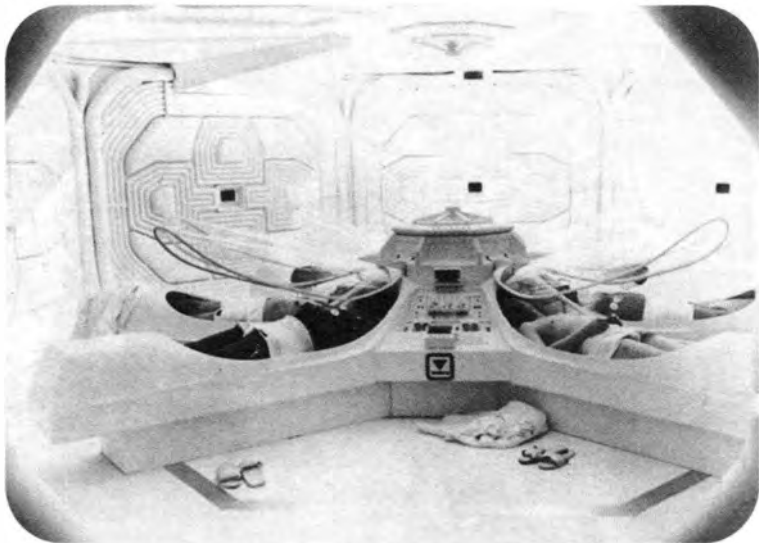
nallı Dolby versiyonunda kafa karıştırıcıdır; kimi zaman çıkan seslerden hangisinin Jerry Goldsmith'in atonal notalarının ya da geminin sesi olduğunu ayırt etmek oldukça zordur. Ayrıca, sesler çoğunlukla stereo ses sisteminin yalıtılmış köşelerinden gelir ve tabii ki insan korkunç yaratığın hangi köşeden dehşet saçmak üzere geleceğini asla bilemez.

Scott filmin etkisini, alışılmışın dışında yakın çekimler kullanarak artırmıştır. Film yapımcıları heyecan yaratmak için daima bu tekniği kullanmışlardır fakat Scott'ın teknolojik uzmanlığı ve stili onu diğer gelenekçi yönetmenlerden ayırmıştır. Örneğin, Brett'in Ripley'in kedisi Jones'u aramaya gittiği sahnede izleyici asla Brett'in gittiği geminin uzak yerlerini görmez. Scott, yaratığın gizlenmiş olabileceği zemin katı göstereceğine, insanı neredeyse boğacak kadar yakın bir çekimle Brett'in yüzünü ve geminin sızıntılı yüksek yerlerini gösterir. Beklediğimiz anlamda bir çekim asla gerçekleşmez ve bunun sonucunda da nasıl bir yaratığın gizlenmiş olabileceği ile ilgili bir fikir edinemeyiz. Buna benzer bir efekt, filmin sonuna doğru bizler daha çok canavarın ne denli yakın olabileceğiyle ilgileniyorken Scott'ın kamerası Ripley'in yüzüne yaklaştığında elde edilir.

Özellikle Scott ve sinematografçısı Derek Vanlint asla bize filmin ikinci yarısının aksiyonuna hakim olan canavarı boydan boya dikkatli bir şekilde inceleme fırsatı vermezler. Kamera sık sık canavarın parmakları ya da dişleri üzerinde dursa da canavarın vücudunun tamamı bir an için görünür. Bazen de canavarın yer altında gözden kaybolurken arkasında bıraktığı ışık görünür. Scott, Joseph Conrad'dan bildiğimiz şeyin tamamen bildiğimiz şeylerden daha korkunç olabileceğini öğrenmiştir. (Conrad'ın "Düelloocular" başlıklı kısa hikâyesi Scott'ın ilk filminin kaynağıydı; *Nostromo* romanı, adını *Yaratık* filmindeki gemiye vermiştir ve Conrad'ın çift teması *Bıçak Sırtı* filminde baskındır.) *Karanlığın Yüreği*'nde de (Heart of Darkness) Kurtz'un yerlilerde yarattığı korkunun açığa çıkmadığı için daha rahatsız edici oluşu gibi tamamıyla göremediğimiz canavar da daha deh-

şet vericidir.

Film, ana geminin rahme benzeyen sınırlarıyla başlar. Kamera geminin içinde bazı ayrıntıları gösterir ve uyumakta olan yedi mürettebatın üzerinde durur. Uzay gemisinin içini incelediğimizde dölyatağında oluşu hatırlatan, tarif edilemez fakat ürkünç bir şekilde tanıdık biçimsiz ve atonal sesler duyarız. Ardından çocuk bezi giymiş mürettebatın donuk uykusundan uyanmasını izleriz (Resim 42). Başlangıçtaki bu sembolik doğumdan sonra filmde Klein'ın bebeğin doğumdan sonraki ilk aylarıyla ilgili görüşlerine benzer bir dünya yaratılır. Yerleşmiş sahne çekimlerinin atlanmasının sinematografik tekniği, bebeğin ilk dönemlerine ait bilişsel deneyimlerini yansıtan uzamsal sapmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca film boyunca kalp atışı ve nefes alışverişlerini duyarız, bu sesler yaşamın ilk birkaç ayında ana karnındaki bebeğin duyuları için önemli olan annenin kalp atışı ve nefes alışverişlerinin yankılarıdır.



RESİM 42: Ridley Scott'un *Yaratık*'ında (Alien, 1979) geminin bilgisayarı "Anne"nin buyruğu üzerine Nostromo'nun mürettebatı uyanıyor. Twentieth-Century Fox. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

Klein, çocuğun bütün libidinal arzularını ve yıkıcılığını annesinin bedenine çevirdiğini belirtir. Klein'ın yazılarını anlaşılır bir ifade ile yorumlayan Hanna Segal, çocuğun arzularının anne bedeninde olduğu hayal edilen nesneleri de içerdığını ve buna “annenin içini tamamen boşaltıp özellikle de . . . bebeklerine sahip olmak istemesi”nin de dahil olduğunu belirtmiştir (1964, 7). Bu fantezi *Yaratık*'ın başlarında mürettebatın uzak bir gezegende terk edilmiş uzay gemisini incelemesiyle resmedilir. Geminin iç hatları insan vücudunun iç hatlarına çok benzemektedir (Resim 43). Geminin ambarında bulunan yumurta şeklindeki nesnelerden dolayı düşlerdeki anneye benzerlik fazlasıyla dikkat çekicidir. Kane (John Hurts) bu yumurtalardan birini kırdığında içini oyarak çıkarma fantezisini gerçekleştirdiği an cezasını da görür, çünkü yaratık yumurtadan fırlayıp Kane'in yüzüne yapışır.

Nostromo'ya döndüğünde teşhis çalışmaları sonucunda



RESİM 43: *Yaratık*'ta (Alien, 1979) Kane (John Hurt) batık geminin ana gövdesinde araştırma yaparken. Twentieth-Century Fox. Modern Sanat Müzesi/Film Kareleri Arşivi.

yaratığı Kane'in yüzünden çıkarmanın olanaksız olduğunu ortaya çıkar. Bir röntgen çekiminde yaratığın uzantılarından birini Kane'in boğazından aşağı sarkıttığını ve bunun onu canlı tuttuğunu ortaya çıkar. Bu durum çocuk gelişiminin ilk dönemlerine ait değişimler olarak algılanabilir. Ego bölünmeler geçirir ve saldırgan içgüdüler ya da Klein'in tanımladığı gibi ölüm içgüdüğü içeren kendine ait bu parçayı orijinal dış nesneye, anne göğsüne yansıtır. Böylece çocuk göğsün kötü olduğunu düşünür, bu da cezalandırılacağı duygularını geliştirmesiyle sonuçlanır. *Yaratık*'taki dehşet saçan ama aynı zamanda da hayat veren yaratık kötü ve zalim göğsü temsil eder: Bu göğüs hem çocuğun içindeki saldırgan dürtülerin aktarılmasının alıcısıdır, hem de geleneksel besleme işlevini gerçekleştirir.

Çocuk bir kere içindeki saldırganlığı annesinin göğsüne yansıttı mı bundan sonra korku içinde yaşar, çünkü zulmeden nesne içine girecek ve hem kendisini hem de içindeki iyi şeyleri yok edecektir. Segal (1964) bu korkuyu çocuk gelişiminin ilk birkaç ayında normal bir aşama sayılan paranoid-sizoid kişiliğin başlıca endişelerinden biri olarak tanımlar. Bu gelişime eşlik eden yok edilme korkusu savunma mekanizmasının gelişmesine, özellikle de içeriye ve yansıtmanın kullanımına yol açar.

Ego iyi olanı içe atmaya, kötü olanı ise yansıtmaya çalışır. Bununla birlikte bu içe ya da yansıtmanın tek kullanımı değildir. İçte var olduğu düşünülen çok kuvvetli kötülükten korunmak için iynin ileriye atıldığı ve kontrol altına alınmaları için acı çektirenlerin içe atıldığı durumlar da vardır. Değişmeyen özellik ise, anksiyete durumlarında bölünmenin büyüğüdür. Her ikisini kontrol altında tutarken, ileri ve içe atma zulmeden ile ideal nesneyi mümkün olduğunca birbirinden uzak tutmak için kullanılır. Bu durum çok çabuk bir şekilde düzensiz olarak değişir. Acı veren nesneler dıştan gelen bir tehdit olarak bazen dışarıda, bazen de hastalık hastası bir doğaya sahip

korkular üreterek içte hissedilebilirler. (Segal 1964, 26-27)

Bu savunma işlemleri, Kane'in yapışkan yaratıktan kurtulup eski sağlığına kavuştuğu anlaşıldığında *Yaratık*'ta grafik olarak gösterilmiştir. Gemideki arkadaşlarıyla yemeğe oturduktan sonra Kane içten yok edilir. Yaratık, Kane'in göğüs kafesini yırtıp çıkar ve geminin içine doğru kaçır. Bu durumu paranoid şizoid durum açısından açıklarsak, Kane bilinçdışı bir düşle yıkıcı nesneyi kontrol altına almak için içe atmıştır. Akşam yemeği sahnesi doğal olmayan bir kahkahayla karakterize edilir. Bu, cezalandırıcı nesnenin yok edildiği fantezisine dayanan bir çeşit manik yadsımadır. Yemek Kane'in içinde bir şeyler olduğu kuruntusuna kapılmasıyla bölünür. Daha sonra yaratık göğüs kafesinden dışarı fırladığında kötü nesne yeniden ileriye atılır, üstelik bu kez sözcüğün tam anlamıyla ve cezalandırıcı anksiyete kaynağı bir kez daha uzay gemisinin koridorlarında gözden kaybolur.

Bu noktada Scott'ın dikkatli bir şekilde yarattığı kâbus ortamı, ileriye atılan yaratığın, kötü nesnenin nereye saklandığından ve ne zaman saldıracağından asla emin olamayan mürettebattan sağ kalanlar için cezalandırıcı anksiyetenin bir parçası olduğu düşünülebilir. Kaptan Dallas'ın kimsese güvenmek istememesi, iki kişi hariç filmdeki herkesi etkileyen paranoyanın pek çok belirtilerinden sadece biridir. Bu iki kişiden biri, bir android olduğu daha sonra anlaşılan bilim adamı Ash'tir (Ian Holm). İkincisi ise geminin "Anne" adlı bilgisayarıdır. Şirketle işbirliği içinde olan ve neye mâl olursa olsun yarattığı geri getirmeye programlanan, hattâ yaratığın yakalanması için mürettebatın feda edilmesine göz yuman bu anaç nesnenin de kötü olduğu anlaşılır. Geminin yok olmasından kısa bir süre önce Ripley bilgisayara bir komut verir, fakat bilgisayar bu komutu yerine getirmez. Ripley büyük bir öfkeyle "Seni gidi orospu!" diye bağırır ve bilgisayarın monitörlerinden birini parçalar.

Ripley'in öfkesi paranoid şizoid bir dünyada yaşadığının farkına varışıyla ilgili korkuyu yansıtır. Bu dünya iyi ve

anaç nesnelerden yoksun bir dünyadır. Dahası, bu tüyler   r-pertici mekânda tamamen ya da karışık hislerle algılanan olgun nesneler de yoktur. Yaratık, adamakıllı kötü bir parçalanmış bütün kısmı temsil eder; şeytansı ve mahvedici doğası gereği de merhametsizdir. Yaratığın bu özelliği hakkında yorumda bulunan Ash, kötü niyetli canavarın yaşamı yok etme saplantısındaki “saflığa” duyduğu hayranlığı dile getirir. Paranoid şizoid tutumun tipik özelliklerinden biri olan parçalanmış bütün kısımlar ortamı, kameranın zaman zaman yaratığın bazı yerlerini yavaşça gösterme eğilimiyle abartılır. Burada *Ceset Yiyenlerin İstilası*, *şeytan* ve John Carpenter’ın *şey* (The Thing) filmlerinde geliştirilen, bildiğimiz Kleinci Capgras temasının başka bir versiyonunu görürüz. Gemi mürettebatı yaratıkla nasıl başa   ıkılacağıyla ilgili karar alma konusunda bilim adamı Ash’e saf saf güvenir. Mürettebat Ash olduğunu zannettiği kişinin Ash olmadığını öğrendiğinde sarsılır. Ash kötü niyetli hain bir androiddir. Dahası geminin bilgisayarı “Anne”, mürettebatın hayatta kalmasından ve güvenli bir şekilde dünyaya geri dönmesini sağlamaktan çok onların mahvolmaları için çaba gösteren kötü bir güçtür.

Paranoid kaygıları daha da yoğunlaştırmak için film tüm baba modellerinin yok edildiğini ya da robot Ash durumunda olduğu gibi, anaç bilgisayarla işbirlik içinde olduğunu gösterir. Çocukluk dönemine ait dehşet dünyasında kurtarıcı baba yoktur. İzleyicinin beklentisinin aksine geminin baba modeli ve kahramanı sandığımız Kaptan Dallas, bilim-kurgu ve korku filmi geleneklerinin tersine filmin başlarında öldürülür. Güçlü baba modelinin filmde artık olmayışıyla mürettebat hem birinci hem de ikinci kumandanını kaybetmiştir. Yaratıkla mücadele stratejisinin tasarımı iki kadına, neredeyse   ocuk sayılabilecek iki erkeğe ve robot Ash’e kalmıştır.

Ash’in filmdeki rolü bizi Klein’in çocukluğun ilk dönemlerine ait fantezilerle ilgili görüşlerinin başka boyutlarına götürür. Segal (1964) bu durumu şöyle aşklar: “  ocuğun

anne-babanın cinsel birleşmesiyle ilgili ilk algısının doğası oraldır ve annenin de cinsel birleşme sırasında babanın penisi ile işbirliği yaptığı algılanır” (4). Daha sonra anne daha korkunç bir nesneye dönüşür, çünkü çocuğun fantezisindeki anne, hem göğüsleri hem de penisi olan korkunç bir imgedir. Bu fanteziler çocuğu “fallik anne” ile ilgili endişelere götürür. Fallik annenin mahvedici bir sokma becerisi olduğu düşünüldüğünden, anneye ilişkin anksiyete ve penis ile memeler arasındaki eşitlikten bir karmaşa doğar. Gerçekten de, fallik anne fikri çocuk öykülerinin, peri masallarının ve başarılı pek çok korku filminin ana konusudur. Bu peri masallarının en bariz örneği bacaklarının arasında bir süpürgeyle uçan Halloween cadısıdır. Alfred Hitchcock’un *Sapık* ve Brian De Palma’nın *Ölüme Soyunmak* adlı filmleri önce kadın katillerin kurbanlarını keskin bir aletle bıçakladıklarını, daha sonra da bu katillerin kadın kılığına girmiş erkekler olduğunu gösterir. Bu korkunç figürler çocuğun annesinde var olduğunu zannettiği saklı penisle ilgili çocukluk dönemindeki kaygıyı yansıtır.

Ash, Ripley’le karşı karşıya kalıp çıldırınca bir genç kız dergisini rulo yapar ve bu fallik nesneyi Ripley’in boğazından aşağı sokuşturmaya kalkışır. Bu durum, annenin memeleri yerine penisinin sunulacağıyla ilgili çocukluk korkusunu katmerlendirir. Üstüne üstlük korkunç kuyruğu, tüp şeklindeki uzun kafası ve kurbanlarını delerek yok eden çıkık dişleriyle yaratığın kendisi de oldukça falliktir. Bu oral ve fallik öğeler, daha sonraki bir sahnede canavarın kurbanlarından en azından birini yediği gerçeğinde yoğunlaştırılmış olarak karşımıza çıkar.

Film izleyicinin çocukluk dönemine ait anksiyetelerinin hakkından gelme isteğinin gerçekleştirilmesiyle sona erer. Ripley ustalıkla bir stratejiyle pek çok sayıda engeli aşmayı başarır ve yaratığı saklandığı yerden çıkararak uzay boşluğuna fırlatır. Gerçekten de Ripley yansıtma yoluyla kendini kötülüklerden uzak tutmuş ve ileriye atılmış kötülüğü nihayet yok etmiştir. Filmin son karelerinde, Ripley’i kedisikle

mutlu bir uykuya geçerken görürüz, sanki tamamen şeytansı parçalanmış bütün kısmın sökülüp atılması ile yerini tamamen iyi simbiyotik bir dünyevî mutluluk almıştır. Böylelikle, izleyici cezalandırıcı nesneyle ilintili paranoid anksiyete ile başa çıkmayı vekaleten öğrenmekle kalmaz, ayrıca bu başa çıkmanın sonucu olarak da kusursuz anne ile kararlı ve mutlu bir birlikteliği de elde eder.

Bu filmin gücü, 1986'da çekilen ve yine büyük bir ticari başarı kazanan *Yaratık II* (Alien) ile karşılaştırıldığında daha da dikkat çekici bir şekilde görülebilir. Yönetmen James Cameron, filmin yapımcısı ve daha sonra da karısı, Gale Ann Hurd ile beraber *Yaratık II*'yi ilk önemli filmi *Yokedici*'dekine (1984) benzer bir enerji ve düş gücüyle doldurmuştu. Pek çok açıdan ilkinde dikkatli bir şekilde riayet eden *Yaratık II*, Scott'ın filminin özel efektlerini, teknolojisini, siyasetini, dekorunu ve olay örgüsünü sürekli olarak zekice şişirme yolunu bulmuştur. Cameron ve Hurd, izleyici kitlelerinin her kesimini nasıl etkileyebileceğini kesinlikle bilen, teknik olarak hünerli, ticari açıdan da pratik zekâyâ sahip film yapımcılarının oluşturduğu yeni bir kuşağın üyeleridirler. Yapıtları zekicedir, ama entelektüel değildir, hemen kavrar ve içine alır, ama galeyana getirtip meydan okutmaz, ür-kütüp ırkildir, ama küstahça cesaret kırıp bozmaz, baştan sona keyif vericidir, ama hayranlık uyandırıcı değildir. (Cameron bu bileşimiyle 1997 yılında yaptığı *Titanik* ile büyük başarı kazanmıştır.) *Yaratık II*'nin abartılı çizgi film halleriyle karşılaştırıldığında, Scott'ın *Yaratık*'ı üzerinde uzun uzun düşünülp titizlikle yapılmış bir oda filmi gibi kalmıştır.

Filmdeki en önemli fark Cameron ve Hurd'ün daha sonra Hollywood sinemasında yaygınlaşıp sıradanlaşan bir tarzda kadınları erkeksileştirmiş olmalarıdır. Bu kez filmdeki erkeklerden sadece daha cesur, daha sert, daha akıllı ve daha becerikli olan sadece Ripley (yine Sigourney Weaver) değildir, bu özelliklere sahip en az bir başka kadın daha vardır. Ayrıca Ripley geleneksel olarak kadınlara ithaf edilen

erdemler açısından da üstündür: Uzak bir gezegende yaratık saldırılarından sağ olarak kurtulan ve sadece Hollywood'da var olan masum fakat sokak çocuğu benzeri dokuz yaşındaki bir kızla (Carrie Henn) iletişim kurabilen tek kişi de Ripley'dir. Ripley, küçük kızın maternal gereksinimlerini doyurmaya söz verdikten sonra, öteki süper-anne, yaratıkların kraliçe arısı ile ölümüne dövüşerek kızın hayatını kurtarır. Gerilimi daha da artırmak içinse, Ripley kızı kurtarıırken gezegenin nükleer bir patlama ile yok olmasına birkaç saniye kalmıştır.

Yaratık II, orijinalinden pek çok yönden yararlanmış olsa da ilk filmi şeytancasına etkileyici yapan bütün Kleinvary öğeleri filmde neredeyse söküp atmıştır. Bu değişiklikler büyük bir olasılıkla bilerek yapılmıştır. Cameron ve Hurd *Yaratık*'ı başarılı kılan şeyi muhtemelen biliyorlardı, fakat aynı zamanda böyle konularda yapılan filmlerin çoğunun Hollywood paradigmalarından Scott'ın filmleri kadar sapmadığını da kavramışlardı. *Yaratık*'ta güven tazeleyen tüm baba figürlerinin tez elden canına okunurken, *Yaratık II*'de bu baba figürlerinin hiçbirine gerek yoktur çünkü Ripley bu kez ideal annedir ve en dikkatli babadan daha iyi bir koruyucudur. Ayrıca, *Yaratık*'taki aşk meşk eksikliği *Yaratık II*'de giderilmiştir. Filmdeki romans, sadece filmde sular seller gibi kullanılan anne sevgisi ile değil, aynı zamanda da Ripley ile duyarlı ve ihtimamlı Alan Alda modelinden esinlenilerek yaratılmış bir karakter olan tatlı dilli bir subay arasındaki cinsellik içeren sohbetlerle de sağlanır. Hattâ ilk filmdeki siyasi paranoya bile dönüştürülmüştür: "Şirketin" gemiye musallat olan herhangi bir yaratık kadar kötü niyetli olduğu ortaya çıktığında, hiçbir şeyin teselli veremeyeceği yavaş yavaş anlaşılır ve bu sayede *Yaratık*'taki dehşet ikinci bölümde katmerlenir; buna benzer kötü niyetli bir askeri sanayi tesis ile ilgili görüşler ise ikinci filmde sunulur, fakat bu tesisin temsilcisi (Paul Reiser) sinemanın herhangi bir kötü adamıdır ve güçlü Ripley ile aşık atacak gibi değildir. *Yaratık II*, bir adam, bir kadın ve çocuktan oluşan postnük-

leer ailenin huzurlu hiper bir uykuya dalarak Ana Dünya'nın bağına dönüşlerinin garantisiyle sona erer. Orijinal filmi bilen izleyici, yaratıklardan kurtarıldıktan sonra Carrie Henn'in göğsünden bir bebek canavarın fırlamasını bekler. Bu sapık yaklaşım filmin orijinalinin yansıtma, içe atma motiflerine uygun düşmüş olabilir, fakat bu fikir ikinci filmin temposunun ruhuna kesinlikle uygun düşmezdi.

Yaratık'ın devamı niteliğindeki ilk film, orijinalinin klostrofobik, oda filmi özelliğinden ayrılmışsa, bu serinin sonraki iki filmi daha da güncel konularla ilintili bir sürü tartışma da başlatmışlardır. Özellikle daha sonra çekilen filmler orijinal filmde belirsizce ima edilen AIDS ve kürtaj ile ilgili kaygıları harekete geçirmişlerdir. Tom Doherty'nin de belirttiği gibi (1996) bu serideki her yeni film başka türdeki filmlerin metinlerarası ilişkilerine yeni bir düzey eklemiştir. *Yaratık II*'nin Reagan'lı yıllarda serpilip gelişen Vietnam'a dönüş filmleriyle gösterdiği çok sayıdaki benzerlikte olduğu gibi *Yaratık*' (1992) ise hapishane filmlerinin tür geleneklerinden bazılarını, *Yaratık: Diriliş* (1997) de bu karışım anaç melodramlardan kimi özellikleri katmıştır. On üçüncü bölümde belirtmiş olduğumuz gibi, dörtlemenin dördüncü filmi *Yaratık: Diriliş* Sigourney Weaver'ın starlaştığı ilk *Yaratık* filmindeki imge ile oynar. Aslında serideki filmlerin hepsi, izleyiciler arasındaki tipik erkekleri hem korkutan hem de içlerini gıcıklayan; yirminci yüzyıl sona ererken Amerikan kültüründeki çeşitli feminist düşünceleri hem destekleyen hem de ayağını kaydıran "falilik" kadın konusunu ele almıştır. Ayrıca dördüncü film orijinalinin önemli sahnelerini incelikli bir şekilde ve de yoğun bir ironiyle yeniden sahnelediğinden serideki en tipik filmidir. Şunu kesinlikle iddia edebiliriz ki, serideki filmlerin hiçbiri filmin orijinalindeki Kleinvari temaları içermemiştir.

Orijinal *Yaratık*'ın konusu basittir: Canavar ortalıkta başboş dolaşmaktadır ve yok edilmelidir. Fakat daha önce gösterdiğimiz gibi, film karmaşık bir öykü anlatma yöntemi geliştirmiş ve bu öyküyü -bilerek ya da bilmeyerek- izleyici-

nin çoktan unutup gittiği fakat hâlâ sapasağlam duran kaygılarıyla ilişkilendirmiştir. Filmin, konusu ve bu kaygılar arasındaki bire bir ilişkiyi tutarlı bir şekilde işlediğini iddia etmiyoruz. Biz burada daha çok, bu fantezilerdeki imgelerin tıpkı birincil düşünme sürecinde imgelerin belirmesi gibi ortaya çıkarlarken akla Melanie Klein tarafından belirlenen çocukluk fantezilerini nasıl da getirdiğini işledik. Neticede *Yaratık*, izleyicinin karanlık, bilinçaltı endişelerine dokunur ve tam olarak anlamadığı bir tepki yaratır; tıpkı filmdeki konuşmaların çoğunu anlayamadıkları gibi. Açıkçası, paranoid şizoid duruşun filmde sözlerle açıklanmayan havası, dilin açık ve seçik anlaşılmasına bağlı değildir. *Yaratık* izleyicisini birçok açıdan zifiri karanlıkta bırakmıştır.

XIII.

Çağdaş Sinemada "Fallik" Kadınlar

E leştirmen Georgia Brown (1990), dehşet yaratmak için eskiden sinemada kullanılan formülün tek başına bir kadının aklından zoru olan bir adam tarafından kovalanması iken, yeni formülün ise zararsız bir adamın gözü dönmüş bir kadın tarafından yıldırılması olduğunu belirtiyor. Brown, James Caan'ın elini kolunu bağlayıp tepesinden hiç ayrılmayan güçlü bir kadın olan Kathy Bates'in insafına kaldığını işleyen 1990 yapımı *Ölüm Kitabı*'nı (Misery) şöyle niteliyor: "Sanki *Arka Pencere*'de (Rear Window) James Stewart ile kadın kılığına girmiş Raymond Burr aynı odada." Bir taraftan *Ölüm Kitabı* filmindeki öfkeli fallik kadın karakteri yakın geçmişteki çeşitli feminist düşüncelere karşı gösterilen "tepki"nin manifestosu olarak görülebilir (Faludi 1991). Geleneksel kadın rolünden ayrılan ya da *Ölüm Kitabı*'nda Bates'in oynadığı karakterin yaptığı gibi bu rolü saptıran kadınlar, Hollywood sinemasında giderek canavarlaşan biçimlere bürünmeye başlarlar. Kadınların iktidar isteyiş biçimleri olağandışı görüldüğü sürece Amerikan eğlence endüstrisi yasaklanmış kolektif fanteziler üzerine yatırım yapmaya ve yararlanmaya devam edecek; filmin anlatısında kâr getirecek değişiklikler yapması kaçınılmaz olacaktır. Öte yandan, Hollywood sineması son yıllarda göz kamaştırıcı derecede çeşitli fallik kadınlar üretmiştir. Bu kadınların bir kısmı sempatik olarak sunulmuş, bir kısmı da feministlerin sorunlarını doğrudan dile getirmeden (lehte ya da aleyhte) hikâyelerin içinde bir etki yaratmışlardır. Popüler

sinema fallik kadını nasıl görürse görsün, psikanaliz bu eğilimin ardında yatan gelişimsel, politik ve kültürel güçleri anlamamıza olanak sağlar. Özellikle, psikanalitik olarak elde edilen rüya yorumları tekniğinin Hollywood'un hafifletilmiş fantezilerinin kültürel eleştirisi içinde değerlendirilebileceğini anlatacağız. Günümüz sinemasının fallik kadınının her yerde hazır ve nazır imgesi kuşkusuz pek çok endişe ve fanteziyi dile getiren fazlasıyla kararlı bir fenomendir. Bu fenomenin özellikle karmaşık bir örneği, kadının penisinin *olmadığının* keşfi etrafında dönen birkaç yeni filmde yer almaktadır.

Düşüncemizi öncelikle, pek çok çağdaş film kuramının kaynağı olan Laura Mulvey'in olağanüstü etkili "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması" (Visual Pleasure and Narrative Cinema) adlı makalesine dayandırmaktayız. 7. bölümde de bahsettiğimiz gibi Mulvey'in, erkek izleyicilerin hadım edilme korkularını azaltmak için kadınların filmlerde cezalandırılması ve fetişleştirmesi ile ilgili kuramı, cinsiyetlere bağlı olsun ya da olmasın, sinemadan alınan zevkin sadece taraflı bir değerlendirmesidir. Özellikle, penisleri varmış gibi kadınların hadım edilemeyeceği düşüncesi hadım edilme korkusundan daha temel bir korku olarak belirtilmiştir (Lurie 1981-82 ; Modleski 1988). Seksenli ve doksanlı yıllarda çekilen filmlerden birkaçı fallik özellikleri olan kadınları ön plana çıkarmıştır. Bu bölümde, erkeklerin kadınların bir penise sahip olabileceği endişelerini ya da buna benzer bir konuyu işleyen iki filmi inceleyeceğiz: *Aşk Denizi* (Sea of Love, 1990) ve *Çalışan Kız* (Working Girl, 1988).

fallik anne

Freud, annenin bir penisi olduğu fantezisinin normal gelişimin temel ve evrensel bir aşaması olduğunu yazmıştır. Bu temayı Leonardo da Vinci ile ilgili yaptığı psikobiyografisinde geniş bir şekilde incelemiştir (Freud 1910). Freud, Leonardo'nun bir çocukluk anısının simgesel anlamı üzerinde

durur. Sanatçı (da Vinci), bebekliğinde bir gün beşiğindeyken büyük bir kuşun kuyruğunun ağzına girdiğini hatırlar. Freud, bir çeviriden tekrar çevirisi yapılmış bir metne dayanarak çocuklukla ilgili bu fantezinin mitolojiyle ilişkisini araştırır. Bu çeviride bir yanlış yapılmıştır, "uçurtma" anlamına gelen "nibio" kelimesi yanlışlıkla "akbaba" olarak çevrilmiştir. Mısır mitolojisine ait resimlerde akbaba başlı ana tanrıça Mut'un hem memeleri, hem de sertleşmiş bir penisi olduğunu belirten Freud, erkek çocuğun doğal olarak kadınların da kendisinininki gibi bir penise sahip olduğunu zannedebileceğini ileri sürmüştür. Freud'a göre mitoloji erkek çocukta evrensel bir gelişim dönemini yansıtan anne bedenine ait ilkel bir fanteziyi muhafaza etmekteydi.

Sonraki yazılarında Freud, kadın penisi hakkındaki bu fanteziyi fetişizm ile ilgili açıklamalarının ana konusu olarak kullandı (1927, 1940). Erkeğin hadım edilme korkusu, fetişin insan ruhunda meydana gelen parçalanmaya ait bir biçim olduğunu düşünmesine yol açar. Buna göre fetiş, kadınların hadım edildiklerinin hem yadsınması hem de kabul edilışıdır. Bak (1968) ve Stoller'ın (1975) cinsel sapkınlar üzerine birbiri ardına yaptıkları yorumlarda, penisi olan kadınla ilgili fantezi başka cinsel sapıklık biçimlerinin oluşumunda anahtar bir rol oynamaya devam etmiştir. Örneğin Bak, daha da ileri giderek "tüm sapıklıklarda dramatize edilen ya da dinsel olarak kutlanan hadım edilmenin reddi, penisi olan anne ya da kadın fantezisinin gerileyen uyanışıyla ortaya çıkar," diye belirtir (1968, 16). Stoller bu fanteziyi karşı cinsin elbiselerini giymek (travestilik) ile ilintiliyor: Erkek, kadının gerçekten penise sahip olduğuna ilişkin bilinçaltı fantezisine gerçeğe dönüştürmek için kadın gibi giyinir.

Fallik anne mitinin başka işlevleri de vardır: Erkek çocuk, kadınların da kendisi gibi olduğuna inanarak hadım edilme anksiyetesini giderir. Genital düşlerin altında çocuğun hadım edilme anksiyetesinden doğan her şeye gücü yeten pregenital bir fallik anne vardır. Bu anne çocuğun kırıl-

ganlığından yararlanabilecek delici ve her şeye gücü yeten bir annedir (Burnswick 1940, Chasseguet-Smirgel 1964, Eigen 1974). Fallik annenin merkezde oluşunun en bariz örneği sivri şapkası, kıllı yüzü, süpürgesiyle uçan aynı zamanda her yerde olan cadı imgesidir. Daha 1945 yılında Geza Roheim, fallik anne temasını Avrupa folklöründeki cadı efsanelerine dayandırmıştı. Ayrıca Roheim mitolojik cadıların ineklerle ve bozulmuş ya da zehirlenmiş sütle ilişkisine de değinmiştir. 1986 yılında Nancy Kulish “Fallik anne gerçekten oral annedir, yani sütün kaynağını ele geçirip çocuğun anneye karşı duyduğu saldırganlığı temsil eden cadıdır,” diye yazmıştır (394). Bu penis-meme denklemi Leonardo da Vinci’nin çocukluk anılarında da açıkça görülür. Freud’un belirttiği gibi (1910) meme emen çocuğun aktif durumu, Leonardo’nun anısında ağzına sokulan penisi/memeyi pasif bir şekilde emen çocuğa dönüşür.

Klein yanlısı kuramcılara göre, çocuk babasına ait penisin annesinin içinde olduğunu düşünerek penis ile memeyi birleştirir. Klein’in çalışmasına yaptığı açıklayıcı giriş yazısında Hanna Segal (1964) şöyle bir yorumda bulunuyor: “Çocuğun anne-babasının cinsel ilişkisini ilk algılama biçimi oral yolludur ve anne cinsel birleşme esnasında babanın penisini içine alan olarak algılanır” (4). Erkek çocuğu işi daha da ileri götürerek annenin hadım edilmiş baba olduğunu ve böylece annenin babaya ait penisle kendi gücünü artırdığını düşler (Eigen 1974). Bu bağlamda fallik anne *hem* hadım edici *hem de* delicidir.

Leonardo’nun çocukluk anılarının türevleri baskın Amerikan sinemasında her zaman bulunan bir temadır. 12. bölümde belirttiğimiz gibi *Yaratık* (1979) filminde ve James Cameron’un ile Gale Ann Hurd’ün 1986 yılında devamını çektikleri *Yaratık II*’de anne-canavar aynı anda hem kötü, cezalandırıcı bir göğüs olarak hem de fallik yıkıcı bir nesne olarak işlev görür. Birinci filmin bir yerinde karakterlerden birinin hayatını canavarın onun boğazına soktuğu fallus benzeri bir uzantı kurtarır. Bu Leonardo’nun tarif ettiği pe-

nis/memenin tamı tamına bir temsilidir. Buna benzer bir bi-leşke yeni bir örnekte, *Ölüm Kitabı*'nda da görülür. Bu film-de Mary (Kathy Bates) hemşire olarak eğitilmiş biridir, bu yüzden balyozla James Caan'ın ayak bileklerini kırıp taban-cayla ateş etmekten ve koluna iğne yapmaktan fırsat buldu-ğunda adamcağızın karnını da doyurur.

Ölüm Kitabı filmindeki Annie'nin karakteri iyi bir fallik anne örneğidir fakat Amerikan filmlerinde çokça bulunan ve anaç özellikleri *olmayan* fallik anne örneklerinden fark-lıdır. 1940'lı ve 1950'li yıllarda çekilen kara filmlerin klişe-si, erkek ayrıcalığıyla ilgili varsayımı göstermek için elinde bıçak ya da silah taşıyan ve kesinlikle anaç özellikleri olma-yan kadın imgesiydi (Kaplan 1989). *Johnny Guitar* (1954) gibi bir filmde silah taşıyan canavar kadın geleneği parodi sınırlarını süsler. Seksenli ve doksanlı yıllarda çekilen pek çok film eteklerinin ya da bellerinin altında bir yerde silah ya da bıçak taşıyan ve erkekleri genital organlarından vuran kadın figürleriyle doludur. Bu kadınlar cinsel olarak karşı konulmaz bir şekilde çekici diye nitelenmişlerdir ve genel-likle geleneksel anaç tavırlı kadınlara karşı bir teselli sağlar-lar. *Gerçeğe Çağrı*'da (Total Recall, 1990), Sharon Stone ta-rafından canlandırılan karakter bedeninin alt taraflarında hem bir bıçak hem de bir tabanca gizler. Ve filmin bir yerin-de oyuncunun görüntüsü baştan başa *Bıçak Sırtı* (1982) fil-minde Daryl Hannah tarafından canlandırılan kopyacıyla aynı ölümcül ve fallik yoğunluğa sahiptir. *Öldürme Yetkisi* (License to Kill, 1989), *Umutsuz Saaatler* (Desperate Ho-urs, 1990) ve *New York'un Kralı* (King of New York, 1990) filmlerinde baştan çıkarıcı kadınlar iç çamaşırlarının altında silah taşırlar. *Ani Vuruş* (Sudden Impact, 1983) ve *Son Ayin* (Last Rites, 1988) filmlerinde intikamcı kadınlar erkek kur-banlarının cinsel organlarına kurşun sıkırlar. Bu filmlerde suç işleyen kadınlar cezalandırılmazlar. Yeni yeni ortaya çıkmakta olan tecavüz intikam türü filmlerde, örneğin *Bayan 45* (Ms. 45, 1981), *Thelma ve Louise* (1991) ve ben-zeri Hollywood filmleri öldürülmeyi ya da hadım edilmeyi

hak eden kurbanlar aracılığıyla fallik kadınların beğenilmesini sağlamak ve onların tehlike unsuru teşkil etmediklerine izleyiciyi inandırmak konusunda başarılı olmuşlardır (Lehman 1992). Bu taktiğin pek çok çeşidi 1990'larda çekilen *Thelma ve Louise* dahil, *Yatağımdaki Düşman* (Sleeping with the Enemy), *Kuzuların Sessizliği* (Silence of the Lambs), *Yokedici II* (Terminator II), *Harlem'de Öfke* (A Rage in Harlem), *Cehennem Silahı III* (Lethal Weapon III), *Batman'ın Dönüşü* (Batman Returns), *Elveda Öpücüğü* (The Long Kiss Goodbye), *Jane'in Zaferi* (G.I. Jane) ve *Nikita* (La Femme Nikita) gibi filmlerde çokça görülür.

aşk denizi

Son birkaç yıldır, kadınların fallik oluşlarıyla ilgili belirsizlik Amerikan filmlerinde bir mecaz olmuştur. Seksi fakat saldırgan kadınlar silah, bıçak ya da penise benzer bir şey gizliyor veya gizlemiyor olabilirler. *Öldüren Cazibe* (Fatal Attraction, 1987) filmi en azından, kendine fazla güvenen bir kadının sonunda hedefine varmak için bıçak kullanmaya başvurması yüzünden geniş kitlelerce sevilmiştir. Film güçlü kadınların anaç ya da anaç olmayan tiplere bölünmelerini gösteren en güçlü örneklerdendir. Filmin sonunda anaç özellikleri olan kadın (Anne Archer) bu özelliklere sahip olmayan kadının (Glenn Close) bedeninde bir delik açar. *Aşk Denizi*, *Öldüren Cazibe*'deki mitleri saptıran ve bu filmin elde ettiği başarıdan faydalanmak için hiç düşünülmezsizin çekimlerine başlanılan bir filmidir.

Aşk Denizi'nin açılış sahnelerinde izleyici, 1950'li yıllarda hit olmuş bir *rhythm and blues* parçası "Sea of Love" eşliğinde yatakta ritmik kalça hareketleri yapan çıplak bir erkek kıcını takip eder. Kamera, yataktaki erkek figürünün başına doğru hareket ettiğinde adamın dehşete kapıldığı ve incinmeye açık olduğu anlaşılır. Birkaç saniye sonra adamın kafasında bir silah patlar. Katilin cinsiyeti belli değildir, fakat silahın penise benzediği tartışma götürmez. Dava hayat-

tan bezmiş alkolik polis memuru Frank Keller'a (Al Pacino) verilir. Frank kederlidir ve psikolojik olarak hadım edilmiştir. Eski karısı onu mesai arkadaşıyla aldatmıştır. Reddedilmenin yarattığı iktidarsız öfke, Frank'ın eski karısının şu anki kocasına saldırmaya yol açar. Frank daha sonra bu adamdan özür diler.

Katilin ikinci kez saldırmadan sonra Frank, New York City bölgesinden başka bir polis memuru Sherman (John Goodman) ile işbirliği yapar. Kurbanların hepsinin gazetelerin bekârlara ayrılan sütununa şiirler yollayarak kadın partner arayan erkekler olduğu anlaşıldıktan sonra polisler bu ilanlara benzer yapıda yazılar göndererek tuzak kurarlar. Frank ilanlara cevap veren her kadınla bir restoranda buluşur. Frank bu buluşmalarda matbaacılık ile uğraşan yalnız bir adam rolüne bürünür. Buradaki fallik kadını arama hilesinin altmetni sadece kısmen bastırılır. İlane karşılık verenlerden biri Frank'ın mesleği ile ilgili yalan söylediğini fark ettiğinde öfkeli bir şekilde "Eğer sen bir matbaacıysan benim de bir sikim var," diye bağırır. Kadın masadan fırlayıp giderken Frank onun arkasından "Bundan bir an olsun şüphe etmedim bebeğim," diye bağırır. Akşam yeniden çalışmalarını hakkında konuşurlarken Sherman, Frank'e, "Siki olan bir kıza ilgi duyar mıydın?" diye sorar. Frank "Kızın kişiliğine bağlı," diye cevap verir.

Frank doğru kişiliği Helen Cruger'da (Ellen Barkin) bulur. Suçunu kanıtlayacak parmak izi bırakmamasına karşın, restoranda Frank'i tantanalı bir şekilde reddettikten sonra Helen hem izleyicinin hem de polisin bütün kuşkularını üzerine çeker. Yine de, bir şarküteride karşılaştıktan sonra polisin sevgilisi olur. Aslında, film özellikle gazete ilanlarında bastırılan şeyin dönüşü açısından ilginçtir. Sevgili arama ve sezdirmeden kurbanına yaklaşma arasında Amerikan filmlerinin çoğunun göz ardı ettiği, fakat çağdaş (özellikle kentlerde yer alan) romanslarda bulunan onaylanmamış, tedirgin edici bir denklik vardır. *Aşk Denizi*, kadının Frank'in hem sevgilisi hem de katili olduğu bir durum yaratarak bu

temayı bize tekrar sunar. Ellen Barkin, Helen rolünü iyice hesaplanmış bir belirsizlikle oynar. İzleyici Helen'in davranışlarını hem seri cinayetler işleyen bir kadın hem de seksi fakat zararsız, saldırgan bir kadının davranışlarıyla özdeşleştirir. Aslında, Barkin'in sahne personası öyle yeterli bir tehdite sahiptir ki Walter Hill tarafından çekilen *Yakışıklı Johnny* (Johnny Handsome, 1990) adlı bir sonraki filmde kendisine özellikle soğukkanlı, hadım edici erkek katili rolü verilmiştir. Barkin, fallik ününü artırmak istercesine Blake Edwards'ın *Değişim* (Switch, 1991) adlı filmde de oynamıştır. Barkin, bu filmde öldükten sonra bir kadının bedeninde yeniden doğan bir adamı canlandırmıştır.

Aşk Denizi'nde Frank ile ilk karşılaşmasından kısa bir süre sonra Helen, adamla duygusal olarak ilgilenmeye başlar. Helen'in fallik yönleri, seks arkadaşı bulmadaki hayvansı yaklaşımı ve katil olup olmadığıyla ilgili sorulan soruya gösterdiği sinirli tavır ile betimlenir. Frank boşandıktan sonra hiçbir kadınla çıkmazken ve akli hâlâ karısıdayken, hattâ gece yarısı karısını telefonla ararken, Helen ilişkiden ilişkiye koşar durur. İlk aşk sahnelerinde çıplak Helen, Hollywood filmlerindeki cinselliğe uymayan bir tarzda kamburunu çıkartarak Frank'i arkadan kucaklar. Frank Helen'in sevişmek için kendisini banyoya götürmeye karar verdiği sırada çantasında bir silah olduğunu görür. Bu ana kadar Helen'in fallik doğasından korkmamıştır. Frank panik derecesinde bir korkuya kapılıp odada koşmaya başlar. Sözde yaklaşmakta olan bir saldırıdan kendini korumak için umutsuz bir şekilde çare arar. Helen banyodan çıktığında Frank gerçek bir polis gibi Helen'in üstünü arar. Kamera Frank'in Helen'in cinsel organlarını da aradığını göstermek için boyundan aşağı çekim yapar. Silahın zararsız bir oyuncak tabanca olduğunu anladığımızda gerginlik hafifler. Kadının neden böyle bir alet taşıdığı asla açıklanmaz. Filmin sonlarına doğru Frank ellerini kadının eteğinin üst tarafına uzatıp başka fallik aletler aradığı zaman da kadının neden oyuncak bir tabanca taşıdığı sorusu aydınlanmaz.

(Ayrıca, filme adını veren ve ilk kurbanlar öldürüldüklerinde geri planda çalan şarkının önemi de açıklığa kavuşmaz.) Şimdi daha uyanık ve daha az şüpheli olan Frank, filmin ortalarına doğru da üzerinde sadece yağmurluk bulunan Helen'in kasıklarını kontrol eder. Adam kadının cinsel bölgelerine denk gelen yerlere ellerini soksa da bu sefer aradığı bir silah değildir. Bu arada, ikinci polis memuru Sherman, Frank'in davanın birinci dereceden şüpheli şahsıyla ilgilenildiğini anladığında öfkelenir. Sherman öfkesini ifade etmek için yerinde bir imge kullanarak Frank'e mahkemede ne söyleyeceğini sorar: "Yargıca ne söyleyeceksin, 'Önce ben tahrik ettim, sonra kadın beni tahrik etti' mi?"

Helen ve sahip olduğu sanılan penisin gizemi filmin ortalarında izleyicinin Helen'in bir kızı olduğunu anladığında sona ermeliydi. Geleneksel çocuk doğurma dönemine girdiklerinde, baskın Amerikan mitlerinde kadınların nadiren olumsuz fallik özellikleri olur. Hattâ *Yokedici II* filminde Linda Hamilton bir bilgisayar uzmanının nükleer bir felakete sebep olacağını anladığında, uzmanı çocuğunun önünde öldüremeyip sinir krizine girer ve ağlamaya başlar; pazularına ve hücum silahlarına karşın o hâlâ bir annedir. Helen'i temize çıkaran anneliği filmin başlarında verilse de Helen'in eski kocası Frank'in dairesine dalana kadar *Aşk Denizi* katilin kimliği ile ilgili bir ipucu vermez: Helen'in reddettiği eski kocası sezdirmeden sistematik olarak Helen'in sevgililerini öldürmektedir. Kadın ve erkek izleyiciler fallik yıkım aracının uygun cinsiyetle ilişkili olduğuna yeniden inandırılırlar. Helen kolayca incinen ve Frank'in cinsel gücünün geri gelmesini sağlayan besleyici cinsellikte biridir sadece. Bu bağlamda, *Aşk Denizi* Mulvey'in orijinal varsayımlarına karşı bir tez ortaya atar. Barkin'in bedeninin erkek izleyiciler için fetişleştirildiği sahneler verildiği anlarda asıl amaç hadım edilme düşüncesinin reddi değildir. Aksine, film sürekli kadınların hadım edilmiş olduklarını gösterir.

Helen'in penisinin olmadığına anlaşılması özellikle pek çok sebepten kısmen de olsa filmin penis ve silah arasında-

ki denklik ile ilgili bakış açısından dolayı önemlidir. Helen ayrıca, Frank ile Sherman arasındaki ilişkide homoerotik fikri harekete geçiren senaryonun yasal seks partneri olur. Robin Wood (1986), *Sonsuz Ölüm* (Butch Cassidy and the Sundance Kid), *Geceyarısı Kovboyu* ve *Thunderbolt ile Lightfoot* (Thunderbolt and Lightfoot) gibi “dostluk filmle-ri”nin şüphe götürmez homoerotik öğeleri görmezden gelmek için çok çaba sarf etmek gerektiğini savunur. Bu filmlerde iki erkek birbirlerine karşı filmdeki herhangi bir kadına duyduklarından çok daha yoğun duygular beslerler. Frank’ın Helen’in peşinden koşması ve özellikle penisi olmadığını anlaması filmde “dost”tan dolayı ortaya çıkan gerginliğin giderilmesine yardımcı olmuştur. Bu sayede Frank’ın heteroseksüel olduğu ortaya konur. Benzer bir durumda, Helen’in su götürmez kadınsı tasviri, koca ile eski koca ve sonunda da sevgili ile eski koca arasındaki erkek erkeğe fallik saldırgan çatışma için kontrpuan işlevi görür.

çalışan kız

Fallik ya da üzerinde silah ve bıçak saklayan kadınlarla ilgili filmlerin bulunduğu bir liste öncelikle gangster filmleri, kara film örneklerini ya da bunların dengi çağdaş filmleri kapsar. *Bıçak Sırtı* kadar olmasa da *Gerçeğe Çağrı* kara sinema türü filmlerin bilimkurgunun içine nasıl sızdığına dair iyi bir örnektir. İnsan, *Çalışan Kız* (Working Girl) adlı romantik bir komedide *Aşk Denizi*’ndeki Helen Cruger gibi potansiyel bir fallik kadın bulmayı beklememelidir. Fakat Hollywood konuları bir türden başka bir türe malzeme değiş-tokuşu yapmakta hep başarılı olmuştur.

Mike Nichols’ın *Çalışan Kız*’ı, Özgürlük Anıtı’nın bir helikopterden gösterişli bir çekimiyle başlar. Limandaki kadın (Özgürlük Anıtı) Amerikan değerlerinin olağanüstü güçlü bir simgesidir. Fakat Nichols için bu anıt daha önceki dönemlerinde yönettiği *Madde 22* (Catch-22, 1970) filminin

ütopyacılığını ya da *Silkwood* (1983) filminin şirket düşmanı paranoyasını pek temsil etmez. Aslında Özgürlük Anıtı, Staten Adası'ndan gelip zorlukları aşarak bir şirketin seçkin insanları arasına giren ve Amerika'nın başarı rüyası öyküsünün simgesi haline gelen Tess'in (Melanie Griffith) çifti işlevini görür. Bu ikilik özellikle bedensel yapı açısından önemlidir. Çalışan Kız'ın dönüm noktasında Tess yüksek sınıfa mensup düzenbaz patronu Catherine'e (Sigourney Weaver) "Çek o kemikli kıcını buradan," der. Bu cümle iki kez tekrarlanır ve izleyiciler ısrarla hep bu sahnede gülerек sevindiklerini belirtmişlerdir. Catherine'in "kemikli bir kıcı" olduğunun belirtilmesi dikkatleri Tess/Griffith'in bedeninden Catherine/Weaver'ın bedenine çeker. Aslında, Tess'in daha yumuşak, daha anaç bir kalçaya sahip olduğu gerçeğinden bazı anlamlar çıkarılabilir.

Bu anlamda film, en önemli soruları sorması açısından tipik bir Hollywood filmidir. Soruların bazıları kadınların bedenleri aracılığıyla sorulan toplumsal sınıflarla ilgili sorulardır. Filmde bedenini inceleyeceğimiz ilk kadın Özgürlük Anıtı'dır. Filmin başlangıç sahnelerinde kamera, Anıtın yüzünü yakından göstermeye başlar, başının arka tarafına döner ve kumaşla örtülmüş olsa da kocaman kalçalarını gösterene kadar uzaklaşır. Paul Fussell'in yazdığı mizahi sayılabilecek kitaba göre (1983, 51-54) ABD'deki işçi sınıfı daha yüksek bir toplumsal seviyeye gelmek için çok çaba sarf etmiştir. Orta sınıf inşaat işçileri arasında sıkça kullanılan laf, "Benim var." dır. Melanie Griffith *Çalışan Kız*'ın çekimlerine başlamadan hemen önce çocuk doğurmuş olduğundan biraz kilo almıştı. Bir yıl önce çevirdiği *Vahşi Bir Şey* (Something Wild, 1987) filminde daha incedi. *Çalışan Kız*, Melanie'nin fazla kilolarını gizlemek yerine daha da ön plana çıkarır. Gerçekte, masasına ilk oturduğu andan, ayakkabısını değiştirirken mini eteğinin yukarı sıyrılmasına kadar Melanie'nin dolgun kalçaları, poposu ve göğüsleri film boyunca devamlı olarak fetişleştirilir. Bu yöntemle film, cömertçe oranlanmış Özgürlük Anıtı'na benzetilen meleksi iş-

çi sınıfının tarafını tutar. Film aristokratlarını daha az melekse olarak betimler, hattâ Melanie'nin bedenine Sigourney Weaver'ın bedeninden daha fazla ayrıcalık tanır. Aslında Weaver'ın bedeni, en azından o günlerde Amerika'da yayımlanan reklamlarda dayatılan kadın güzelliği ile ilgili standartlara göre daha çekicidir.

Filmin birinci saatinde Tess, sahtekâr erkek arkadaşı (Alec Baldwin), yanında çalıştığı aşırı milliyetçi erkekler ve koca bir limuzin içindeki kadın avcısı işadamı tarafından aldatılıp kurban durumuna düşürülür. Bir anlamda Catherine, sahneye Tess'in "canına okuyan" bir tane daha fallik bir kurban edici olarak gelir. Filmin kendini feminist bir belge olarak gösterme çabasına karşın film Catherine'i cinsiyetçi bir tutumla yargılar (Greenberg 1989). Tess'in patronu Catherine, elinin hamuruyla erkek işine bulaşan bir kadın olarak rezil edilir. Verilen bir kokteylde adamlardan birine açık saçık fıkralar (özellikle anal seksle ilgili fıkralar) anlatır. Ayrıca Tess'in para kazandıracak fikirlerini küstahça çalar ve kendi fikirleriymiş gibi anlatır. Erkek gibi giyinme alışkanlığı nişanlısı Jack'in (Harrison Ford) Tess ile ilk karşılaşmalarında yaptığı bir yorumla vurgulanır. Tess'i görür görmez cazibesine kapılan Jack, Tess'e "bir erkek kadın olsaydı nasıl giyinirdi diye değil de, gerçek bir kadın gibi" giyindiğini söyler.

Griffith gibi Weaver da birkaç kez iç çamaşırıyla gösterilir, fakat sadece çirkin kalıbı bacağına taktığı zaman. Weaver sadece penise benzer bir şeye sahip olduğunu göstermek için değil, aynı zamanda penise benzeyen koltuk değneğinin kocaman ve komik olduğunu sergilemek için de söylenir. Filmin sonlarına doğru Catherine Jack'i baştan çıkarmaya kalkıştığında bu durum ortaya çıkar. Bacağındaki alçı kalıbını battaniye ile gizlemeye çalışsa da Jack yatak odasına giderken bu sert beyaz uzantının üstünü açar. Bu sahnenin komik bir amacı olsa da Al Pacino'nun ciddi bir şekilde Ellen Barkin'in eteğinin altında bir tabanca ya da penis bulmaya kalkışmasına benzer bir durum sergilenmek-

tedir. Catherine'in bacağına taktığı uzantının fallik özelliği Jack'in bu uzantının sertliğini, özellikle ne kadar kemiksi olduğunu ölçmek için alçı bacağı vurmaıyla vurgulanır. Bu sahnede Jack bir kadının sahip olduğu kocaman sertleşme karşısında hiç de tahrik olmaz. Tersine deliler gibi Catherine'in dairesinden kaçmak için yol arar. Catherine, hak ettiği cezayı yardımsever yaşlı patrondan (Philip Bosco) alır. Aynı şekilde, patron da Catherine'e kemikli kışını alıp gitmesini söyler. Niyetlenilenden daha acıklı bir hava içeren bir sahnede, Catherine koltuk değnekleriyle topallaya topallaya hikâyeden çıkar gider. Catherine'in fallik gücünün geçici ve son derece raslantısal olduğu böylece anlaşılır.

Sigourney Weaver'ın bedeniyle bağlantılı olarak üç kez kullanılan *kemik* terimi birden fazla anlama gelebilir. Weaver sempatik olsa da hep fallik kadınları oynamıştır. Oynadığı filmlerin en bilinenleri arasında *Yaratık* ve *Hayalet Avcıları* sayılabilir. Weaver'ın *Yaratık* (1979) ve *Hayalet Avcıları*'nın (1984) ilk bölümlerindeki fallisizmi, bu filmlerin devamında dramatik bir şekilde anaç güce doğru kayar. *Hayalet Avcıları II* (1989) filminde Weaver öncelikle çocuğunu korumakla ilgilenir, *Yaratık II*'de (1986) ise filmin dönüm noktası güçlü ve becerikli Ripley'ye (Weaver) karşı birleşen fallik canavarlarla, yaratıkların kraliçesiyle "bütün annelerin savaşını" gösterir. Fakat olay örgüsü serinin dördüncü filmi *Yaratık: Diriliş*'te saptırılarak Weaver'ın sinemadaki kişiliğinin anaç yönlerindeki çelişkiler açığa çıkarılmıştır. Winona Ryder tarafından canlandırılan androidi besleyen bir rol oynamasına karşın Weaver/Ripley sonunda yaratığın DNA'sıyla kendisinininkinin karışımından meydana gelen tuhaf, iğrenç evladiyla uzlaşmak zorunda kalır. Sonunda anne kendi canavarını/çocuğunu öldürür. Weaver'ın perdedeki kişiliğinin belirsizliği *Çalışan Kız*'daki "kadın mı, değil mi?" dinamiğinin bir parçasıdır. Tıpkı *Aşk Denizi*'nde Barkin'in belirsiz kişiliğine ilişkin benzer soruda olduğu gibi. Hem Weaver hem de Barkin üzerlerine belli miktarda fallik güç ve tehdit yazılmış bir metne dönüşmüşlerdir. Çok az sa-

yıda aktrist *Çalışan Kız* ya da *Aşk Denizi*'ne bu özelliklere uygun bir dengeyi başarılı bir şekilde getirebilirdi.

psikanaliz ve cinsiyet karmaşası

Belirsiz cinsiyet ve kılık değiştirme ile ilgili filmlere duyulan büyük ilgi, cinsel organların farklılıklarından kaynaklanan endişeleri yenmek için gerekli evrensel ihtiyacın kanıtıdır. Bu filmlerden Alfred Hitchcock'un *Sapık* (1960), Brian De Palma'nın da *Ölüme Soyunmak* (1980) gibileri korku filmi türüne girerler. Hiç kuşkusuz bu filmlerde sunulan kurbanı keskin bir aletle öldüren kadın katiller veya sonradan kadın kılığına girdikleri anlaşılan erkekler gibi korkunç karakterler annelerinin gizli bir penisi olabileceğini sanan çocuklarla ilgili konuları hatırlatırlar. Buraya kadar bu filmler pasif olarak edinilmiş travmalara aktif olarak hakim olma deneyimini gösterirler.

Tabii ki, komik filmler kadın kılığına girmiş erkekleri izlerken onlara gülünmesini sağlar. *Bazıları Sıcak Sever* (Some Like It Hot, 1959), *Victor/Victoria* (1982), *Tootsie* (1982), *Crocodile Dundee* (1986) gibi popüler Amerikan filmleri bu malzemeyi büyük bir başarıyla kullanmıştır. Karşı cinsin elbiselerini giyme en azından, Thetis'in oğlu Aşil'i Truva Savaşı'ndan uzak tutmak için kız kılığına sokup Lycomedes'in kızıymış gibi göstermesinden beri Batı edebiyatının hammadde si olagelmıştır. Bu geleneğin en güzel örnekleri Shakespeare'in komedilerinde görülür. Bütün bu yapıtlarda, izleyici kılık değiştirmiş karakterin cinsel organlarının gerçek doğası hakkında oyundaki karakterlerden daha çok şey bilmenin keyfini sürer.

Yetişkin hastaların tedavisindeki yeniden yapılanmalar ve çocukları geliştirme çalışmaları, genç çocuğun anksiyete dahil karşı cinsteki ebeveynin cinsel organının özellikleri ile ilgili yoğun bir merakla sahip olduğunu gösterir. Şöyle ki, çocuk karşı cinsten anne ya da babasının farklı bir cinsel organa sahip olduğunu aniden öğrendiğinde duyduğu endişeyi kulla-

nan anlatılar, izleyicinin bilinçaltındaki önemli gelişim anıyla bağlantı kurar. Bu durumda çocuklukta pasif olarak edinilen endişeler, merak ve keşiflerin tümü izleyiciler tarafından güvenli bir mesafede, vekâleten yeniden yaşanır. Bir kişi filmi izlerken travma tersine döner, filmdeki (ya da oyundaki) karakterler keşfettikleri sırdan dolayı travma geçirirken izleyici sırrı bilir ve şaşkınlığa düşmez. Çağdaş filmlerin çoğundaki espri, benzer bir bulgu anından kaynaklanır. Benzer bir durum *Crocodile Dundee*'de Crocodile'ın eve birlikte gideceği kadının erkek olduğunu anladığında yaşanır. Daha çarpıcı bir durum *Tootsie* filminin dönüm noktasında meydana gelir: Dustin Hoffman kamera karşısında peruğunu çıkarır ve filmdeki tüm önemli karakterler ünlü bir dizi film aktristinin aslında erkek olduğunu anladıklarında şok geçirirler.

Bu filmlerde cinsiyet karmaşasının çözülmesinin ideolojik olarak tarafsız olup olmadığı zor bir sorudur. Burjuvaların cinsiyet ve cinsellikle ilgili görüşlerinin sorgulanması potansiyel olarak yıkıcı olurken, aynı normlar filmin sonunda güçlü bir şekilde tekrar doğrulanırlar. Studlar'ın (1989) belirtmiş olduğu gibi, *The Rocky Horror Picture Show* ve *Pembe Flamingolar* (Pink Flamingos, 1972) gibi "kült" filmler bile cinsel hiyerarşide aile reisi erkeğin hakimiyetini azaltmak için pek de çaba sarf etmezler. Cinselliğin saptırılmasından dolayı bu filmler şaşmaz bir şekilde kadınları cinsel sapkınlıkla, erkekleri ise hakimiyetle özdeşleştirirler. Son on yılda, Amerikan filmleri, durumu kontrol altına aldıkları sürece, cinsiyet sınırlarını aşan kadınları eski sıhhatlerine kavuşturma yollarını bulmuşlardır (Straayer 1992).

Fallik kadınlarla ilgili bir tartışma, erkek mazoşizmine değinmeden tamamlanmış sayılamaz. Erkekler baskın karakterli fahişelerin peşine düşerler çünkü bazı erkeklerin boyun eğmeye zorlanmak istemeleri, hattâ kıçlarına takma penis sokturmak istemeleri yaygın ve güçlü bir fantezidir. Erkeklerle giren ve hadım eden korkunç kadınları betimleyen filmler bile rek ya da bilmeyerek bazı erkek izleyicilerin gizli isteklerini tatmin ederler.

kadın fallisizminde yeni yönler

1990'lı yıllarda Amerikan sineması fallik niteliklere sahip kadınları sunmuştur, özellikle de hikâyede bir şekilde kefareti ödenen niteliklere sahip olanları. Yani, Hollywood devamlı olarak kadınları, temel cinsiyet anlayışını çok fazla sarsmadan donatacak yeni yollar bulur. 1991 yılının ilk aylarının en başarılı filmleri sayılan *Kuzuların Sessizliği* ve *Yatağımdaki Düşman*'da kadın kahramanlar sadece hayatları tehlikedeyken silaha sarılırlar ve filmler kadınların erkek kurbanlarını adamakıllı rezil ederler. Linda Hamilton'un fallik öğeleri benzer bir şekilde 1991 yazının en popüler filmi *Yokedici II*'de de vardır. *V.I. Warshawski* filminde Kathleen Turner savaş sanatıyla ilgili yeteneklerini neredeyse sadece kızını korumak için kullanır, hattâ çocuğun öz, ama çocuk katili olan annesini öldürecek kadar ileri gider. *Harlem'de Öfke*'nin dönüm noktası Robin Givens'in sadece erdemli Forest Whitaker'ın hayatını kurtarmak için kötü adama silah çektiği andır. Bu an, seksi kadın silahşörleri bağışlama tasarısının renk körlüğü olabileceğini söyler. 1991 yılının en çok tartışılan filmlerinden biri olan *Thelma ve Louise*'de kadın kahramanlar (ikisinin de çocuğu yoktur) kanun kaçağı olarak yaşadıkları son birkaç günlerini cinsiyet sürgünü olarak yaşamazlar. *Thelma ve Louise* ile ilgili çok çeşitli incelemeler "kültürel çalışmalar"ın temel tezini destekler görünmektedir. Bu temel tez popüler anlatıların okuyucunun okurken anlam çıkarabileceği şekilde yazılan metinler olmadığı ile ilgili tezdır. Filmin, kadınların karşısında ruhlarından olmasa bile hayatlarından vazgeçtikleri erkek fallik gücünün abartılı bir gösterimiyle sona erişini izleriz. *Thelma ve Louise*'in erkek izleyicisi filmin kadın kahramanlarıyla cinsiyetsiz ya da cinsiyet öncesi bir özdeşleşmeye katılsa da, kadınların egemen erkek gücüne karşı yarattıkları tehdidin Grand Canyon'dan uçtuklarında sona erdiğini bilerek sinema salonunu terk eder.

Alan J. Pakula'nın *Şüpheli* (Presumed Innocent, 1990) adlı filminde oynayan Carolyn Polhemus asla silaha

sarılmasa da bu bölümde bahsettiğimiz kategorilerin çoğuna uyar. Amelia Jones (1991) *Öldüren Cazibe ve Şüphe Altında* filmlerindeki kadınlar arasında pek çok benzerlik olduğunu açıklamıştı. Anneliğin saptırılmasıyla sürekli olarak ilgilenen daha önceki filmdeki Alex (Glenn Close) gibi, *Şüphe Altında*'daki Carolyn'in dolyatağı kordonları bağlıdır. Bu bilgi, Carolyn vahşi bir şekilde öldürüldükten sonra otopsisı yapılanaya kadar açığa çıkmaz. Anneliğe ait her şeyden vazgeçerek, bedenini zevk almak ve daha çok da toplumda yükselmek için kullanan Carolyn son derece yarışmacı bir ortama sahip bölge savcılığında hızla yükselebilmektedir. Film boyunca kadının "kötü haber" olduğu ve fallik güce sahip olduğunu sanmasına uygun bedelin ölüm olduğu yolunda çeşitli imalarda bulunulur. Carolyn'in fethettiği insanlardan biri de Rusty Sabich'tir (Harrison Ford). Sabich sonunda Carolyn'i öldürmekle suçlanır. Fakat izleyici, *Öldüren Cazibe*'de (Fatal Attraction) olduğu gibi filmin sonunda cinselliği ile kariyer edinen kadının ilişkiye girdiği adamın karısı tarafından öldürüldüğünü öğrenir. Sabich, karısı Barbara'nın (Bonny Bedelia) Carolyn'i çekiyle defalarca vurarak öldürdüğünü öğrendiğinde bu bilgiyi kendisine saklar ve aklından geçirdiği "Annesini oğlumdan uzak tutamadım," düşüncesini biz duyarız. Jones (1991) kadınların tamamen olmasa da gramatik olarak nesnelleştirildiği bu cümlelerin garip üslubuna dikkat çekmiştir (313). Anaç özellikler taşımayan fallik kadınların bertaraf edilmesinden hemen sonra bir çeşit aile düzeninin yeniden sağlandığı düşüncesi filmin bir buluşudur. Scott Turow'un romanına dayanılarak çekilen film, Jones'un belirtmiş olduğu gibi, cinayet evliliklerine engel olacak kadar büyük bir mani teşkil etmesinden dolayı çiftin ayrılmasıyla sona erer. Hollywood bir kez daha, kanunları çiğneyen ve anaç özellikler taşımayan kadını harcamak pahasına, anaç fallik kadınlara güçlerini tekrar kazandırmıştır.

Testosteron oranı yüksek kadınların bulunduğu grubun en alt seviyesine varabileceği eğilimine başka bir örnek de

1997 yılında Ridley Scott tarafından yönetilen *Jane'in Zaferi*'dir (G.I. Jane). Vücut çalıştırıcısı tarafından kasları şişirilen Demi Moore filmde donanma yüzbaşısı rolündedir. Yüzbaşı, kadınların askeriyedeki uygun rolleri konusunda ikiye ayrılmış politikacıların piyonudur. Kadın olağanüstü bir şekilde acımasız ve sadistik bir donanmaya kabul eğitime maruz kalır. Donanmadaki tek kadın olduğundan donanma arkadaşları tarafından devamlı aşağılanır. Filmin en kritik anında, arkadaşlarının tezahüratı arasında gaddar kumandan (Viggo Mortensen) ile yumruk yumruğa bir kavgaya tutuşur. G.I. Jane ve başkumandan birbirlerini yeteri kadar yumruklayıp iyice kanattıktan sonra G.I. Jane hasmına "Yarrağımı ye!" diye bağırarak meydan okumasını sürdürür. Etrafta alkış tutan erkeklerin bu sözlere gösterdikleri olumlu tepki, kadının sonunda "donanmadaki erkeklerden biri" olduğunu gösterir.

Thelma ve Louise'de olduğu gibi, *Jane'in Zaferi*'nin inanılmazlığından dolayı Ridley Scott'ın niyeti yeterince açık değildir. Gerçekten Scott kadınların askeriyedeki eşitlik savaşımının temel sebeplerini mi savunmaktadır? Yoksa, bu film çekici bir kadının acımasız donanmaya kabul eğitimine maruz kalmasının nasıl olacağıyla ilgili bir erkek fantezisi midir? Scott'ın feminizm anlayışı daima parodi sınırlarında dolanır durur.

1992 yılının ilk yarısının en popüler filmi *Temel İçgüdü* (Basic Instinct) hakkında da hiç değilse birkaç söz etmek gerekir. Sayısız benzerlik gösterdiği *Aşk Denizi* gibi *Temel İçgüdü*'de cinsel olarak çekici sayılan ve adam öldürüp öldürmediği belli olmayan bir kadın (Sharon Stone) sunulur. Bu seferki olayda kullanılan alet, bir buz kıracağıdır. Film bir adamın cinsel ilişkiye girdiği ve kim olduğu bilinmeyen sarışın bir kadın tarafından öldürüldüğü sahneyle başlar. Bu davaya bakan polislerden biri (Michael Douglas), *Aşk Denizi*'ndeki Al Pacino gibi kadınlarla iletişimi bozuk, alkolik biridir, ama gene de olayın en şüpheli kadınıyla cinsel açıdan ilgilenir. İki film arasındaki öteki bariz benzerlik, kah-

raman ile bağlı bulunduğu karakoldaki en yakın arkadaşı arasındaki homoerotik ilişkidir. Hollywood'da John Goodman ile yer değiştirebilecek tek aktör olan George Dzundza *Temel İçgüdü*'nün kritik noktalarından birinden kısa bir süre önce Michael Douglas ile bir gey barda karşılaşır. Ellen Barkin gibi, Sharon Stone da geçmişte katil rollerinde oynamıştır ve *Öldüren Cazibe*'nin yanı sıra *Aşk Denizi* gibi *Temel İçgüdü* de akıllı, seksi, hakimiyeti elinde tutan kadınla katil ruhlu bir sapık arasındaki benzerlik konusu üzerinde durur. *Temel İçgüdü*'de, Sharon Stone'un oynadığı karakterin penise benzer bir şeye sahip olup olmadığı özellikle ilginç bir sorudur. Film, Stone'un sorgulanmak için merkeze gitmeden önce mini eteğinin altına külot giymediğini göstermek için bazı çarelere başvurur. Sorgulanması sırasında masum olduğunu kanıtlamak için Stone bacaklarını hafifçe aralayarak vulvasını gösterir ve karşısında oturan bir oda dolusu erkek polisi şaşırtır. Belli bir güce sahip bir penisi olmasa da Stone sahip olduğu şeyi göstererek büyük bir güç elde eder. Stone vajinasını sanki bir penismiş gibi etkili bir şekilde kullanır. Filmin paranoid, kadın düşmanı ideolojisinde Stone'un erkekleri yönlendirme ve gücü her an elinde tutma kabiliyeti bir penise sahip olmak ile aynıdır. Ayrıca, *Aşk Denizi*'nde olduğu gibi, kadın kahramanın cinsel organını göstermesi homofobi üstüne yazılmış anlatılarda kadını erkek kahramanın onaylanmış seks partneri yapar. Stone karakterinin cinselliği, çocuk doğurma öğelerinden yoksundur. Cinselliğinin iyileştirilemez yönü filmin kötü ün yapmış belirsiz sonunun önemli bir ögesidir.

Erkeklerin fallik kadınlarla ilgili endişeleri Amerikan filmlerinin yaygın konusudur, en azından erkeklerin bilinçaltının evrensel bir teması olması açısından yaygındır. Popüler filmleri herhangi bir kültürdeki düşlere benzerliği açısından kavramlaştırabilirsek eğer, Hollywood'un insanları daha derinden etkileyen dürtüler, imgeler ve korkular gibi yaşamın tüm kalıntılarını nasıl kullandığını gösteren düş araştırmaları için geçerli benzerlikler bulabiliriz. Erkeklerin

kadınlarla ilgili endişeleri öncelikle kültürel olarak özel ki-
mi anlatı olasılıklarıyla yer değiştirebilir. 1990 yılının sürp-
riz iki hit filmi *Özel Bir Kadın* ve *Hayalet* güzel, canlı ka-
dınlar yaratmıştır. Yine de bu kadınlar tamamıyla erkekleri-
ne bağımlıdırlar. *Hayalet*'te Demi Moore erkek arkadaşı öl-
dükten sonra bile ona bağlıdır. Bu yer değiştirmeye örnek
olabilecek daha karamsar başka bir versiyon da hadım edi-
ci korkunç canavar imgesidir, tıpkı *Ölüm Kitabı*'nda (Mi-
sery) bir sürü silahı olan Kathy Bates ve *Öldüren Cazibe*'de
eli bıçaklı Glenn Close'da olduğu gibi. Bu filmler iki yer de-
ğiştirme duygusu sunar, çünkü önce genelleştirilmiş erkek
korkusunu sinematik anlatımla kaldırır, daha sonra da er-
kek cinsel organıyla ilgili korkuyu bıçak, silah ve balyoz ile
değiştirir. Özel tarihsel bir noktadan filmlerin tematik ola-
rak incelenmeleri, kültürel yapı içinde genellikle bastırılan
anksiyete ve korkuların yansıtılması, belki de kuvvetlendi-
rilmesi psikanalitik açıdan anlaşılabilir. Bu tür yorumlama
Aşk Denizi ve *Çalışan Kız* gibi sınırdaki vakalarda bile be-
lirsizlikleri aydınlatılabilir. Her iki filmde de fallik kadın kor-
kusu, aslında kadının penise sahip olmadığını söyleyen an-
latıların üzerine kuruludur.

Sonsöz

Sinema, psikiyatristleri ne kadar büyülemişse, film yapımcıları da psikiyatriden o kadar büyülenmiş gibi görünüyor. Psikiyatristler ya da psikiyatrik meseleler, en azından 1904'ten beri düzenli olarak filmlerin konusu olmuş ve birçok yazar da sinemanın gizemlerini psikanalitik bilgi donanımlı yöntembilimler ile incelemişler. Sinema filmleri ile zihinlerin etkileşimi üzerine yazılmış başka kitaplardan bu çalışmanın farkı ise bu ilişkiye her iki taraftan da bakıyor olması.

Çalışmamızın birinci kitabında, filmlerin psikiyatristleri stereotipleme ve günün sinema mitolojisinin olduğu kadar türünün olay örgüsünün mekanik gereklerine hizmet edecek şekilde nasıl uydurulup uygunlaştırıldığını tartıştık. 450'den fazla Amerikan filmini inceledikten sonra gördük ki sadece bir elin parmakları kadarı psikiyatrinin radikal bir şekilde basitleştirilmiş ve stilize edilmiş resmedilişleriyle haşır neşir olmamış, hattâ bu filmlerin çoğu, eninde sonunda psikoterapik etkileşimlerden ayrılıp tanıdık sinema klişelerine yönelmişler. Örneğin, *Öldüren Hatıralar*, *Guguk Kuşu* ve *Sıradan İnsanlar*'ın ortak çok az yanları olmasına karşın, üçü de ruh hastalıklarıyla ilgili temalarla başlar ve o son derece geleneksel "aşığı tarafından kurtarılan" psikiyatristin resmedilişi ile biter ya da İsa gibi masum bir kahramanın klinik kurbanlaşması ile ya da zirve noktasında katarsis sonucu şifa bulunan bir dram ile.

Film yapımcıları için psikiyatristler çelişkili insanlardır. Bir yandan, anlaması çok zor bir iş yapmaktadırlar ve ölüm sessizliğinde durağan bir sahneye heyecan ve aksiyon getirebilirler. Öte yandan, psikiyatristler çok yakından gözlemlenmezse, olay örgüsünün sunuş bölümü ve karakter geliş-

mi için kusursuz bir forum geleneği oluşturabilirler. Cinsel temaları meşrulaştırdığı gibi, doğaüstü “gerçeklere” akılcı karşıtlıklar getirirler; sorunlu insanlara dindışı, laik kurtuluş yolları önerebilirler; yanlış anlaşılmış bireylere romantik bir ilgi gösterebilirler; gizemli davranışlara inandırıcı açıklamalar getirirler; aile/ev krizlerine sağduyulu çözümler bulur ve özgürlük düşkünlerine de bu duygularını bastıracak bir muhalefet sağlayabilirler. Ayrıca, psikanalizin insanı huzursuz eden hayatımızı yönlendiren dürtülerimizin tamamen bilincinde değiliz iletisi insanın kendi kendisine yardım edebilmesinde çok yardımcı bir araç imgesi ile çelişiyor.

Benzer sinema stereotipleme sürecinden çok az mesleki, etnik grup ya da sosyal sınıf muaf olabilmiştir, fakat psikiyatristler sinema filmlerinde cisim bulmuş hallerinde hem en prestijli, hem de en aşağılık kişiler olarak resmedilişleri açısından benzersizdirler. Bu tiplerini sinema tarihinin başlangıcındaki çatlaklardan, Altın Çağ’ın (1957-1963) laik azizlerine, 1960’lı ve 70’li yılların aptal ve cani doktorlarından son olarak 1980 ve 90’lı yılların daha fazla çeşitlilik gösteren film psikiyatristlerine kadar inceledik. Fakat bütün bu dönemlerde hemen her zaman sinema türlerinin gereksinimleri daha baskın görünüyor; psikiyatristler ya bir şekilde aşağılanıyorlar ya da aynı derecede yüceltiliyorlar. Başkalarını kahraman gibi ve idealize edilmiş görmek gereksinmesi -11. bölümde ünlüler fenomeni diye betimliyoruz- bu bağlama çok uygundur. Çoğu filmler idealize edilmiş kahramanlar ister çünkü izleyici onları böyle görmek ister. Bu abartılı figürler izleyiciye umut verir ve karanlık bir salonda iki saatliğine de olsa her birine kendilerinin varoluş fırtınalarının üstesinden gelmekte yardımcı olur.

Çok az film yapımcısının, kendilerine özgü dar kalıpları kırıp filmlerdeki psikiyatristleri düşsel kullanımlara yerleştirdiklerini gördük. Woody Allen ve Paul Mazursky olumlu ve olumsuz özelliklerin, kahramanlık ya da alçaklık da olsa, daha insanî olduğunu kavramışlar ve psikiyatrinin bu belirsizliğinin incelenmesine olanak sağlayan filmler yönet-

mişler. Onların psikiyatristleri, Altın Çağ'ın Olimposlu şifacılarına ya da 1960'lı yılların sonlarındaki aptal tiplere nadiren benzerler; onlar daha çok, zor seçeneklerin insan gerçeğini karakterize ettiği bir dünyanın sakinleridirler. Bu yönetmenlerin yapıtlarına genellikle ironik bir komedi ve yumuşak bir hiciv egemendir ve onların filmleri büyük ölçüde Altın Çağ'ın toplumsal gerçekçiliğine ve 1960 ve 1970'lerin sık nihilizmine sırt çevirirler.

İkinci kitapta, psikanalizden alınma eleştirel teknikler uygulandığında daha iyi anlaşılabilir filmleri tartıştık. Sinemada narsisizm üzerine iki bölümde (10 ve 11), beş yeni filmin temalarına egemen kültürel kalıpların nasıl gösterildiğini inceledik. Psikanalitik yöntembilimler sayesinde bu yapıtları açımlayıp Amerikan kültürü hakkında daha geniş bir açığa ulaşabildik. Yetişkinler dünyasındaki intrapsişik ve kültürel etkileşimleri de göz önüne aldıktan sonra, çocukların gelişimindeki en erken deneyimlere baktık. Son derece farklı bir yöntembilim bize Ridley Scott'un *Yaratık* filmine ve korku/bilimkurgu türüne içgörü sağlıyor. Bu filmi bizim okuyuş tarzımız korku filmi geleneklerinin ilkel kaynaklarının sebeplerini olduğu kadar bu filmlerin hiç ölme-yen albenisinin nedenlerini de sunmaya yöneliktir. Benzer bir şekilde, "fallik" vasıflı kadın karakterleri işleyen filmleri anlamak için de başka gelişme kuramlarına sırtımızı dayadık. Son olarak da, aksi takdirde kafa karıştıracak *3 Kadın*'ı (3 Women) anlamak için rüyaların nasıl işlediği konusundaki bilginin şart olduğunu umarız gösterebildik. Bu çalışmanın ikinci kitabının bir bütün olarak film eleştirisinde psikanalizin devasa potansiyeline bir giriş niteliğinde olmasını istedik. Sinema araştırmalarında psikanalitik yaklaşımlar daha da yaygınlaştıkça, sinemanın Freud ve takipçilerinin sanata olduğu kadar bireylere ve kültürle uyuladıkları analiz çeşitlerine roman ya da öyküden, şiirden ya tiyatrodan daha çok sinemanın uygunlaştırıldığı tartışılabilir. Dahası, psikanalitik yaklaşımlarla ışığa kavuşan insan ruhunun karmaşıklığı ve zenginliği birinci kitapta betimlenen

tek boyutlu stereotipik psikiyatrist portrelerinin yetersizliğini gösteriyor. Derinlikli psikoloji pratisyenleri filmlerde böylesine yüzeysel portreler izlediklerinde afallıyorlar.

Psikanalistlerin ve film yapımcılarının birbirlerine merakla yaklaştıkları doğrudur ama birbirlerine karşılıklı öfke duydukları da bir gerçek. Film yapımcıları genellikle psikiyatristlerin filmlerinden neler “okuyabildiklerine” hayret ve alayla tepki gösterirken terapistler de film endüstrisinin terapi etkinliklerini canlandırış yollarına şaşıp kalıyorlar. Her iki taraf da yanlış anlaşıldıklarını düşünüyor. Psikiyatristin tepkisi akla bir psikiyatristin bir hastasıyla görüşmesinin kaydını ilk kez videodan izledikten sonraki sıklıkla rastlanan tepkisini akla getiriyor. Tipiktir, terapist hayretler içinde ağzı bir karış açık bakakalır ve “Bu ben miyim?” ya da “Bunu dediğime inanmıyorum,” ya da “Demek istediğim bu değildi,” der. Açıkça görülüyor ki, psikiyatristlerin kendilerini görmek istedikleri hal ile kameranın duygudan yoksun gözünün gördüğü şey çatışıyor. Sinema ortamının devasa bir narsisistik albenisi olduğu gibi, narsisistik yaralanmaları kışkırtma gücü de en az o kadar büyüktür. Bunun nedeni psikiyatrist olmayı seçenlerin bu mesleğin yaptıklarını yargılayacak gözlerden ve eleştirilerden tümüyle soyutlanmış bir şekilde kişiye özel işleyişi tarafından cezbedilmeleri pekâlâ olabilir. Film yapımcılarının onların danışma odalarının gizliliğine karışmaları olağandışı bir özel alana müdahale gibi gelebilir. Psikoterapistlerin çalışmalarını banda kaydetmekteki bilinen isteksizlikleri kuşkusuz hastalarının gizliliğini korumak fedakârlığından daha fazla bir şeyle ilgilidir. Çoğu terapistin, tekniklerinde bazı eksikliklerin ortaya çıkmasından ve meslektaşlarının inceleme ve eleştiriyle başedemeyecekleri endişesini taşıdıklarından kuşkulaniyoruz.

Fakat, insanın yaptığı işin niceliği konusunda duyduğu anksiyete ötesinde, psikoterapinin işlenip resmediliyor olması bile psikiyatristler arasında neredeyse mahremmiş gibi algılanıyor olabilir. Christian Metz (1982) sinemasal dene-

yimlerde bir çeşit röntgencililiğin söz konusu olabileceğini belirtiyor. Bu röntgenci biçimi özellikle tanımlayan nedir diye soracak olursak, görünen nesnenin yokluğu diye karşılık verebiliriz ki bu da klinik bir fenomen olarak gerçek röntgencilğe ters düşmekle kalmıyor, aynı zamanda da nesnenin sahnede bizzat bulunduğu tiyatroya ters düşüyor. Bu anlamda, röntgencilik sinemada, izleyicinin oyunculara bakması kesinlikle teyit altında bulunan tiyatrodaki denginden daha başboş, yetkisiz ve daha yasaklı bir şekilde yaşanmış. Metz, bu farklılığın tiyatro izleyicisinden çok sinema izleyicisinde filmin asıl sahnesi ile daha güçlü bir bağlantı yerleştirdiğini iddia ediyor. Hal böyle olunca, psikiyatrik tedavinin sinemada canlandırılışlarına içkin albeni ya da itilme, aslında neyin görülebilir ya da gösterilebilir olduğuyla ilgili daha ilkel endişeler düşünüldüğünde çok daha rahat anlaşılabilir.

Sinemanın insanın kendine saygı ve sevgisini güçlendirme ve yerle bir etme konusundaki çifte gücü filmlerde boy gösteren gerçek yaşam psikiyatristlerinin tepkilerinde açıkça görülmektedir. Paul Mazursky'nin *Bekâr Bir Kadın*'ında (An Unmarried Woman) Paul rolünü oynayan Dr. Penelope Russianoff filme alınmış bu deneyimine tepkisi konusunda çok dürüstçe konuşuyor (özel sohbet, 1984). Filmde muhtemel bir lezbiyen gibi görünmesine değil de film hakkında yayımlanan kötü eleştirilere canı daha çok sıkılmış. Filmten altı yıl sonra bile bu yazılardan hâlâ alıntı yapabiliyordu. Bir aktrist olmamasına karşın, eleştiriler onun canını yakmış olabilir çünkü film onu psikoterapist olarak işi başındayken görüntülüyordu. Onun gerçek hayatta terapist oluşuyla filmdeki terapisti oynayışını birbirinden ayrı düşünmek zor olduğundan gelen eleştirilere gösterdiği tepkiye katılabilir insan. Alışılmadık şekilde uzun boylu olduğu için sokakta insanların kendisine bakıp durmalarına alışkınmış. Filmten sonra ise insanların kendisine çok uzun boylu olduğu için mi, yoksa filmde oynadığı için mi baktıklarından emin olamamış. Bir iki yabancı onunla film hakkında soh-

bet etmiş, kimileri de onun gerçek kişiliği ile filmde sergilediği karakter arasındaki farkı anlayabilecek kapasitede değilmiş. Bu deneyimler ve de kötü eleştiriler sonucunda aküsünü doldurmak için sonunda kendi terapistinde almış soluğu. Duygusal yüküne karşın, oyunculuğa sardırılmış bir kez ama bu film ardından yeni film teklifleri gelmeyince düş kırıklığına uğramış. *Sıradan İnsanlar* filminde Dr. Berger'i oynamayı da çok istemiş çünkü *Bekâr Bir Kadın* filmindeki oyunculuğu olmasaymış bu film yapılamazmış.

Salem'daki Oregon Devlet Hastanesi'nden Dr. Dean Brooks, *Guguk Kuşu*'nda bir psikiyatristi canlandırdı diye ayıplanınca yersiz kuşkulara kapılmış. Filmin bir belgesel değil de eğlence için yapıldığını bildiği halde, kendi hastanesinde çekiliyor olması gerçeğinden kendisini kurtarmakta zorlanmış. Şöyle demiş kendi kendine, "Aman tanrım, kariyerim sona erdi. İnsanlar hastanenin gerçekten de böyle olduğunu sanacaklar." (özel sohbet, 1985). Hastanesinin içinde çekim yapılmasına izin vermeden önce, filmin yapımcıları Saul Zaentz ve Michael Douglas'tan filmin hastalara herhangi bir leke sürmeyeceği konusunu yazılı olarak garanti altına almış. Film çekimlerinin ilk yarısında, Brooks filme katıldığından dolayı için için kendini yemeye başlamış. Dedğine göre, bunun altı üstü bir film olduğuna ve eğlenmekten başka bir şey düşünmemesi gerektiğine karar verince ancak atabilmiş içindeki kuşkuları. Film için seksen dokuz hasta ile anlaşma yapılmış ve bunlardan bazılarına ödenen para onun aldığından daha çokmuş. Ayrıca, anlattıklarına bakılırsa, filmin oyuncular ve prodüksiyon görevlileri ile hastanedeki hastalar arasında müthiş bir dayanışma gerçekleşmiş ve bunun da birçok hasta üzerinde olumlu etkileri olmuş.

Çekimden on yıl sonra Dr. Brooks, *Guguk Kuşu*'nun kariyerinde kötü bir etkisi olmadığından emin olabilmış. Ayrıca hastane de hiçbir şekilde zarar görmemiş. Fakat başlarda, meslektaşlarından birkaç eleştiri gelmiş; para karşılığında onuru satın alınmış bir film diyenler çıkmış, "psikiyatri-

yi yirmi beş yıl geriye götürmüş” diyenler de. Dr. Brooks filmde rol alışını, “film psikiyatriyi olumsuz resmediyor” denmesinin çok sığ bir eleştiri olduğuna işaret ederek savunuyor ve Ken Kesey’in ruh hastalıkları hastaneleri hakkında değil, kurumlar hakkında yazdığını ve filmin de kurumlar hakkındaki birçok meseleye insanların gözlerini açtığına dikkat çekiyor. Dr. Russianoff’a olduğu gibi, *Guguk Kuşu*’ndan sonra o da oyunculuk virüsünü yemiş ve yeni bir filmde, *Üç Savaşçı*’da (Three Warriors) da oynamış. Ama film sinemalarda hiç gösterime girmemiş, sadece kablolu kanallardan birinde televizyonda yayımlanmış. Psikiyatriyi bırakıp oyuncu olmayı hiç düşünmemiş ama kameralar karşısında olmaya ve o deneyimler sonunda gelen şan şöhrete bayıldığını da hiç sıkılmadan ifade ediyor. Paul Mazursky’nin *Bob ve Carol ve Ted ve Alice*, *Blume Aşk* (Blume in Love), *Willie ve Phil* ve *Beverly Hills Seriserisi* (Down and Out in Beverly Hills) filmlerinde görünen Donald Muhich, psikiyatrist olmadan önce de oyunculuk yapmış (özel sohbet, 1985). Muhich’e, Minnesota’da lise öğrencisiyken, genç oyuncuların kendilerini gösterip kanıtladıkları bir yer olan Northwestern Üniversitesi’nde oyunculuk öğrenimi görebilsin diye bir burs teklif edilmiş, bunun yerine, nihayet bir akademik bursu kabul etmiş ama sinema ile bir prodüktör, senarist ve de oyuncu olarak ilgilenmeyi hep sürdürmüş. Mazurski’nin filmlerinde görüldüğü gibi, yönetmenin en az on filminin senaryo yazımına da katılmış ve kendi başına da birçok belgesel yapmış. 1970 yılında *Matt Lincoln* adlı kısa ömürlü bir televizyon dizisinin yaratılmasına katkıda bulunmuş, ki bu film Ben Casey’in yıldızı Vince Edwards’ı televizyondaki tıp alanına geri getirmiş, bu kez bir psikiyatrist olarak. Söylediğine göre, prodüktörler can çekişmekteki programa “gösteriye biraz hayat getirsinler” diye yeni yazarlar davet edince, Muhich ticari televizyonlardaki kısa süreli kariyerine son vermiş.

Muhich ile Mazursky arasındaki uzun ve sürekli dayanişma 1960 yılında başladı; Mazursky o sıralarda Danny

Kaye için espriler ve Hy Averbach'ın da *Seni Seviyorum Alice* (I Love You, Alice B. Toklas, 1968) adlı filminin senaryosunu yazıyordu. Bir keresinde Johnny Carson şovunda kendisinin de söylediği gibi, Mazursky Muhich'e tedavi için gitmiş çünkü bu doktorun Beverly Hills'ta özellikle yaratıcı insanlarla ilgili bilgili, görgülü olduğunu biliyormuş. Kısa bir süre sonra Mazursky, *Bob ve Carol ve Ted ve Alice*'i yönetmesine izin verildiğini öğrenince Muhich'i aramış ve "İlk filmimi yöneteceğim. Kalk gel, parti zamanıdır!" Mazursky, Muhich'in oyunculukta oldukça deneyimli olduğunu biliyordu. Aslına bakacak olursanız, Mazursky'nin filmlerinde nasıl görüldüğüne ilişkin kontrol büyük ölçüde Muhich'in elinde olmuş ve Mazursky'nin yapıtlarının hemen hemen her yönüyle de ilgilenip yönetmenle yazışmış. Hem *Bob ve Carol ve Ted ve Alice*'te, hem de *Blume Aşk'ta* (Blume in Love) Muhich, kendi deyişiyle "hiciv ile gerçekçilik arasındaki ince çizgiyi" yakalayabilmek için yönetmenle yakın temas halinde çalışmış. Örneğin, *Bob ve Carol*'daki yakın çekimde Muhich'in Dyan Cannon'u dinlerken kendinden bir yanak alma sahnesi psikiyatrist tarafından önerilmişti çünkü onun da yönetmenin de niyeti hafif de olsa bir saygısızlık tonu yakalamaktı, bu hareket de onu sağlayacaktı. Muhich, mesleğini olduğu gibi temsil etmek üzere yola çıkmadığını, hele hele yüceltmeyi hiç düşünmediğini belirtiyor. Muhich'in kanaatine göre, psikiyatristler hadlerinden fazla uzmanlık iddia ediyorlar ve bu yüzden de Muhich, imgelelerini biraz budamanın yararsız bir iş olmadığını söylüyor. Dyan Cannon ile oynadığı sahnede çizdiği psikiyatristin çok doğru bir temsil olduğunu söyleyen ruh sağlığı profesyonellerinin sayısı arttıkça pek eğlenmiş, ama film gösterime girdikten bir süre sonra başka psikiyatristlere fikirlerini sormaktan vazgeçtiğini de söylüyor. Açıkça görülüyor ki Muhich film yıldızlarıyla ve yapımcılarıyla birlikte çalışmaktan büyük keyif almış; zaten sinemadaki oyunculuk deneyimini de çok eğlenceliydi diye hatırlıyor.

Bu üç ruh sağlığı uzmanının anlattıkları, gösteri sanatla-

rının ne heyecan verici olduğunu gösterdiği gibi, sinemada gözler önüne serilmeye içkin hem bireysel hem de mesleki kırılmalığa da işaret ediyor. Son çözümlememizde şunu söyleyebiliriz: Sinemanın gücünü sağlayan etmenler çok fazla. Selüloit üstüne kayıtlı bir şekilde korunup saklanmak fikri, fani insan sınırlarının ötesinde de yaşamayı sürdürmeyi garanti ettiği için bir çeşit ölümsüzlük stratejisidir. Şan şöhretin mıknaatı gibi çeken deniz kızı çağrısına çok az kişi dayanabilir. Bir başka etmen de, hepimizin içindeki ve teşhircilik ile skopofiliyi içeren ikiyüzlü boyutla ilintili olabilir. Bir yandan oyuncu, filmlerde teşhirciliği süblime* edebiliyorken, psikoterapist de ofisinin mahremiyeti içinde röntgenci eğilimlerini süblime eder. Bu açıdan birbirinden farklı gibi görünseler de, sinema ve psikiyatri, her ikisi de insan ruhuna son derece çarpıcı bir ışık tutma gücüne sahiptir. Kuşkusuz, bu tuhaf ikili birleştikleri bu nokta sayesinde daha uzun yıllar birbirinden kopamayacaklardır.

* süblimasyon: Özellikle cinsel olmak üzere, doğal dürtülerin toplum tarafından kabul edilebilir etkinliklerle yer değiştirmesi (ç.n.)

Amerikan Sinemasında Psikiyatri: Filmografi

12 Maymun (12 Monkeys, 1995) Terry Gilliam. Biraz ras-yonalist hasım, biraz da kendini kanıtlayamamış güzel ka-dın psikiyatrist (Madeleine Stowe) zaman yolculuğu yapan Bruce Willis'e aşık olur.

34. Caddedeki Mucize (Miracle on 34th Street, 1947) Geor-ge Seaton. Psikolog ile psikiyatrist arasındaki farka değinen ilk sinema örneği olan bu filmde Kris Kringle (Edmund Gwenn) bölümün kadrolu psikoloğunu (Porter Hall) psiki-yatrik uygulamalarından dolayı paylar.

99. Madde (Article 99, 1992) Howard Deutch. Kathy Ba-ker, tıklım tıklı bir VA (Virginia) hastanesinde çalışan her yandan kuşatılmış bir psikiyatristtir. Kronik hastalarına pek az yararı dokunmaktadır, ama bir cerrahla küçük bir “ka-çamak” yapmaya vakit bulur.

Acayip Doktor Clitterhouse (The Amazing Dr. Clitterho-use, 1938) Anatole Litvak. Saçmasapan bir psikiyatrist mahkemede Edward G. Robinson aleyhinde ifade verir, ama sadece kafaları karıştırır.

Acı Günler (Kings Row, 1941) Sam Wood. Bir yanda tıp aş-kıyla yanıp tutuşan evliya gibi Parris Mitchell (Robert Cummings) yüzyılın sonunda Viyana'ya tıp okumaya gider ve uzmanlık alanı olarak da psikiyatriyi seçer. Öte yandan da sorunlu bir psikiyatrist olan Claude Rains şizofren kızını öldürür.

Acı Hakikatler (Freud, 1962) John Huston. Montgomery Clift uyumsuz biridir, ama film daha çok bir aziznameyi an-dırır.

Acil Durum (Critical Condition) Michael Apted. Hapisha-

neden kaçmak için can atan sahtekâr (Richard Pryor) deli numarası yapar, ama asik suratlı kadın psikiyatrist bu numarayı yutmaz.

Acımasız (Relentless, 1989) William Lustig. Psikotik katili arayan detektif polis psikiyatristine danışınca, tanı şöyle gelir: “Belki de sadece delidir.” Detektif de, “Bunu ben de diyebilirdim pekala,” deyince de doktor hınzırca bir kahkaha atar ve “Ama bunun için bana para veriyorlar.” diye karşılık verir.

Acımasız Oyun (Surviving the Game, 1994) Ernest Dickerson. Deli psikolog Gary Busey salt spor olsun diye öldürmek için evsiz barksız bir adamın izini sürmektedir.

Adam Dediğin (Soul Man, 1986) Steve Miner. Absürd terapistinin (Max Wright) zorlaması üzerine bir baba, hukuk fakültesinde okuyan oğlunun harcını ödemeyi reddeder; bu da oğlana (C. Thomas Howell) okula kaydını yaptırabilmek için azınlık öğrencilere verilen bir bursu almak üzere zenci sanılsın diye kendisini boyama fikrini verir.

İnternette Av (The Net, 1995) Irwin Winkler. Sandra Bullock ile arasındaki sınırları ihlal etmek konusunda Dennis Miller özellikle saldırganca davranır.

Ah Erkekler! Ah Kadınlar! (Oh, Men! Oh, Women! 1957) Nunnally Johnson. Psikanalist David Niven harika bir evlilik danışmanıdır, fakat sersem nişanlısı (Barbara Rush) onun duygularını anlayamadığını düşünür.

Ah Mary, Vah Mary! (There’s Something About Mary, 1998) Bobby Farrelly ve Peter Farrelly. Ben Stiller’in analisti seansın tam ortasında öğle yemeği için dışarı sıvışır.

Ahududu Şerbeti (Arsenic and Old Lace, 1944) Frank Capra. Capraland’de sadece ve sadece bir psikiyatrist bu tatlı kaçıkların kapatılması gerektiğine inanacak kadar aptal olabilir.

Akşam Güneşi (The Evening Star, 1996) Bill Paxton yaşlı hastası (Shirley MacLaine) ile yatar, çünkü kadın ona ölmüş annesini çağırştırmıştır.

Alice’in Lokantası (Alice’s Restaurant, 1969) Arthur Penn.

Askere alma komitesi karşısında Arlo'nun ölümsüz sözleri: "Doktor, ben öldürmek istiyorum."

Alışveriş Manzaraları (Scenes from a Mall, 1991) Paul Mazursky. Bette Midler bir psikolog ve evli kalabilmenin sırları üzerine kitaplar yazan bir yazarı canlandırmaktadır. Filmde onun evliliğinin çöküşünü izleriz.

Altın Göz (Golden Eye, 1995) Martin Campbell. 007'yi değerlendirmek üzere gönderilen Fergie benzeri psikolog ajanın Aston Martin'inin ön koltuğunda otururkenki dayanılmaz cazibesine teslim olur.

Aman Tanrım! İkinci Kitap (Oh, God! Book II, 1980) Gilbert Cates. Antropomorfik tanrı (George Burns) abartılı bir şekilde karikatürize edilmiş psikiyatristler ekibini aydınlatmaya çalışır.

Amerikan Usulü Film Yıldızı, ya da LSD, Senden Nefret Ediyorum (Movie Star, American Style or LSD, I Hate You, 1966) Albert Zugsmith. Dininden dönmüş ruh doktoru Del Moore hastalarına liserjik asit verir.

Amos ile Andrew (Amos and Andrew, 1993) E. Max Frye. Bob Balaban, adam kaçırın suçluyu telefonda konuşarak oyalamak üzere çağrılır. Daha sonra hasta olarak karşımıza gelecek kişi gittikten epey sonra, ruh doktoru daha çok onun çocukluğu hakkında konuşmayı sürdürür.

An Be An (Moment to Moment, 1966) Mervyn Le Roy. Psikiyatrist kocası (Arthur Hill) onu ihmal ettiği için Jean Seberg, felaketi olacak bir ilişkiye girer.

Anne-Baba (Parents) Bob Balaban. Okul psikoloğu (Sandy Dennis) hantal mı hantaldır, ama çocuk bu kadına güvenir çünkü "sen gerçek bir yetişkin degilsin,"dir. Fakat, **Üvey Baba**'da (The Stepfather) olduğu gibi psikolog çocuğa yardım etmeye kalkışınca, baba ölümcül bir şekilde müdahale eder.

Annie Hall (1977) Woody Allen. Psikanaliz uygulanan hastanın ölümsüz yaşam rehberi.

Arizona Toz Duman (Raising Arizona, 1987) Joel Coen. Hapishane psikoloğu, kaçmaktaki hükümlülere gidişleri

üzerine psiko ıvır zıvırla dolu bir nutuk çeker.

Armageddon (1998) Roland Emmerich. Kaba saba ama elinden iş gelir bir grup petrol işçisi uzaya giderler ve dünyayı kurtarırlar, halbuki takımdaki adamları test eden psikolog hiçbirinin bu iş için uygun olmadığına karar vermiştir.

Art Arda (Serial, 1980) Bill Persky. Peter Bonerz tuzu kuru bir terapisttir ve bir çocuğun düşmanca saldırılarına çaresizlik içinde gülümser.

Arzu (Desire, 1936) Frank Borzage; prodüktör Ernst Lubitsch. Marlene Dietrich “sinir uzmanını” (Alan Mowbray) kolaylıkla mat eder. Mowbray daha sonra Lubitsch’in *O Meşum Duygu* (That Uncertain Feeling, 1941) adlı filminde buradakine benzer beceriksiz bir psikiyatristi oynayacaktır.”

Aşıklara Tatil (Holiday for Lovers, 1959) Henry Levin. Cifton Webb Güney Amerika’da tatildayken dört kızına da danışmanlık yapmak zorundadır.

Aşk Bahçeleri (From the Terrace, 1960) Mark Robson. Joanne Woodward’ın psikiyatrist aşığı (Patrick O’Neal) pek de sevimli değildir, ama bu melodramda hiç kimse için öyledir denemez.

Aşk Bahçesi (Splendor in the Grass, 1961) Elia Kazan. Filiz veren yeniyetme cinselliği Natalie Wood’u çileden çıkarır - ona ancak psikiyatri yardım edebilir.

Aşk Hastası (Lovesick, 1983) Marshall Brickman. Dudley Moore sevimlidir ama mesleğinin birçok başka üyesi ise vahşidir.

Aşk Yolcuları (Now, Voyager, 1942) Irving Rapper. Evliya gibi bir kadın olan Claude Rains, Bette Davis’e nasıl yaşayacağını gösterir.

Aşkın Gücü (Tin Cup, 1996) Ron Shelton. Terapist René Russo’yu golf sahasında görür görmez aşık olduğundan, özgürlüğüne düşkün Kevin Costner kendisini kadının bürosunda terapi isterken bulur. Doktor alışlagelmiş şekilde itiraz eder ama kısa bir süre sonra Russo gelecekteki hastası-

na kendini adamış bir doktor olur çıkar.

At Terbiyecisi (Bronco Billy, 1980) Clint Eastwood. Woodrow Parfrey, beyaz önlüğünün üstünde bir çift altıpatlar taşıyan soytarı kılıklı bir akıl hastanesi müdürü Dr. Canterbury'yi canlandırır.

Atlı Karınca Alev Alev (Dead Heat on a Merry-Go-Round, 1966) Bernard Girard. Sahtekâr James Coburn hapishane psikoloğunu (Marian Moses) şartlı tahliyesini ayarlasın diye baştan çıkarır.

Avcı (The Deer Hunter, 1978) Michael Cimino. Ordu psikiyatristi Christopher Walken'in çektiği acıları anlayamaz.

Aziz, Şeytan ve Kadın (Saint, Devil and Woman, 1916) Frederic Sullivan. Genç bir psikologu canlandıran Wayne Arey bir hipnozcinun etkisinden kurtardığı zengin kadınla daha sonra evlenir.

Baş Belası (Heartburn, 1986) Mike Nichols. Maureen Stapleton, Meryl Streep'in terapi grubunun "saçmalık yok ha" tarzlı terapistini oynar.

Başkanın Analisti (The President's Analyst, 1967) Theodore J. Flicker. Adı dillere destan kahraman (James Coburn) verilen ödevi yapmaya pek de istekli değildir.

Batman Daima (Batman Forever, 1995) Joel Schumacher. Adli psikolog Nicole Kidman, hepinizin tanıdığı femme fatale (baştan çıkarıcı) kadındır.

Bay Deeds Şehre Gidiyor (Mr. Deeds Goes to Town, 1936) Frank Capra. Gary Cooper, onun deli olduğu konusunda tanıklık eden Viyanalı çatlak doktora (Wyrley Birch) karşın insancıl amaçlarını gerçekleştirir.

Bay Frost (Mr. Frost, 1990) Philip Setbon. Avrupa'da bir hastanede psikiyatrist olan Kathy Baker, başkalarını kendi yerine cinayet işlemeye yönlendirebilen psikopat bir katili Jeff Goldblum'u tedavi etmeye çalışır.

Bay Jones (Mr. Jones, 1993) Mike Figgis. Lena Olin, Richard Gere'in canlandırdığı manik depresife aşık olur.

Becky'nin Davası (The Case of Becky, 1921) Psikanalitik güdümlü "sinir uzmanı" kızı şeytani hipnozciudan kurtarır.

Bekâr Bir Kadın (An Unmarried Woman, 1978) Paul Mazursky. Gerçek yaşamında da psikolog olan Penelope Russianoff, Jill Clayburg'a modern ilişkilerde yaşadığı sorunlarda yardımcı olur.

Bekâr ile Tıfıl Oğlan (The Bachelor and the Bobby Soxer, 1947) Irving Reis. Adliye psikiyatristi (Ray Collins) biraz fazla resmî ve burnundan kıl aldırmayan bir tiptir, ama gençlerinin (Myrna Loy ile Shirley Temple) aşk sorunlarını kerem sahibi biri gibi halletmeyi başarır.

Bekleyen Çocuk (A Child Is Waiting, 1963) John Cassavetes. Eğitim görmemiş olmasına karşın Judy Garland özürlü çocuklara yardım etmekte profesyonel Burt Lancaster'dan daha beceriklidir.

Benden Bu Kadar (As Good as It Gets, 1997) James Brooks. Lawrence Kasdan mesleki sınırları katı bir psikiyatristtir.

Benim Güzel Günlerim (The Bliss of Mrs. Blossom, 1968) Joe McGrath. Rahatsızlığının bütün semptomları aslında karısının (Shirley MacLaine) çatı katına bir adam kapatmış olmasından kaynaklanan Richard Attenborough'ya Bob Monkhous'un hiçbir hayrı dokunmaz.

Benny ile Joon (Benny and Joon, 1993) Jeremiah Chechik. Şizofren gençler (Johnny Depp ve Mary Stuart Masterson) bir hastaneye kapatılamayacak kadar sevimlidirler, ama siyahî kadın psikiyatrist inandırıcıdır.

Beşinci Kat (The Fifth Floor, 1980) Howard Avedis. *Guguk Kuşu*'nun dar bütçeli bir kopyası olan bu film tanıtım konularına değinir: Hastalardan daha hasta personel, ceza niyetine EKT uygulamaları.

Beverly Hills Seriserisi (Down and Out in Beverly Hills, 1986) Paul Mazursky. Donald F. Muhich Mazursky ile çalışmayı sürdürür ve evin köpeğini tedavi etmeye çalışan son derece hassas, dürüst psikiyatristi oynar.

Beyaz Gömleklilerin Aşkı (Interns, 1962) David Swift. J. Edward McKinley öylesine saygın bir psikiyatristtir ki, genç doktor Michael Callan onunla çalışabilmek için yalan söy-

leyip hileye başvurmaktan geri durmaz.

Beyin Fırtınası (Brainstorm, 1965) William Conrad. Jeffrey Hunter kendine deli süsü vererek işlediği cinayetten sıyrılmaya çalışmaktadır. Kadın terapist (Viveca Lindfors) Hunter'ın numara yaptığından emin gibi gözüdür ve katilin testlere yanıt vermesi için cinsel cazibesini kullanır. Sonunda, mahkemede adamın deli olduğu doğrultusunda ifade verir ki bunun da doğru tanı olduğu ortaya çıkar.

Biçilmiş Kaftan (Made for Each Other, 1971) Robert B. Be-an. Norman Shelly bir grup terapi seansında tanışan çift için karikatürize edilmiş bir terapisttir.

Bir Başka Kadın (Another Woman, 1988) Woody Allen. Bastırılmış duygular içindeki akademisyen kadın kahraman (Gena Rowlands) yan dairededeki analiz seanslarına kulak misafiri olur. Film, analistin becerikliliği konusunda iyi ya da kötü hiçbir çaba göstermez.

Bir Cinayetin Tahlili (Anatomy of a Murder, 1959) Otto Preminger. Efendi suratlı Orson Bean sözel yetenekleri olan bir psikiyatrist değildir pek, ama onun varlığı Viyanalı psikiyatrist stereotipine de hiç benzemez.

Bırakın Işık Olsun (Let There Be Light, 1946) John Huston. Bu belgesel II. Dünya Savaşı'nın dertli gazileri için psikiyatriyi neredeyse her derde deva şaşmaz bir çıkış yolu olarak gösterir.

Bill ve Ted'in Harika Maceraları (Bill and Ted's Excellent Adventures, 1989) Stephen Herek. İki yeniyetme yaramaz öğrenci tarih dersindeki sunumları için tarihi önemi olan kişileri getirmek üzere zaman içinde yolculuk yaparlar. Buldukları kişiler arasında Sigmund Freud ("Fruud" diye telaffuz ederler) da vardır; o da teatral bir boşalma ve katarsis gösterisi sunar.

Biraz Yaşayalım (Let's Live a Little, 1948) Richard Wallace. "Nöropsikiyatrist" Hedy Lamarr hastası Robert Cummings'e aşkından alt üst olunca, bir zamanlar Cummings'de görülen aşk deliliği emareleri göstermeye başlar.

Bird (Bird, 1988) Clint Eastwood. Hastane psikiyatristi, caz

dehası Charlie Parker'a (Forest Whitaker) EKT uygulamak ister, Parker'ın karısı (Diane Venora) bu tedavinin kocasının yaratıcılığını mahvedeceğine inanmasına karşın. Doktor: "Kendi kardeşim olsaydı, ona şok tedavisi uygulardım." Parker'ın karısı: "Kardeşinizin mesleği nedir?" Doktor: "Kardeşim yok ki."

Birdy (Birdy, 1985) Alan Parker. John Harkins üzerine çifte nazar: Kuş olduğu saplantısındaki Vietnam gasisini (Matthew Modine) yanlış yönlendirilmiş bir şekilde tedavi etmeye çalışırken, psikiyatrinin ve askeriye'nin en kötü stereotiplerini sergiler.

Bir Yabancıyı Öpünce (Once You Kiss a Stranger, 1969) Roger Sparr. Her an her yerde olabilen Whit Bissell, psiko-pat kadını (Carol Lynley) kendine bağlamaya çalışır, ama kadın daha önce en büyük rakibini *Trendeki Yabancılar*'daki (Strangers on a Train) gibi öldüren profesyonel golfçü'nün onu öldürmesini sağlar.

Bir Yaz Macerası (Suddenly, Last Summer, 1959) Joseph L. Mankiewicz. Beyin cerrahı Montgomery Clift, Elizabeth Taylor'u ona lobotomi yapmak isteyen kötü adamlardan konuşarak kurtarır.

Blöf (Coogan's Bluff, 1968) Don Siegel. Kabadayı zihniyetli Clint Eastwood psiko-zırva ustası görevli Susan Clark'a haddini bildirir.

Blume Aşk (Blume in Love, 1973) Paul Mazursky. Gerçek yaşamında da psikiyatrist olan Donald F. Muhich, George Segal'a evlilik krizi sırasında yardımcı olur.

Bob ve Carol ve Ted ve Alice (Bob and Carol and Ted and Alice, 1969) Paul Mazursky. Muhich bir kez daha karşımızda; bu kez Dyan Cannon ile psikoterapisi sırasında duyumsuz bir doktorun nötr tavrını sergiliyor.

Boston Canavarı (The Boston Strangler, 1968) Richard Fleischer. Polis müfettişi (Henry Fonda) bölünmüş benlik sahibi bir katille (Tony Curtis) nasıl başedeceğini bir psikiyatristten (Austin Willis) daha iyi bilir.

Boş Zafer (Hollow Triumph, 1948) Steve Sekely. Paul Hen-

reid kendine benzeyen bir psikoloğu öldürür ve onun yerine geçer. Daha sonra *The Scar* (Yara) olarak yeniden vizyona girmiştir.

Boynuzlu Delikanlı (Young Man with a Horn, 1950) Michael Curtiz. Lauren Bacall psikanaliz okuyan ve trompet çalan bir dahinin (Kirk Douglas) hayatını neredeyse karartacak sosyetik bir vamp kadını canlandırır.

Bugün Aslında Düdü (Groundhog Day, 1993) Harold Ramis. Aynı günü üst üste yaşamak üzere lanetlenmiş bir hastaya zavallı bir ruh doktorunun ne hayrı olabilir ki?

Buhranlı Yıllar (Fear Strikes Out, 1957). Robert Mulligan. Yüzü olmayan Adam Williams beysbol oyuncusu Jimmy Piersall'u (Anthony Perkins) iyileştirir. Film psikiyatriye öylesine saygıyla yaklaşır ki elektrokonvulsif terapi bile halim selim sunulur.

Bu Kimin Hayatı (Whose Life Is It, Anyway? 1981) John Badham. Doktorlar, hemşireler, fizik tedavciler ve diğer bütün hastane personeli kendilerini işine adanmış, kişilikli ve de son derece profesyonel insanlardır. Sadece psikiyatristler karikatürize edilir.

Bulutlar Geçerken (When the Clouds Roll By, 1919) Victor Fleming. "Zihin Doktoru"nun (Herbert Grimwood) hastane kaçını bir deli olduğu ortaya çıkar.

Boomerang (The Boomerang, 1925) Louis Gasnier. Sanatoryum çalışanları arasındaki eğlenceli aşk oyunları. Psikanalist sözcüğünün kullanıldığı ilk Amerikan filmi.

Büyü (The Believers, 1987) John Schlesinger. Terapist esas oğlan (Martin Sheen) bir voodoo kültürünün gücünün üstesinden pek gelemmez.

Büyük Artist (Knock on Wood, 1954) Norman Panama, Melvin Frank. Danny Kaye, Mai Zetterling'i bir psikiyatrist gereksiniminden kurtarır.

Büyük Çarşamba (Big Wednesday, 1978) John Milius. Askerlikten muaf olmak isteyen uyuşturucu müptelası bir sörfçü ordu psikiyatristini inandırmak için kendine eşcinsel süsü verir.

Büyülenmiş (Bewitched, 1945) Arch Oboler. Edmund Gwenn, şizofren Phyllis Thaxter'i iyileştirir.

Cadılar Bayramı (Halloween, 1978) John Carpenter. Bu filmdeki herkesin tersine gulyabaniyi (Bogeyman) görür görmez tanıyan bir tek Donald Pleasence olur.

Cain'i Yetiştirmek (Raising Cain, 1992) Brian De Palma. John Lithgow hem babayı hem de oğlunu oynar: Baba, oğlundaki kişilikleri ortaya çıkarmak için onu suistimal eder; oğla gelince de birkaç benliğe sahiptir ve bunlardan en az biri katildir.

Can Dostum (Good Will Hunting, 1997) Gus van Sant. Robin Williams sorunlu dahi gencin (Matt Damon) güvenini kazanır, sonra da defalarca "Senin hatan değil," diyerek çocuğu tedavi eder. Erkek terapistler için pek alışık olmadığımız bir durum ama Damon da doktoruna işini bırakıp daha tatminkâr bir hayat sürdürmesi için ilham vererek Williams'ı iyileştirir.

Canı Hipnozcu (The Criminal Hypnotist, 1909) D.W. Griffith. Hipnozcu psikolojik güçlerini kötü amaçlar için kullanır.

Casuslara Karşı (The Manchurian Candidate, 1962) John Frankenheimer. İyi huylu siyahi psikiyatrist bir grup Amerikalı askerin Kore Savaşı sırasında nasıl oluyor da "beyinlerinin böylesine iyi yıkanabildiğini" bulmaya çalışan bir ekibin parçasıdır.

Cehennem Silahı (Lethal Weapon, 1987) Richard Donner. Kadın polis psikoloğu, Mel Gibson'ın psikotik ve intihara eğilimli olduğunu söyler, ama daha sonra film onun derdinin karısının ölümüne tepki olarak geliştirdiği son derece yasal bir keder olduğunu ima eder.

Cehennem Silahı II (Lethal Weapon II, 1989) Richard Donner. Kadın psikiyatristin dönüşü! Mel Gibson onu "Bayan Sigmund Fraud" diye çağırır. (Fraud: Sahtekâr. ç.n)

Cehennem Silahı III (Lethal Weapon III, 1991) Richard Donner. Bu kez erkekler kadın psikoloğun geldiğini görünce saklanırlar.

Ceset Yiyenlerin İstilas (Invasion of the Body Snatchers, 1956) Don Siegel. Psikiyatristin biri (Whit Bissell) dünyayı uzaylı istilacılardan kurtarır, ama bir başkası (Larry Gates) onların ajanıdır. Filmin 1978 yılında Philip Kaufman tarafından yönetilen yeniden çevriminde “kötü tohum” psikiyatrist gene vardır, ama bu kez kurtarıcı olan sırra kadem basmıştır.

Charlie Chan Honolulu’da (Charlie Chan in Honolulu, 1938) H. Bruce Humberstone. George Zucco başta zanlıdır, ama eninde sonunda Detektif Chan’a gerçek katili bulmasında yardım eder.

Chattahoochee (Chattahoochee, 1990) Mick Jackson. Kore Savaşı gazisi (Gary Oldman) verdiği mücadeleden sonra kurtulur ve yılan deliğine benzer geleneksel kurum değişim geçirir.

Cinayet Zamani (A Time to Kill, 1996) Joel Schumacher. M. Emmet Walsh ile Anthony Heald adlı psikiyatrist ikiliyi canlandırmaktadırlar. Walsh mevkisini kötüye kullanıp ırza geçme suçunu işlemiştir, Heald ise akli dengesi bozuk diye hiç kimseyi suçlu ilan etmeyi ihmal etmemiş cafcaflı bir soytarıdan başka bir şey değildir.

Cücemobil (The Gnomemobile, 1967) Robert Stevenson. Rasyonalist hasım Jerome Cowan Walter Brennan’a gerçek hayatta yeraltı hazinelerinin bekçisi cücelerin olmadığını, bunların hepsinin hayal mahsülü olduğunu söyler.

Çakı (Jackknife, 1989) David Jones. İşçi sınıfından Vietnam Savaşı gazilerine tekerlekli sandalyedeki bir siyahi veteriner tarafından grup terapi yapılır. Onun yardımcı olabileceğini bilmez miyiz? Biliriz elbette.

Çapkın Şair (Skin Deep, 1989) Blake Edwards. Michael Kidd bir başka ekşi suratlı analisti canlandırır, ama bu kez öyle öğütler verir ki, sonunda kadın avcısı alkolik esas oğlan (John Ritter) filmin adının ima ettiği noktaya gelir ve iyileşir.

Çatlak Doktorun Hastanesi (Dr. Dippy’s Sanitarium, 1906) Amerikan beyazperdelerinde psikiyatristin meşum doğuşu

bu filmle gelir.

Çayhane (Teahouse of the August Moon, 1956) Daniel Mann. İnsancıl ordu psikiyatristi (Eddie Albert) psikiyatriden çok bahçevanlıkla ilgilenmektedir ve savaş sonrasında Japon vatandaşı olur.

Çığlık (The Howling, 1981) Joe Dante. Patrick Macnee iyi bir psikiyatriste benzemektedir, ama aslında bir kurt adamdır.

Çıkamaz Sokak (Blind Alley, 1939) Charles Vidor. Ralph Bellamy Amerikan sinemasında ilk kez tanrısal bir psikiyatristi oynar.

Çılgın Doktor İş Başında (The Couch Trip, 1987) Michael Ritchie. Sahtekâr Dan Aykroyd sahte bir ruh doktorudur; yerine geçtiği iki psikiyatrist ise hastaneye tıklır.

Çılgın Aile (Parenthood, 1989) Ron Howard. Çocuk sahibi olamamaktan daha tuhaf hiçbir şeyin olmadığı bir dünyada, her işe burnunu sokan bir psikolog Steve Martin'in garip çocuklarını babaları kadar anlaması beklenemez.

Çılgın Aşk (Mad Love, 1995) Antonia Bird. Duyarlı genç siyahî terapist, manik Drew Barrymore'a yardımcı olabilir, fakat kızın erkek arkadaşı onu kaçırmaya ki film bir yol filmine dönüşebilsin.

Çılgın Bir Evkadının Güncesi (Dairy of a Mad Housewife, 1970) Frank Perry. Ters dönmuş psikiyatrist Carrie Snodgress'i dayanılmaz zor bir koca ve çocuklara geleneksel zevce ve anne olmaya zorlar. (Psikiyatrist sahneleri filmin sadece televizyonda gösterilen versiyonunda var.)

Çıplak Yüz (The Naked Face, 1984) Bryan Forber. Roger Moore ölmüş karısının ardından kederli bir duldur ve kendini hastalarına adamıştır, fakat James Bond'un tersine bir mafya şefi onu susturmaya karar verince yardıma gereksinim duyar.

Çikolata Fabrikası (Willy Wonka and the Chocolate Factory, 1971) Mel Stuart. Filmde, çikolatanın içinden çıkacak ikramiyeyi bulmak için telaşlanan psikiyatristin bu ikramiyeyi bulduğunu hayal eden hastasını sorguya çekişini göster-

ren kısa bir sahne yer alır.

Çocuk Oyunu (Child's Play, 1988) Tom Holland. Çocuk, bebeğinin bir gangster gibi konuştuğunu söyleyince (ki doğuruyu söylemektedir) son derece izbe bir hastaneye konur. Onu tedavi etmeye çalışan bahtsız rasyonalist hasımı da hak yerini bulurcasına EKT odasında şeytani bebek tarafından öldürülür.

Çok Özel Bir İyilik (A Very Special Favor, 1965) Michael Gordon. Leslie Caron başarılı, ama kendi potansiyelini kullanamamış bir terapisttir, tabii Rock Hudson'a aşık olup da anne olana kadar.

Dalgalar Prensi (The Prince of Tides, 1991) Barbra Streisand. Türünün bütün klişelerini bu filmde bulabilirsiniz: Travmatik bir olayın bastırılmayışı ve bir kadın terapistin hiç de profesyonelce olmayan, sorun da açmayan aşkının esas oğlanı mutlu bir erkek yapması. Streisand'ın canlandığı terapistin mutsuz bir evliliği olmasına karşın, sinema filmlerinde görülebilecek daha önceki hastasından başka biriyle evli çok az kadın psikiyatrıstten biridir.

Damat (There Goes the Groom, 1937) Joseph Santley. Sanatoryum müdürü (Onslow Stevens) daha önceki okul arkadaşıyla bir futbol maçı düzenleyerek Burgess Meredith'in amnezisini (bellek yitimini) iyileştirmeye girişir.

David ile Lisa (David and Lisa, 1962) Frank Perry. Filme adını veren çift çok sevimlidir ama ciddi ciddi rahatsızdırlar da. Howard da Silva'nın canlandığı psikiyatrist akıllıdır, sevgi doludur, ama bir o kadar da her şeye maruz kalmaya açıktır.

Dayanılmaz Arzu (She's Gotta Have It, 1986) Spike Lee. Dayanılmaz arzusunu (seks) gidermesi gereken zenci esas kız, gene zenci bir kadın psikiyatriste gider, doctor da ona vücudunun en hassas noktasının iki kulağının arasında olduğunu söyler.

Detektif (The Detective, 1968) Gordon Douglas. Kurumundan geçilmeyen Lloyd Bochner detektif Frank Sinatra'nın aradığı delili saklar.

Dehşetin Dönüşü (Return of the Terror, 1934) Howard Bretheron. Bir sanatoryumda cinayet ve enrika.

Deli Gömleği (Strait Jacket, 1964) William Castle. Joan Crawford'un psikiyatristi (Mitchell Cox) baltalı bir katilin kurbanı olur.

Deli İnsanlar (Crazy People, 1990) Tony Bill. *Rüya Takımı*'nda (The Dream Team) olduğu gibi, sempatik bir hastahane psikiyatristi (Mercedes Ruehl) otoriter amiri ile çatışmaktadır, ama reklam metinleri yazmak bütün tedavi yöntemlerinden daha iyi bir terapi olmaktadır.

Deliler (Nuts, 1987) Martin Ritt. Yaşamsal önemi olan, uyumsuz bir kadın kahramanı oynayan Barbra Streisand ebeveynlerinin olduğu kadar karşı-aktarımsal içerlemelerinin üstesinden gelemeyen ruh doktorunun (Eli Wallach) da kurbanıdır ve sahne dekorunu çiğner.

Delinin Zoru (The Hudsucker Proxy, 1994) Joel Coen. Parodinin bir numarası sayılabilecek bu filmde Viyanalı bir çatlak EKT'yi ve hastaların hapishane benzeri kurumlara sürekli olarak kapatılması gerektiği fikrini neşeyle savunur.

Deneme Yanılma (Trial and Error, 1997) Jonathan Lynn. Kurum satan adli psikiyatrist zıvanasından çıkmış bir mahkeme salonunda delilik savunmasının geçerliliğini tartışır.

Denizde İsyan (The Caine Mutiny, 1954) Edward Dmytryk. Kaptan Quegg'in (Humphrey Bogart) balodaki davranışlarına karşın deli olmadığı doğrultusunda verdiği ifade ile azametli Whit Bissell nihayet haklı ile haksızın ayırt edilmesini sağlar.

Denizin Dibine Seyahat (Voyage to the Bottom of the Sea, 1961) Irwin Allen. Joan Fontaine bilim dehası Walter Pidgeon'ı yanlış yorumlar, sonra da dünyayı kurtarma misyonu olan bir denizaltıya sabotaj yapmaya kalkışır.

Derin Boğaz (Deep Throat, 1972) Gerard Damiano. Harry Rheems, hemşireleriyle eğlenmeye oldukça fazla zaman ayırmaktadır, ama Linda Lovelace'ın klitorisinin ağzında olduğunu keşfedecek denli de uzmandır.

Derindeki Canavar (The Beast from 20.000 Fathoms,

1953) Eugene Lourie. Sevimsiz mi sevimsiz bir psikiyatrist kahramanımızı aslında bir “rhedosaurus” görmediğine ikna etmeye çalışır.

Dev Adam (Hunk, 1987) Lawrence Bassoff. Erkek hastasına (John Allen Nelson) aşık olan bir kadın terapist (Rebecca Bush) daha. Faust öyküsünün bu yenidençevrimin tek farklı yanı doktorun şeytanla ortaklık içinde olması.

Dev Kadının Saldırısı (Attack of the 50 Ft. Woman, 1993) Christopher Guest. Frances Fisher hastasına (Darly Hannah) tam destek sağlamaktadır, Hannah danışma odasına sığamayacak kadar kocaman olduğu zaman bile.

Dev Olabilirlerdi (They Might Be Giants, 1971) Anthony Harvey. Joanne Woodward, Dr. Watson adında demode giyimli gösterişsiz bir psikiyatristi canlandırır ve kendisini Sherlock Holmes sanan bir şizofrenin can yoldaşı olmaktan mutludur.

Devrim (Revolution, 1968) Jack O’Connell. Hippiler hakkındaki belgesel psikiyatristlerin dindar kararlarıyla dalga geçer.

Dirsekler Vurursa (Chafed Elbows, 1967) Robert Downey. Psikiyatristinin uyarılarına karşın kahramanımız annesiyle evlenir ve onlar ermiş muradına...

Dişli Bıçak (Jagged Edge, 1985) Richard Marquand. Sakallı, buruşuk suratlı psikiyatrist kısa bir süre için görüldüğünde cinayet zanlısına tanı koyma önerisiyle gelmiştir, ama haksız çıkar.

Divan (The Couch, 1962) Owen Crump. Grant Williams, psikiyatristine (Onslow Stevens) ve güzel kuzenine (Shirley Knight) sezdirmeden avına yaklaşan psikotik bir katildir.

Divanda Üç Kişi (Three on a Couch, 1966) Jerry Lewis. Janet Leigh yüksek lisanslı, doktoralı falandır; gel gör ki, hastalarının erkek arkadaştan başka bir gereksinimi yoktur.

Dobra Dobra (Straight Talk, 1992) Barnet Kellman. Dolly Parton bir radyo terapisti rolünde gösteri yapar ve hiç bilgisi ya da eğitimi olmamasına karşın büyük başarı kazanır.

Doğüstü (Supernatural, 1933) Victor Halperin. Çatlak

maneviyatçı Carole Lombard'ı ölmüş kız kardeşinin ona ulaşmaya çalıştığına inandırmak için çeşitli numaralara başvurur, ama gerçek bir psikolog (H. B. Warner) ruhlar dünyası ile temas kurmayı başarır.

Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi (The Cabinet of Caligari, Alman yapımı, 1919) Robert Wiene. Psikiyatristinin kötü niyetli ve şarlatanlıkla ilaç satan biri olduğuna ve hatâ uyurgezer birini (Conrad Veidt) cinayet işlemek üzere görevlendirdiğine inanan bir ruh hastasının kafasında geçen bir dışavurumcu başyapıt.

Doktor Doolittle (1998) Betty Thomas. Rasyonalist düşman psikiyatrist (Paul Giamatti) Dr. Doolittle'ı (Eddie Murphy) tedaviden geçirir çünkü hastası hayvanlarla konuşmaktadır, ama izleyici psikiyatristin okulunun en tembel öğrencisi olduğunu ve dolabında da pembe bir balerin elbisesi olduğunu öğrenir.

Doktor Ölüm (Calling Dr. Death, 1943) Reginald LeBorg. Hipnoz altındayken analist kontrolden çıkar, bu da onun rasyonel profesyonelliği ve insanlığı konusunda derin bir kuşku uyandırır.

Doktorun Karıları (Doctor's Wives, 1971) George Schaefer. Gene Hackman karısının lezbiyen bir ilişkisi olduğunu öğrenir.

Dokuz Ay (Nine Months, 1995) Chris Columbus. Hugh Grant, kendisinin de bir baba olacağı fikrinin etkisinden kurtulamayan bir çocuk psikiyatristini canlandırır.

Dokuzuncu Şekil (The Ninth Configuration, 1980) Bkz. **Katil Göz Kırparsa** (Twinkle, Twinkle, Killer Jane)

Don Juan DeMarco (1995) Jeremy Leven. Marlon Brando kilolu ve yaşlı bir psikiyatristi oynar ve sanrılar gören ama sevgi dolu hastası (Johnny Depp) sayesinde tümüyle başka biri olur çıkar.

Donnie Brasco (1997) Mike Newell. Hayatını gizli saklı çalışarak riske atan FBI ajanı Johnny Depp ona karısı ile birlikte "samimi günler" düzenlemelerini söyleyen soytarıya (Zach Grenier) ayıracak vakti yoktur.

Dön Bana (Back, 1961) Delbert Mann. Richard deacon nörotik analiz hastasını (Tony Randall) egemenliği altına alır. **Dr. Jekyll ve Bayan Hyde** (Dr. Jekyll and Ms. Hyde, 1995) David Price. Harvey Fierstein'ın terapisti (Julie Cobb) eşcinsel hastasının Sean Young'ı görünce baştan çıktığını fark edince şaşırır. Aslında Young da Tim Daly'nin Dr. Jekyll'inin bayan Hyde'ıdır.

Dr. Mabuse'nin Vasiyetnamesi (The Testament of Dr. Mabuse; Alman, 1933) Fritz Lang. Hitler'in yükselişinden önce Lang'ın çektiği son film iktidar delisi bir psikiyatrist hakkındaydı.

Drakula (Dracula, 1931) Tod Browning. Akıllı Profesör Van Helsing'in (Edward Van Sloan) tersine, sanatoryum müdürü Dr. Seward (Herbert Bunston) Kont Drakula'nın ölümsüzlerden biri olduğunu anlayamaz.

Drakula (Dracula: Dead and Loving It, 1995) Mel Brooks. **Yükseklik Korkusu**'nda (High Anxiety) olduğu gibi Harvey Korman tuhaf bir sanatoryumun müdürüdür gene.

Drakula'nın Kızı (Dracula's Daughter, 1936) Lambert Hill-
yer. Kahraman psikiyatrist (Otto Kruger) Kont Drakula'yı öldürdü iddialarına karşı Dr. Van Helsing'i savunur ve yaş-
li psikiyatriste daha çok vampirin izini sürmekte eşlik eder.

Duvar (High Wall, 1947) Curtis Bernhardt. Audrey Totter, Robert Taylor'ı üstüne yıkılan suçtan kurtarmaya çalışırken hem detektiftir hem avukat hem de psikiyatrist.

Duvardaki Gölge (Shadow on the Wall, 1950) Patrick Jack-
son. Travmatize olmuş çocuğun cinayeti anımsamasını sağ-
layan Nancy Davis katili böylece ortaya çıkarır.

Dürtü (Impulse, 1990) Sondra Locke. Siyahi kadın terapist filmin başlarında seksi polisin (Theresa Russell) biraz hafif-
meşrep olduğunu saptamak üzere vardır. Ama yüzü olma-
yan terapist kısa sürede unutulur ve Russell yeni serüvenle-
re yelken açarak iyimser bir Hollywood finalinde alır solu-
ğu.

Elde Tutmak Zor (Hard to Hold, 1984) Larry Pearce. Ço-
cuk psikoloğu (Janet Eilber) genellikle işinin ehli ve zeki bir

kadındır, ama rock yıldızı (Rick Springfield) ile ilişkisinin üstesinden pek gelememektedir.

En Sevgili Karım (My Favorite Wife, 1940) Garson Kanin. Her işe burnunu sokan, çerçevesiz gözlüklü, keçi sakallı ve yabancı aksanlı psikiyatristi canlandıran Pedro de Cordoba kısa bir süre için görünür ve Cary Grant'ın Gail Patrick'ten neden köşe bucak kaçtığına yanlış tani koyar.

Erkekler Klübü (The Men's Club, 1986) Peter Medak. Bu film klüpteki yedi erkeğin kafalarının kadınlar hakkında neden bu kadar karışık olduğu konusunda pek de açık değildir, ama içlerinde kafası en karışık olanın psikoterapist Kramer (Richard Jordan) olduğu da su götürmez bir gerçektir.

Eski Sevgililer (Old Boyfriends, 1979) Joan Tewkesbury. Ciddi suratlı psikiyatrist (John Houseman) psikoloğu (Talia Shire) Keith Carradine'ı felaket bir şekilde tedavi etmeye çalışması yüzünden azarlaması filmde haklı çıkarılır.

Etki Altındaki Kadın (A Woman Under the Influence, 1974) John Cassavetes. Eksantrik evkadını (Gena Rowlands) hastaneye kapatılıp EKT'ye maruz kalır, ama normal sanılan kocası (Peter Falk) daha yıkıcı bir delilik sergiler.

Evlenmekten Korkuyorum (What's New, Pussycat? 1965) Clive Donner. Viyana aksanı ve Prens Valiant saç stiliyle Peter Sellers'ın derdi sadece ve sadece kadınların peşinden koşturmak ve Wagneriyen karısından kaçmaktır.

Fahişe (Klute, 1971) Alan J. Pakula. Kadın psikiyatrist Vivian Nathan, Jane Fonda'ya yöntem oyunculuğu fırsatı tanır, fakat kahramanımızın ona en çok gereksindiği zaman ortalıkta görünmez.

Fobi (Phobia, 1980) John Huston. Paul Michael Glaser hastalarını korkularından kurtarmak için çalışmaktadır, ama başaramayınca da onları öldürür.

Frances (Frances, 1982) Graeme Clifford. Jessica Lange'in sinirsel patlamaları sırasında Lane Smith kendini zor tutar ve terbiyesizliğinin karşılığı ağır olur.

Geber Fred (Drop Dead Fred, 1991) Ate de Jong. Phoebe

Cates “hayali arkadaş uzmanı” Dr. Ryland’a götürülür. Ne yazık ki bu rasyonalist kızın arkadaşlarının gerçek olduğunu kavrayamaz.

Gece Bekçisi (The Night Porter, İtalyan, 1974) Liliana Cavani. Psikiyatrist, savaş sonrasında Viyana’da gizlenmiş yaşayan birçok eski Nazi’den biridir. Düzenli olarak buluşurlar ve taklit duruşmalarda sanik üstüne atılan suçları yadsıyarak “arınır.”

Gecelerin Kızı (Girl of the Night, 1960) Joseph Cates. Psikanalist Lloyd Nolan, Anne Francis’i önce fahişelikten kurtarır, sonra da pezevenginden.

Gecenin Rengi (Color of Night, 1994) Richard Rush. Bruce Willis meraklı terapi hastalarına kendisinin hem “davranışçı” hem de “psikanalist” olduğunu ilan eder.

Gecenin Sessizliğinde (Still of the Night, 1982) Robert Benton. Roy Scheider ya tipik bir Hitchcock-vari kahramandır ya da karşı aktarım tepkisinde kontrolden çıkmış rahatsız bir psikiyatrist.

Geçmişin İzi (The Mark, Britanya, 1961) Guy Green. Rod Steiger Stuart Whitman’ın çocuk tacizi hastalığını iyileştirir, sonra da onu geçmişin acısını çıkarmak isteyenlerden kurtarır.

Geleceği Gören Adam (The Man Who Saw Tomorrow, 1922) Alfred E. Green. Psikolog hastasını evlenmeyi düşündüğü iki kadının her biriyle hayatının ne hale dönüşeceğini görmesi için hipnotize eder.

Gelin Odası (Bridal Suite, 1939) William Thiele. Evleneceğini ikinci kez unutan Robert Young ünlü psikiyatrist Dr. Grauer’i (Walter Connolly) görmeye gider, ama doktorun kızıyla (Anabella) evlenir.

Gemide (Overboard, 1988) Garry Marshall. Mıymıntı analist miskin zengin hastalarını tedavi etmek yerine kokteyl partisinde piyano çalmayı yeğler.

Genç Borsacının Düğünü (The Marriage of a Young Stockbroker, 1971) Lawrence Turman. Patricia Barry sağlıklı, normal Amerikan erkeklerini hadım etmek istemektedir.

Genç ve Kötü (So Young, So Bad, 1950) Bernard Vorhaus. İnsancıl Paul Henreid bir kız okulunda gördüğü tepkilerin üstesinden gelir.

Girdap (Whirlpool, 1950) Otto Preminger. Ünlü psikanalistin (Richard Conte) nörotik karısı (Gene Tierney) kötü hipnozcuğun (José Ferrer) kurbanı olmak üzeredir, ama Conte bilimsel becerilerini kullanarak karısını kurtarır.

Gizli Öfke (The Secret Fury, 1950) Mel Ferrer. Kötü adamlar Claudette Colbert'i delirtmeye çalışırken, bir kadın terapist (Elisabeth Risdon) onu *Talihsizler Yuvası*'ndakinden (The Snake Pit) pek farklı olmayan bir yöntemle iyileştirir.

Glen veya Glenda (Glen or Glenda? 1953) Edward D. Wood, Jr. Filmin başında giriş niyetine bir konuşma yapan psikanalist travestiliği böylesine sakat bir şekilde sömüren bu filmin tavrını yasallaştırmaya çalışır. Bir kült klasigi.

Gölge (The Shadow, 1994) Russell Mulcahy. Lamont Cranston kötücül Khan'ı yenince, adamı bir psikiyatriste gönderir, o da lobotomi uygular; böylece Khan'ın erkeklerin kafasını karıştırma gücü elinden alınmış olur. (Telekinetik güçlerin beynin ön loblarında olduğunu da böylece öğrenmiş oluruz.)"

Gözcü (The Scout, 1994) Michael Ritchie. Beysbol izcisi Albert Brooks yetenekli top atıcısını (Brendan Frazer) keşfeder, ama onu suistimal eden bir babadan kalma gelip giden travmalarından oyuncuyu kurtarmak için Dianne Wiest'in yardımına gereksinim duyar.

Grace (Grace Quigley, 1985) Anthony Harvey. Chip Zien, profesyonel başarılarla imza atan ünlü Nick Nolte'nin yapıtlarını hoşgörür, yok yok rasyonalize eder.

Grup (The Group, 1966) Sidney Lumet. Shirley Knight'ın ilk aşığı (Hal Holbrook) onu manipüle eden analistine umarsızca bağlanmıştır, ama bir hastanede çalışan antiFreudiyen psikiyatrist James Broderick'ten ona iyi bir koca olacağı anlar.

Guguk Kuşu (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975) Mi-

los Forman. İsa benzeri sosyopatik uyumsuzlar, gözünüzü dört açın! Hadım edilmiş erkekleri kurtarmaya çalışırsanız cezanız lobotomi olur.

Günahkâr Kadın (Mr. Skeffington, 1944) Vincent Sherman. Bette Davis, psikanalisti daha ilk seans monoloğunu sabırsızca kesip ona kocasına dönmesi gerektiğini söyleyince sinirlenir ama tabii ki eninde sonunda doktorun dediğine gelecektir.

Güzel Bir Delilik (A Fine Madness, 1966) Irvin Kershner. Bir grup karışık görüşlü psikiyatrist (Patrick O'Neal, Colleen Dewhurst, Clive Revill) özgür ruhlu bir şaire (Sean Connery) lobotomi yaparlar, ama onu evcilleştiremezler.

Güzel Bir Gün (One Fine Day, 1996) Michael Hoffman. George Clooney bakıcı bulamadığı küçük kızını analisti Robert Klein ile görüşmesine götürmek zorunda kalır. Kızı dışlamak için ayaküstü uydurdukları kodlu dil en az analistin kendisi ile hasta kadar anlaşılmazdır.

Hannah ve Kız Kardeşleri (Hannah and Her sisters, 1986) Woody Allen. Sesi soluğu çıkmayan bir terapist kısa bir süre görünür ama hastasına (Michael Caine) bakılacak olursa tedavinin çok faydası olmuşa benzer.

Harikalar Diyarı (Next Stop Wonderland, 1998) Brad Anderson. Güzel ama seçici hemşire (Hope Davis) gazetede bir ilan sayesinde bir sürü narsistik çenebaz ile randevular alır. Onun konuşmasına izin veren bir adamla nihayet buluştuğunda da açılıp adama ve izleyicilere hayat hikâyesini anlatır. Hep kendisi konuştu diye özür dileyip de adama biraz da sen kendini anlat dediğinde ise onun bir terapist olduğunu öğrenir; adam bir daha görünmez.

Harold ile Maude (Harold and Maude, 1971) Hal Ashby. Absurd psikiyatrist (G. Wood) genç Bud Cort'un seksenlik Ruth Gordon ile evlenmek gereksinmesinin ne denli gerçek olduğunu anlamakta güçlük çeker.

Harvey (Harvey, 1950) Henry Koster. James Stewart dev bir görünmez tavşanı olan ve Charles Drake ile Cecil Kellaway'in psikiyatrik müdahalelerinden son dakikada kurtarı-

lan sevimli ayyaşı oynar.

Hastane (The Hospital, 1971) Arthur Hiller. David Hooks, George C. Scott uzun bir itiraf seansında karakterini oturtabilsin diye filmin başında kısa bir süre görünür.

Havada Ölüm Var (Death in the Air, 1937) Elmer Clifton. John Elliott uçak kazasından kurtulan birini inceler ve I. Dünya Savaşı'ndan kalma psikotik bir pilotun ("Pilot X") barış zamanında da uçak düşürmeyi sürdürdüğünü ortaya çıkarır.

Havalanı II (Airplane II: The Sequel, 1982) Ken Finkleman. Mahkemede ifade veren John Vernon'dan sanık hakkındaki izlenimi istenir. O da, "Özür dilerim ama benim işim izlenim bildirmek değil. Benim uzmanlık alanım psikiyatri," diye karşılık verir.

Hayatın Renkleri (Walking and Talking, 1996) Nicole Holofcener. Ann Heche erotik karşı aktarım sorunuyla cebelleşen stajyer bir terapisttir ama, ne şaşırtıcıdır ki, kenci duyguları üstünde hiç mi hiç durmaz.

Hayvan Dedektifi (Ace Ventura, Pet Detective, 1994) Tom Shadyac. **Ölüme Soyunmak**'taki (Dressed to Kill) psikiyatrist rolünü tutturduktan on dört yıl sonra David Magulies beyaz ceketini bir kez daha giyer ve anlamsız bir yüz takınarak Jim Carrey ile birlikte heyecanlı bir sahnede gözükür.

Herkes Evde Özgür (Home Free All, 1984) Stewart Bird. Daniel Benzalli kötü kahraman (Allan Nicholls) faturaları ödemeyince tedaviyi iptal eden terapisti oynamaktadır. Bu da hoş karşılanır çünkü Nicholls'un sorunlarının utancı topluma atılır.

Herkes Seni Seviyorum Der (Everyone Says I Love You, 1997) Woody Allen. Julia Roberts'ın psikiyatristine ne zaman uyarıldığını ve heyecanlandığını söylediği sırada onlara kulak misafiri olan küçük bir çocuktan kadının sırrını öğrenmeseydi, Woody Allen Julia Roberts'ın yatağına başka nasıl girebilirdi ki?

Herkesin Bebeği (Everybody's Baby, 1939) Malcolm St. Clair. Babalar bütün film boyunca çatlak bir psikiyatristin

(Reginald Denny), foyasını ortaya çıkarmaya çalışırlar çünkü bu adam kitabında annelere çocuklarına hiç kimsenin el sürmesine izin vermemeleri gerektiğini yazmıştır.

Her Şeyin Heyecanı (The Thrill of It All, 1963) Norman Jewison. Rehber danışman psikiyatrist Paul Hartman, James Garner'a karısının (Doris Day) ilgisini yeniden çekebilme konusunda stratejik öğütler verir.

Hızlı Dans (I'm Dancing as Fast as I Can, 1982) Jack Hoffsis. Dianne Wiest, Jill Clayburg'u onu valiuma bağımlı kılan kötü erkek psikiyatristten kurtarır.

Hortum (Twister, 1996) Jan de Bont. Bill Paxton'un nişanlısı "üreme terapisti" Jami Gertz'ü canlandırır. İş kılığında dolaşır hep ve duygular hakkında yavan sözler eder; bu yüzden de Paxton'un ilk karısı özgür ruhlu tornado avcısı Helen Hunt'ın dengi değildir.

Hot Shots (Hot Shots, 1991) Jim Abrahams. Valeria Golino, Charlie Sheen'in dosyasına kocaman kırmızı harflerle "Baba Anksiyetesi Sendromu" yazar. Daha sonra da onun sevgilisi olur, ama Tom Cruise filmlerine göndermelerle dolu bu filmde mesleği ses getirmeyi hemen keser.

Işıklar Söndüğünde Neredeydin? (Where Were You When the Lights Went Out? 1968) Hy Averbach. Terry-Thomas'ın analisti (Parley Baer) hastasının sorularına "Ya sen ne düşünüyorsun bu konuda?" diye karşılık verir ama aynı zamanda da onun eşcinsel olduğunu ima etmeyi başarır.

İçeridekiler (Interiors, 1978) Woody Allen. E.G. Marshall ve Diane Keaton görünmeyen psikiyatriste monologlarını sunarlar.

İçimdeki Ateş (The Flame Within, 1935) Edmund Goulding. Ann Harding sinemada kalbini bir hastasına (Louis Hayward) kaptıran ilk kadın psikiyatrist olarak görünür.

İlk Isırışta Aşk (Love at First Bite, 1979) Stan Dragoti. Richard Benjamin kız arkadaşı Susan St. James'in tedavisini sadece başka erkeklerle görüşüp görüşmediğini ortaya çıkarmak için üstlenir.

İlk Eşler Klübü (The First Wives' Club, 1996) Diane Ke-

aton'ın kocasının çiftin evlilik terapistiyle bir ilişkisi vardır. *İlk Korku* (Primal Fear, 1996) Gregory Hoblit. Herkes gibi, mahkemece görevlendirilen psikiyatrist (Frances McDormand) Edward Norton'ın çok kişilikli biriymiş gibi davranışını anlayamaz.

İlk Sayfa (The Front Page, 1931) Lewis Milestone. Viyana'lı çatlak doktor muayene gereği diye hüküm giymiş katilin eline tabanca tutuşturur. 1940 yılında *His Girl Friday* (Yön. Howard Hawks), 1974 yılında ise *The Front Page* (Yön. Billy Wilder) adlarıyla yeniden filme alındı ama psikiyatrist/akliyyeci karakter saptamalarında pek az değişikliğe uğradı.

İlk Sayfa (His Girl Friday, 1940) Howard Hawks. Ekz. *İlk Sayfa* (The Front Page)

İmdat (Dial 1119) Gerald Mayer. Sam Levene firardaki psikotik katil (Marshall Thompson) ile akıllı uslu konuşayım derken canından olur.

İnce Adamın Peşinde (After the Thin Man, 1936) W.S. Van Dyke. Hoş bir delikanlıyı (James Stewart) deli olmakla suçlayan George Zucco, kola şişeleriyle dalya oynamaktadır. Stewart, gerçekten de oldukça deli çıkınca, Zucco "Aman Tanrım, gördünüz mü, haklıymışım. Adam deli," der.

İnce Mavi Çizgi (The Thin Blue Line, 1988) Errol Morris. Yanlış adamın cinayetten hüküm giymesi üzerine yapılmış bu stilize belgeselin orijinali yüzeysel testler uygularken kurallara uymayanların öldürülmeleri gerektiğine karar veren "katil ruh doktoru" hakkındaydı.

İnsan Avcısı (Manhunter, 1986) Michael Mann. Chicago Üniversitesi psikiyatristi polisi (William L. Petersen) işini fazlasıyla ciddiye alıyor olmasının tehlikelerine karşı uyarır. Bu filmde Brian Cox tarafından canlandırılan yamyam psikiyatrist Hannibal Lecter sinemada ilk kez görünür.

İskambil Ev (House of Cards, 1969) John Guillerman. Tahammül edilemeyecek kadar kurumlu psikiyatrist (Keith Michell) filmdeki birkaç sağ eğilimli casustan biridir. Kadın kahraman (Inger Stevens) ondan "ruhumun polisi" diye söz eder.

İstihbarat Nezareti (Ministry of Fear, 1944) Fritz Lang. Savaş zamanı Londra'da Alan Napier "Nazizmin Psikanalizi" adlı kitabın yazarı ve Savunma Bakanlığı danışmanıdır. Sonunda Nazi casusu olduğu da ortaya çıkar.

İşi Bana Bırak (Leave It to Beaver, 1997) Andy Cadiff. Herkes Beaver'ın hayatını bir düzene sokmaya çalışırken okul psikoloğu da en az onlar kadar çaresizdir.

İtfaiyeci Harvey (Harvey Middleman, Fireman, 1965) Ernest Pintoff. Bayan Koogleman (Hermione Gingold) esas oğlana yardım ederken kendi cinsel serüvenleri ile fazlasıyla ilgilidir.

İyi Anne (The Good Mother, 1988) Leonard Nimoy. Adliye psikiyatristi yakışıklı değildir ama cinselliği daha yeni yeni tanıyan esas kızımızın (Diane Keaton) kendi çocuğunun velayetini almaya hakkı olduğu doğrultusunda tanıklık eder. Yargıç buna katılmasa da filmin doktorun görüşünü savunduğu açıktır.

İyi Evlât (The Good Son, 1993) Joseph Ruben. Kibar yaşlıca terapist genç hastasına (Elijah Wood) kendisinin kötülüğe inanmadığını söyler. Genç de, "İnanmalısınız," der ve film çölgüsü haklı çıkarır.

İyi Kızlar Patlamaz (Nice Girls Don't Explode, 1987) Chuck Martinez. Başkalarını hor gören rasyonalist (William Kuhlke) kısa bir süre için görünür ve telekinetik kundaklama olayının aslında bilinçdışı bir öfke sonucu olduğunu söyler.

Jade (1995) William Friedkin. Seksi bir psikiyatrist (Linda Fiorentino) daha. Psikotik bir katil olabilir de, olmayabilir de.

Janet Ames'in Suçu (The Guilt of Janet Ames, 1947) Henry Levin. Melvyn Douglas çok içen bir gazetecidir ve Rosalind Russell'in histerik felcini nasıl iyileştireceğini bilir. Birkaç rüya sekansından birinde Sid Caesar psikanalistleri uzun uzun alaya alır.

Kabatüylü Köpek (The Shaggy Dog, 1959) Charles Barton.

Bu Disney farsında rasyonalist hasım olarak bir psikiyatristi görürüz gene. Bu kez Tommy Kirk'ün köpekgillere özgü değişimlerini babasının "dibe atılmış ikinci benliği" olarak yorumlar.

Kâbus (Dark Delusion, 1947) Willis Goldbeck. Dr. Kildare filmlerinin sonuncusu, bu kez Dr. Kildare filmde yoktur. Dr. Tom Coalt (James Craig) Dr. Gillespie'ye (Lionel Barrymore) genç kızı şizofreniden kurtarmak için yardım etmek üzere narkosentez kullanır.

Kâbus Günü (Day of the Nightmare, 1965) John Bushelman. *Sapık* filminin izinden yürüyen bu filmde psikiyatrist, travesti oğlu tarafından öldürülür.

Kâbus Sokağı (Nightmare Alley, 1947) Edmund Goulding. Vicdansız psikolog Helen Walker azıcık "aklından zoru olan" Tyrone Power'ı sonunda bir şapşala dönüştürür.

Kader Değişmez (The Arrangement, 1969) Elia Kazan. Kirk Douglas'ın orta yaş krizinin üstesinde gelmesinde etkisiz kalan birçok insandan biri de analist Harold Gould'dur.

Kaderin Oyunu (Inside Daisy Clover, 1966) Robert Mulligan. Yüzü olmayan psikiyatrist, çocuk yıldızı (Natalie Wood) sömüren stüdyo patronuna (Christopher Plummer) boyun eğer.

Kadın Çarpı Yedi (Woman Times Seven, 1967) Vittoria De Sica. Shirley MacLaine'in garip davranışları psikiyatristi Robert Morley'in ona uzun bir süre akıl hastanesinde yatmasını önermesine neden olur, fakat Shirley kocasının dikkatini çekmeye çalışmaktan başka bir şey yapmamaktadır.

Kadın Düşerse (If Lucy Fell, 1996) Eric Shaeffer. Kadın terapist (Sarah Jessica Parker) erkek arkadaşının Elle McPherson'a aşık olduğunu öğrenince hasmı için "Terapide bir elime düşse de canına okusam şunun," der.

Kadın Erkek Olunca (The Lieutenant Wore Skirts, 1956) Frank tashlin. Karısı (Sheree North) orduya yazılınca, Tom Ewell onu eve geri getirmek için ne gerekiyorsa yapar, hatta onun akli dengesinin bozuk olduğunu kanıtlayacak psikiyatrik bir raporla ordudan atılmasını sağlamak için ince-

likli bir plan da yapar.

Kadın Evet Demezse (She Wouldn't Say Yes, 1946) Alexander Hall. Rosalind Russell yetersiz bir kadın terapisti daha canlandırır, tabii Lee Bowman ile tanışınca kadar.

Kadın Kontrolden Çıkınca (She's Out of Control, 1989) Stan Dragoti. Ters ödipal bir durumdan mustarip Tony Danza kendini eninde sonunda pipo içen, kurumlu psikiyatristin (Wallace Shawn) kanepesinde bulur; doktor da hastalarına kakalamaya çalıştığı *Babacığının Küçük Kızı* (Daddy's Little Girl) adlı bir kitap yazmıştır.

Kadın Robotlar (The Stepford Wives, 1975) Bryan Forbes. Kent varoşlarındaki ev kadınlarının yerini robotların alması gizli planının parçası gibi davranan kadın psikiyatrist (Carol Rosson) kısa bir süre görünür.

Kadın Sapkınlıkları (Female Perversions, 1997) Susan Stretfield. Louise Kaplan'ın aynı başlıklı kitabından ilham alarak yapılan bu filmde bir kadın psikiyatrist (Karen Silas) iktidar hırslı bir avukatla (Tilda Swinton) lezbiyen bir ilişkiye girer, fakat Swinton'un sevemediğini görünce de ilişkiyi bitirir.

Kadın Zorda Kalınca (Lady in a Jam, 1942) Gregory La Cava. Varis Irene Dunne psikiyatrist Patrick Knowles'u kendisini ancak onunla evlenirse iyileştirebileceğine inandırır.

Kadınları Seven Adam (The Man Who Loved Women, 1983) Blake Edwards. Julie Andrews her nasılsa nörotik kadın avcısı Burt Reynolds'a aşık olur.

Kafadan Kontak (Cracking Up, 1983) Jerry Lewis. Herb Edelman, Jerry Lewis'e hayatın saçmalıklarını canlandırması için bir fırsat verir. Son sahnesi *Sıradan İnsanlar*'ın parodisi olan bu film 1985 yılında *Smorgasbord* adıyla yeniden vizyona sokulmuştu.

Kahraman ve Dehşet (The Hero and the Terror, 1988) William Tannen. Dedektif kahraman kendisini manyak bir katil ile travmatik deneyiminden kurtaran kadın terapist ile yaşamaktadır.

Kahramanın Biri (Some Kind of Hero, 1982) Michael Pressman. Kişiliksiz (yüzü olmayan) psikiyatrist eve dönen savaş tutsağı Richard Pryor'un devasa sorunlarına duyarsızdır.

Kahramanların Yuvası (Home of the Brave, 1949) Mark Robson. Kâhin Jeff Corey zenci askeri (James Edwards) histerik felcinden kurtarır.

Kaligari'nin Muayenehanesi (The Cabinet of Caligari, 1962) Roger Kay. Dan O'Herlihy iyiliksever bir şifacıdır, ama kafası karışık hastası Glynis Johns tersine inanmaktadır.

Kalkış (Taking Off, 1971) Milos Forman. Filmde orta sınıf yetişkinlerinin hippie çocuklarından daha tuhaf olduğu mesajını iletmek üzere psikiyatristli iki sahne bulunmakta.

Kamp (Park Avenue Logger, 1936) David Howard. Terapi seansında hastalardan biri oğlunun erkeksi olmayışından endişelendiğini söylemesi üzerine psikiyatrist ona oğlunu ormanda bir kampa göndermesini söyler.

Kanun Benim (I, the Jury, 1953) Harry Essex. Mickey Spillane'in Mike Hammer'ı canı psikanalist Charlotte Manning (Peggie Castle) tarafından baştan çıkarılır ama yenilmez. 1978 yılında Richard T. Heffron tarafından yeniden çevrilen filmde Miss Manning bir seks terapistine (Barbara Carrera) dönüşmüştür.

Kapalı Gözler (Blindfold, 1966) Philip Dunne. "Doktor Mavisakal" Rock Hudson'ın kadınlarla başı derttedir, ama doğruyu ortaya çıkarma gücü hiç de küçümsenecek türden değildir.

Kapı Komşuları (The People Next Door, 1970) David Greene. Nehemiah Persoff nörotik hastalar ve onların hippie çocukları için insanı canından bezdiren grup terapi seanslarını yönetmektedir.

Kara Kedi (The Black Cat, 1934) Edgar G. Ulmer. Bedeni ne şeytan girmiş Macar psikiyatristi (Bela Lugosi) düşmanının (Boris Karloff) diri diri derisini yüzerek intikamını alır.

Karabasan (The Entity, 1983) Sidney J. Furie. Bu film eğer

görünmez şeytani ırz düşmanlarının gerçekten de var olduklarını tartışmadıysa, o zaman Ron Silver'ın Barbara Hershey için yaptığı her şey pek anlamlı olur.

Karanlık Ayna (The Dark Mirror, 1946) Robert Siodmak. Rorschach ve serbest çağrışım testleri sayesinde Lew Ayres suçu aydınlatır ve kendisine bir zevce kazanır.

Karanlık Basmadan (Home Before Dark, 1958) Mervyn LeRoy. Jean Simmons'ın sorunlarının çaresi psikiyatridedir ama ona pek de sadık olmayan kocasının (Dan O'Herlihy) başka fikirleri vardır.

Karanlık Geçmiş (The Dark Past, 1948) Rudolph Maté. **Çıkma Sokak**'ın (Blind Alley, 1939) sadık bir yeniden yapımı olan bu filmde Lee J. Cobb bir kâhini canlandırır.

Karanlık Mazi (Crime Doctor, 1943) Michael Gordon. Bir amnezi, bellek yitimi krizinden sonra, bir gangster çete reisi (Warner Baxter) cinayetleri çözmekte özel yeteneklere sahip bir psikolog olur. Radyo oyunları dizisi üzerine kurulu filmin altı yeni bölümü daha çekilir.

Karanlık Ruhlar (The Caretakers, 1963) Hall Barlett. Sevgi dolu Robert Stack kalın kafalı ve inatçı hemşire Joan Crawford'un üstesinden gelerek bir West Coast akıl hastanesine yeni bir düzen getirmeyi başarır.

Karanlık Sular (Dark Waters, 1944) André de Toth. Franchot Tone, onu çileden çıkaran kötü adamlardan kurtulması için Merle Oberon'a yardım eden kahraman doktor/detektif/psikiyatristi canlandırır.

Karanlıktaki Fısıltılar (Whispers in the Dark, 1992) Christopher Crowe. Annabelle Sciorra bu abes mi abes polisiye de hastasının erkek arkadaşına aşık olur.

Karımı... Seviyorum (I Love My... Wife, 1970) Mel Stuart. Kadınlarla sorunlar yaşayan zengin cerrah Elliot Gould asık suratlı bir analistten yardım ister.

Karınca Z (Antz, 1998) Eric Darnell ve Tim Johnson. Bu çizgi filmde Woody Allen, Paul Mazursky'nin seslendirdiği bir başka dost karıncanın analiz ettiği bir karıncayı seslendirir. Analize gelmiştir çünkü 5 milyon çocuğun ortancası-

dır.

Kasabın Karısı (The Butcher's Wife, 1991) Terry Hughes. Jeff Daniels, Greenwich Village mahallesinde çalışan gayri resmi bir psikiyatristtir. Gizil güçleri olan hastası (Demi Moore) ile bir seanstan sonra, kadının psişik güçlerinden kuşku duymasına karşın ona aşık olmaya başladığının ayrılmına varır.

Katil Göz Kırparısa (Twinkle, Twinkle, Killer Kane, 1980) William Peter Blatty. Stacy Keach mayın şokundan mustarip denizciler için tuhaf bir akıl hastanesini idare etmektedir. **Dokuzuncu Şekil** (The Ninth Configuration) adıyla da vizyona girmişti.

Kaybetme Zamanı (The Gingerbread Man, 1998) Robert Altman. Dr. Bernice Sampson (Rosemary Newcott) yüzü olmayan mahkeme psikiyatristini oynar, kısa bir süre için görünür ve Robert Duvall'ın oynadığı karakterin zihinsel olarak yetersiz olduğunu söyler.

Kaygısız (Carefree, 1938) Mark Sandrich. Fred Astaire şarkı söyler, dans eder ve Ginger Rogers'ın kalbine giden yolda kadını hipnotize eder.

Kazanmaya Değer (Worth Winning, 1989) Will Mackenzie. Mark Harmon'un hem dostu, hem de terapisti kıskançlık yüzünden (?) Harmon'un üç kadını birden üç ay içinde onunla evlenmeye razı edemeyeceği konusunda iddiaya girer.

Kedi İnsanlar (Cat People, 1942) Jacques Tourneur. Gerçekten de bir pantere dönüşebilen Simone Simon hoş tavırlarıyla insanları kandıran İngiliz psikiyatriste (Tom Conway) gider, ama doktor ona inanmaz. Doktor, terapi niyeti-ne onu baştan çıkarmayı dener ve bunu hayatıyla öder.

Kehanet (The Omen, 1976) Richard Donner. Lee Remick kurumlu John Strike'tan medet umar ve adam onur "fantezilerine" kusursuz derecede inandırıcı tanı koymasına karşın, hastanın gerçek sorunu sonunda onu öldüren cıglı Şeytan'dır.

Kellerman Kimdir ve Neden Benim Hakkımda Kötü Şeyler

Söylüyor? (Who is Harry Kellerman and Why Is He Saying Those Terrible Things About Me?, 1971) Ulu Grosbard. Psikiyatrist Jack Warden, rock şarkıcısı Dustin Hoffman'ın bir sürü sanrılarından biridir sadece.

Kısır Döngü (Mrs. Parker and the Vicious Circle, 1994) Alan Rudolph. Partide Tolstoy'dan bahseden sakallı analist, Dorothy Parker (Jennifer Jason Leigh) tarafından köşeye sıkıştırılır ki onları izleyenler kadının ne düşündüğünü anlayabilsin. Söylemeye ne hacet, analist kadının alkol bağımlılığı, intihar eğilimi ve saplantılı nesne ilişkilerine hiçbir hayrı dokunmaz.

Kıskanç Aşık (Mr. Jealousy, 1998) Noah Baumbach. Kıskanç aşık Eric Stoltz grup tedaviye yazılır. Amacı, gruptaki hastalardan kız arkadaşının eski gözdesi hakkında daha fazla fikir sahibi olmaktır (grup yöneticisi de Peter Bogdanovich'tir).

Kıskıvrak (Caught, 1949) Max Ophuls. Eksantrik milyoner (Robert Ryan) servet avcısı kadınla (Barbara Bel Geddes) salt işgüzar analistine garazından evlenir.

Kış Ölüleri (Britanya; Dead of Winter, 1946) Alberto Cavalcanti, Basil Dearden, Robert Hamer, ve Charles Crichton. Başka dünyalardan yaratıklar olgusuna saçmalık derecesinde rasyonel yaklaşp ısrarla yadsıyan bir psikiyatristi işleyen filmlerin en iyisi.

Kızın Başı Belada (Girl at Bay, 1919) Tom Mills. "Suçlu psikiyatristi" haksız yere filmin esas kızını cinayetle suçlar.

Kocalar ve Karıları (Husbands and Wives, 1992) Woody Allen. Barnard lisans öğrencisi kız (Juliette Lewis) orta yaşlı psikiyatristi ile ilişki içindedir. Adam kızı evine kadar izler ve onu "kendisini suça teşvikle" suçlar.

Komplô Teorisi (Conspiracy Theory, 1997) Richard Donner. Patrick Stewart, taksi şoförü Mel Gibson gibi sıradan insanlardan katiller yaratmak üzere zihin kontrolü deneyleri yapan (*Casuslara Karşı*'dan alınma bir konu) kötü yürekli bir psikiyatristi canlandırır.

Korkusuz (Fearless, 1993) Peter Weir. John Turturro bir

uçak kazasından kurtulduktan sonra öfori durumuna giren Jeff Bridges'e yardım etsin diye tutulmuştur. Sonunda havayolları psikoloğu devreden çıkar ve Bridges karısı (Isabella Rossellini) tarafından "kurtarılır."

Kotch (Kotch, 1971) Jack Lemmon. Sevimli yaşlı dul Walter Matthau genç bir kadın psikiyatristin absürd testlerine maruz kalır.

Kötü Düşler (Bad Dreams, 1988) Andrew Fleming. On dört yıl komada kaldıktan sonra, kadın kahraman çağdaş bir hastanede gözlerini açtığında iki psikiyatristin himayesindedir; biri genç ve çekicidir (Bruce Abbott) ve ona aşk olur. Ondan yaşça büyük olanı ise (Harris Yulin) çılgın bir bilim adamı çıkar ve kadıncağızı halüsinasyon ilaçlarıyla besler neredeyse.

Kötü Zamanlama (Bad Timing: A Sensual Obsession, İngiliz filmi, 1980) Nicholas Roeg. Theresa Russell, Viyana'da bir Amerikalı psikiyatristi (Art Garfunkel) önce doğru yolundan şaşırtır, sonra oğlancılığa, hatta sonunda ölüseviciliğe iter.

Kuduran Canavar (Man Made Monster, 1941) George Waggner. Rasyonalist hasım adamın birinin çocukluğundaki travmatik olaylar yüzünden cinayet işlediğini sanır, ama aslında deli bir bilim adamı katili elektrik ışınlarıyla tıka basa doldurmuştur.

Kullanılmış İnsanlar (Used People, 1992) Beeban Kidron. Marcia Gay Hardin, oğlunun terapi sırasında neler anlattığını kendisine söylemesi için çocuk terapisti Joe Pantoliano'nun üstüne erimiş kızgın parafin döker.

Kurşungeçirmez Yürek (Bulletproof Heart, 1994) Mark Malone. Sarhoş bir psikiyatrist bir parti sahnesinde kısa bir süre için gözükür.

Kusursuz Tatil (The Perfect Furlough ,1958) Blake Edwards. 1950'lilerin sinemasında psikiyatri ile uğraşma cesaretini gösteren çoğu kadın gibi, ordu psikiyatristi (Janet Leigh) aşağılanır durur, tabii ki Tony Curtis bu kadın doktorun onun duygularını hak ettiğine karar verene kadar.

Kuş Adam (The Boy Who Could Fly, 1986) Nick Castle. Anlayışlı terapist (Louise Fletcher) yeni yetme kadın kahramana erkek arkadaşının uçabildiğine inanmasında bir sakin olmadığını söyler. (Çocuk uçabiliyordur üstelik.)

Kuzuların Sessizliği (The Silence of the Lambs, 1991) Jonathan Demme. *İnsan Avcısı*'nda (Manhunter) olduğu gibi şeytani Dr. Lecter (Anthony Hopkins) inanılmaz zekâsını ve kurnazlığını karmaşa yaratmak için kullanır. Film biterken, ona sataşan bir psikiyatristi yeme planları yapar.

Küçük Adam Tate (Little Man Tate, 1991) Jodie Foster. *Sana Gül Bahçesi Vaat Etmedim*'deki Bibi Andersson gibi Dianne Wiest de bastırılmış, çocuksuz bir evde kalmış tazedir ve çocuklar üzerinde çalışmaktadır, bu kez yetenekli olanlarla. Hartâ, "hastası" daha altı yaşındaki bir oğlan çocuğu olmasına karşın, birçok yetişkin erkek hastanın kadın terapistlere yaptığı gibi, doktorun kadınısı yanı sıra barışması için yeterince ilham sağlayabilir.

Küçük Beyler (Little Tough Guys in Society, 1938) Erle C. Kenton. Sosyetik bir kadın (Mary Boland) oğlunun yataktan çıkmamakta direndiğini görünce Dr. Trenkle'yi (Mischa Auer) tutar. O da, çocuğun bu kendine gömülüştünden kurtulması için Dead End Çocuklarını getirtmeyi salık verir.

Küheylan (Equus, 1977) Sidney Lumet. Umutsuzluk içindeki Richard Burton psikotik oğlanı (Peter Firth) iyileştirir ama onun atlara taparak yarattığı tuhaf dine de gıpta eder.

Küre (Sphere, 1998) Barry Levinson. Dustin Hoffman, uzun bir ahlaka mugayir davranışlar listesi olmasına karşın, sırrı çözer. (Bu sır da uzaylı yaratıkların dünyalı insanların bilinçdışı korkularını sonuna kadar yaşamalarını sağlıyor olmalarıdır).

Lanetli Balayı (Haunted Honeymoon, 1986) Gene Wilder. Paul L. Smith deli bilimadamı geleneğinden gelen ve Gene Wilder'ı zıfaf gecesi aşırı gerginliğinden adamın ödünü koparak kurtaracağını sanan gulyabani benzeri bir psikiyatristi oynar.

Lanetli Kadınlar (Condemned Women, 1938) Lew Lan-

ders. Hapishane psikoloğu (Louis Hayward) hastalardan birine (Linda Wilson) aşık olur ve onun suçlu olmadığını kanıtlar.

Las Vegas'tan Kaçış (Leaving Las Vegas, 1995) Mike Figgis. Filmin bütün anlatısı bir telekızın (Elizabeth Shue) görünmeyen bir terapistin kanepesindeyken dilinden dökülen itiraflarından ibarettir.

Lekeli Adam (The Wrong Man, 1956) Alfred Hitchcock. Henry Fonda ile kısa bir süre için görünen Werner Klemperer işinin ehli ve kendine güveni sonsuz bir doktordur.

Lekeli Hayat (Dishonored Lady, 1947) Robert Stevenson. Tanrısal psikiyatrist (Morris Carnovsky) Hedy Lamarr'ı cinayet suçlamasından kurtarır.

Lilith (Lilith, 1964) Robert Rossen. Warren Beatty bir hastasına (Jean Seberg) önce kalbini, sonra da aklını kaptıran acemi bir terapisti canlandırır.

Lizzie (Lizzie, 1957) Hugo Haas. Richard Boone, Eleanor Parker'ı çok kişilik bozukluğundan kurtarır. Film, *Üç Ruhlu Kadın*'dan (Three Faces of Eve) üç ay önce vizyona girmişti.

Maceralar Yolu (Call Me Bwana, 1963) Gordon Douglas. Bob Hope bir psikiyatristin penceresi önünden uçarak geçerken iner ve doktorun divanına uzanıp çocukluğunu anlatmaya başlar.

Madalyon (The Locket, 1946) John Brahm. Karşık ruh hallerini yansıtan 1940'lara özgü bu tipik filmde, Laraine Day'in psikiyatrist kocası (Brian Aherne) onun önce kurbanı, sonra da kurtarıcısı olur.

Makas (Scissors, 1991) Frank De Felitta. Çok şeytani bir psikiyatrist (Ronny Cox) karısının aşığını öldürür, ondan sonra da ruhen dengesiz bir hastasının (Sharon Stone) suçu üstlenmesini sağlar.

Makas Eller (Edward Scissorhands, 1990) Tim Burton. Psikiyatrist elleri makas gibi ölümcül olan yeniyetme kahramanı mahkeme için değerlendirir ama oğlanın cinsel gelişiminde bu ellerin neyi simgelediğini görmezden gelir.

Marat/Sade (Marat/Sade, Britanya, 1967) Peter Brook. Filmin aksiyonu on dokuzuncu yüzyıldaki ilkel bir akıl hastanesinde geçiyor olmasına karşın, hastaların tedavi yöntemleri başka dönemlerdeki yöntemlerden pek de farklı değildir.

Marslıların İstilas (Martians Go Home, 1990) David Odell. Mars'tan dünyayı istilaya gelenler insanların düşüncelerini okuyabilmektedirler ve zevküsefaya düşkün radyo psikiyatristinin (Anita Morris) eskiden bir çingene falcı olduğunu ifşa ediverirler.

Marvin'in Odası (Marvin's Room, 1996) Jerry Zaks. Sempatik kadın psikiyatrist Meryl Streep'i oğluyla (Leonardo DiCaprio) olan ilişkisini değiştirmeye gereksinimi olduğuna inandırmak için elinden geleni yapar.

Maske (The Mask, 1994) Charles Russell. Asık suratlı ve salahiyyet taslar havalı Ben Stein bir televizyon talkshowunun özünün tanıtımını yapmak üzere kısa bir süre için görünür ve öyle ya da böyle hepimizin id'imizi maskeler ardında gizlediğimizi söyler. Kuşkusuz, Jim Carrey maskesini takınca neler olup bittiği konusunda hiçbir fikri olamaz.

Mavi Cennetim (My Blue Heaven, 1990) Herbert Ross. FBI ajanının karısı sporcu terapistidir ve bir beysbol oyuncusu hastasıyla alır başını gider.

Mavi Gökyüzü (Blue Sky, 1994) Tony Richardson. Namusuz askeriyeye psikiyatristi (Gary Bullock) Tommy Lee Jones'u meşgul eder ki, şehvet düşkünü Powers Boothe, Jones'un karısıyla (Jessica Lange) daha çok zaman geçirebilsin.

Mavisakal'ın Sekizinci Karısı (Bluebeard's Eighth Wife, 1938) Ernst Lubitsch. Stereotipik sanatoryum müdürü Profesör Urganzeff (Lawrence Grant) kısa bir süre görünür. Borsadaki dalgalanmalar hastalarından birinin horoz gibi ötmesine yol açar.

Medusa (The Medusa Touch; Britanya, 1978) Jack Gold. Richar Burton'ın zihnine yerleşmiş şeytanı ortadan kaldırmayı başaramayan Lee Remick sonunda intihar eder."

Mektup (The Sender 1982) Roger Christian. Kathryn Harrold ilgili ve beceriklidir, fakat Zeljko Ivanek'in doğaüstü sorunlarını çözmemektedir.

Milyon Dolarlık Bebekler (Million Dollar Doll'es, 1918) Leonce Perret. Bir mihraceyi hipnozcinun teki allak bullak eder ve onu bu durumdan bir psikolog bile çekip çıkarmaz.

Muhteşem Bir Gün (One Glorious Day, 1922) James Cruze. Will Rogers bedeninden ayrılmayı deneyen bir psikoloji hocasıdır ama bunun yerine bedeni hınzır mı hınzır bir ruh tarafından ele geçirilir.

Mutluluk (Bliss, 1997) Lance Young. Terence Stamp cinsel soğukluğunu "elle temas" tekniğiyle tedavi etmeye çalışan bir cinsel terapisttir.

Mutluluk (Happiness, 1998) Todd Solondz. Dylan Baker'ı ilk kez bir hastayla gördüğümüzde bir üst ses duyarız; bu doktorun hastaya yoğunlaşmadığı ve büyük olası ıkla da iyi bir psikiyatrist olmadığı anlamına gelir. Ama bu kara mı kara bir mizah bitmeden önce, Baker'ın canlandırıdığı karakter bir çocuksevere (pedofil) dönüşür ve on bir yaşındaki oğlunun arkadaşlarına uyuşturucu verip onların ırzına geçer.

Nancy'nin Üç Aşkı (Three Loves Has Nancy, 1938) Richard Thorpe. İyi huylu psikiyatrist (Lester Matthews) Nancy'ye (Janet Gaynor) ve Malcolm'a (Robert Montgomery) izleyicinin baştan beri bildiği şeyi söyler: Eirbirlerine aşık olduklarını.

Hedefim Yıldızlar (What a Way to Go!, 1964) J. Lee Thompson. Ofisinde hidrolik bir kanep'e bulunan Bob Cummings, Shirley MacLaine'in akıl almaz öykülerinin gerçek olduğunu öğrenince düşer bayılır.

Neşeli Ziyaretçiler (The Gay Intruders, 1948) Ray McCarey. Evli psikiyatristler sürekli olarak tartışan oyuncu çiftin arasını düzeltemediği gibi hastalardan daha çok karışır kaffaları.

New York Öyküleri (New York Stories, 1989) "Oedipus

Wrecks”in Woody Allen bölümü. Allen’ın annesi Manhattan’ın üzerinde dolaşan dev bir hortlak olarak yeniden cisim bulduktan sonra kahramanımızın analisti bile ona bir spritizınacıya (tinselci) görünmesini salık verir.

Nice Yıllara (Many Happy Returns, 1934) Norman McLeod. Dr. Otto von Strudel (Egon Brecher) Gracie Allen’ın George Burns ile (ikisi de kendilerini canlandırmaktadırlar) evlenmesini salık verir çünkü Garcie’nin saplantılarından kurtulmasını istemektedir.

Noel Baba (The Santa Clause, 1994) John Pasquin. Son derece rasyonel Yargıç Reinhold bile Tim Allen’ın Noel Baba olduğunu sonunda kabul eder.

O Çok Sevimli (She’s So Lovely, 1997) Nick Cassavetes. Ne düşünceli genç zenci psikolog, ne de Gena Rowlands’ın canlandırdığı sosyal hizmetli psikotik ama kaygısız aşıkları (Sean Penn ile Robin Wright) birbirinden ayırmayı başaramaz.

O Eski Duygu (That Old Feeling, 1997) Evlilik terapisti (David Rasche) daha önceki bir hastasıyla evlidir.

O Meşum Duygu (That Uncertain Feeling, 1941) Ernst Lubitsch. Açıkça beceriksiz Alan Mowbray, Merle Oberon’u Melvyn Douglas ile evliliğini sorgulamaya yönlendirir. Koca işine gömülmüştür, ama yitirmeyi hiçbir zaman hak etmediği karısının ilgisini ne yapar eder geri kazanır.

Oda (The Chamber, 1996) James Foley. Kadın psikiyatrist ölüm saplantılı hasta (Gene Hackman) ile görüşür ve onun gerçeklerden uzak olduğunu söyler.

Omzumdaki Melek (Angel on My Shoulder, 1946) Archie Mayo. İşte Bay Jordan’ın (Here Comes Mr. Jordan) öyküsünü anıştıracak biçimde, Paul Muni, Şeytan’ın saygın bir yargıcın bedenine yerleştirdiği bir caniyi canlandırır. Psikiyatrist: dostu bir şeylerin yolunda gitmediğinin ayırımına varır, ama yargıcın kız arkadaşının (Anne Baxter) sevgilisine (sonunda iyileşmekteki gangstere de tabii ki) güveni sonsuzdur ve psikiyatriste mesleğinin sınırları üzerine bir nutuk çeker.

On (10, 1980) Blake Edwards. Ağırbaşlı terapistin orta yaş

krizinden mustarip Dudley Moore'a pek hayrı dokunmaz. **On Dördüncü Saat** (Fourteen Hours, 1951) Henry Hathaway. İki beceriksiz psikiyatristin başarısızlığından sonra intihar eğilimli Richard Basehart'ı yolundan nihayet döndüren sevimli bir polis (Paul Douglas) olur.

Otomatik Portakal (A Clockwork Orange, 1971) Stanley Kubrick. Ne suç işlemiş olursa olsun, Malcolm McDowell kendisine Skinner tedavi yöntemlerini uygulayan doktorların uygulamalarını hak etmemektedir.

Oyun Evi (House of Games, 1987) David Mamet. Yazar-yönetmen David Mamet büyük bir olasılıkla hayatın oyunlarına, bu oyunların oynanışının çeşitli yönlerine ve oyuncuların ruhsal durumlarına ilişkin bir film yapmak istemiş. Fakat bizim amaçlarımız açısından bakıldığında ise eski mitleri yeniden harekete geçirmiş diyebilir. Bu mitleri şöyle sıralayabiliriz: (1) psikiyatristlerin kolaylıkla kullanılabilceği ve (2) bu mesleğin cinayete yatkınlıklarla uyum içinde olabileceği.

Oz'a Dönüş (Return to Oz, 1985) Walter Murch. Nicol Williamson hem alçak adam Nome King'i, hem de çaresiz Dorothy'yi EKT'ye teslim etmek üzere olan bir psikiyatristi oynar.

Öğretmenin Sevgilisi (Teacher's Pet, 1958) George Seaton. Kurum satmadan her şeyi biliyor gibi gözüken psikoloji öğretmeni Gig Young, Clark Gable'ın Doris Day ile bir araya gelmesine yardım eder.

Öldür Sevgilim (Murder, My Sweet, 1945) Edward Dmytryk. Külyutmaz Philip Marlowe (Dick Powell) çatlak Otto Kruger ile baş etmek zorunda kalır.

Öldüren Hatıralar (Spellbound, 1945) Alfred Hitchcock. Gregory Peck'e duyduğu aşk Ingrid Bergman'ı pısrık bir terapistten yılmaz bir zihin detektifine dönüştürür. Michael Chekhov da onun huysuz fakat sevimli stajyer analistidir ve Leo G. Carroll ise psikiyatrist kötü adamdır.

Ölmeyen İnsanlar (Lust for Life, 1956) Vincente Minnelli. Vincent Van Gogh (Kirk Douglas) İngiliz aksanlı işine sadık

bir müdürün yönetimindeki bir kuruma sadakatle bağlıdır. Daha sonra (ünlü 38 milyon dolarlık tablodaki) Dr. Gasc-hé'ye havale edilir, ama doktor Vincent'ı iyileştirmekten çok ünlü ressamlarla ilişkisiyle böbürlenmekle ilgilidir.

Ölü Canlar (The Undead, 1957) Roger Corman. Hipnote-rapist (Richard Garland) hastasının geçmiş yaşamlarına gi-
rer.

Ölü Havuz (The Dead Pool, 1988) Buddy Van Horn. Kari-
katürleştirilmiş olmasa da, ruh doktoru Kirli Harry'ye
(Clint Eastwood) itirafında şizofren bir seri katili "topluma
tehlike teşkil etmez" diye serbest bıraktığını söyler.

Ölümler Dışarı (Dead Man Out, 1989) Richard Pearce. Ha-
pishanenin siyahi psikoloğu (Danny Glover) pişmiş tavuk-
tan beter mahkumun (Ruben Blades) içinden biraz olsun in-
sanlık çıkarmaya uğraşır durur.

Ölüm Kadına Yakışır (Death Becomes Her, 1992) Robert
Zemekis. Kahramanlarımız yaşlanmaya karşı narsisistik ya
da olanaksız şifa yöntemleri denerken siyahi kadın psikiyat-
rist pek sonuç alamaz.

Ölüm Korkusu (Vertigo, 1958) Alfred Hitchcock. Psikiyat-
ristler sinir buhranı sırasında James Stewart bir güzel yama-
larlar, ama adamın saplantıları terapi götürmez.

Ölüm Yarışı (Dead Bang, 1989) John Schlesinger. Pısırik bir
psikolog, sert polis Don Johnson ona herkesten çok Woody
Allen'a benzediğini söyleyince karşı-aktarım kontrolünden
çıkır. Psikolog, polis müfettişine Johnson'un bu işin erbabı
olmadığını söylemeye hazırdır ama kahramanımız ruh dok-
torunu ve ailesini tehdit edince Johnson'ın yeniden işbaşı
yapma zamanı gelmiştir.

Ölüme Soyunmak (Dressed to Kill, 1980) Brian de Palma.
Michael Caine Amerikan sinemasındaki ilk katil travesti
psikiyatristi oynar.

Ördek Sevgesi (Lord Love a Duck, 1966) George Axelrod.
Sarah marshall histeriye kapılır çünkü Roddy McDowall
bir eşyasının kirli olduğunu söylememiştir. Kadın ona "düş-
manca" davrandığını söyler.

Örümcek Ağı (The Cobweb, 1955) Vincente Minelli. Amerika'nın orta batısında lüks bir psikiyatri kliniğinin sorunlu personelinin melodramı.

Örümcekkuşu (The Shrike, 1955) José Ferrer. Büyük kent kliniklerindeki psikiyatristlerin çoğunun hapisane gardiyanlarından farkı yoktur, ama bir kâhin terapist dertlerle kuşatılmış kahramanımızı kurtarır.

Öteki Dünyadan (From Beyond, 1986) Stuart Gordon. Güzel ve cüretkâr kadın psikiyatrist (Barbara Crampton) dördüncü boyutta bir deneyden sonra sadomazoşist sekse karşı bir tutku geliştirir. Onun kadar güzel ve sıradışı olmayan kıskanç rakibi ise onu EKT ile cezalandırmak ister.

Öylesine Seks mi? (Casual Sex? 1988) Genevieve Robert. Ciddi suratlı psikolog kadın kahramanı (Victoria Jackson) bekarlar hafta sonunda öper ama seninle ciddi bir aşk yaşamam ben deyip uzaklaşır.

Özel Dünyalar (Private Worlds, 1935) Gregory La Cava. Bir hastane çalışanlarının karmaşık yaşamları. Caudette Colbert sinema filmleri içinde aşık olduktan sonra mesleği elinden alınmayan ender psikiyatristlerdendir.

Özgür Aşk (Free Love, 1930) Hobart Henley. Psikiyatrist kadına evlilik hakkında kötü ama pahalı öğütler verir.

Pandora'nın Kutusu (Secrets of a Soul; Alman, 1926) G.W. Pabst. Sinema tarihinde psikanalizi ciddi ciddi ele alan ilk film, tamamıyla Alman dışavurumculuğu tarzında. karmaşık rüya analizleri ve Freud'un takipçileri Abraham, Kaufmann ve Sachs tarafından yürütülen konuşma tedavileri."

Para Hırsı (St. Ives, 1975) J. Lee Thompson. Analiz edilen hastanın en kötü korkularının harekete geçiren bir duygusal patlamadan sonra, Maximilian Schell tek hastasını mil-yoneri (John Houseman) öldürür.

Paramparça (Coming Apart, 1969) Milton Moses Ginsberg. Rip Torn, oturduğu daireye bir kamera yerleştirir ve filmin adının da belirttiği halini filme alır.

Parayı Al ve Kaç (Take the Money and Run, 1969) Woody Allen. Bir analist parodisinde Don Frazier esas oğlanın (Al-

len) neden viyolonsel çalmak istediği konusuna ayrıntılı bir psikoseksüel açıklama getirir. Daha önce ise, Allen Deniz Kuvvetleri giriş sınavında önüne uzatılan mürekkep lekesi testinde şekli koroyla seks yapan bir file benzetince çakmıştır.

Paris'te Alçıda (Plastered in Paris, 1928) Benjamin Stoloff. “Ünlü uzman” I. Dünya Savaşı gazisinin savaş yarası yüzünden geliştirdiği kleptomaniisini iyileştiremez.

Parlak Zafer (Shining Victory, 1941) Irving Rapper. “Sinir uzmanının” (James Stephenson) güzel asistanı (Geraldine Fitzgerald) doctor için önemli bilgileri alevlerden kurtarıırken ölür.

Parmak İzi (The Myth of Fingerprints, 1997) Bart Freundlich. Brian Kerwin başka bir beceriksiz ve duygusal olarak dengesiz bir psikiyatristi canlandırır.

Peki Ya Bob? (What About Bob? 1991) Frank Oz. Bill Murray zıvanadan çıkmış sınırdan bir hastadır ve terapistini (Richard Dreyfuss) psikotik katillere özgü bir öfke sahibi yapar.

Pembe Panter (Pink Panther ve serisi) Blake Edwards. Müfettiş Clouseau (Peter Sellers) patronunu (Herbert Lom) terapiye, bir sahnede de akıl hastanesine yatırmaya götürür.

Penelope (Penelope, 1966) Arthur Hiller. Dick Shawn çatlak doktorun tekidir ve Natalie Wood’u tedavi etmeye çalışmaktadır.

Perili Ev (The Evil, 1978) Gus Trikonis. Richard Crenna klinik yapmak üzere perili bir ev kiralar, ama evin daha önceki sakinleri buna karşı çıkar.

Poltergeist III (Poltergeist III, 1928) Gary Sherman. Böyle bir rasyonalist hasım görülmemiştir! Psikolog ve yandaşları kimsenin inkâr edemeyeceği doğaüstü bir olaya tanık olurlar ama bunu sonra “kitlesel hipnoz” diye dışlayıverirler.

Portnoy’un Feryadı (Portnoy’s Complaint, 1972) Ernest Lehman. Hiç konuşmalar da psikiyatristler modern hayatın bir parçasıdır, hatta birinin adı “Harpo”dur.

Prems Valsi (Reunion in Vienna, 1933) Sidney Franklin. Son derece çekici ama zorba tavırlı Habsburg soylusu (John

Barrymore) Diana Wynyard ile bir aşkı sonuçlandırmak üzere sürgünden döner, ama kadın geçmişin dekadancılığına karşı apaydınlık bir alternatif gibi sunulan Viyanalı psikiyatrist (Frank Morgan) ile evlidir.

Problem Çocuk (Problem Child, 1990) Dennis Dugan. *Kötü Tohum* (The Bad Seed) filminin bu komik versiyonunda çocuk psikoloğu beceriksizce müdahale eder.

Romantik Katil (Grosse Pointe Blank, 1997) George Armitage. Alan Arkin bir ünlüyü (John Cusack) tedavi ederken kendi yaşadığı karşı-aktarım dehşetini açığa vurur.

Rüyalı Kadın (The Lady in the Dark, 1944) Mitchell Leisen. Barry Sullivan Ginger Rogers'a nasıl kadın olacağını anlatır ama çoğunlukla prodüksiyon numaraları için çerçeveler çizmektedir.

Rüya Takımı (The Dream Team, 1989) Howard Zieff. Kurumdaki amirlerine karşı gelen sempatik doktor hastalarını ilaç tedavisinden kurtarır ve onları spor etkinliklerine götürür. Filmin olay örgüsü hastaların onu kurtarma çabaları üzerine kuruludur.

Sabaha Görüşürüz (See You in the Morning, 1989) Alan J. Pakula. Beyaz-Anglo-Sakson-Protestanlar (WASP) aşıktırılar: Kentsoylu sosyetesinde romantik ilişkilerin idealize edilmiş anlatısı; esas oğlan (Jeff Bridges) da niyeysel psikiyatristtir.

Saç Spreyi (Hairspray, 1988) John Waters. Yönetmen Waters, her şeyi bastıran (arkaya atan) bir ruh doktorunun parodisini yapacağım derken zenci bir adamla flört etmekten bir türlü vazgeçmeyen yeniyetme kızın üzerinde bir psikedelik sığır üvendiyesi kullanır.

Sadık (Faithful, 1996) Paul Mazursky. Mazursky'nin kendisi kumar bağımlılığı olan bir terapisti oynamaktadır. Esas oğlan hastası (Chazz Palminteri) ise ganyan bayiinden getirdiği tüyolar sayesinde bedava terapi görmektedir.

Sahilde (Coast to Coast, 1980) Joseph Sargent. Uçar: karısını Dyan Cannon'ı kendisine bağlamaya çalışan koca ile işbirliği yapan Michael Lerner bunun bedelini öder.

Salak Casus (Austin Powers: International Man of Mystery, 1997) Jay Roach. Carrie Fisher'ın yönettiği bir grup terapi seansında Şeytani Doktor (Mike Myers) oğlunu kendi izinden gitmeye ikna etmeye çalışır. Oğlu dışçı olmak istediğini söyleyince, babası da ona "Tamam ama şeytani bir dışçı olacaksın," der.

Sana Gül Bahçesi Vaat Etmedim (I Never Promised You a Rose Garden, 1977) Anthony Page. Frieda Fromm-Reichmann (Bibi Anderson) üstüne kurulu bir karakter Kathleen Quinlan'ı kurtarmaya çabalamaktadır. 1970'li yılların filmleri içinde ender rastlanabilecek sevimli psikiyatristlerdendir.

Samık (The Accused, 1994) William Dieterle. Loretta Young, haklı nedenlerden cinayet işleyen bir psikoloji hocasıdır.

Sapık (Psycho, 1960) Alfred Hitchcock. Simon Oakland Anthony Perkins'in psikozunun analiz ederken öylesine kendine güveni sarsılmaz ve olağanüstü cin fikirli biridir ki kimi eleştirmenler bütün bu sahneyi Hitchcock'un şaka niyetine tasarladığını inanır.

Sapık II (Psycho II, 1983) Richard Franklin. Robert Loggia, Anthony Perkins'i hapisten biraz fazla erken çıkarır, bunu da hayatıyla öder.

Sapık (Psycho, 1998) Gus van Sant. Klasiğin bu yeniden yapımında Robert Forster, Norman Bates'in psikodinamik formülasyonunu yapar, ama orijinalinde Simon Oakland'ın gösterdiği şaşmaz inancın yaklaşık %10'u vardır onda.

Saplantı (Fixed by George, 1920) Lee Moran ve Eddie Lyons. Zengin kadın hasta psikiyatristine (Eddie Lyons) vurulunca, doktor hastasına evli olduğunu söylememeyi yeğler çünkü söylerse büyük miktarda para kaybı olacaktır.

Seks ve Genç Kız (Sex and the Single Girl, 1964) Richard Quine. Psikoloji alanında doktorasına karşın Helen Gurley Brown (Natalie Wood) Tony Curtis'in düzmece cazibesine teslim oluverir.

Sen Gelene Kadar ('Til There Was You, 1997) Scott Wi-

nant. Pudralanan otuz küsur kadından biri "Terapi görmeyen bir adama telefon edecek değilim. Hayat çok kısa," diye bağırır.

Sen Gideli (Since You Went Away, 1944) John Cromwell. Alabildiğine sevgi dolu Viyanalı psikiyatrist, üstelik Sigmund Gottlieb gibi güzelim bir adı da vardır, eve dönen askerleri iyileştirir ve de nişanlısını yitirmiş Jennifer Jones'u teselli eder.

Serap (Mirage, 1965) Edward Dmytryk. Saldırgan psikiyatristin (Robert H. Harris) bellek yitimi çeken hasta Gregory Peck'e hiç yardımı dokunmaz.

Sessiz Deli (Silent Madness, 1985) Simon Nuchtern. Psikiyatrist kederli bir hanımefendidir.

Sessiz Düşüş (Silent Fall, 1994) Bruce Beresford. Son derece sempatik psikiyatrist (Richard Dreyfuss) kendisini otistik hastasına adamıştır; hastanın kız kardeşinden (Liv Tyler) gelen cinsel ilgiyi savuşturur ve bir cinayeti aydınlatır. Hastasına uyguladığı tedavi yöntemleri ise ortodoksçadır ve inandırıcılıktan uzaktır.

Sessiz Öfke (Silent Rage, 1982) Michael Miller. Ron Silver, genetik olarak yönlendirilen bir katili yaratan bir grup doktor ile çalışan bir terapisti canlandırır. Orijinal *Cadılar Bayramı*'ndaki (Halloween, 1978) Donald Pleasence gibi, canavarın yıkıcı potansiyelini bir tek Silver kavrar, ama neyse ki Chuck Norris'in hakkından gelecek kadar güçlü değildir.

Sevginin Bağladıkları (Sleepless in Seattle, 1993) Nora Ephron. Radyo terapisti Tom Hanks ile Meg Ryan'ı bir araya getirmekle sorumludur.

Sex Yalanları (Sex, Lies, and Videotape, 1988) Steve Soderbergh. Hollywood klişelerinden uzak diye pazarlanmış olmasına karşın bu filmin başında salt sunum adına kişiliği (yüzü) olmayan bir analist gösterilir.

Sıcak Eller (That Touch of Mink, 1962) Delbert Mann. Alan Hewitt'in Gig Young'ı tedavi etmeye çalışmasının asıl amacı borsa ile ilgili tiyolar almaktır.

Sigmund Freud'un Gizli Güncesi (The Secret Diary of Sig-

mund Freud, 1984) Danford B. Greene. Freud'un bu ilk yıllarının anlatısı çoğunlukla fars gibi de olsa, film yapımcıları Freud'un yaşam ayrıntılarını şaşırtıcı bir şekilde iyi idrak etmiş gibidirler.

Sinir Harbi (Disturbing Behaviour, 1998) David Nutter. Kentin varoşlarındaki bir lisenin külhanbeyi öğrencileri bir "nörofarmakolog" (Bruce Greenwood) tarafından Stepford çocuklarına dönüştürür. İki öğrenci onun geçmişini kurcalayınca Marat/Sade'dan fırlamış bir delikten kaçtığını öğrenirler.

Sıra Bende (It's My Turn, 1980) Claudia Weill. Bir partide kısaca boy gösteren psikiyatrist görgüsüz bir köylüden başka bir şey değildir.

Sıradan İnsanlar (Ordinary People, 1980). Robert Redford. Judd Hirsch ona sarılınca Timothy Hutton'un akli başına geliverir.

Sırça Fanus (The Bell Jar, 1979) Larry Pearce. Anne Jackson kahramanca elinden geleni yapar ama film Sylvia Plath (Marilyn Hassett) gibi hassas birisinin bu dünyada hayatta kalamayacağı fikrini gaddarca sunar.

Sliver (Sliver, 1993) Philip Noyce. Dairesine televizyon kameraları döşemiş röntgenci William Baldwin'ın kısaca göz gezdirdiği birçok karakter arasında bir analist de vardır.

Smorgasbord (Smorgasbord, 1985) Bkz. **Kafadan Kontak** (Cracking Up, 1983) Jerry Lewis.

Son (The End, 1978) Burt Reynolds. Carl Reiner, Burt Reynolds'a yaşama sevincini aşilar aşilamaz ölüverir.

Son Analiz (Final Analysis, 1992) Phil Joanou. Richard Gere, Kim Basinger'a, hastasının kız kardeşi olduğu için onunla seks yapamayacağını söyler. Kısa bir süre sonra onları yatakta görürüz. Kısa bir süre sonra da Gere bir meslektaşına Amerikan Pazarlamacılar Derneği'nin (AMA) ahlâk kurallarını incelediğini ve bir doktorun hastasının yakınlarıyla cinsel ilişkiye giremeyeceğini söyleyen bir kural olmadığını söyler. Vay be!

Son Beyefendi (The Last Gentleman, 1934) Sidney Lanfi-

eld. Açgözlü oğul zengin, ama ekzantrik babasının akli dengesinin yerinde olmadığına karar versin diye bir akliyyeciye başvurur, ama akliyyeci yaşlı adamı pek sever ve oğlanın sanrıları olduğunu ilan eder.

Son Kucaklaşma (The Last Embrace, 1979) Jonathan Demme. Bu Hitchcock-vari gerilim filmindeki kısa bir sahnede Jacqueline Brookes beyaz-yakalı terapist rolünde Roy Schider'e karısının ölümünden sonra iyileşmesi için yardım eder.

Sonsuz Aşk (Tender is the Night, 1962) Henry King. Jason Robards, Jr., işinin ehli bir analist olmasına karşın aşık olunan Jennifer Jones'a karşı-aktarım reaksiyonundan kendini bir türlü bir türlü kurtaramaz.

Söz (The Promise, 1979) Gilbert Cates. Bibi Besch yeterince şeker biridir, ama Kathleen Quinlan'ı mutluluğunu geri getirmek için azıcık katkısı olur.

Sözünün Eri (Promise Her Anything, 1966) Arthur Hiller. Bob Cummings müşkülpesent bir çocuk psikiyatristidir, ama çocuklardan nefret eder ve başparmağını emmektedir. **Space Jam** (Space Jam, 1997) NBA yıldızları sırasıyla bir analist kanepesine uzanırlar ve fol yok yumurta yokken sorunlarını anlatır dururlar; görünürdeki tek espri de boylarıyla ilgilidir.

Stardust Anıları (Stardust Memories, 1980) Woody Allen. Psikiyatristlerle ilgili birkaç gösteri. Bunların içince canavar Victor Truro'ya hitap edilen klasik dize de var: "Ben bir psikanalistim. Bu da pipom."

Sudaki Büyü (Magic in the Water, 1995) Rick Stevenson. Mark Harmon ve Harley Jane Kozak çekici ve güzel terapistlerdir ama yerel deniz canavarına herkes kadar onlar da şaşırır.

Şahit (Bedroom Eyes, 1986) William Fruet. Röntgenci kahraman cinayetle suçlanır, ama güzel psikiyatristi (Dayle Haddon) onu kurtarmakla kalmaz, sonunda onunla evlenir de.

Şahsen (In Person, 1935) Willam A. Seiter. Film yıldızını

(Ginger Rogers) agorafobisinden kurtardıktan sonra yakışıklı George Brent kadının psikiyatristinin başarısız olduğu noktada alır sazi eline.

Şans Vardır (Chances Are, 1989) Emile Ardolino. Cybil Shepherd'ın canlandığı kadın analist onun rahmetli kocasını: yeniden beden bulmuş hali olduğunu iddia eden (öyledir de) 23 yaşındaki delikanlıyla sevişmeye karar vermekte tutarsızlık gösterir.

Şehvetli Kadınlar (The Chapman Report, 1962) George Cukor Kendini pek de gizleyemeyen Alfred Kinsey'in oynadığı Andrew Duggan seks suistimali yapan bu filmde işten başka bir şey düşünmez.

Şeytan: (The Exorcist, 1973) William Friedkin. Psikiyatri ile Şeytan bir arada asla bulunamaz.

Şeytan: Çıkarma (Possessed, 1947) Curtis Bernhardt. Kâhin Stanley Ridges, Van Heflin'in delirttiği Joan Crawford'un ruh sağlığını tamir eder.

Şeytan: Çıkmazı (Angel Heart, 1987) Alan Parker. Morfinman Michael Higgins tıbbi raporları yanıltmak için rüşvet almıştır. Katil detektif (Mickey Rourke) onu gözünden vurarak öldürür.

Şeytan II (Exorcist II: The Heretic, 1977) John Boorman. Özellikle de psikiyatrist kadın (Louise Fletcher) olursa.

Şeytan III (Exorcist III, 1990) William Peter Blatty. Ya da zincirleme sigara içen pısrığın teki aslında Şeytan tarafından mahvedilmiştir.

Şeytan Tohumu (The Demon Seed, 1977) J. Lee Thompson. Bu film bir psikiyatristin kocası olduğunu gösteren ilk belki de filmidir. Kadın psikiyatristin (Julie Christie) kocası (Fritz Weaver) film başlarken bu evliliği bitirmek üzeredir, ve kadının kısa bir süre sonra onun yaptığı süper bir bilgisayar tarafından işgal edilir.

Şeytanın Kızları (Daughters of Satan, 1972) Hollingsworth Morse. Cadılar terapiye pek iyi bakmazlar.

Şizoid (Schizoid, 1980) David Paulsen. Klaus Kinski hastalarıyla yatar ama beklenenin tersine hastaları öldüren o de-

ğildir.

Şok (Shock, 1946) Alfred L. Werker. Vincent Price karısını öldürür, sonra da tanığı ortadan kaldırmak için psikiyatrik armamentaryumu kullanır.

Şok Geçirmez (Shockproof, 1949) Douglas Sirk (Senaryo: Samuel Fuller) Hem iyi, hem kötü esas kadın (Patricia Knight) orta yaşlı kadın psikiyatristi atlattığını sanır, ama kadın doktor yine de kahramanımızın iyi biri olduğunu söyleyebilir.

Şok Koridoru (Shock Corridor, 1963) Samuel Fuller. Katili arayan Peter Breck ruh kliniğine girer ve kötü tedavi yüzünden sonunda psikotik olur çıkar. Gel gelelim, Pulitzer Ödülü'nü de kazanır.

Şok Tedavisi (Shock Treatment, 1964) Denis Sanders. Vicdansız Lauren Bacall yasadışı maddi kazanç sağlayan bir kurum işletmektedir ama sonunda kendisi kurumda tedavi gören hastalardan biri olur.

Şöhret (Celebrity, 1998) Woody Allen. Kahraman Kenneth Branagh okulunun mezunlar toplantısına katılır, hayatını boşa geçirdiğini anlar ve geleceğin ona neler hazırladığı konusunda kendi kendine konuşmaya başlar. Analist bir sınıf arkadaşı ona kulak misafiri olmuştur ve Kenneth'in onunla konuşmadığı aşikâr olmasına karşın "Şu anda çalışmıyorum," der. Bu filmde yardıma gereksinim duyanlar falcılardan ve fahişelerden medet umarlar.

Talihsizler Yuvası (The Snake Pit, 1948) Anatole Litvak. Leo Genn, Olivia de Havilland'ı New York kliniğinin akıl almaz koşullarına karşın iyileştirir.

Tanrıların Gazabı (Agnes of God, 1985) Norman Jewison. Çok sigara içen Jane Fonda'nın kendi sorunları vardır ve hastasına (Meg Tilly) gösterdiği yakın ilgi *Sıradan İnsanlar*'daki (Ordinary People) Judd Hirsch'i akla getirir. Film, belirsizlikleriyle bir rahibenin bir melek tarafından hamile bırakıldığını ima ettiği için, Fonda da Bilinmeyen'i takdir edemeyen yeni bir rasyonalist olabilir.

Taş Yürekli Katil (The Stone Killer, 1973) Michael Winner.

İşgüzar psikiyatrist sert polise (Charles Bronson) Vietnam Savaşı'nın Amerikalı gençleri "psikopat" haline nasıl getirdiği üzerine bir nutuk çeker.

Tatlım (On a Clear Day You Can See Forever, 1970) Vincente Minnelli. Yves Montand, Barbra Streisand'ın geçmiş hayatlarını anımsayabildiğini keşfedince bir dizi prodüksiyon numaraları ayarlar.

Tebessüm (Smile, 1975) Michael Ritchie. Bruce Dern'in yardıma gereksinimi vardır, fakat psikiyatriste götürülen onun sapasağlam oğlu olur.

Tehdit (The Menace, 1918) John Stuart Robertson. Psikolog (Herbert Prior) suça eğilimin irsî bir özellik olduğunu kanıtlamak için hapisteki bir adamın oğlunu evlat edinir. Tam da başarmak üzere gibiyken oğlanın aslında kendi oğlu olduğunu öğrenir.

Tehlikeli Bebek (Bringing Up Baby, 1938) Howard Hawks. Fritz Feld, Viyanalı işgüzar çatlak doktor stereotipini tekamül ettirir.

Tek Kişilik Düet (Duet for One, 1986) Andrei Konchalovsky. Ölümcül hasta Julie Andrews öyle soyluca acı çeker ve kendini öylesine etkileyici biçimde ifade eder ki terapisti (Max von Sydow) "Ben senin doktorun değilim artık," der ve kadının son günlerindeki dostu olur.

Telekız (Butterfield 8, 1960) Daniel Mann. İzleyiciler, telekız Liz Taylor Viyana aksanlı psikiyatristini ona artık gereksinirni olmadığını söylemeye gittiğinde aşık olduğunu bilirler. Ama bu Altın Çağ sakini onu umursadığı için, aşkın her sorunu çözmediğini ve geri dönerse başının üstünde yeri olacağını söyler.

Temas (Communion, 1989) Philippe Mora. Pek de rasyonel bir hasım olmamakla birlikte Frances Sternhagen kendilerine uzaylılar tarafından makattan sondaj yapılan bir grup insanla evinde toplantılar düzenler. O da delinin teki değildir -filmnin kahramanını yaratıkların ameliyat masasının üzerinde görürüz.

Temel İçgüdü (Basic Instinct, 1992) Paul Verhoeven. Bi

dakkaa... nasıldı bakiiim? Polis psikoloğu Jeanne Tripplehorn'un bir hastasıyla ilişkisi vardı, sonra biseksüel çıkıyordu da hattâ katil o bile olabilir miydi neydi? Bir de, kafası karışık Michael Douglas bir oda dolusu grotesk ruh doktoruna "Bok çuvalları!" diye bağıırıyordu.

Tımarhane (Bedlam, 1946) Mark Robson. Boris Karloff için, Anna Lee'nin kendini adadığı 18. yüzyıl akıl hastanesinin kötülük timsali ve zalim mi zalim müdürü dersek hiç de abartmış olmayız.

Titicut'un Delileri (Titicut Follies, 1967) Frederick Wiseman. Massachusetts'deki akıl hastanesinin koşulları üzerine yapılmış amansız bir belgesel.

Tutku (The Crush, 1993) Alan Shapiro. On dört yaşındaki kötü tohum katil (Alicia Silverstone) iyi niyetli hastare psikiyatristini aldatır ve ilerleme kaydettiğine inandırır, aslında kız doktoru bir sonraki kurbanı yapmaya hazırlanmaktadır.

Tutku Suçları (Crimes of Passion, 1984) Ken Russell. Oyuncular, görünmeyen, sesi duyulmayan terapist ile yakın çekimlerde dosdoğru kameraya konuşurlar.

Tutsak Vahşi Kadın (Captive Wild Woman, 1943) Edward Dmytryk. Soybilimci psikiyatrist "ırkları iyileştirme" deneyleri sırasında tipik bir deli bilim adamı olur çıkar.

Uçtaki Adam (The Terminal Man, 1974) Mike Hodges. Duygusal olarak yetersiz kadın psikiyatristin (Joan Hackett) de içinde olduğu doktorlar ekibi George Segal'in zihni üzerinde felaketle sonuçlanan deneyler yaparlar.

Usta (The Magus, Britanya, 1968) Guy Green. Anthony Quinn, Michael Caine'i tedavi eden psikiyatrist olabilir de, olmayabilir de.

Usta Zekâ (The Master Mind, 1920) Kenneth Webb. Saplantılı psikolog erkek kardeşinin ölümündeki rolü yüzünden D.A.'dan intikamını almak için ayrıntılı bir plan hazırlar. Daha yeni hapisten çıkmış bir kadına D.A.'nın aşık olup kadınla evlenmesini sağlamak için psikolojik yeteneklerini kullanır ki D.A. tam da valiliğe adaylığını koyduğu sırada kadının kara mazarını ifşa edebilsin. Fakat, D.A. ile kadının

birbirlerine gerçekten aşık olduklarını görünce yumuşar.

Uyu Aşkım (Sleep, My Love, 1948) Douglas Sirk. George Coulouris, Don Ameche'nin karısını (Claudette Colbert) delirtmek için hazırladığı plan içinde psikiyatrist kılığında kötü niyetli bir fotoğrafçıdır. Gerçek bir psikiyatrist olarak Ralph Morgan kısa bir süre için gözükür, ama o da yetersiz kalır.

Uyuyan Kaplan (The Sleeping Tiger; Britanya, 1954) Joseph Losey. Alexander Knox genç suçluyu (Dirk Bogarde) iyileştirir, fakat Alexis Smith'in kocası olmayı yüzüne gözüne bulaştırır.

Üç Çocuk, Bir Kraliçe (Three Kids and a Queen, 1935) Edward Ludwig. Delilik Komisyonu, tuhaf münzevi kadını (May Robson) deli ilan eder, nedeni ise kadının köpeğine geniş bir arsa satın almasıdır.

Üç Deli (Three Nuts in Search of a Bolt, 1964) Tommy Noonan. Tedaviye muhtaç üç yoksul "deli" içlerinden üçünün de semptomlarını gösterecek birini doktora gönderirler. Psikiyatrist Ziva Rodann nadir bir çok kişilik bozukluğu vakası ile karşı karşıya olduğunu sanır.

Üç Erkek, Bir Küçük Hanım (Three Men and a Little Lady, 1990) Emile Ardolino. Zenci psikolog küçük hanımın anne-babasını "geleneksel olmayan" yaşam koşullarının tehlikeleri konusunda uyarır.

Üç Ruhlu Kadın (The Three Faces of Eve, 1957) Nunnally Johnson. Joanne Woodward hayatının rolünü oynar ama psikiyatri ve kapsadığı alan gizemini tamamıyla korur. Alana karşı olmasa da, Lee J. Cobb büyük ölçüde gereksizdir.

Üçüncü Sınıf Adam (Third of a Man, 1962) Robert Lewin. Whit Bissell Simon Oakland'ı kitlesel şiddet suçundan akıl hastanesine tıklmaktan kurtarır, sonra da Oakland'ın erkek kardeşine akıl hastalarını anlamasında yardımcı olur.

Üvey Baba (The Stepfather, 1987) Joseph Ruben. İnanılmaz derecede sempatik terapist (Charles Lanyer) üvey babasının deli olduğuna inanan yeniyetme kıza yardım etmeye girişir. Kız haklıdır. Üvey baba (Terry O'Quinn) doktoru gebertesi-

ye kadar sopayla döver.

Vahşi Adam (Wild in the Country, 1961) Philip Dunne. Elvis Presley’i Faulkner’ın genç hali gibi düşünebilirseriz, intiharsı eğilimleri olan hastasını kurtaran Hope Lange’in başarılı bir terapist olduğunu da pekâlâ yersiniz.

Vahşi Kin II (Death Wish II, 1982) Michael Winner. Kanunsuz kanun adamı Charles Bronson’un tersine hapishane psikoloğu sap ile samanı birbirine karıştıranlardandır.

Vampirin Öpücüğü (Vampire’s Kiss, 1989) Robert Bierman. Elizabeth Ashley, kendisinin vampir olduğuna inanan Nicholas Cage’in un ufak olmasına dur diyememektedir. Yine de bu bayanın, sinemada aşığı hastası olmayan yegâne kadın terapist olduğu söylenebilir. Aşığı aslında yarı yaşında bir erkek irisidir.

Willie ve Phil (Willie and Phil, 1980) Paul Mazursky. Jules ile Jim’e saygı niyetine yapılan bu filmde bir sahnede tuhaf mı tuhaf bir ordu psiyatristini gösteren bir sahne yer alır.

Yalnız Adam (The Lonely Guy, 1984) Arthur Hiller. Steve Martin, terapistiyle dahili telefon aracılığıyla uzun uzun konuşur.

Yalnız Çocuklar (Children of Loneliness, 1939) Richard C. Kahn. Kurumundan geçilmeyen psikiyatrist iki sahte-belgesel eşcinsel “sapma” öyküsü anlatır.

Yara (The Scar, 1948) Bkz. *Boş Zafer* (Hollow Triumph)

Yaramaz Harry (Deconstructing Harry, 1997) Woody Allen. Hastasıyla bir seansın tam da ortasında olmasına karşın Kirsty Alley öfke nöbetini dizginleyemez çünkü roman yazarı kocasının onun hastalarıyla yattığını öğrenmiştir.

Yaratık Vampir (Lifeforce, 1985) Tobe Hooper. Haşır sanataryum müdürünün bedeni geçici bir süre için uzaydan gelen çıplak bir vampir tarafından zaptedilir.

Yarın, Yarın (Tomorrow and Tomorrow, 1932) richard Wallace. Viyanalı psikolog (Paul Lukas) evli bir kadına (Ruth Chatterton) aşık olur ve ondan bir oğlan çocuğu doğurur. Ama kocanın bir oğul sahibi olmayı ne çok istediğini görünce nefesine hakim olup kadını kocasına (Robert

Ames) bırakır.

Yastık Sohbeti (Pillow Talk, 1959) Michael Gordon. Tony Randall en iyi arkadaşı tarafından ihanete uğrayınca “Psikiyatristime kulak asmalıydım. Benden başka kimseye güvenme demişti bana,” der.

Yatağım'daki Adam (Who's Been Sleeping in My Bed, 1963) Daniel Mann. Martin Balsam kadınlarla sorunları olan Dean Martin'i iyileştirir.

Yatak Hikâyesi (Bedtime Story, 1964) Ralph Levy. Sahtekâr David Niven, Shirley Jones'u dolandırmak için kendine İsveçreli bir psikiyatrist süsü verir.

Yatma Zamanı (Bedtime for Bonzo, 1951) Frederick de Cordova. Her zamanki gibi çok sevimli psikoloji profesörü Ronald Reagan doğa-ile-beslen kuramlarını bir şempanzeye ahlâk şıngıalayarak kanıtlar.

Yaz Bekârı (The Seven Year Itch, 1955) Billy Wilder. İnsanın içini ürperten oscar Homolka bir randevuya erken gelir ve hastanın tekinin pencereden atlayarak analiz seansını kısa kestiğini soğukkanlılıkla anlatır.

Yedinci Kurban (The Seventh Victim, 1943) Mark Robson; prodüktör Val Lewton. *Kedi İnsanlar*'da (Cat People; prodüktör yine Lewton) olduğu gibi Tom Conway sakın sakın konuşan, ama kötü niyetli bir psikiyatristi canlandırır.

Yedinci Tül (The Seventh Veil; Britanya, 1945) Compton Bennett. Herbert Lom konser piyanisti Ann Todd'un hayatını yönlendirirken tartışma götürmez bir otorite gibi konuşur.

Yeniden Başlamak (Starting Over, 1979) Alan J. Pakula. Burt Reynolds'un psikiyatrist kardeşi (Charles Durning) onun evlilik öncesi krizi sırasında onunla bir mobilyacıda görüşür.

Yeniden Ölmek (Dead Again, 1991) Kenneth Branagh. Hiç de alışılmadık derecede çekinik bir performans sergileyen Robin Williams eski bir psikiyatristtir (hastalarıyla cinsel ilişki); şimdi ise kahramana hiç de tutarlı olmayan öğütler veren ve insanlardan kaçan bir mizantrop olup çıkmıştır.

Yeniyetme Kurtadam (I Was a Teenage Werewolf, 1957) Gene Fowler, Jr. “Danışman psikolog” (Whit Bissell) Michael Landon’ın içindeki canavarı dışarı salıverir.

Yeraltı Dünyası (Underworld, 1997) Roger Christien. Bilinçli bir şekilde ödipal temalarla donatılmış bu gangster filminde Annabell Sciorra aslında Freud’un *Totem ve Tabu*’da savunduğu fikirlerin bir özetini sunar. Daha önce ise, Denis Leary hapishanedeyken psikiyatri alanında lisans sahibi olduğunu söyler: “Kendi karakterime baktığımda, bütün psikopatoloji tarihi içinde iş başında bulunan yegâne psikopat psikoterapist olarak görüyorum kendimi.

Yeraltındakiler (The Subterraneans, 1960) Randal MacDougall. Nimfomanyak Leslie Caron kadın terapisti ile görüşmeleri arasında San Francisco’nun bohem bölgesine girmektedir. Terapist sabırlıdır ve fazla konuşmaz; çoğunlukla Caron’a aşırı derecede tepki gösterme fırsatı tanır. Fakat, filmin mutlu sona ulaşabilmesi için eninde sonunda Caron’ın iyileştiğini ilan eder.

Yeşil Hayalet (Conflict, 1945) Curtis Bernhardt. Sidney Greenstreet, Humphrey Bogart’ın cinayet planlarını açığa çıkarmak için tespit güçlerini kullanan güçlü bir psikologu oynar.

Yılan ve Gökkuşağı (The Serpent and the Rainbow, 1988) Wes Craven. Güzel Haitili (Cathy Tyson) voodoo uzmanları arasında çalışmaktadır. Esas oğlana aşık olur ve voodoo pirotekniklerinde de genellikle rasyonalist bir hasımı canlandırır.

Yitik Melekler (Lost Angels, 1989) Hugh Hudson. Donald Sutherland’ın ailesiyle sorunları vardır ve çocuk suçluyu tedavi yöntemleri pek de profesyonelce değildir, ama çocuğu umursamaktadır.

Yokedici (Terminator, 1984) James Cameron. Salak mı salak “suçlu psikologu” gelecekte gelen adamın dünyayı Arnold Schwarzenegger’den kurtarmaya çalıştığını bir türlü anlamaz.

Yokedici II: Kıyamet Günü (Terminator II: Judgement Day,

1991) James Cameron. İlk filmdeki aynı psikolog bir kez daha rasyonalist hasım olarak yeniden görünür, ama bu kez kadın kahramanın hapse tıkmalarını sağlamaya çalışan ikinci bir gardiyan gibidir de.

Yolun Sonu (End of the Road, 1970) Aram Avakian. James Earl Jones'un kliniği büyük bir olasılıkla bir mecaz olarak kullanılmıştır, ama bu kurumdaki hastalar tavuklarla cinsel ilişkiye zorlanırlar ve yasadışı çocuk düşürmeler ölümle sonuçlanır.

Yükseklik Korkusu (High Anxiety, 1977) Mel Brooks. Hitchcock göndermeli filmde Mel Brooks yükseklik korkusu olan bir psikiyatristi oynar.

Yüz Yüze (Face to Face, İsveç filmi, 1976) Ingmar Bergman. Kadın psikiyatrist çözülür ve psikoza girer.

Yüzbaşı Doktor Newman (Captain Newman, M.D., 1963) David Miller. Gregory Peck hastalarını iyileştirebilmektedir, ama dünyayı değiştiremez.

Yüzde Yedi Çözüm (The Seven-Per-Cent Solution, 1976) Herbert Ross. Sigmund Freud'un (Alan Arkin) hafifçe alaya alınmış versiyonu büyük ölçüde romantik havasından arındırılmış Sherlock Holmes'un kokain bağımlılığından kurtulmasına yardımcı olur, sonra da onun detektiflik işine katılır.

Zelig (Zelig, 1983) Woody Allen. Mia Farrow aşık kadın psikiyatristin parodisini yapar. Gazete başlığı şöyledir: "Bu kalemünü kadın doktor iyileştirdi. Üstelik güzel de!"

Zor Görev (Pressure Point, 1962) Hubert Cornfield. 1960'lı yılların psikiyatristi idealize etme eğilimini başka hiçbir aktör Sidney Poitier'den daha iyi tamamlamazdı.

Zor Yıllar (The Impossible Years, 1968) Michael Gordon. Üniversite psikiyatristi David Niven yeniyetme kızını kontrol edememektedir.

Zorlama (Compulsion, 1959) Richard Fleischer. Leopold ve Loeb cinayet davasının temkinli kurmaca sunumunda psikiyatrik tanıklık, az da karikatürize edilmiş psikiyatristler yasal ve tıbbi delilik arasında geçerli bir ayırım yaparlar. Fakat,

Clarence Darrow rolündeki Orson Welles meseleye solcu hümanist bakış açısından dile getirince ruhsal hastalık sonunda geçersiz kılınır.

Zotz! (Zotz! 1962) William Castle. Tom Poston'ın sihirbazlık güçleri vardır, ama terapisti onu takdir etmemektedir.

1906

Çatlak Doktorun Hastanesi (Dr. Dippy's Sanitarium)

1909

Cani Hipnozcu (The Criminal Hypnotist)

1916

Aziz, Şeytan ve Kadın (Saint Devil and Woman)

1918

Tehdit (The Menace)

Milyon Dolarlık Bebekler (Million Dollar Dollies)

1919

Doktor Caligari'nin Muayenehanesi (The Cabinet of Dr. Caligari)

Kızın Başı Belada (Girl at Bay)

Bulutlar Geçerken (When the Clouds Roll By)

1920

Saplandı (Fixed By George)

Usta Zeka (The Master Mind)

1921

Becky'nin Davası (The Case of Becky)

1922

Geleceği Gören Adam (The Man Who Saw Tomorrow)

Muhteşem Bir Gün (One Glorious Day)

1925

Boomerang (The Boomerang)

1926

Pandora'nın Kutusu (Secrets of a Soul)

1928

Paris'te Alçıda (Plastered in Paris)

1930

Özgür Aşk (Free Love)

1931

Drakula (Dracula)

İlk Sayfa (The Front Page)

1932

Yarın, Yarın (Tomorrow and Tomorrow)

1933

Prens Valsi (Reunion in Vienna)

Doğüstü (Supernatural)

Dr. Mabuse'nin Vasiyetnamesi (The Testament of Dr. Mabuse)

1934

Kara Kedi (The Black Cat)

Son Beyefendi (The Last Gentleman)

Nice Yıllara (Many Happy Returns)

Dehşetin Dönüşü (The Return of the Terror)

1935

İçimdeki Ateş (The Flame Within)

Şahsen (In Person)

Özel Dünyalar (Private Worlds)

Üç Çocuk, Bir Kraliçe (Three Kids and a Queen)

1936

İnce Adamın Peşinde (After the Thin Man)

Arzu (Desire)

Drakula'nın Kızı (Dracula's Daughter)

Bay Deeds Şehre Gidiyor (Mr. Deeds Goes To Town)

Kamp (Park Avenue Logger)

1937

Havada Ölüm Var (Death in the Air)

Damat (There Goes the Groom)

1938

Acayip Doktor Clitterhouse (The Amazing Dr. Clitterhouse)

Mavisakal'ın Sekizinci Karısı (Bluebeard' s Eighth Wife)

Tehlikeli Bebek (Bringing Up Baby)

Kaygısız (Carefree)

Charlie Chan Honolulu'da (Charlie Chan in Honolulu)

Lanetli Kadınlar (Condemned Women)

Küçük Beyler (Little Tough Guys in Society)

Nancy'nin Üç Aşkı (Three Loves Has Nancy)

1939

Çıkma: Sokak (Blind Alley)

Gelin Odası (Bridal Suite)

Yalnız Çocuklar (Children of Loneliness)

Herkesin Bebeği (Everybody' s Baby)

1940

İlk Sayfa (His Girl Friday)

En Sevgili Karım (My Favorite Wife)

1941

Acı Günler (Kings Row)

Kudurun Canavar (Man Made Monster)

Parlak Zafer (Shining Victory)

O Meşum Duygu (That Uncertain Feeling)

1942

Kedi İnsanlar (Cat People)

Kadın Zorda Kalınca (Lady in a Jam)

Aşk Yolcuları (Now, Voyager)

1943

Doktor Ölüm (Calling Dr. Death)

Tutsak Vahşi Kadın (Captive Wild Woman)

Karanlık Mazi (Crime Doctor)

Yedinci Kurban (The Seventh Victim)

1944

Ahududu Şerbeti Akşam Güneşi (Arsenic and Old Lace)

Karanlık Sular (Dark Waters)

Rüyalı Kadın (Lady in the Dark)

İstihbarat Nezareti (Ministry of Fear)

Günahkar Kadın (Mr. Skeffington)

Sen Gideli (Since You Went Away)

1945

Büyülenmiş (Bewitched)

Yeşil Hayalet (Conflict)

Öldür Sevgilim (Murder, My Sweet)

Yedinci Tül (The Seventh Veil)

Öldüren Hatıralar (Spellbound)

1946

Omzumdaki Melek (Angel on My Shoulder)

Tımarhane (Bedlam)

Karanlık Ayna (The Dark Mirror)

Gece Ölüsü (Dead of Night)

Bırakın Işık Olsun (Let There Be Light)

Madalyon (The Locket)

Kadın Evet Demezse (She Wouldn't Say Yes)

Şok (Shock)

1947

Bekâr İle Tıfıl Oğlan (The Bachelor and the Bobby Soxer)

Kâbus (Dark Delusion)

Lekeli Hayat (Dishonored Lady)

Janet Ames'in Suçu (The Guilt of Janet Ames)

Duvar (High Wall)

34. Caddedeki Mucize (Miracle on 34th Street)

Kâbus Sokağı (Nightmare Alley)

Lanet (Possessed)

1948

Karanlık Geçmiş (The Dark Past)
Neşeli Ziyaretçiler (The Gay Intruders)
Boş Zafer (Hollow Triumph) (The Scar/Yara)
Biraz Yaşayalım (Let's Live a Little)
Uyu Aşkım (Sleep, My Love)
Talihsizler Yuvası (The Snake Pit)

1949

Sanık (The Accused)
Kısıkrak (Caught)
Kahramanların Yuvası (Home of the Brave)
Şok Geçirmez (Shockproof)

1950

Numara 1119 (Dial 1119)
Harvey
Gizli Öfke (The Secret Fury)
Duvardaki Gölge (Shadow on the Wall)
Genç ve Kötü (So Young, So Bad)
Girdap (Whirlpool)
Boynuzlu Delikanlı (Young Man with a Horn)

1951

Yatma Zamanı (Bedtime for Bonzo)
On Dördüncü Saat (Fourteen Hours)

1953

Derindeki Canavar (The Beast from 20.000 Fathoms)
Glen veya Glenda (Glen or Glenda?)
Kanun Benim (I, the Jury)

1954

Denizde İsyan (The Caine Mutiny)
Büyük Artist (Knock on Wood)
Uyuyan Kaplan (The Sleeping Tiger)

1955

Örümcek Ağı (The Cobweb)

Yaz Bekârı (The Seven Year Itch)

Örümcekkuşu (The Shrike)

1956

Ceset Yiyenlerin İstilasası (Invasion of the Body Snatchers)

Kadın Erkek Olunca (The Lieutenant Wore Skirts)

Ölmeyen İnsanlar (Lust for Life)

Çayhane (Teahouse of the August Moon)

Lekeli Adam (The Wrong Man)

1957

Buhranlı Yıllar (Fear Strikes Out)

Yeniyetme Kurtadam (I Was a Teenage Werewolf)

Lizzie

Ah Erkekler! Ah Kadınlar! (Oh, Men! Oh, Women!)

Üç Ruhlu Kadın (The Three Faces of Eve)

Ölü Canlar (The Undead)

1958

Karanlık Basmadan (Home Before Dark)

Kusursuz Tatil (The Perfect Furlough)

Öğretmenin Sevgilisi (Teacher's Pet)

Ölüm Korkusu (Vertigo)

1959

Bir Cinayetin Tahlili (Anatomy of a Murder)

Zorlama (Compulsion)

Aşıklara Tatil (Holiday for Lovers)

Yastık Sohbeti (Pillow Talk)

Kabatüylü Köpek (The Shaggy Dog)

Bir Yaz Macerası (Suddenly, Last Summer)

1960

Telekız (Butterfield 8)

Aşk Bahçeleri (From the Terrace)
Gecelerin Kızı (Girl of the Night)
Sapık (Psycho)
Yeraltındakiiler (The Subterraneans)

1961

Dön Bana (Lover Come Back)
Geçmişin İzi (The Mark)
Aşk Bahçesi (Splendor in the Grass)
Denizin Dibine Seyahat (Voyage to the Bottom of the Sea)
Vahşi Adam (Wild in the Country)

1962

Caligari'nin Muayenehanesi (The Cabinet of Caligari)
Şehvetli Kadınlar (The Chapman Report)
Divan (The Couch)
David ile Lisa (David and Lisa)
Acı Hakikatler (Freud)
Beyaz Gömleklilerin Aşk (The Interns)
Casuslara Karşı (The Manchurian Candidate)
Zor Görev (Pressure Point)
Sonsuz Aşk (Tender Is the Night)
Sıcak Eller (That Touch of Mink)
Üçüncü Sınıf Adam (Third of a Man)
Zotz!

1963

Maceralar Yolu (Call Me Bwana)
Yüzbaşı Doktor Newman (Captain Newman, M. D.)
Karanlık Ruhlar (The Caretakers)
Bekleyen Çocuk (A Child Is Waiting)
Şok Koridoru (Shock Corridor)
Her Şeyin Heyecanı (The Thrill of It All)
Yatağımdaki Adam (Who's Been Sleeping in My Bed?)

1964

Yatak Hikayesi (Bedtime Story)

Lilith

Sex ve Genç Kız (Sex and the Single Girl)

Şok Tedavisi (Shock Treatment)

Deli Gömleği (Strait Jacket)

Üç Deli (Three Nuts in Search of a Bolt)

Hedefim Yıldızlar (What a Way to Go!)

1965

Beyin Fırtınası (Brainstorm)

Kabus Günü (Day of the Nightmare)

İtfaiyeci Harvey (Harvey Middleman, Fireman)

Serap (Mirage)

Çok Özel Bir İyilik (A Very Special Favor)

Evlenmekten Korkuyorum (What's New, Pussycat?)

1966

Kapalı Gözler (Blindfold)

Atlı Karınca Alev Alev (Dead Heat on a Merry-Go-Round)

Güzel Bir Delilik (A Fine Madness)

Grup (The Group)

Kaderin Oyunu (Inside Daisy Clover)

Ördek Sevgisi (Lord Love a Duck)

An Be An (Moment to Moment)

Amerikan Usulü Film Yıldızı ya da LSD, Senden Nefret Ediyorum (Movie Star, American Style or LSD, I Hate You)

Penelope

Sözünün Eri (Promise Her Anything)

Divanda Üç Kişi (Three on a Couch)

1967

Dirsekler Vurursa (Chafed Elbows)

Cücemobil (The Gnomemobile)

Marat/Sade

Başkanın Analisti (The President' s Analyst)

Titicut' ın Delileri (Titicut Follies)

Kadın Çarpı Yedi (Woman Times Seven)

1968

Benim Güzel Günlerim (The Bliss of Mrs. Blossom)

Boston Canavarı (The Boston Strangler)

Blöf (Coogan' s Bluff)

Dedektif (The Detective)

Zor Yıllar (The Impossible Years)

Usta (The Magus)

Devrim (Revolution)

Işıklar Söndüğünde Neredeydin (Where Were You When the Lights Went Out?)

1969

Alice' in Lokantası (Alice' s Restaurant)

Kader Değişmez (The Arrangement)

Bob ve Carol ve Ted ve Alice (Bob and Carol and Ted and Alice)

Paramparça (Coming Apart)

İskambil Ev (House of Cards)

Bir Yabancıyı Öpünce (Once You Kiss a Stranger)

Parayı Al ve Kaç (Take the Money and Run)

1970

Çılgın Bir Evkadınının Güncesi (Diary of a Mad Housewife)

Yolun Sonu (End of the Road)

Karımı... Seviyorum (I Love My... Wife)

Tatlım (On a Clear Day You Can See Forever)

Kapı Komşuları (The People Next Door)

1971

Otomatik Portakal (A Clockwork Orange)

Doktorun Karıları (Doctor's Wives)

Harold ile Maude (Harold and Maude)

Hastane (The Hospital)

Fahişe (Klute)

Kotch

Biçilmiş Kaftan (Made for Each Other)

Genç Borsacının Düğünü (The Marriage of a Young Stockbroker)

Kalkış (Taking Off)

Dev Olabilirlerdi (They Might Be Giants)

Kellerman Kimdir? Neden Benim Hakkımda Kötü Şeyler Söylüyor (Who Is Harry Kellerman and Why Is He Saying Those Terrible Things About Me?)

Çikolata Fabrikası (Willy Wonka and the Chocolate Factory)

1972

Şeytanın Kızları (Daughters of Satan)

Derin Boğaz (Deep Throat)

Portnoy'un Feryadı (Portnoy's Complaint)

1973

Blume Aşık (Blume in Love)

Şeytan (The Exorcist)

Taş Yürekli Katil (The Stone Killer)

1974

İlk Sayfa (The Front Page)

Gece Bekçisi (The Night Porter)

Uçtaki Adam (The Terminal Man)

Etki Altındaki Kadın (A Woman under the Influence)

1975

Guguk Kuşu (One Flew Over the Cuckoo's Nest)

Para Hırsı (St. Ives)

Tebessüm (Smile)

Kadın Robotlar (The Stepford Wives)

1976

Yüz Yüze (Face to Face)

Kehanet (The Omen)

Yüzde Yedi Çözüm (The Seven-Per-Cent Solution)

1977

Annie Hall

Şeytan Tohumu (The Demon Seed)

Küheylan (Equus)

Şeytan II (Exorcist II: The Heretic)

Yükseklik Korkusu (High Anxiety)

Sana Bir Gül Bahçesi Vaat Etmedim (I Never Promised You a Rose Garden)

1978

Büyük Çarşamba (Big Wednesday)

Avcı (The Deer Hunter)

Son (The End)

Perili Ev (The Evil)

Cadılar Bayramı(Yabancı) (Halloween)

İçeridekiler (Interiors)

Ceset Yiyenlerin İstilasası (Invasion of the Body Snatchers)

Medusa (The Medusa Touch)

Bekâr Bir Kadın (An Unmarried Woman)

1979

Sırça Fanus (The Bell Jar)

Son Kucaklaşma (The Last Embrace)

İlk Isırışta Aşk (Love at First Bite)

Eski Sevgililer (Old Boyfriends)

Söz (The Promise)

Yeniden Başlamak (Starting Over)

1980

Kötü Zamanlama (Bad Timing: A Sensual Obsession)

At Terbiyecisi (Bronco Billy)

Sahilde (Coast to Coast)

Ölüme Soyunmak (Dressed to Kill)

Beşinci Kat (The Fifth Floor)

Sıra Bende (It' s My Turn)

Aman Tanrım! İkinci Kitap (Oh, God! Book II)

Sıradan İnsanlar (Ordinary People)

Fobi (Phobia)

Şizoid (Schizoid)

Art Arda (Serial)

Stardust Anıları (Stardust Memories)

On (10)

Katil Göz Kırparsa (Twinkle, Twinkle, Killer Kane)

Dokuzuncu Şekil (The Ninth Configuration)

Willie ve Phil (Willie and Phil)

1981

Çığlık (The Howling)

Bu Kimin Hayatı (Whose Life Is It, Anyway?)

1982

Havaalanı II (Airplane II: The Sequel)

Vahşi Kin (Death Wish II)

Frances

Hızlı Dans (I' m Dancing as Fast as I Can)

Kanun Benim (I, the Jury)

Mektup (The Sender)

Sessiz Öfke (Silent Rage)

Kahramanın Biri (Some Kind of Hero)
Gecerin Sessizliğinde (Still of the Night)

1983

Kafadan Kontak (Cracking Up)
Karabasan (The Entity)
Aşk Hastası (Lovesick)
Kadınları Seven Adam (The Man Who Loved Women)
Sapık II (Psycho II)
Zelig

1984

Soğuk Ayak (Cold Feet)
Tutku Günahları (Crimes of Passion)
Elde Tutmak Zor (Hard to Hold)
Herkes Evde Özgür (Home Free All)
Yalnız Adam (The Lonely Guy)
Çıplak Yüz (The Naked Face)
Sigmund Freud'un Gizli Güncesi (The Secret Diary of Sigmund Freud)
Yokedici (The Terminator)

1985

Tanrıların Gazabı (Agnes of God)
Birdy
Grace (Grace Quigley)
Dişli Bıçak (Jagged Edge)
Yaratık Vampir (Lifeforce)
Oz'a Dönüş (Return to Oz)
Sessiz Deli (Silent Madness)
Smorzasbord

1986

Şahit (Bedroom Eyes)
Kuş Adam (The Boy Who Could Fly)

Beverly Hills Seriserisi (Down and Out in Beverly Hills)
Tek Kişilik Düet (Duet for One)
Öteki Dünyadan (From Beyond)
Hannah ve Kız Kardeşleri (Hannah and Her Sisters)
Lanetli Balayı (Haunted Honeymoon)
Baş Belası (Heartburn)
İnsan Avcısı (Manhunter)
Erkekler Kulübü (The Men' s Club)
Sapık III (Psycho III)
Dayanılmaz Arzu (She' s Gotta Have It)
Adam Dediğin (Soul Man)

1987

Şeytan Çıkmazı (Angel Heart)
Büyü (The Believers)
Terapiden de Öte (Beyond Therapy)
Çılgın Doktor İş Başında (The Couch Trip)
Acil Durum (Critical Condition)
Kış Ölüleri (Dead of Winter)
Oyun Evi (House of Games)
Dev Adam (Hunk)
Cehennem Silahı (Lethal Weapon)
İyi Kızlar Patlamaz (Nice Girls Don' t Explode)
Deliler (Nuts)
Arizona Toz Duman (Raising Arizona)
Üvey Baba (The Stepfather)

1988

Bir Başka Kadın (Another Woman)
Kötü Düşler (Bad Dreams)
Bird
Öylesine Sex Mi? (Casual Sex?)
Çocuk Oyunu (Child' s Play)

Ölü Havuz (The Dead Pool)

İyi Anne (The Good Mother)

Saç Spreyi (Hairspray)

Kahraman ve Dehşet (The Hero and the Terror)

Gemide (Overboard)

Poltergeist III

Yılan ve Gökkuşağı (The Serpent and the Rainbow)

Sex Yatanları (Sex, Lies, and Videotape)

İnce Mavi Çizgi (The Thin Blue Line)

1989

Bill ve Ted'in Harika Maceraları (Bill and Ted's Excellent Adventure)

Şans Vardır (Chances Are)

Temas (Communion)

Ölüm Yarışı (Dead Bang)

Ölümler Dışarı (Dead Man Out)

Rüya Takımı (The Dream Team)

Çakı (Jackknife)

Cehennem Silahı II (Lethal Weapon II)

Yitik Melekler (Lost Angels)

New York Öyküleri (New York Stories)

Çılgın Aile (Parenthood)

Anne-Baba (Parents)

Acımasız (Relentless)

Sabaha Görüşürüz (See You in the Morning)

Kadın Kontrolden Çıkınca (She's Out of Control)

Çapkın Şair (Skin Deep)

Vampirin Öpücüğü (Vampire's Kiss)

Kazanmaya Değer (Worth Winning)

1990

Chattahoochee

Deli İnsanlar (Crazy People)

Makas Eller (Edward Scissorhands)

Şeytan III (Exorcist III)

Dürtü (Impulse)

Marslıların İstilasası (Martians Go Home)

Bay Frost (Mr. Frost)

Mavi Cennetim (My Blue Heaven)

Problem Çocuk (Problem Child)

Üç Erkek ve Bir Küçük Hanım (Three Men and a Little Lady)

1991

Kasabın Karısı (The Butcher's Wife)

Yeniden Ölmek (Dead Again)

Geber Fred (Drop Dead Fred)

Hot Shots

Cehennem Silahı III (Lethal Weapon III)

Küçük Adam Tate (Little Man Tate)

Dalgalar Prensi (The Prince of Tides)

Alışveriş Manzaraları (Scenes from a Mall)

Makas (Scissors)

Kuzuların Sessizliği (The Silence of the Lambs)

Yokedici II: Kıyamet Günü (Terminator II: Judgment Day)

Peki Ya Bob? (What About Bob?)

1992

99. Madde (Article 99)

Temel İçgüdü (Basic Instinct)

Ölüm Kadına Yakışır (Death Becomes Her)

Son Analiz (Final Analysis)

Kocalar ve Karıları (Husbands and Wives)

Cain'i Yetiştirmek (Raising Cain)

Dobra Dobra (Straight Talk)

Kullanılmış İnsanlar (Used People)

Karanlıktaki Fısıltılar (Whispers in the Dark)

1993

Amos İle Andrew (Amos and Andrew)

Dev Kadının Saldırısı (Attack of the 50 Ft. Woman)

Benny İle Joon (Benny and Joon)

Tutku (The Crush)

Korkusuz (Fearless)

İyi Evlat (The Good Son)

Bugün Aslında Düdü (Groundhog Day)

Bay Jones (Mr. Jones)

Sevginin Bağladıkları (Sleepless in Seattle)

Sliver

1994

Hayvan Dedektifi (Ace Ventura, Pet Detective)

Mavi Gökyüzü (Blue Sky)

Kurşun Geçirmez Yürek (Bulletproof Heart)

Gecenin Rengi (Color of Night)

Delinin Zoru (The Hudsucker Proxy)

Maske (The Mask)

Kısır Döngü (Mrs. Parker and the Vicious Circle)

Noel Baba (The Santa Clause)

Gözcü (The Scout)

Gölge (The Shadow)

Sessiz Düşüş (Silent Fall)

Acımasız Oyun (Surviving the Game)

1995

Batman Daima (Batman Forever)

Don Juan DeMarco

Drakula (Dracula: Dead and Loving It)

Dr. Jekyll ve Bayan Hyde (Dr. Jekyll and Mrs. Hyde)

Altın Göz (Golden Eye)

Jade

Las Vegas'tan Kaçış (Leaving Las Vegas)

Çılgın Aşk (Mad Love)

Sudaki Büyü (Magic in the Water)

İnternette Av (The Net)

Dokuz Ay (Nine Months)

12 Maymun (12 Monkeys)

1996

Oda (The Chamber)

Akşam Yıldızı (The Evening Star)

Sadık (Faithful)

İlk Eşler Kulübü (The First Wives' Club)

Kadın Düşerse (If Lucy Fell)

Marvin'in Odası (Marvin's Room)

Güzel Bir Gün (One Fine Day)

İlk Korku (Primal Fear)

Cinayet Zamanı (A Time to Kill)

Aşkın Gücü (Tin Cup)

Hortum (Twister)

Hayatın Renkleri (Walking and Talking)

1997

Benden Bu Kadar (As Good As It Gets)

Salak Casus (Austin Powers: International Man of Mystery)

Mutluluk (Bliss)

Komplo Teorisi (Conspiracy Theory)

Yaramaz Harry (Deconstructing Harry)

Donnie Brasco

Herkes Seni Seviyorum Der (Everyone Says I Love You)

Kadın Sapkınlıkları (Female Perversions)

Can Dostum (Good Will Hunting)

Romantik Katil (Grosse Pointe Blank)

İşi Bana Bırak (Leave It to Beaver)

Parmak İzi (The Myth of Fingerprints)

Öyle Güzel Ki (She's So Lovely)

Space Jam

O Eski Duygu (That Old Feeling)

Sen Gelene Kadar (Til There Was You)

Deneme Yanılma (Trial and Error)

Yeraltı Dünyası (Underworld)

1998

Karınca Z (Antz)

Armageddon

Şöhret (Celebrity)

Sinir Harbi (Disturbing Behavior)

Doktor Doolittle (Doctor Doolittle)

Mutluluk (Happiness)

Kıskanç Aşık (Mr. Jealousy)

Harikalar Diyarı (Next Stop Wonderland)

Sapık (Psycho)

Küre (Sphere)

Ah Mary, Vah Mary! (There's something About Mary)

original filmografi

- 10 (On) 1980
12 Monkeys (12 Maymun) 1995
A Child Is Waiting (Bekleyen Çocuk) 1963
A Clockwork Orange (Otomatik Portakal) 1971
A Fine Madness (Güzel Bir Delilik) 1966
A Time to Kill (Cinayet Zamanı) 1996
A Very Special Favor (Çok Özel Bir İyilik) 1965
A Woman Under the Influence (Etki Altındaki Kadın) 1974
Ace Ventura, Pet Detective (Hayvan Dedektifi) 1994
After the Thin Man (İnce Adamın Peşinde) 1936
Agnes of God (Melek) 1985
Airplane II: The Sequel (Havalanı II) 1982
Alice's Restaurant (Alice'in Lokantası) 1969
Amos and Andrew (Amos ile Andrew)
An Unmarried Woman (Bekâr Bir Kadın) 1978
Anatomy of a Murder (Bir Cinayetin Tahlili) 1959
Angel Heart (Şeytan Çıkmazı) 1987
Angel on My Shoulder (Omzumdaki Melek) 1946
Annie Hall (1977)
Another Woman (Bir Başka Kadın) 1988
Antz (Karınca Z) 1998
Armageddon (1998)
Arsenic and Old Lace (Ahududu Şerbeti Akşam Güneşi) 1944
Article 99 (99. Madde) 1992
As Good as It Gets (Benden Bu Kadar) 1997
Attack of the 50 Ft. Woman (Dev Kadının Saldırısı) 1993
Austin Powers: International Man of Mystery (Salak Casus) 1997
Bad Dreams (Kötü Düşler) 1988
Bad Timing: A Sensual Obsession (Kötü Zamanlama) 1980
Basic Instinct (Temel İçgüdü) 1992

- Baş Belası (Heartburn, 1986)
Batman Forever (Batman Daima) 1995
Bedroom Eyes (Şahit) 1986
Bedtime for Bonzo (Yatma Zamanı) 1951
Bedtime Story (Yatak Hikâyesi) 1964
Benny and Joon (Benny ile Joon) 1993
Bewitched (Büyülenmiş) 1945
Bill and Ted's Excellent Adventures (Bill ve Ted'in Harika Maceraları) 1989
Bird (1988)
Birdy (1985)
Blind Alley (Çıkılmaz Sokak) 1939
Blindfold (Kapalı Gözler) 1966
Bliss (Mutluluk) 1997
Blue Sky (Mavi Gökyüzü) 1994
Bluebeard's Eighth Wife (Mavisakal'ın Sekizinci Karısı) 1938
Blume in Love (Blume Aşık) 1973
Bob and Carol and Ted and Alice (Bob ve Carol ve Ted ve Alice) 1969
Brainstorm (Beyin Fırtınası) 1965
Bridal Suite (Gelin Odası) 1939
Bringing Up Baby (Tehlikeli Bebek) 1938
Bronco Billy (At Terbiyecisi) 1980
Bulletproof Heart (Kurşungeçirmez Yürek) 1994
Butterfield (Tele Kız) 1960
Büyük Çarşamba (Big Wednesday) 1978
Call Me Bwana (Maceralar Yolu) 1963
Calling Dr. Death (Doktor Ölüm) 1943
Captain Newman (Yüzbaşı Doktor Newman) 1963
Captive Wild Woman (Tutsak Vahşi Kadın) 1943
Carefree (Kaygısız) 1938
Casual Sex? (Öylesine Seks mi?) 1988
Cat People (Kedi İnsanlar) 1942

- Caught (Kıskıvrak) 1949
- Celebrity (Şöhret) 1998
- Chafed Elbows (Dirsekler Vurursa) 1967
- Chances Are (Şans Vardır) 1989
- Charlie Chan in Honolulu (Charlie Chan Honolulu'da) 1938
- Chattahoochee (Chattahoochee) 1990
- Child's Play (Çocuk Oyunu) 1988
- Children of Loneliness (Yalnız Çocuklar) 1939
- Coast to Coast (Sahilde) 1980
- Color of Night (Gecenin Rengi) 1994
- Coming Apart (Paramparça) 1969
- Communion (Temas) 1989
- Compulsion (Zorlama) 1959
- Condemned Women (Lanetli Kadınlar) 1938
- Conflict (Yeşil Hayalet) 1945
- Conspiracy Theory (Komplo Teorisi) 1997
- Coogan's Bluff (Blöf) 1968
- Cracking Up (Kafadan Kontak) 1983
- Crazy People (Deli İnsanlar) 1990
- Crime Doctor (Karanlık Mazi) 1943
- Critical Condition (Acil Durum)
- Diary of a Mad Housewife (Çılgın Bir Evkadının Güncesi) 1970
- Dark Delusion (Kâbus) 1947
- Daughters of Satan (Şeytanın Kızları) 1972
- David and Lisa (David ile Lisa) 1962
- Day of the Nightmare (Kâbus Günü) 1965
- Dead Again (Yeniden Ölmek) 1991
- Dead Bang (Ölümün Sesi) 1989
- Dead Heat on a Merry-Go-Round (Atlı Karınca Alev Alev) 1966
- Dead Man Out (Ölümler Dışarı) 1989
- Dead of Winter (Kış Ölümleri) 1946
- Death Becomes Her (Ölüm Kadına Yakışır) 1992
- Death in the Air (Havada Ölüm Var) 1937

- Death Wish II (Vahşi Kin) 1982
Deconstructing Harry (Yaramaz Harry) 1997
Deep Throat (Derin Boğaz) 1972
Desire (Arzu) 1936
Dishonored Lady (Lekeli Hayat) 1947
Disturbing Behaviour (Sinir Harbi) 1998
Doctor's Wives (Doktorun Karıları) 1971
Doktor Doolittle (1998)
Don Juan DeMarco (1995)
Donnie Brasco (1997)
Down and Out in Beverly Hills (Beverly Hills Serserisi) 1986
Dr. Dippy's Sanitarium (Çatlak Doktorun Hastanesi) 1906
Dr. Jekyll and Ms. Hyde (Dr. Jekyll ve Bayan Hyde) 1995
Dracula (Drakula) 1931
Dracula: Dead and Loving It (Drakula) 1995
Dracula's Daughter (Drakula'nın Kızı) 1936
Dressed to Kill (Ölüme Soyunmak) 1980
Drop Dead Fred (Geber Fred) 1991
Duet for One (Tek Kişilik Düet) 1986
Edward Scissorhands (Makas Eller) 1990
Equus (Küheylan) 1977
Everybody's Baby (Herkesin Bebeği) 1939
Everyone Says I Love You (Herkes Seni Seviyorum Der) 1997
Exorcist II:The Heretic (Şeytan II) 1977
Exorcist III (Şeytan III) 1990
Face to Face (Yüz Yüze) 1976
Faithful (Sadık) 1996
Fear Strikes Out (Buhranlı Yıllar) 1957
Fearless (Korkusuz) 1993
Female Perversions (Kadın Sapkınlıkları) 1997
Final Analysis (Son Analiz) 1992
Fixed by George (Saplantı) 1920
Fourteen Hours (On Dördüncü Saat) 1951

Frances (Frances) 1982
 Free Love (Özgür Aşk) 1930
 Freud (Acı Hakikatler) 1962
 From Beyond (Öteki Dünyadan) 1986
 From The Terrace (Aşk Bahçeleri) 1960
 Girl at Bay (Kızın Baş Belada) 1919
 Girl of the Night (Gecelerin Kızı) 1960
 Glen or Glenda? (Glen veya Glenda) 1953
 Golden Eye (Altın Göz) 1995
 Good Will Hunting (Can Dostum) 1997
 Grace Quigley (Grace) 1985
 Grosse Pointe Blank (Romantik Katil) 1997
 Groundhog Day (Bugün Aslında Düdü) 1993
 Hairspray (Saç Spreyi) 1988
 Halloween (Cadılar Bayramı) 1978
 Hannah and Her sisters (Hannah ve Kız Kardeşleri) 1986
 Happiness (Mutluluk) 1998
 Hard to Hold (Elde Tutmak Zor) 1984
 Harold and Maude (Harold ile Maude) 1971
 Harvey (Harvey) 1950
 Harvey Middleman, Fireman (İtfaiyeci Harvey) 1965
 Haunted Honeymoon (Lanetli Balayı) 1986
 High Anxiety (Yükseklik Korkusu) 1977
 High Wall (Duvar) 1947
 His Girl Friday (İlk Sayfa) 1940
 Holiday For Lovers (Aşıklara Tatil) 1959
 Hollow Triumph (Boş Zafer) 1948
 Home Before Dark (Karanlık Basmadan) 1958
 Home Free All (Herkes Evde Özgür) 1984
 Home of the Brave (Kahramanların Yuvası) 1949
 Hot Shots (Hot Shots) 1991
 House of Cards (İskambil Ev) 1969

- House of Games (Oyun Evi) 1987
Hunk (Dev Adam) 1987
Husbands and Wives (Kocalar ve Karıları) 1992
I Love My . . . Wife (Karımı . . . Seviyorum) 1970
I Never Promised You a Rose Garden (Sana Gül Bahçesi Vııat Et-medim) 1977
I Was a Teenage Werewolf (Yeniyetme Kurtadam) 1957
I, the Jury (Kanun Benim) 1953
I'm Dancing as Fast as I Can (Hızlı Dans) 198
If Lucy Fell (Kadın Düşerse) 1996
Impulse (Dürtü) 1990
In Person (Şahsen) 1935
Inside Daisy Clover (Kaderin Oyunu) 1966
Interiors (İçeridekiler) 1978
Interns (Beyaz Gömleklilerin Aşkı) 1962
Invasion of the Body Snatchers (Ceset Yiyenlerin İstilas) 1956
It's My Turn (Sıra Bende) 1980
Jackknife (Çakı) 1989
Jade (Zor Kadın) 1995
Jagged Edge (Dişli Bıçak) 1985
Kings Row (Acı Günler) 1941
Klute (Fahiş) 1971
Knock on Wood (Büyük Artist) 1954
Kotch (Kotch) 1971
Lady in a Jam (Kadın Zorda Kalınca) 1942
Leave It to Beaver (İşi Bana Bırak) 1997
Leaving Las Vegas (Las Vegas'tan Kaçış) 1995
Let There Be Light (Bırakın Işık Olsun) 1946
Let's Live a Little (Biraz Yaşayalım) 1948
Lethal Weapon (Cehennem Silahı) 1987
Lethal Weapon II (Cehennem Silahı II) 1989
Lethal Weapon III (Cehennem Silahı III) 1991
Lifeforce (Yaratık Vampir) 1985

- Lilith (Lilith) 1964
- Little Man Tate (Küçük Adam Tate) 1991
- Little Tough Guys in Society (Küçük Beyler) 1938
- Lizzie (Lizzie) 1957
- Lord Love a Duck (Ördek Sevgisi) 1966
- Lost Angels (Yitik Melekler) 1989
- Love at First Bite (İlk Isırışta Aşk) 1979
- Lover Come Back (Dön Bana) 1961
- Lovesick (Aşk Hastası) 1983
- Lust for Life (Ölmeyen İnsanlar) 1956
- Mad Love (Çılgın Aşk) 1995
- Made for Each Other (Biçilmiş Kaftan) 1971
- Magic in the Water (Sudaki Büyü) 1995
- Man Made Monster (Kuduran Canavar) 1941
- Manhunter (İnsan Avcısı) 1986
- Many Happy Returns (Nice Yıllara) 1934
- Marat/Sade (Marat/Sade) 1967
- Martians Go Home (Marşlıların İstilas) 1990
- Marvin's Room (Marvin'in Odası) 1996
- Million Dollar Dollies (Milyon Dolarlık Bebekler) 1918
- Ministry of Fear (İstihbarat Nezareti) 1944
- Miracle on 34th Street (34. Caddedeki Mucize) 1947
- Mirage (Serap) 1965
- Moment to Moment (An Be An) 1966
- Movie Star, American Style or LSD, I Hate You (Amerikan Usulü Film Yıldızı, ya da LSD, Senden Nefret Ediyorum) 1966
- Mr. Deeds Goes to Town (Bay Deeds Şehre Gidiyor) 1936
- Mr. Frost (Bay Frost) 1990
- Mr. Jealousy (Kıskanç Aşık) 1998
- Mr. Jones (Bay Jones) 1993
- Mr. Skeffington (Günahkâr Kadın) 1944
- Mrs. Parker and the Vicious Circle (Kısır Döngü) 1994
- Murder, My Sweet (Öldür Sevgilim) 1945

- My Blue Heaven (Mavi Cennetim) 1990
My Favorite Wife (En Sevgili Karım) 1940
New York Stories (New York Öyküleri) 1989
Next Stop Wonderland (Harikalar Diyarı) 1998
Nice Girls Don't Explode (İyi Kızlar Patlamaz) 1987
Nightmare Alley (Kâbus Sokağı) 1947
Nine Months (Dokuz Ay) 1995
Now, Voyager (Aşk Yolcuları) 1942
Nuts (Deliler) 1987
Oh, God! Book II (Aman Tanrım! İkinci Kitap) 1980
Oh, Men! Oh, Women! (Ah Erkekler! Ah Kadınlar!) 1957
Old Boyfriends (Eski Sevgililer) 1979
On a Clear Day You Can See Forever (Tatlım) 1970
Once You Kiss a Stranger (Bir Yabancıyı Öpünce) 1969
One Fine Day (Güzel Bir Gün) 1996
One Flew Over the Cuckoo's Nest (Guguk Kuşu) 1975
One Glorious Day (Muhteşem Bir Gün) 1922
Ordinary People (Sıradan İnsanlar) 1980
Overboard (Gemide) 1988
Parenthood (Çılgın Aile) 1989
Parents (Anne-Baba)
Park Avenue Logger (Kamp) 1936
Penelope (Penelope) 1966
Phobia (Fobi) 1980
Pillow Talk (Yastık Sohbeti) 1959
Pink Panther (Pembe Panter)
Plastered in Paris (Paris'te Alçıda) 1928
Poltergeist III (Poltergeist III) 1928
Portnoy's Complaint (Portnoy'un Feryadı) 1972
Possessed (Şeytan Çıkarma) 1947
Pressure Point (Zor Görev) 1962
Primal Fear (İlk Korku) 1996
Private Worlds (Özel Dünyalar) 1935

- Problem Child (Problem Çocuk) 1990
 Promise Her Anything (Sözünün Eri) 1966
 Psycho (Şapık) 1960
 Psycho (Şapık) 1998
 Psycho II (Şapık II) 1983
 Raising Arizona (Arizona Toz Duman) 1987
 Raising Cain (Cain'i Yetiştirmek) 1992
 Relentless (Acımasız) 1989
 Return of the Terror (Dehşetin Dönüşü) 1934
 Return to Oz (Oz'a Dönüş) 1985
 Reunion in Vienna (Prens Valsi) 1933
 Revolution (Devrim) 1968
 Saint, Devil and Woman (Aziz, Şeytan ve Kadın) 1916
 Scenes from a Mall (Alışveriş Manzaraları) 1991
 Schizoid (Şizoid) 1980
 Scissors (Makas) 1991
 Secrets of a Soul (Pandora'nın Kutusu) 1926
 See You in the Morning (Sabaha Görüşürüz) 1989
 Serial (Art Arda) 1980
 Sex and the Single Girl (Seks ve Genç Kız) 1964
 Sex, Lies, and Videotape (Sex Yalanları) 1988
 Shadow on the Wall (Duvardaki Gölge) 1950
 She Wouldn't Say Yes (Kadın Evet Demezse) 1946
 She's Gotta Have It (Dayanılmaz Arzu) 1986
 She's Out of Control (Kadın Kontrolden Çıkınca) 1989
 She's So Lovely (Öyle Güzel Ki) 1997
 Shining Victory (Parlak Zafer) 1941
 Shock (Şok) 1946
 Shock Corridor (Şok Koridoru) 1963
 Shock Treatment (Şok Tedavisi) 1964
 Shockproof (Şok Geçirmez) 1949
 Silent Fall (Sessiz Düşüş) 1994
 Silent Madness (Sessiz Deli) 1985

- Silent Rage (Sessiz Öfke) 1982
Since You Went Away (Sen Gideli) 1944
Skin Deep (Çapkın Şair) 1989
Sleep, My Love (Uyu Aşkım) 1948
Sleepless in Seattle (Sevginin Bağladıkları) 1993
Sliver (Sliver) 1993
Smile (Tebessüm) 1975
Smorgasbord (Smorgasbord) 1985
So Young, So Bad (Genç ve Kötü) 1950
Some Kind of Hero (Kahramanın Biri) 1982
Soul Man (Adam Dediğin) 1986
Space Jam (Space Jam) 1997
Spellbound (Öldüren Hatıralar) 1945
Sphere (Küre) 1998
Splendor in the Grass (Aşk Bahçesi) 1961
St. Ives (Para Hırsı) 1975
Stardust Memories (Stardust Anıları) 1980
Starting Over (Yeniden Başlamak) 1979
Still of the Night (Gecenin Sessizliğinde) 1982
Straight Talk (Dobra Dobra) 1992
Strait Jacket (Deli Gömleği) 1964
Suddenly, Last Summer (Bir Yaz Macerası) 1959
Supernatural (Doğaüstü) 1933
Surviving the Game (Acımasız Oyun) 1994
Take the Money and Run (Parayı Al ve Kaç) 1969
Taking Off (Kalkış) 1971
Teacher's Pet (Öğretmenin Sevgilisi) 1958
Teahouse of the August Moon (Çayhane) 1956
Tender is the Night (Sonsuz Aşk) 1962
Terminator (Yokedici) 1984
Terminator II: Judgement Day (Yokedici II: Kıyamet Günü) 1991
That Old Feeling (O Eski Duygu) 1997
That Touch of Mink (Sıcak Eller) 1962

- That Uncertain Feeling (O Meşum Duygu) 1941
- The Accused (Sanık) 1994
- The Amazing Dr. Clitterhouse (Acayip Doktor Clitterhouse) 1938
- The Arrangement (Kader Değişmez) 1969
- The Bachelor and the Bobby Soxer (Bekâr ile Tıfıl Oğlan) 1947
- The Beast from 20.000 Fathoms (Derindeki Canavar) 1953
- The Believers (Büyü) 1987
- The Bell Jar (Sırça Fanus) 1979
- The Black Cat (Kara Kedi) 1934
- The Bliss of Mrs. Blossom (Benim Güzel Günlerim) 1968
- The Bocmerang (Boomerang) 1925
- The Boston Strangler (Boston Canavarı) 1968
- The Boy Who Could Fly (Kuş Adam) 1986
- The Butcher's Wife (Kasabın Karısı) 1991
- The Cabinet of Dr. Caligari (Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi) 1919
- The Cabinet of Caligari (Kaligari'nin Muayenehanesi) 1962
- The Cain Mutiny (Denizde İsyan) 1954
- The Caretakers (Karanlık Ruhlar) 1963
- The Case of Becky (Becky'nin Davası) 1921
- The Chamber (Oda) 1996
- The Chapman Report (Şehvetli Kadınlar) 1962
- The Cobweb (Örümcek Ağı) 1955
- The Couch (Kanepe) 1962
- The Couch Trip (Çılgın Doktor İş Başında) 1987
- The Criminal Hypnotist (Cani Hipnozcu) 1909
- The Crush (Tutku) 1993
- The Dark Mirror (Karanlık Ayna) 1946
- The Dark Past (Karanlık Geçmiş) 1948
- The Dead Pool (Ölü Havuz) 1988
- The Deer Hunter (Avcı) 1978
- The Dernon Seed (Şeytan Tohumu) 1977
- The Detective (Dedektif) 1968

- The Dream Team (Rüya Takımı) 1989
The End (Son) 1978)
The Entity (Karabasan) 1983
The Evil (Perili Ev) 1978
The Exorcist (Şeytan) 1973
The Fifth Floor (Beşinci Kat) 1980
The First Wives' Club (İlk Eşler Klübü) 1996
The Flame Within (İçimdeki Ateş) 1935
The Front Page (İlk Sayfa) 1931
The Gay Intruders (Neşeli Ziyaretçiler) 1948
The Gingerbread Man (Kaybetme Zamanı) 1998
The Gnomemobile (Cücemobil) 1967
The Good Mother (İyi Anne) 1988
The Good Son (İyi Evlât) 1993
The Group (Grup) 1966
The Guilt of Janet Ames (Janet Ames'in Suçu) 1947
The Hero and the Terror (Kahraman ve Dehşet) 1988
The Hospital (Hastane) 1971
The Howling (Çığlık) 1981
The Hudsucker Proxy (Delinin Zoru) 1994
The Impossible Years (Zor Yıllar) 1968
The Lady in the Dark (Rüyalı Kadın) 1944
The Last Embrace (Son Kucaklaşma) 1979
The Last Gentleman (Son Beyefendi) 1934
The Lieutenant Wore Skirts (Kadın Erkek Olunca) 1956
The Locket (Madalyon) 1946
The Lonely Guy (Yalnız Adam) 1984
The Magus (Usta) 1968
The Man Who Loved Women (Kadınları Seven Adam) 1983
The Man Who Saw Tomorrow (Geleceği Gören Adam) 1922
The Manchurian Candidate (Casuslara Karşı) 1962
The Mark (Geçmişin İzi) 1961
The Marriage of a Young Stockbroker (Genç Borsacının Düğünü)

1971

The Mask (Maske) 1994

The Master Mind (Usta Zekâ) 1920

The Medusa Touch (Medusa) 1978

The Men's Club (Erkekler Klübü) 1986

The Menace (Tehdit) 1918

The Myth of Fingerprints (Parmak İzi) 1997

The Naked Face (Çıplak Yüz) 1984

The Net (İnternette Av) 1995

The Night Porter (Gece Bekçisi) 1974

The Ninth Configuration (Dokuzuncu Şekil) 1980

The Omen (Kehanet) 1976

The People Next Door (Kapı Komşuları) 1970

The Perfect Furlough (Kusursuz Tatil) 1958

The President's Analyst (Başkanın Analisti) 1967

The Prince of Tides (Dalgaların Prensi) 1991

The Promise (Söz) 1979

The Santa Clause (Noel Baba) 1994

The Scar (Yara) 1948

The Secret Diary of Sigmund Freud (Sigmund Freud'un Gizli Güncesi) 1984

The Secret Fury (Gizli Öfke) 1950

The Sender (Mektup) 1982

The Serpent and the Rainbow (Yılan ve Gökkuşağı) 1988

The Seven Year Itch (Yaz Bekarı) 1955

The Seven-Per-Cent Solution (Yüzde Yedi Çözüm) 1976

The Seventh Veil (Yedinci Tül) 1945

The Seventh Victim (Yedinci Kurban) 1943

The Shadow (Gölge) 1994

The Shaggy Dog (Kabatüylü Köpek) 1959

The Shrike (Örümcekkuşu) 1955

The Silence of the Lambs (Kuzuların Sessizliği) 1991

The Sleeping Tiger (Uyuyan Kaplan) 1954

- The Snake Pit (Talihsizler Yuvası) 1948
The Stepfather (Üvey baba) 1987
The Stepford Wives (Kadın Robotlar) 1975
The Stone Killer (Taş Yürekli Katil) 1973
The Subterraneans (Yeraltındakiler) 1960
The Terminal Man (Uçtaki Adam) 1974
The Testament of Dr. Mabuse (Dr. Mabuse'nin Vasiyetnamesi) 1933
The Thin Blue Line (İnce Mavi Çizgi) 1988
The Three Faces of Eve (Üç Ruhlu Kadın) 1957
The Thrill of It All (Her Şeyin Heyecanı) 1963
The Undead (Ölü Canlar) 1957
The Wrong Man (Lekeli Adam) 1956
There Goes the Groom (Damat) 1937
There's Something About Mary! (Ah Mary, Vah Mary!) 1998
They Might Be Giants (Dev Olabilirlerdi) 1971
Third of a Man (Üçüncü Sınıf Adam) 1962
Three Kids and a Queen (Üç Çocuk, Bir Kraliçe) 1935
Three Loves Has Nancy (Nancy'nin Üç Aşkı) 1938
Three Men and a Little Lady (Üç Erkek, Bir Küçük Hanım) 1990
Three Nuts in Search of a Bolt (Üç Deli) 1964
Three on a Couch (Kanepede Üç Kişi) 1966
Till There Was You (Sen Gelene Kadar) 1997
Tin Cup (Aşkın Gücü) 1996
Titicut Follies (Titicut'un Delileri) 1967
Tomorrow and Tomorrow (Yarın, Yarın) 1932
Trial and Error (Deneme Yanılma) 1997
Twinkle, Twinkle, Killer Kane (Katil Göz Kırparsa) 1980
Twister (Hortum) 1996
Underworld (Yeraltı Dünyası) 1997
Used People (Kullanılmış İnsanlar) 1992
Vampire's Kiss (Vampirin Öpücüğü) 1989
Vertigo (Ölüm Korkusu) 1958

- Voyage to the Bottom of the Sea (Denizin Dibine Seyahat) 1961
- Walking and Talking (Hayatın Renkleri) 1996
- What About Bob? (Peki Ya Bob?) 1991
- What's New, Pussycat? (Evlenmekten Korkuyorum) 1965
- When the Clouds Roll By (Bulutlar Geçerken) 1919
- Where Were You When the Lights Went Out? (Işıklar Söndüğünde Neredeydin?) (1968)
- Whirlpool (Girdap) 1950
- Whispers in the Dark (Karanlıktaki Fısıltılar) 1992
- Who is Harry Kellerman and Why Is He Saying Those Terrible Things About Me? (Kellerman Kimdir ve Neden Benim Hakkımda Kötü Şeyler Söylüyor?) 1971
- Who's Been Sleeping in My Bed (Yatağımdaki Adam) 1963
- Whose Life Is It, Anyway (Bu Kimin Hayatı) 1981
- Wild in the Country (Vahşi Adam) 1961
- Willy and Phil (Willie ve Phil) 1980
- Willy Wonka and the Chocolate Factory (Çikolata Fabrikası) 1971
- Woman Times Seven (Kadın Çarpı Yedi) 1967
- Worth Winning (Kazanmaya Değer) 1989
- Young Man with a Horn (Boynuzlu Delikanlı) 1950
- Zelig (Zelig) 1983
- Zotz! (Zotz!) 1962

- Agee, J. (1958). *Agee on film*. New York: McDowell Obolensky.
- Alloway, L. (1971). *Violent America: The Movies, 1946-64*. New York: Museum of Modern Art.
- Althusser, L. (1971). Ideology and ideological state apparatuses (notes towards an investigation). In *Lenin and philosophy and other essays*. Translated by Ben Brewster. London: New Left Books.
- _____. (1976). Marxism and humanism. In *For Marx*. Translated by Ben Brewster. London: New Left Books.
- Altman, C. (1976). Psychoanalysis and the cinema: The imaginary discourse. *Quarterly Review of Film Studies* 2:257-72.
- Ansen, D. (1983). Manhattan transfer. *Newsweek*, 21 February, 61.
- _____. (1986). Manhattan serenade. *Newsweek*, 3 February, 67-68.
- Anzieu, D. (1976). "L'enveloppe sonore du soi." *Nouvelle revue de psychanalyse* 13:161-79.
- Appelo, T. (1996). He's good for what ails flicks. *Entertainment Weekly* 63.
- Bak, R. (1968). The phallic woman: The ubiquitous fantasy in perversions. *Psychoanalytic Study of the Child* 23:15-36.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*. Translated by Annette Layers. New York: Hill and Wang.
- Basinger, J. (1993). *A woman's view: How Hollywood spoke to women, 1930-1960*. New York: Alfred A. Knopf.
- Becker, E. (1973). *The denial of death*. New York: Free Press.
- Behlmer, R. (1982). *America's favorite movies*. New York: Ungar.
- Benjamin, J. (1988). *The bonds of love: Psychoanalysis, feminism, and the problem of domination*. New York: Pantheon.
- _____. (1998). *The shadow of the other*. New York: Routledge.
- Bergstrom, J. (1979). Alternation, segmentation, hypnosis: Interview with Raymond Bellour. *Camera Obscura* 3-4:71-103.
- Berman, J. (1985). *The talking cure: Literary representations of psychoanalysis*. New York: New York University Press.
- Bingham, D. (1994). *Acting male: Masculinities in the films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Blum, H. (1969). A psychoanalytic view of *Who's afraid of Virginia Wo-*

- olf? *Journal of the American Psychoanalytic Association* 17:888-903.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- _____. (1989). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bordwell, D., J. Staiger, and K. Thompson. (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Bram, A. (1997). Perceptions of psychotherapy and psychotherapists: Implications from a study of undergraduates. *Professional Psychology: Research and Practice* 28:170-78.
- Braudy, L. (1968). Hitchcock, Truffaut, and the irresponsible audience. *Film Quarterly* 21:21-27.
- _____. (1977). *The world in a frame*. New York: Doubleday.
- Brenner, C. (1982). *The mind in conflict*. New York: International Universities Press.
- Brewster, B. (1998). *Theatre to cinema: Stage pictorialism and the early feature film*. New York: Oxford University Press.
- Brown, G. (1990). With fans like this . . . *Village Voice Film Supplement*, December, 21.
- Brucoli, M. (1963). *The composition of "Tender is the night."* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Brunswick, R. (1940). The preoedipal phase of the libido development. *Psychoanalytical Quarterly* 9:239-319.
- Buhle, M. (1998). *Feminism and its discontents*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Burnham, J. (1978). The influence of psychoanalysis upon American culture. In *American psychoanalysis: Origins and development*. Edited by J. Quen and E. Carlson, 52-72. New York: Brunner/Mazel.
- _____. (1979). From avant-garde to specialism: Psychoanalysis in America. *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 15:128-34.
- _____. (1982). American medicine's golden age: What happened to it? *Science* 215:1474-79.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble*. New York: Routledge.
- Cagin, S., and P. Dray. (1984). *Hollywood films of the seventies: Sex, drugs, violence, rock'n roll and politics*. New York: Harper and Row.
- Canham, K. (1973). *Hollywood professionals*. New York: A. S. Barnes.
- Carroll, N. (1981). Nightmare and the horror film: The symbolic biology of fantastic beings. *Film Quarterly* 34:16-25.
- _____. (1988). *Mystifying movies: Fads and fallacies in contemporary*

film theory. New York: Columbia University Press.

Cavell, S. (1981a). *North by northwest*. *Critical Inquiry* 7:761-76.

_____. (1981b). *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Chasseguet-Smirgel, J. (1970). Feminine guilt and the Oedipus complex (1964). In *Female sexuality*. Edited by J. Chasseguet-Smirgel, 94-134. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Ciment, M. (1977). Entretien avec Robert Altman. *Positif* 197 (September):13-20.

Clover, C. (1992). *Men, women and chainsaws*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Cohan, S. (1993). "Feminizing" the song-and-dance man: Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical. In *Screening the male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Edited by S. Cohan and I. Hark, 46-69. New York: Routledge.

Coltrera, J. (1981). Lives, events, and other players: Directions in psychobiography. In *Lives, events, and other players: Directions in psychobiography*. Edited by J. Coltrera, 3-73. New York: Jason Aronson.

Corliss, R. (1974). *Talking pictures*. Woodstock: Overlook Press.

Crowther, B. (1946). Review of *Shock*. *New York Times*, 9 March, 10.

Davidson, V. (1976). Psychiatry's problem with no name: Therapist-patient sex. *American Journal of Psycho-analysis* 37:43-50.

Dayan, D. (1976). The Tutor code of classical cinema. In *Movies and methods: An anthology*, edited by Nichols B., 438-51, Berkeley: University of California Press.

de Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Demby, B. (1976). Robert Altman talks about his life and his art. *New York Times*, 19 June, sec. 2.

Dervin, D. (1985). *Through a Freudian lens deeply*. Hillsdale, N.J.: Analytic Press.

DiPiero, T. (1991). "The patriarch is not (just) a man." *Camera Obscura* 25-26: 1'01-24.

Doane, M. (1982). Film and the masquerade: Theorizing the female spectator. *Screen* 23 (3-4):74-87.

_____. (1986). *The desire to desire: The woman's film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.

Doherty, T. (1996). Genre, gender and the *Aliens* trilogy. In *The dread of difference: Gender and the horror film*. Edited by B. K. Grant, 181-99. Austin: University of Texas Press.

- DuPont, J. (1988). *The clinical diary of Sándor Ferenczi*. Translated by M. Balint and N. Jackson. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Durnat, R. (1982). Review of *The imaginary signifier: Psychoanalysis and cinema*, by Christian Metz. *Film Quarterly* 36(2):58-64.
- Eber, M., and J. O'Brien. (1982). Psychotherapy in the movies. *Psychotherapy: Theory, Research and Practice* 19:116-20.
- Ebert, R. (1978). Beyond narrative: The future of the feature film. In *The great ideas today*. Edited by M. Adler, 176-215. Chicago: Encyclopaedia Britannica.
- Eberwein, R. (1984). *Film and the dream screen*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Eckert, C. (1974a). The anatomy of a proletarian film: Warner's *Marked woman*. *Film Quarterly* 27:10-24.
- _____. (1974b). Shall we deport Levi-Strauss? *Film Quarterly* 27:63-65. Reprinted in Nichols (1985), 426-29.
- Eco, U. (1985). *Casablanca*: Cult movies and intertextual collage. *Substance* 47:3-12.
- Editors of *Cahiers du cinema*. (1985). John Ford's *Young Mr. Lincoln*. In *Film theory and criticism*. 3rd ed. Edited by G. Mast and M. Cohen, 695-740. New York: Oxford University Press.
- Ehrenburg, I. (1931). *Die Traumfabrik: Chronik des Films*. Berlin: Malik.
- Eigen, M. (1974). On pre-oedipal castration anxiety. *International Review of Psychoanalysis* 1:489-98.
- Ellenberger, H. (1955). A comparison of European and American psychiatry. *Bulletin of the Menninger Clinic* 19:43-51.
- Faludi, S. (1991). *Backlash: The undeclared war against American women*. New York: Crown.
- Feldstein, R. (1985). The dissolution of the self in *Zelig*. *Literature/Film Quarterly* 13:155-60.
- Felman, S. (1982). *Literature and psychoanalysis: The question of reading: Otherwise*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Feuer, J. (1982). *The Hollywood musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fink, P. (1983). The enigma of stigma and its relation to psychiatric education. *Psychiatric Annals* 13:669-90.
- Fish, S. (1976). Interpreting the variorum. *Critical Inquiry* 2:465-85.
- Fitzgerald, F. (1934). *Tender is the night*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Forrester, J. (1997). *Dispatches from the Freud wars*. Cambridge, Mass.:

Harvard University Press.

Frank, B., and B. Krohn. (1983). Entretien avec Martin Scorsese. *Cahiers du cinema* 347:10-17.

Freedman, O., and R. Gordon. (1973). Psychiatry under siege: Attacks from without. *Psychiatric Annals* 3:10-34.

Freud, S. (1900). The interpretation of dreams. S.E. 4 and 5, 1953.

_____. (1910). Leonardo da Vinci and a memory of his childhood. S.E. 11:57-137, 1957.

_____. (1914). On narcissism: An introduction. S.E. 14:67-102, 1963.

_____. (1914). On the history of the psycho-analytic movement. S.E. 14:1-66, 1963.

_____. (1915). Observations on transference-love. S.E. 12:157-73, 1958.

_____. (1916). Some character-types met with in psycho-analytic work. S.E. 14:309-33, 1963 (specifically, "Those wrecked by success," 316-31).

_____. (1920). Beyond the pleasure principle. S.E. 18:1-64, 1955.

_____. (1923). The ego and the id. S.E. 19:1-66, 1961.

_____. (1925a). Some additional notes on dream interpretation as a whole. S.E. 19:123-38, 1961.

_____. (1925b). Some psychical consequences of the anatomical distinction between the sexes. S.E.19:241-58, 1961.

_____. (1927). Fetishism. S.E. 21:147-57, 1961.

_____. (1939). Moses and monotheism: Three essays. S.E. 23:1-137, 1964.

_____. (1940). Splitting of the ego in the process of defence. S.E. 23:271-78, 1964. Frye, N. (1957). *The anatomy of criticism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Fussell, P. (1983). *Class: A guide through the American status system*. New York: Summit Press.

Gabbard, G. (1979). Stage fright. *International Journal of Psychoanalysis* 60:383-92.

_____. (1983). Further contributions to the understanding of stage fright: Narcissistic issues. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 31:423-41.

_____. (1989). *Sexual exploitation in professional relationships*. Washington, D.C.: American Psychiatric Press.

Gabbard, G., and E. Lester. (1995). *Boundaries and boundary violations in psychoanalysis*. New York: Basic Books.

Gabbard, G., S. Twemlow, and F. Jones. (1981). Do "near-death experiences" occur only near death? *Journal of Nervous and Mental Disease*

169:374-77.

Gabbard, K. (1988). *Aliens and the new family romance*. Post Script 8(1):29-42.

Gach, J. (1980). Culture and complex: On the early history of psychoanalysis in America. In *Essays in the history of psychiatry*. Edited by E. Wallace and L. Pressley, 142-57. Columbia, S.C.: William S. Hall Psychiatric Institute of the South Carolina Department of Mental Health.

Gibson, W. (1954). *The cobweb*. New York: Alfred A. Knopf.

Goldberger; M., and D. Evans. (1985). On transference manifestations in male patients with female analysts. *International Journal of Psychoanalysis* 66:295-309.

Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press.

Greenberg, H. (1975). *The movies on your mind*. New York: Dutton.

_____. (1983). The fractures of desire: Psychoanalytic notes on Alien and the contemporary "cruel" horror film. *Psychoanalytic Review* 70:241-67.

_____. (1989). *Working girl: Leveraged sell-out*. *Journal of Popular Film and Television* 17(1):20-23.

_____. (1993). *Screen memories: Hollywood cinema on the psychoanalytic couch*. New York: Columbia University Press.

_____. (1998). "8 1/2" baked. *Projections*. 12:15-19.

Greenson; R. (1966). That "impossible" profession. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 14:9-27.

Grinfeld, M. (1998). Psychiatry and mental illness: Are they mass media targets? *Psychiatric Times*, 15 March (3):1.

Grob, G. (1985). *The inner world of American psychiatry, 1890-1940*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Guthmann, H. (1969). The characterization of the psychiatrist in American fiction, 1859-1965. Ph.D. diss., University of Southern California.

Halliwell, L. (1983). *Halliwell's film guide*. New York: HarperCollins.

Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Haskell, M. (1974). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

_____. (1987). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.

Heath, S. (1981). *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Heller, S. (1990). Once-theoretical scholarship on film is broadened to

- include history of movie-industry practices. *Chronicle of Higher Education*, 21 March, A6.
- Henderson, B. (1980-81). *The Searchers: An American dilemma*. *Film Quarterly* 34 (2):12-27.
- Henry, M. (1983). Entretien avec Martin Scorsese. *Positif* 267 (May):14-19.
- Hillier, J., ed. (1985). *Cahiers du cinema: The 1950s: Neo-realism, Hollywood, new wave*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hirschberg, L. (1997). Woody Allen and Martin Scorsese. *New York Times Magazine*, 16 November, 91-96.
- Hoberman, J: Kiss-kiss of death. *The Village Voice*, 24 November, 1998.
- Hoberman, J., and J. Rosenbaum. (1983). *Midnight movies*. New York: Harper and Row.
- Holden, S. (1998). In a rush of new films, some unsung virtues (and cautions). *New York Times*, 9 January, B1, B12.
- Holland, N. (1959). Psychiatry in pselluloid. *Atlantic Monthly*, February, 105-7.
- Huss, R. (1986). *The mindscapes of art: Dimensions of the psyche in fiction, drama, and film*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.
- Huston, J. (1980). *An open book*. New York: Alfred A. Knopf.
- Jacobs, D. (1982). . . . *But we need the eggs: The magic of Woody Allen*. New York: St. Martin's Press.
- James, H. (1934). *The art of the novel*. New York: Charles Scribner's Sons.
- James, W. (1958). *Varieties of religious experience: A study in human nature* (1902). New York: New American Library (Mentor ed.).
- Jameson, R., and K. Murphy. (1976). They take on their own life. *Movietone News*, 16 September, 2-12.
- Jaques, E. (1965). Death and the mid-life crisis. *International Journal of Psycho-Analysis* 46:502-14.
- Jones, A. (1991). "She was bad news": Male paranoia and the contemporary new woman. *Camera Obscura* 25/26:297-320.
- Jones, E. (1964). *Hamlet and Oedipus*. New York: Anchor.
- Kael, P. (1973). Movie-land-the bum's paradise. *New Yorker*, 22 October, 133-39.
- _____. (1980). The frog who turned into a prince, the prince who turned into a frog. *New Yorker*, 27 October, 183-90.
- Kaminsky, S. (1978). *John Huston: Maker of magic*. Boston: Houghton-Mifflin.

- Kaplan, D. (1988). The psychoanalysis of art: Some ends, some means. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 36:280-91.
- Kaplan, E. A., ed. (1989). *Women in film noir*. Rev. ed. London: British Film Institute.
- Kaplan, E. A. (1994). Film and history: Spectatorship, transference, and race. In *History and . . . : Histories within the human sciences*. Edited by R. Cohen and M. Roth, 179-208. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Karme, L. (1979). The analysis of the male patient by a female analyst: The problem of the negative oedipal transference. *International Journal of Psycho-Analysis* 60:253-261.
- Kawin, B. (1978). *Mindscreen: Bergman, Godard, and first-person film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Kernberg, O. (1965). Notes on countertransference. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 13:38-56.
- _____. (1974). Further contributions to the treatment of narcissistic personalities. *International Journal of Psycho-Analysis* 55:215-40.
- _____. (1975). *Borderline conditions and pathological narcissism*. New York: Jason Aronson.
- _____. (1980). *Internal world and external reality*. New York: Jason Aronson.
- Kinder, M. (1980). The adaptation of cinematic dreams. *Dreamworks* 1:54-68.
- Kirk, G. (1970). *Myth: Its meaning and functions in ancient and other cultures*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.
- Knee, A. (1996). The American science fiction film and fifties culture. Ph.D. diss., New York University.
- Knight, A. (1963). Who's morbid? *Saturday Review*, 10 August, 34.
- Kohut, H. (1971). *The analysis of the self*. New York: International Universities Press.
- _____. (1977). *The restoration of the self*. New York: International Universities Press.
- _____. (1984). *How does analysis cure?* Chicago: University of Chicago Press.
- Kramm, J. (1952). *The shrike*. New York: Random House.
- Krutnik, F. (1991). *In a lonely street: Film noir, genre, masculinity*. New York: Routledge.
- Kuhn, A. (1982). *Women's pictures: Feminism and the cinema*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Kulish, N. (1986). Gender and transference: The screen of the phallic

- mother. *International Review of Psycho-Analysis*. 13:393-404.
- Lacan, J. (1976). *Ecrits: A selection*. Translated by Alan Sheridan. New York: Norton.
- Lahr, J. (1996). The imperfectionist: Why is Woody Allen singing in his new movie, and how did he survive the scandal? *New Yorker*, 9 December, 68-83.
- Laplanche, J., and J. Pontalis. (1973). *The language of psychoanalysis*. Translated by Donald Nicholson-Smith. New York: Norton.
- Lasch, C. (1979). *The culture of narcissism*. New York: Norton.
- Learner, L. (1986). *As time goes by: The life of Ingrid Bergman*. New York: Harper and Row.
- Learning, B. (1986). *Orson Welles: A life*. New York: Viking.
- Lear, J. (1998). *Open minded: Working out the logic of the soul*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Lehman, P. (1992). "Don't blame this on a girl": Female rape-revenge films. In *Screening the male: Exploring masculinities in the Hollywood cinema*. Edited by S. Cohan and I. Hark. New York: Routledge.
- _____. (1993). *Running scared: Masculinity and the representation of the male body*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lehmann, H. (1980). Unusual psychiatric disorders, atypical psychoses, and brief reactive psychoses. In *Comprehensive textbook of psychiatry*. 3rd ed. Edited by H. Kaplan, A. Freedman, and B. Sadock, 1986-2002. Baltimore: Williams and Wilkins.
- Lerner, H. (1974). Early origins of envy and devaluation of women: Implications for sex role stereotypes. *Bulletin of the Menninger Clinic* 38:538-53.
- Lester, E. (1985). The female analyst and the erotized transference. *International Journal of Psycho-Analysis* 66:283-93.
- Levi-Strauss, C. (1975). *The raw and the cooked: Introduction to a science of mythology: I*. Translated by J. Weightman and D. Weightman. New York: Harper and Row.
- Linter, J. (1979). Reflections on the media and the mental patient. *Hospital and Community Psychiatry* 30:415-16.
- Lundberg, F., and M. Farnham. (1946). *Modern woman: The lost sex*. New York: Harper.
- Lurie, L. (1981-82). The construction of the castrated woman in psychoanalysis and cinema. *Discourse* 4:52-74.
- MacCabe, C. (1976). Theory and film: Principles of realism and pleasure. *Screen* 17.3:7-9. Reprinted in C. MacCabe. (1985). *Tracking the signifier*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Mast, G., and B. Kavin. (1996). *A short history of the movies*. 4th ed. New York: Bobbs-Merrill.
- Mast, G., M. Cohen, and L. Braudy. (1992). *Film theory and criticism: Introductory readings*. 4th ed. New York: Oxford University Press.
- Mayer, E., and D. De Marneffe. (1992). When theory and practice diverge: Gender-related patterns of referral to psychoanalysts. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 40:551-86.
- McNeil, A. (1980). *Total television*. New York: Penguin.
- Melosh, B. (1983). Doctors, patients, and "big nurse": Work and gender in the postwar hospital. In *Nursing history: New perspectives, new possibilities*. Edited by E. Lagemann, 157-79. New York: Teachers College Press.
- Menaker, D. (1998). *The treatment*. New York: Alfred A. Knopf.
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Translated by Celia Britton et al. Bloomington: Indiana University Press.
- Michaels, L., ed. (1993). "Interpretations, Inc." Special issue of *Film Criticism* 17 (Winter/Spring):2-3.
- Miller, M., and R. Sprich. (1981). The appeal of Star Wars: An archetypalpsychoanalytic view. *American Imago* 38:203-19.
- Modleski, T. (1988). *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*. New York: Methuen.
- Monaco, J. (1979). *American film now*. New York: Oxford University Press.
- _____. (1998). *How to read a film: The world of movies, media, and multimedia art: Technology, language, history, theory*. 3rd ed. New York: Oxford University Press.
- Moss, R. (1980). Woody Allen. *Saturday Review*, November, 40-44.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen* 16(3):6-18.
- _____. (1989). *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Munsterberg, H. (1970). *The film: A psychological study* (1916). New York: Dover.
- Myers, H. (1986). How do women treat men? In *The psychology of men*. Edited by G. Fogel, 262-75, New York: Basic Books.
- Nichols, B., ed. (1976). *Movies and methods: An anthology*. Berkeley: University of California Press.
- _____. (1985). *Movies and methods*, Vol. II. Berkeley: University of California Press.
- Nielsen, A. (1980). Choosing psychiatry: The importance of psychiatric

- education in medical school. *American Journal of Psychiatry* 137:428-31. -
- Niver, K. (1971). *Biograph Bulletins*, 1896-1908. Los Angeles: Artisan Press.
- Oudart, J. (1978). Cinema and suture. *Screen* 18(4):35-47.
- Pardes, H., and H. Pincus. (1983). Challenges to academic psychiatry. *American Journal of Psychiatry* 140:1117-26.
- Penley, C. (1995). *NASA/Trek: Popular science and sex in America*. New York: Verso.
- Petro, P. (1989). *Joyless streets: Women and melodramatic representation in Weimar Germany*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Piersall, J., and A. Hirshberg. (1955). *Fear strikes out*. Boston: Little, Brown.
- Plank, R. (1956). Portraits of fictitious psychiatrists. *American Imago* 13:259-67.
- Polan, D. (1986). *Power and paranoia: History, narrative, and the American cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press.
- Pope, K., and J. Bouhoutsos. (1986). *Sexual intimacy between therapists and patients*. New York: Praeger.
- Rand, N., and M. Torok. (1997). *Questions for Freud: The secret history of psychoanalysis*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ray, R. (1985). *A certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Rickey, C. (1982). Frances Farmer's dark victory. *Village Voice*, 30 November, 73ff.
- Rieff, P. (1966). *The triumph of the therapeutic*. New York: Harper and Row.
- Riviere, J. (1966). Womanliness as masquerade (1929). In *Psychoanalysis and femalesexuality*. Edited by H. M. Ruitenbeek. New Haven, Conn.: College and University Press.
- Rodowick, D. N. (1991). *The difficulty of difference: Psychoanalysis, sexual difference, and film theory*. New York: Routledge.
- Roheim, G. (1945). Aphrodite or the woman with a penis. *Psychoanalytic Quarterly* 25:515-29.
- Rosen, P., ed. (1986). *Narrative, apparatus, ideology: A film theory reader*. New York: Columbia University Press.
- Rosolato, G. (1974). La Voix: Entre corps et langage. *Revue française de psychanalyse* 38(1):75-94.
- Russ, H. (1993). Erotic transference through countertransference: The female therapist and the male patient. *Psychoanalytic Psychology*

10:393-406.

Russo, V. (1981). *The celluloid closet: Homosexuality in the movies*. New York: Harper and Row.

Samuels, L. (1985). Female psychotherapists as portrayed in film, fiction, and nonfiction. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis* 13:367-78.

Sarris, A. (1968). *The American cinema: Directors and directions, 1929-1968*. New York: Dutton.

_____. (1980). Woody doesn't rhyme with Federico. *Village Voice*, 1-7 October, 49.

_____. (1988). Auteurism turns silver. *Village Voice*, 7 June, 66.

Sartre, J. (1986). *The Freud scenario*. Edited by J. Pontalis; translated by Quintin Hoare. Chicago: University of Chicago Press.

Sayre, N. (1982). *Running time: Films of the cold war*. New York: Dial Press.

Schatz, T. (1982). "Annie Hall" and the issue of modernism. *Literature/Film Quarterly* 10:180-88.

Schickel, R. (1973). "Some nights in Casablanca." In *Favorite movies: Critics' choice*. Edited by P. Nobile, 114-25. New York: Macmillan.

Schneider, I. (1977). Images of the mind: Psychiatry in the commercial film. *American Journal of Psychiatry* 134:613-20.

_____. (1985). The psychiatrist in the movies: The first fifty years. In *The Psychoanalytic study of literature*. Edited by J. Reppen and M. Charney, 53-67. Hillsdale, N.J.: Analytic Press.

Segal, H. (1964). *Introduction to the work of Melanie Klein*. New York: Basic Books.

Self, R. (1984). Review of *American skeptic: Robert Altman's genre-commentary films*, by Norman Kagan. *Wide Angle* 6(1):66-68.

_____. (1985). Robert Altman and the theory of authorship. *Cinema Journal* 25(1):3-11.

Sharpe, E. (1937). *Dream analysis*. New York: Brunner/Mazel.

Silverman, K. (1983). *The subject of semiotics*. New York: Oxford University Press.

_____. (1988). *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

_____. (1992). *Male subjectivity at the margins*. New York: Routledge.

Sizemore, C. (1977). *I'm Eve*. Garden City, N.Y.: Doubleday.

Sklar, R. (1975). *Movie-made America*. New York: Random House.

Spoto, D. (1983). *The dark side of genius: The life of Alfred Hitchcock*.

Boston: Little, Brown.

Steinberg, C. (1980). *Film facts*. New York: Facts on File, Inc.

Stine, W. (1974). *Mother Goddam*. New York: Hawthorn Books.

Stoller, R. (1975). *Perversion: The erotic form of hatred*. New York: Pantheon.

Straayer, C. (1992). Redressing the "natural": The temporary transvestite film. *Wide Angle* 14(1):36-55.

Studlar, G. (1988). *In the realm of pleasure: von Sternberg, Dietrich, and the masochistic aesthetic*. Urbana: University of Illinois Press.

_____. (1989). Midnight sleexcess: Cult configurations of "femininity" and the perverse. *Journal of Popular Film and Television* 17(1):2-14.

Taubin, A. (1998). Star glazing. *Village Voice*, 12 April, 67.

Thomas, A., and S. Chess. (1984). Genesis and evolution of behavioral disorders from infancy to early adult life. *American Journal of Psychiatry* 141:1-9.

Thomson, D. (1998). Shoot the actor. *Film Comment* 34(2):12-19.

Truffaut, F. (1984). *Hitchcock*. Rev ed. New York: Simon and Schuster.

Turim, M. (1989). *Flashbacks in film: Memory and history*. New York: Routledge.

Tyson, P. (1986). "The female analyst and the male analysand." Presentation to the San Francisco Psychoanalytic Institute, February.

Vernet, M. (1975). Freud: Effects speciaux/mise en scene: U.S.A. *Communications* 23:223-34.

Walsh, A. (1984). *Women's film and female experience, 1940-1950*. New York: Praeger.

Ward, M. (1946). *The snake pit*. New York: Random House.

Weissman, S. (1987). Chaplin's "The kid." In *Images in our souls: Cavell, psychoanalysis, and cinema*. Edited by J. Smith and W. Kerrigan, 183-186. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Whitemore, D., and P. Cecchetti. (1976). *Passport to Hollywood: Film immigrants*. New York: McGraw-Hill.

Williams, L. (1981). *Figures of desire: A theory and analysis of surrealist film*. Urbana: University of Illinois Press.

_____. (1989). *Hard core: Power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*. Berkeley: University of California Press.

Winick, C. (1963). The psychiatrist in fiction. *Journal of Nervous and Mental Disease* 136:43-57.

Wolfenstein, M., and N. Leites. (1970). *The movies: A psychological study*. New York: Atheneum.

- Wood, M. (1975). *America at the movies*. New York, Basic Books.
- Wood, R. (1977). *Hitchcock's films*. Cranbury, N.J.: A. S. Barnes.
- _____. (1986). *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.
- Wouk, H. (1951). *The Caine mutiny: A novel of World War II*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Wrye, H. (1993). Erotic terror: Male patients' horror of the early maternal erotic transference. *Psychoanalytic Inquiry* 13:240-57.
- Yager, J., K. Lamotte, A. Nielsen, and J. Eaton. (1982). Medical students' evaluation of psychiatry: A cross-country comparison. *American Journal of Psychiatry* 139:1003-9.
- Yager, J., and S. Scheiber. (1981). Why psychiatry is recruiting fewer residents: The opinions of medical school deans and psychiatric department chairmen. *Journal of Psychiatric Education* 5:258-68.
- Zizek, S., ed. (1992). *Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*. New York: Verso.
- Zizek, S. (1993). "The thing that thinks": The Kantian background of the noir subject. In *Shades of noir*. Edited by J. Copjec, 211-31. New York: Verso.
- Zizek, S. (1994). *The metastases of enjoyment: Six essays on woman and causality*. New York: Verso.

- Abbott, Diahnne, 388
 Adams, Joe, 160
 Adler, Alfred, 96
 Agee, James, 127
 Aiello, Danny, 406
 Albert, Eddie, 179, 478
 Alda, Alan, 184, 381, 434
 alkolizm, 71, 116, 183, 184, 236
 Allen, Irwin, 164, 480
 Allen, Nancy, 189, 192
 Allen, Woody, 57, 212, 213, 218, 222, 226, 235, 259, 261, 341, 360, 366, 376, 378, 380, 382, 388, 405, 407, 412, 424
 Alley, Kirstie, 216, 261
 Alloway, Lawrence, 149
 Allyson, June, 132
 alternatif terapi, 218, 219
 Althusser, Louis, 40, 302, 310-314, 318
 Altın Çağ, 37, 51, 57, 58, 74, 83, 84, 126, 132, 143, 144, 146-149, 152, 155, 156, 157, 160, 162-167, 169, 171-173, 178-184, 187, 188, 191, 193, 196, 197, 198, 200, 211, 223, 224, 231, 232, 294, 308, 458, 459
 Altman, Robert, 19, 65, 219, 235, 343-349, 355, 357, 358
 Amerikan Psikanaliz Derneği, 296
 Andersson, Bibi, 268
 Andrews, Dana, 40
 Andrews, Julie, 258
 Ansen, David, 235
 Anspach, Susan, 220
 antisemitizm, 120
 Anzieu, Didier, 332
 Arbus, Alan, 184
 Archer, Anne, 442
 Arkin, Alan, 13, 232, 238
 Armitage, George, 238, 239
 Armstrong, Curtis, 341
 Arthur, Robert Alan, 360
 Ashby, Hal, 228
 Ashley, Elizabeth, 195, 267
 Astaire, Fred, 53, 66, 102-104, 316, 410, 412
 Avakian, Aram, 58, 231
 Averbach, Hy, 464
 Avrupa "sanat filmleri", 146
 Ayres, Lew, 28, 120, 130, 148
 Bacall, Lauren, 135-137, 201
 Bak, R., 438
 Baker, Elliot, 206
 Baldwin, Alec, 448
 Balsam, Martin, 179
 Bancroft, Anne, 182
 Barkin, Ellen, 443-445, 448, 449, 454
 Barlett, Hall, 179, 181
 Barrault, Marie-Christine, 369
 Barry, Patricia, 195, 231
 Barrymore, John, 94, 95
 Barth, John, 286
 Barthes, Roland, 41, 52, 303, 313
 Basinger, J., 246, 250
 Bates, Kathy, 437, 439, 456
 Baxter, Warner, 45
 Bean, Orson, 148
 Beatty, Warren, 144, 200, 399
 Becker, Ernest, 383, 384, 396, 397
 Bedelia, Bonnie, 453
 Bell, Alexander Graham, 41
 Bellamy, Ralph, 58, 79, 98, 100, 102, 104, 108, 145, 209
 Bellour, Raymond, 329
 Bellow, Saul, 206, 399, 402, 403

- Ben, Casey, 463
Benjamin, Jessica, 272, 273
Benjamin, Richard, 63, 193, 195, 231, 232
Bennet, Joan, 97
Benton, Robert, 234
Bergen, Poly, 181
Bergman, Ingrid, 38, 62, 64, 110, 112, 114, 119, 202, 234, 245, 247, 248, 257, 324-326, 328, 331, 333, 334, 342, 354, 367
Bergmann, Martin, 216
Berkeley, Busby, 54, 310
Berman, Jeffrey, 168
Bernhard, Sandra, 390, 396
Bernhardt, Curtis, 31, 42, 119
Bettelheim, Bruno, 399-402
Bingham, Dennis, 317
Birch, Wyrley, 106
biseksüellik, 224, 225, 261, 269, 317
Bissell, Whit, 129, 138, 140, 144
Blair, Linda, 420
Bloom, Claire, 70
Blum, John Morton, 399, 403
Bogart, Humphrey, 204, 316, 322, 324, 328, 337, 338, 340, 342
Boorman, John, 68, 231
Bordwell, David, 313, 314, 318
Bosco, Philip, 449
Bottome, Phyllis, 96
Boyer, Charles, 97, 135-137, 252
Branagh, Kenneth, 412-414
Brando, Marlon, 237
Braudy, Leo, 65, 172, 302
Breen Office, 94
Brenner, Charles, 281
Brewster, Ben, 314
Brickman, Marshall, 62, 166, 187, 234
Bridges, Jeff, 148
Bridges, Lloyd, 78
Brill, A. A., 144
Broderick, James, 203
Bronson, Charles, 197, 204
Brooks, Dean, 227, 462, 463
Brooks, James, 240
Brothers, Joyce, 276
Brown, Georgia, 437
Browning, Tod, 67
Bunston, Herbert, 67
Burnham, John, 90, 99, 100, 144, 145, 185, 198, 199, 221
Burrow, Trigrant, 144
Burton, Richard, 68, 230
Butler, Judith, 317
Buttafuoco, Mary Jo, 414
Caan, James, 437, 441
Cahiers du cinema, 158, 302, 303, 308, 312
Caine, Michael, 62, 188, 190, 192, 214, 288, 289
Callan, Michael, 157
Callenbach, Ernest, 178
Cambridge, Godfrey, 121
Camera Obscura, 303, 314
Cameron, James, 433, 434, 440
Canham, Kingsley, 335
Capgras sendromu, 421, 431
Capra, Frank, 41, 106, 107, 116, 131
Caron, Leslie, 202, 252, 258
Carpenter, John, 68, 407, 417, 420, 421, 431
Carroll, Noël, 417
Castle, William, 166, 201
Chaplin, Charlie, 371
Chekhov, Michael, 110, 112, 168, 244, 246, 248
cinsiyet çalışmaları, 317
cinsiyet karmaşası, 450, 451
Close, Glenn, 442, 453, 456
Coltrera, Joseph, 320, 321
Connery, Sean, 205, 256, 425
Coppola, Francis, 220

- Costner, Kevin, 261
 Crampton, Barbara, 259
 Cromwell, John, 59, 352
 Cruise, Tom, 285
 Curtis, Tony, 179, 210, 253, 257
 çocukluk fantezileri, 436, 439
 çoğul kişilik bozukluğu, 77, 238,
 da Silva, Howard, 157, 159, 160, 193,
 233
 da Vinci, Leonardo, 438-440
 Daniels, Jeff, 406, 408
 Day, Doris, 26, 166, 179
 Dayan, Daniel, 308
 de Broca, Philippe, 158
 de Cordova, Frederick, 129
 de Havilland, Olivia, 60, 73, 120-122,
 125, 166
 De Niro, Robert, 104, 390, 392-394
 De Palma, Brian, 119, 188, 190, 192,
 193, 238, 432, 450
 Derrida, Jacques, 303, 313
 detektif filmleri, 66
 DiCaprio, Leonardo, 413
 Dmytryk, Edward, 31, 138
 doppelgänger, 421
 dostluk filmleri 446
 Douglas, Kirk, 317
 Douglas, Michael, 261, 454, 455, 462
 Dreyfuss, Richard, 153, 237
 Duvall, Shelley, 179, 180, 346, 348
 Eastwood, Clint, 384, 385
 Eco, Umberto, 324
 Edwards, Blake, 164, 183, 236, 258,
 444
 ego bölünmesi, 429
 EKT (elektrokonvulsif terapi), 72-74,
 81, 82, 124, 181, 197, 285, 286
 Eliot, T. S., 206
 Erikson, Erik, 199
 fallik kadınlar, 437, 438, 442, 443,
 446, 449, 451, 453, 455, 456
 Farrow, Mia, 215, 380, 382, 399, 406
 Fassbinder, Rainer Werner, 317
 feminist film kuramı, 330, 334
 Ferenczi, Sandor, 241
 Ferrer, Jose, 63, 72, 131, 132, 139
 fetişizm, 310, 438, 439
 ficelle, 43, 44, 48, 54
 film türleri, 14, 27, 28, 32, 55, 64, 65,
 192
 Firth, Peter, 230
 Fitzgerald, F. Scott, 166, 168, 169
 Fleischer, Richard, 210
 Fleming, Rhonda, 62, 88, 111, 155,
 247, 248
 Flynn, Errol, 336
 Fonda, Henry, 104, 171, 210, 211
 Fonda, Jane, 43, 61, 70, 234, 269
 Ford, Harrison, 448, 453
 Forman, Milos, 59, 197, 227, 229
 Friedkin, William, 261
 Fuller, Samuel, 197
 Gach, John, 90
 gangster filmleri, 26, 79, 100, 340, 446
 Garland, Judy, 196
 Geffner, Deborah, 359
 Gere, Richard, 262, 316
 geriye dönüş, 140, 147, 161, 305, 326,
 329, 339, 361
 Gibson, Mel, 238
 Godard, Jean-Luc, 15, 205, 302
 Griffith, Melanie, 447, 448
 Guinness, Alec, 234
 Hack, Shelley, 389
 Haddon, Dayle, 259
 hadım edilme anksiyetesi, 196, 206,
 227, 309, 326, 327, 329, 330, 331,
 337, 356, 438, 439, 440, 441, 444,
 456
 Hamilton, Linda, 445, 452
 Hannah, Daryl, 441
 Harrold, Kathryn, 233, 234

- Heche, Anne, 266-268
Hecht, Ben, 91
Heflin, Van, 39
Heller, Joseph, 206, 314
Henderson, Brian, 340
Hepburn, Katharine, 54, 105, 170, 210, 257
Hiller, Arthur, 43, 54
Holbrook, Hal, 203
Holden, Stephen, 217
Holden, William, 316
homoerotizm, 446, 455
homoseksüellik, 225, 252
Hopkins, Anthony, 238
Houseman, John, 133, 278
Hudson, Rock, 63, 165, 202, 252
Hunt, Helen, 240
Huston, John, 70, 126, 127, 173-178, 184, 187, 234
Hutton, Timothy, 80, 242, 287
Ibsen, Henrik, 41, 46
içe atma, 417, 418, 429, 435
insülin, 72, 126, 278
Jackson, Samuel L., 243
James, Henry, 43, 44
Jones, Jennifer, 59, 166
Kael, Pauline, 344, 360
Kaplan, Donald, 325
kara film, 116, 117, 317, 441, 446
karşı aktarım, 62, 66, 160, 166, 168, 232, 234, 235, 238, 246, 265, 268, 270, 277, 278, 279, 281, 296, 328
katarsise dayalı tedavi, 72, 74, 75, 77, 79, 110, 112, 114, 137, 170, 180, 237, 287
Kazan, Elia, 57, 144, 157
Keaton, Diane, 213, 216, 261
Kelland, Clarence Budington, 106
Kellaway, Cecil, 131
Kesey, Ken, 206, 463
Khouri, Callie, 272
Kidd, Micheal, 236
Kinder, Marsha, 312
Kinsey, Alfred, 70
Knight, Shirley, 203
Kohut, Heinz, 82, 362, 368, 387, 395, 411
komedi, 24, 45, 54, 64-66, 70, 87, 103, 131, 141, 153, 166, 179, 184, 187, 199, 209, 214, 249, 290, 348, 349, 360, 366, 373, 376, 387, 391, 392, 398, 405, 446, 450, 459
konversiyon, 75
korku filmleri, 26, 68, 129, 170, 245, 417, 421, 431, 432, 450, 459
Kramm, Joseph, 131, 132
Kubrick, Stanley, 200, 422
kültürel çalışmalar, 318, 452
Lacan, Jacques, 30, 303-309, 311-313, 316, 318, 319, 328-330, 332, 337
Lahr, John, 378, 415
Lange, Jessica, 277, 363
Leigh, Janet, 164, 188, 191, 202, 257, 254, 310
Lemmon, Jack, 183, 231
Lennon, John, 370, 397
Lévi-Strauss, Claude, 55, 303
Lewis, Juliette, 216
lezbiyenlik, 225, 317, 461
Lincoln, Abraham, 39, 158
lobotomi, 59, 72, 73, 170, 205, 227, 229, 256, 309
MacArthur, Charles, 91
Mamet, David, 236
Mazursky, Paul, 112, 361, 407, 458, 461, 463, 464
melodramlar, 38, 39, 43, 64, 65, 70, 74, 90, 93, 98, 113, 119-121, 249, 263, 301, 327, 340, 371, 435
Melosh, Barbara, 251
Midler, Bette, 225
Monroe, Marilyn, 176, 178, 293
Montand, Yves, 47

- Moore, Demi, 454, 456
 müzikal, 25, 44, 47, 50, 53, 54, 65, 66, 104, 133, 176, 249, 312, 331-333, 360, 371, 376, 394
 Nagel, Conrad, 101
 narsisizm, 359, 362, 367, 368, 370, 372, 380, 383, 384, 387, 459
 Nathan, Vivian, 43
 Neuwirth, Bebe, 217
 Nicholson, Jack, 10, 59, 204, 227, 229, 240, 244, 291
 Nolte, Nick, 11, 259, 263, 274
 Novak, Kim, 171
 O'Connell, Jack, 199
 O'Toole, Peter, 10
 obsesif kompulsif bozukluk, 240
 Odets, Clifford, 254
 Olin, Lena, 62, 237, 262, 263
 orta yaş krizi, 214, 232
 otobiyografik filmler, 360
 Oudart, Jean-Pierre, 308, 311, 554
 ödipal, 46, 81, 176, 275, 307, 325-329, 332, 341, 342, 351, 352
 Pacino, Al, 443, 448, 455
 Pakula, Alan J., 43, 196, 197, 425, 453
 Parker, Alan, 236
 Perkins, Anthony, 82, 147, 149, 189, 311
 Plath, Sylvia, 206
 Pollack, Sydney, 382, 425
 Presley, Elvis, 164, 253-256
 psikiyatri imgesi, 100, 131, 155, 279
 psikofarmakoloji, 72
 Rampling, Charlotte, 370
 Ray, Robert, 38, 39, 41, 56, 71, 104, 113, 139, 146, 153, 173, 203, 204, 301, 312, 337-340, 387, 393, 394
 Reagan, Ronald, 130, 334, 342, 385, 389, 435
 Redford, Robert, 59
 Rowlands, Gena, 216
 Rule, Janice, 344, 346
 Rush, Barbara, 153, 155
 Russell, Rosalind, 93
 Russo, Vito, 170
 rüya analizi, 79, 312
 rüya, 26, 39, 42, 47, 79, 88, 95, 96, 100, 104, 110, 113, 114, 153, 172, 176, 270, 288, 289, 301, 312, 340, 341, 343-346, 350, 351, 356, 358, 381, 419, 438, 447, 459
 Ryan, Robert, 122
 Sarandon, Susan, 272
 Sartre, Jean-Paul, 173-176
 Sayles, John, 407
 Scorsese, Martin, 220, 380, 386, 387, 389, 390, 392-394
 Scott, Ridley, 176, 272, 417, 423-426, 430, 433, 434, 453, 454, 459
 Screen, 303, 311, 312, 314, 337
 Sears, Heather, 75
 Sellers, Peter, 63, 137, 201
 Shaw, George Bernard, 408
 Shawn, Dick, 202, 252
 Sheen, Charlie, 260, 261
 sınır kişilik bozukluğu, 287
 Siegel, Don, 67, 140
 Silverman, Kaja, 306, 311, 312, 331, 335
 Sinatra, Frank, 160
 sinemada kadın psikoterapistler, 247
 Sklar, Robert, 40, 41, 93-96, 106, 107
 Sontag, Susan, 399, 402
 Spacek, Sissy, 346, 348
 Spielberg, Steven, 407
 Stanton, Harry Dean, 425
 Steiner, Max, 325, 332-334
 Stewart, Patrick, 237
 Stoller, R., 271, 439
 Stone, George E., 91
 Stone, Sharon, 243, 441, 454, 455
 şizofreni, 240
 şizoid, 430, 431, 436

Taylor, Elizabeth, 170, 309
Taylor, Robert, 119
tecavüz, 156, 176, 181, 197, 221, 222,
285- 287, 441
Tierney, Gene, 63
Tilly, Meg, 61, 234, 269
Totter, Audrey, 119
Travers, Henry, 96
Truffaut, Francois, 115, 190, 258, 379
Turim, Maureen, 305
Turner, Kathleen, 452
Van Sloan, Edward, 67
von Sternberg, Josef, 31, 310, 316
Wallace, Irving, 70
Weaver, Sigourney, 422, 433, 435,
447-449
Weld, Tuesday, 256
Wiest, Dianne, 233, 269
Williams, Robin, 241, 244, 289-292,
243
Willis, Bruce, 261
Woolf, Virginia, 206
Wyman, Jane, 75
yazarcılık teorisi, 303, 333, 336
yer değiştirme, 14, 39, 79, 284, 301,
315, 327, 340, 456
Yunan mitolojisi, 369
Zimmerman, Paul D., 387, 392, 394
Zucco, George, 105

- 12 Maymun (12 Monkeys, 1995), 64, 237, 261, 467
200 Yıl Sonra (Sleeper, 1973), 424
2001: Uzay Yolu Macerası (2001: A Space Odyssey, 1968), 422
3 Kadın (3 Women, 1977), 19, 343-346, 355, 358, 459
34. Caddedeki Mucize (Miracle on 34th Street, 1947), 67, 125, 467
8 1/2 (1963), 361, 366, 368, 370, 379
9 1/2 Hafta (9½ Weeks, 1986), 261
Acayip Doktor Clitterhouse (The Amazing Dr. Clitterhouse, 1938), 105
Acemi Kabadayı (Semi-Tough, 1977), 219
Acı Hakikatler (Freud, 1962), 71, 153, 173, 174-179, 183, 187, 467
Adem'in Kaburga Kemliği (Adam's Rib, 1949), 52
Ah Erkekler! Ah Kadınlar! (Oh, Men! Oh, Women!, 1957), 103, 152, 153, 155, 165, 468
Akbabanın Üç Günü (Three Days of the Condor, 1975), 425
Akşam Güneşi (The Evening Star, 1996), 468
Alex Harikalar Diyarında (Alex in Wonderland, 1971), 361
Aalışveriş Manzaraları (Scenes from a Mall, 1991), 225, 469
All That Jazz (1979), 359-364, 370, 371, 374, 376, 378
Altı Mahkum (My Six Convicts, 1952), 138
Altın Çocuk (Golden Boy, 1939), 204
Amadeus (1984), 229
Aman Tanrım! İkinci Kitap (Oh, God! Book II, 1980), 60, 67, 469
Amerikan Duvar Yazıları (American Graffiti, 1973), 330
Amerikan Usulü Film Yıldızı, ya da LSD, Senden Nefret Ediyorum (Movie Star, American Style or LSD, I Hate You , 1966), 203, 469
An Be An (Moment to Moment, 1966), 203, 469
Ani Vuruş (Sudden Impact, 1983), 441
Annie Hall (1977), 212-214, 373, 377
Arka Sokak (Back Street, 1941), 51
Arthur (1981), 105
Asrî Aşıklar (The Band Wagon, 1953), 133
Aşk Bahçesi (Splendor in the Grass, 1961 ve 1981), 57, 70, 144, 157, 183
Aşk Denizi (Sea of Love, 1990), 438, 442-446, 449, 450, 454-456
Aşk Hastası (Lovesick, 1983), 187, 234, 235, 280, 286, 470
Aşk Mevsimi (The Graduate, 1967), 200, 209
Aşk Sırları (Ragina's Secrets) 69

- Aşk Yapmak (Making Love, 1982), 108
Aşk Yolcuları (Now, Voyager, 1942), 26, 50, 58, 81, 108-110, 122, 123, 137, 141, 145, 152, 158, 159, 258, 293, 470
Aşkın Gücü (Tin Cup, 1996), 237, 261, 470
Atlı Karınca Alev Alev (Dead Heat on a Merry-Go-Round, 1966), 202, 210, 471
Avcı (The Deer Hunter, 1978), 50, 232, 471
Barrett Ailesi (The Barretts of Wimpole Street, 1934), 96
Başkanın Analisti (The President's Analyst, 1967), 208-210, 231, 471
Batman'ın Dönüşü (Batman Returns, 1992), 442
Bay Deeds Şehre Gidiyor (Mr. Deeds Goes to Town, 1936), 41, 106, 107, 122, 130, 471
Bay Jones (Mr. Jones, 1993), 62, 237, 262-264, 471
Bayan 45 (Ms. 45, 1981), 441
Bazıları Sıcak Sever (Some Like It Hot, 1959), 450
Becky'nin Davası (The Case of Becky, 1921), 89, 471
Bekâr Bir Kadın (An Unmarried Woman, 1978), 182, 223-225, 232, 269, 461, 462, 472
Bekâr İle Tıfıl Oğlan (The Bachelor and the Bobby Soxer, 1947), 472
Bekleyen Çocuk (A Child Is Waiting, 1963), 138, 472
Benden Bu Kadar (As Good as It Gets, 1997), 240, 291, 472
Benny İle Joon (Benny and Joon, 1993), 240, 472
Beş Parça (Five Easy Pieces, 1970), 204
Beşinci Kat (The Fifth Floor, 1980), 72, 472
Beverly Hills Serserisi (Down and Out in Beverly Hills, 1986), 218, 225, 463, 472
Beyaz Ceketliler (Men in White, 1934), 72
Beyaz Gömleklilerin Aşkı (The Interns, 1962), 72, 157, 472
Bıçak Sırtı (Blade Runner, 1982), 318, 424
Bırakın Işık Olsun (Let There Be Light, 1946), 123, 126, 127, 173, 176, 473
Bir Başka Kadın (Another Woman, 1988), 126
Bir Boşanma Faturası (A Bill of Divorcement, 1932 ve 1940), 93
Bir Cinayetin Tahlili (Anatomy of a Murder, 1959), 147, 148
Bir Psikiyatristin Aşkları (Loves of a Psychiatrist), 69
Bir Yaz Macerası (Suddenly, Last Summer, 1959), 169-171, 308, 309, 474
Biraz Yaşayalım (Let's Live a Little, 1948), 113, 473
Blume Aşık (Blume in Love, 1973), 218, 220-222, 225, 463, 464, 474
Bob ve Carol ve Ted ve Alice (Bob and Carol and Ted and Alice,

- 1969), 218-222, 463, 464, 474
- Bonnie ve Clyde (Bonnie and Clyde, 1967), 205
- Boomerang (Boomerang, 1925), 89, 475
- Boston Canavarı (The Boston Strangler, 1968), 66, 210, 211, 474
- Boş Zafer (Hollow Triumph, 1948), 119, 474, 518
- Broadway Soyluları (The Royal Family of Broadway, 1930), 51
- Bu Kimin Hayatı (Whose Life Is It, Anyway?, 1981), 153, 475
- Buffalo Bill ve Kızılderililer/Oturan Boğa'nın Tarih Dersi (Buffalo Bill and the Indians ya da Sitting Bull's History Lesson (1976), 345
- Bugün Aslında Düdü (Groundhog Day, 1993), 67, 237, 475
- Buhranlı Yıllar (Fear Strikes Out, 1957), 57, 71, 74, 82, 149, 150, 153, 155, 196, 197, 475
- Bulutlar Geçerken (When the Clouds Roll By, 1919), 62, 86, 88, 90, 475
- Büyük Artist (Knock on Wood, 1954), 64, 129, 249, 251-253, 256, 257, 475
- Büyük Günah (The Sin of Madelon Claudet, 1931), 51
- Büyük Plan (The Big Fix, 1978), 219
- Büyülenmiş (Bewitched, 1945), 476
- Cadılar Bayramı (Halloween, 1978), 68, 69, 316, 417, 476, 510
- Cadılar Bayramı IV (Halloween IV, 1988), 316
- Cain'i Yetiştirmek (Raising Cain, 1992), 192, 238, 476
- Can Dostum (Good Will Hunting, 1997), 237, 241, 263, 289, 290, 292, 293, 476
- Casuslara Karşı (The Manchurian Candidate, 1962), 160, 238, 476, 497
- Cehennem Silahı (Lethal Weapon, 1987), 342, 442, 476
- Cehennem Silahı III (Lethal Weapon III, 1991), 442, 476
- Cennetteki Hayalet (Phantom of the Paradise, 1974), 192
- Centilmenler Anlaşması (Gentlemen's Agreement, 1947), 121
- Ceset Yiyenlerin İstilas (Invasion of the Body Snatchers, 1956 ve 1978), 67, 138, 140, 141, 147, 419, 420, 431, 477
- Cesur Bombacı (Dive Bomber, 1941), 336
- Crocodile Dundee (1986), 450, 451
- Çalışan Kız (Working Girl, 1988), 438, 446, 447, 449, 450, 456
- Çanlar Kimin İçin Çalıyor (For Whom the Bell Tolls, 1943), 334
- Çapkın Şair (Skin Deep, 1989), 236, 477
- Çapraz Ateş (Crossfire, 1947), 120
- Çatlak Doktorun Hastanesi (Dr. Dippy's Sanitarium, 1906), 85-87, 478
- Çay ve Sempati (Tea and Sympathy, 1956), 133
- Çığlık (The Howling, 1981), 23

- Çığlıklar ve Fısıltılar (Cries and Whispers, 1972), 354
Çıkmaz Sokak (Blind Alley, 1939), 26, 58, 66, 79, 98, 100, 108, 110, 114, 119, 137, 145, 176, 185, 209, 213, 478
Çılgın Bir Evkadınının Güncesi (Diary of a Mad Housewife, 1970), 53, 57, 193-195, 207
Çılgın Doktor İş Başında (The Couch Trip, 1987), 235, 478
Çılgın Dul (Morning Glory, 1933), 51
Çıplak Ruhlar (The Bad and the Beautiful, 1952), 133
Çıplak Yüz (The Naked Face, 1984), 233, 335, 478
Çıtkırıldım Amerikalı (Yankee Doodle Dandy, 1942), 335
Çok Özel Bir İyilik (A Very Special Favor, 1965), 64, 70, 202, 252, 258, 479
Çöl Aslanı (The Searchers, 1956), 340
Dalgalar Prensi (The Prince of Tides, 1991), 237, 259, 260, 263, 264, 479
Damgalı Kadın (Marked Woman, 1937), 340
David ile Lisa (David and Lisa, 1962), 26, 58, 71, 136, 157-160, 166, 169, 179, 180, 183, 193, 194, 233, 479
Değişim (Switch, 1991), 444
Deli Gömleği (Strait Jacket, 1964), 201, 480
Deniz Şahini (The Sea Hawk, 1940), 335
Denizde İsyan (The Caine Mutiny, 1954), 138-140, 144, 148, 162, 204, 480
Denizin Dibine Seyahat (Voyage to the Bottom of the Sea, 1961), 164, 480
Denizkızı (Splash, 1984), 407
Detektif (The Detective, 1968), 66
Dev Adam (Hunk, 1987), 259, 481
Dev Olabilirlerdi (They Might Be Giants, 1971), 231, 256, 258, 481
Devrim (Revolution, 1968), 199, 481
Dış Ülke (Outland, 1981), 424, 425
Dirsekler Vurursa (Chafed Elbows, 1967), 207, 481
Dişli Bıçak (Jagged Edge, 1985), 79
Divanda Üç Kişi (Three on a Couch, 1966), 202, 264, 481
Doktor Caligari'nin Muayenehanesi (The Cabinet of Dr. Caligari, 1919 ve 1962), 28, 88, 163, 482
Don Juan DeMarco (1995), 237, 482
Dostun Rüyası (The Dream of a Rarebit Fiend, 1906), 88
Dön Bana (Lover Come Back, 1961), 26, 66, 165
Döner Merdiven (The Spiral Staircase, 1946), 74, 331
Dr. Strangelove (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964), 200

- Drakula (Dracula, 1931), 67, 483
- Duvar (High Wall, 1947), 66, 119
- Duvardaki Gölge (Shadow on the Wall, 1950), 483
- E.T. (1982), 407
- Easy Rider (1969), 204, 205
- Eğlenceler Beldesi (Brigadoon, 1954), 133
- Eller (Hands Across the Table, 1935), 104
- Elveda Öpücüğü (The Long Kiss Goodbye, 1996), 442
- Elvira Madigan (1967), 81
- En Sevgili Karım (My Favorite Wife, 1940), 125, 484
- Endülüs Köpeği (Un Chien andalou, 1928), 113
- Eraserhead (1978), 324
- Erkekler (The Men, 1950), 138
- Esrar Çılgınlığı (Reefer Madness, 1936), 108
- Esrarlı Kadın (Madame X, 1966), 51
- Esther Costello'nun Öyküsü (The Story of Esther Costello, 1957), 75
- Evlenmekten Korkuyorum (What's New, Pussycat?, 1965), 63, 201, 237, 484
- Fahişe (Klute, 1971), 43, 484
- Frances (1982), 26, 58, 72, 73, 277, 280, 285, 484
- Frankenstein (1931), 170
- Gecelerin Kızı (Girl of the Night, 1960), 70, 156, 485
- Gecenin Sessizliğinde (Still of the Night, 1982), 66, 234, 485
- Geceyarısı Kovboyu (Midnight Cowboy, 1969), 446
- Geçmişin İzi (The Mark, 1961), 71, 156, 485
- Geleceğe Karşı (Odds Against Tomorrow, 1959), 157
- Geleceği Gören Adam (The Man Who Saw Tomorrow, 1922), 42, 89, 485
- Genç Borsacının Düğünü (The Marriage of a Young Stockbroker, 1971), 195, 196, 207, 231, 272, 485
- Genç Dr. Freud (Young Dr. Freud, 1977), 174
- Genç Lincoln (Young Mr. Lincoln, 1939), 158
- Genç ve Kötü (So Young, So Bad, 1950), 486
- Gerçeğe Çağrı (Total Recall, 1990), 441, 446
- Gigi (1958), 133
- Girdap (Whirlpool, 1950), 63, 137, 486
- Gizli Teşkilat (North by Northwest, 1959), 173
- Glen veya Glenda (Glen or Glenda?, 1953), 108, 128, 486
- Gölgeleler (Shadows, 1960), 157
- Grup (The Group, 1966), 203, 486
- Guguk Kuşu (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975), 59, 72, 73, 197, 205-207, 227, 229, 251, 285, 286, 457, 462, 463, 472, 486

- Günah Tohumu (Carrie, 1976), 192
Güzel Bir Delilik (A Fine Madness, 1966), 203, 205-207, 256, 487
Hannah ve Kız Kardeşleri (Hannah and Her Sisters, 1986), 215, 381, 487
Harlem'de Öfke (A Rage in Harlem, 1991), 442, 452
Harold ile Maude (Harold and Maude, 1971), 229, 487
Harvey (1950), 66, 131, 148
Hastane (The Hospital, 1971), 43, 72
Hayalet (Ghost, 1990), 456
Hayalet Avcıları (Ghostbusters, 1984), 449
Hayalet Avcıları II (Ghostbusters II, 1989), 449
Hayalet Jülyet (Juliet of the Spirits, 1965), 354
Hayatımızın En Güzel Yılları (The Best Years of Our Lives, 1946), 40
Hayatın Renkleri (Walking and Talking, 1996), 266, 488
Haydi Haydi Samanlık (Hey Hey in the Hay Loft) 366
Hedefim Yıldızlar (What a Way to Go!, 1964), 200, 201, 502
Her Şey Senin İçin (Magnificent Obsession, 1935), 98
Her Şeyin Heyecanı (The Thrill of It All, 1963), 57, 179, 489
Herkesin Derdi Kendine (To Each His Own, 1946), 51
Hızlı Dans (I'm Dancing as Fast as I Can, 1982), 233, 269, 489
Hizmetçi (The Old Maid, 1939), 51
Hot Shots (1991), 260, 489
Humoresque (1946), 204
Intermezzo (1939), 51
İçeridekiler (Interiors, 1978), 57, 373, 374, 489
İçimdeki Ateş (The Flame Within, 1935), 489
İki Şehrin Hikâyesi (A Tale of Two Cities, 1935), 96
İkiz Bedenler (Body Double, 1984), 192
İlk Eşler Kulübü (The First Wives' Club, 1996), 261
İlk Isırışta Aşk (Love at First Bite, 1979), 63, 232, 489
İlk Korku (Primal Fear, 1996), 237, 490
İlk Sayfa (The Front Page, 1931, His Girl Friday, 1940 ve 1974), 48, 52, 65, 87, 91-93, 100, 104, 283, 490
İltica Planı (Moscow on the Hudson, 1984), 407
İnce Adamın Peşinde (After the Thin Man, 1936), 105
İnternette Av (The Net, 1995), 468
İşkambil Ev (House of Cards, 1969), 199, 490
İtfaiyeci Harvey (Harvey Middleman, Fireman, 1965), 491
Jade (1995), 261, 491
Jane'in Zaferi (G.I. Jane), 442, 454
Johnny Belinda (1948), 74, 258, 331
Johnny Guitar (1954), 441

- Kâbus (Dark Delusion, 1947), 492
- Kâbus Sokağı (Nightmare Alley, 1947), 58, 115-119, 125, 130, 165, 245, 272, 492
- Kaçak Deli (The Escaped Lunatic, 1904), 85, 86
- Kaderin Oyunu (Inside Daisy Clover, 1966), 196, 203, 492
- Kadın Evet Demezse (She Wouldn't Say Yes, 1946), 493
- Kadın Robotlar (The Stepford Wives, 1975), 231, 493
- Kadın Zorda Kalınca (Lady in a Jam, 1942), 493
- Kadınları Seven Adam (L'Homme Qui Aimait les Femmes, 1977), 258, 259
- Kadınları Seven Adam (The Man Who Loved Women, 1983), 108, 258, 259, 493
- Kafadan Kontak (Cracking Up, 1983), 81, 493, 511
- Kahire'nin Mor Gülü (The Purple Rose of Cairo, 1985), 306, 405-407, 410, 412-414
- Kahraman ve Dehşet (The Hero and the Terror, 1988), 493
- Kahramanın Biri (Some Kind of Hero, 1982), 49, 494
- Kahramanların Yuvası (Home of the Brave, 1949), 71, 77, 78, 123, 127, 138, 145, 160, 162, 318, 494
- Kanlı Nehir (Red River, 1948), 204
- Kanun Benim (I, the Jury, 1953 ve 1982), 62, 66, 130, 165, 245, 494
- Kapalı Gözler (Blindfold, 1966), 63, 66, 202, 494
- Kara Damga (Pinky, 1947), 121
- Karabasan (The Entity, 1983), 67, 494
- Karanlığın İçinden (The Miracle Worker, 1962 ve 1979), 182, 183
- Karanlığın Yüreği (Heart of Darkness) 426
- Karanlık Ayna (The Dark Mirror, 1946), 28, 66, 119, 120, 130, 141, 148, 153, 185, 495
- Karanlık Basmadan (Home Before Dark, 1958), 155, 183, 495
- Karanlık Geçmiş (The Dark Past, 1948), 79, 119, 495
- Karanlık Ruhlar (The Caretakers, 1963), 181, 495
- Karanlık Sular (Dark Waters, 1944), 495
- Karanlıktaki Fısıltılar (Whispers in the Dark, 1992), 266, 495
- Karınca Z (Antz, 1998), 226, 495
- Katil Kim? (The Parallax View, 1974), 425
- Kaygısız (Carefree, 1938), 66, 102-104, 496
- Kayıp Haftasonu (The Lost Weekend, 1945), 183
- Kaza Süsü (Blow Out, 1981), 192
- Kazablanka (Casablanca, 1942), 21, 38, 39, 140, 323-342
- Kedi İnsanlar (Cat People, 1942), 63, 67, 496, 519
- Kehanet (The Omen, 1976), 231, 496
- Kız Kardeşler (Sisters, 1973), 120, 192

- Kızılar (Reds, 1981), 399
Kirli Harry (Dirty Harry, 1971), 204, 505
Kirli Yüzlü Melekler (Angels with Dirty Faces, 1938), 337
Kismet (1955), 133
Kitty Foyle (1940), 51, 53
Klang, 348
Kocalar ve Karıları (Husbands and Wives, 1992), 216, 381, 497
Komedi Kralı (The King of Comedy, 1983), 386, 387, 392-394, 397, 398, 415
Komplo Teorisi (Conspiracy Theory, 1997), 237, 497
Korkunç Gerçek (The Awful Truth, 1937), 104
Korkusuz (Fearless, 1993), 237, 497
Kotch (1971), 231, 498
Köpek Cinayeti Davası (The Kennel Murder Case, 1933), 335
Kötü Düşler (Bad Dreams, 1988), 498
Kupa Papazı (King of Hearts, 1966), 158
Kurtlar Şehri (Mulholland Falls, 1996), 274
Kusursuz Tatil (The Perfect Furlough, 1958), 70, 129, 257, 464, 498
Kuzuların Sessizliği (The Silence of the Lambs, 1991), 238, 244, 282, 442, 452, 499
Küçük Dev Adam (Little Big Man, 1970), 204
Küheylan (Equus, 1977), 230, 231, 237, 499
Küre (Sphere, 1998), 242, 244, 499
Lanetli Kadınlar (Condemned Women, 1938), 500
Las Vegas'tan Kaçış (Leaving Las Vegas, 1995), 57, 500
Lekeli Adam (The Wrong Man, 1956), 171, 500
Lekeli Hayat (Dishonored Lady, 1947), 500
Lenny (1974), 360, 375
Lilith (1964), 201, 500
Logan'ın Kaçışı (Logan's Run, 1976), 424
Maceralar Yolu (Call Me Bwana, 1963), 165, 500
Madalyon (The Locket, 1946), 500
Madde 22 (Catch-22, 1970), 206, 446
Manhattan (1979), 373
Manhattan'da Cinayet Sırları (Manhattan Murder Mystery, 1993), 216
Marat/Sade (1967), 73, 208, 501, 511
Mars'tan Gelenler (Invaders from Mars, 1953 ve 1986), 418, 419
Mavi Cennetim (My Blue Heaven, 1990), 259, 501
Mavi Gökyüzü (Blue Sky, 1994), 58, 501
Mavisakal'ın Sekizinci Karısı (Bluebeard's Eighth Wife, 1938), 49
Mektup (The Sender, 1982), 66, 233, 234, 245

Merhaba Anne (Hi, Mom!, 1970), 192
 Mildred Pierce (1945), 333, 335
 Muhteşem Bir Gün (One Glorious Day, 1922), 89, 502
 Mumya Müzesinin Sırrı (Mystery of the Wax Museum, 1933), 335
 Mutluluk (Bliss, 1997), 502
 Muzlar (Bananas, 1971), 373
 Neşeli Ziyaretçiler (The Gay Intruders, 1948), 65, 125, 502
 New York'un Kralı (King of New York, 1990), 441
 New York, New York (1977), 392
 Nikita (La Femme Nikita, 1990), 442
 Noel Baba (The Santa Clause, 1994), 66, 503
 O Eski Duygu (That Old Feeling, 1997), 503
 O Meşum Duygu (That Uncertain Feeling, 1941), 125, 470, 503
 On Dördüncü Saat (Fourteen Hours, 1951), 129, 504
 Onlar (Them!, 1954), 129
 Oyun Evi (House of Games, 1987), 236, 266, 504
 Oz Büyücüsü (The Wizard of Oz, 1939), 50, 88, 163
 Öfkeli Boğa (Raging Bull, 1980), 392
 Öldür Sevgilim (Murder, My Sweet, 1945), 125, 145, 274, 504
 Öldüren Cazibe (Fatal Attraction, 1987), 442, 453, 455, 456
 Öldüren Gece (Silent Night, Deadly Night, 1984), 422
 Öldüren Hatıralar (Spellbound, 1945), 50, 62, 64, 91, 110-115, 117, 119, 122, 125, 141, 151, 169, 171, 234, 245, 247, 249, 257, 259, 457, 504
 Öldürme Yetkisi (License to Kill, 1989), 441
 Ölmeyen İnsanlar (Lust for Life, 1956), 133, 505
 Ölüm Çemberi (Dead Ringer, 1964), 120
 Ölüm Kitabı (Misery, 1990), 437, 441, 456
 Ölüm Yarıışı (Dead Bang, 1989), 66, 235
 Ölüme Soyunmak (Dressed to Kill, 1980), 62, 187-193, 238, 289, 432, 450
 Ördek Çorbası (Duck Soup, 1933), 215
 Ördek Sevgisi (Lord Love a Duck, 1966), 202, 505
 Örümcek Ağı (The Cobweb, 1955), 133, 134, 136, 137, 147, 149, 153, 155, 166, 182
 Örümcekkuşu (The Shrike, 1955), 72, 131-133, 140, 147, 506
 Öteki Dünyadan (From Beyond, 1986), 259, 506
 Özel Bir Kadın (Pretty Woman, 1990), 456
 Özel Dünyalar (Private Worlds, 1935), 93, 96-98, 100, 112, 133, 151, 163, 264, 506
 Özgür Aşk (Free Love, 1930), 101-103, 145, 506
 Pantolonunuzdaki Karıncalar (Ants in Your Pants) 366

- Para Hırsı (St. Ives, 1975), 62, 278, 506
Parayı Al ve Kaç (Take the Money and Run, 1969), 373, 399, 506
Paris'te Alçıda (Plastered in Paris, 1928), 26, 90, 507
Parmaklıklar Arkasında (Cool Hand Luke, 1967), 204, 205
Pasteur'un Öyküsü (The Story of Louis Pasteur, 1936), 98
Peki Ya Bob (What About Bob?, 1991), 237, 507
Pembe Flamingolar (Pink Flamingos, 1972), 324, 451
Penelope (1966), 202, 507
Portnoy'un Feryadı (Portnoy's Complaint, 1972), 231, 507
Prens Valsi (Reunion in Vienna, 1933), 93-96, 100, 103, 507
Problem Çocuk (Problem Child, 1990), 237, 508
Rambo III (1988), 342
Rebecca (1940), 331
Robin Hood (Adventures of Robin Hood, 1938), 335
Romantik Katil (Grosse Pointe Blank, 1997), 238, 508
Rüya Takımı (The Dream Team, 1989), 235, 480, 508
Rüyalı Kadın (Lady in the Dark, 1944), 44, 47-54, 58, 59, 64, 82, 83, 102, 103, 110, 114, 125, 145, 194, 508
Rüzgâr Gibi Geçti (Gone With the Wind, 1939), 88
Saç Spreyi (Hairspray, 1988), 236, 508
Sadık (Faithful, 1996), 225, 226, 508
Sahte Hayatlar (Imitation of Life, 1959), 318
Sana Gül Bahçesi Vaat Etmedim (I Never Promised You a Rose Garden, 1977), 58, 182, 232, 268, 269, 499, 509
Sapık (Psycho, 1960 ve 1998), 58, 147, 157, 162, 172, 173, 188-192, 210, 211, 278, 308, 310, 311, 318, 432, 450, 492, 509
Sapkın Cinsiyet (The Twisted Sex) 69
Sefiller (Les Miserables, 1935), 96
Seks ve Genç Kız (Sex and the Single Girl, 1964), 64, 70, 201, 253, 256, 258, 509
Sen Gideli (Since You Went Away, 1944), 50, 59, 110, 141, 143, 510
Seni Seviyorum Alice (I Love You, Alice B. Toklas, 1968), 464
Serap (Mirage, 1965), 66, 202, 510
Sıcak Eller (That Touch of Mink, 1962), 166, 179, 510
Sıra Bende (It's My Turn, 1980), 224, 283, 284, 511
Sıradan İnsanlar (Ordinary People, 1980), 58, 59, 80, 81, 182, 184, 187, 224, 232, 235, 236, 241, 242, 280, 287-289, 457, 462, 493, 514, 601
Sırça Fanus (The Bell Jar, 1979), 207, 511
Silkwood (1983), 447
Soğuk Savaş (Fail-Safe, 1964), 200
Son Ayin (Last Rites, 1988), 441

- Son Kucaklaşma (The Last Embrace, 1979), 264, 512
- Sonsuz Aşk (Tender Is the Night, 1962), 62, 166, 168, 169, 179, 512
- Sonsuz Ölüm (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969), 205, 446
- Sosyete Polisi (Beverly Hills Cop, 1984), 342
- Sosyete Polisi II (Beverly Hills Cop II, 1987), 342
- Sosyeteden İnsan Manzaraları (Short Cuts, 1993), 319
- Star 80 (1983), 395
- Stardust Anıları (Stardust Memories, 1980), 213, 360-362, 366-368, 370-374, 376-378, 405, 410, 414, 512
- Stella Dallas (1937), 51, 65, 81
- Stromboli (1950), 326
- Suçlar ve Kabahatler (Crimes and Misdemeanors, 1989), 216, 381
- Sullivan'ın Seyahatleri (Sullivan's Travels, 1941), 366
- Şahit (Bedroom Eyes, 1986), 259, 512
- Şahsen (In Person, 1935), 103, 512
- Şarap ve Gül (The Days of Wine and Roses, 1958 ve 1962), 183, 184
- Şehvetli Kadınlar (The Chapman Report, 1962), 70, 157
- Şey (The Thing, 1951 ve 1982), 420, 421, 431, 447
- Şeytan (The Exorcist, 1973), 68, 418, 420, 431, 513
- Şeytan Çıkarma (Possessed, 1947), 42, 44, 110, 123, 513
- Şeytan Çıkmazı (Angel Heart, 1987), 236
- Şeytan II (Exorcist II: The Heretic, 1977), 68, 232, 513
- Şeytan Tohumu (The Demon Seed, 1977), 264, 513
- Şizoid (Schizoid, 1980), 513
- Şok (Shock, 1946), 126, 128
- Şok Koridoru (Shock Corridor, 1963), 72, 197, 514
- Şok Tedavisi (Shock Treatment, 1964), 72, 165, 197, 201, 514
- Şöhret (Celebrity, 1998), 217, 405, 412, 414, 514
- Şüphe Altında (Presumed Innocent, 1990), 453
- Taksi Şoförü (Taxi Driver, 1976), 389, 393, 394
- Talihsizler Yuvası (The Snake Pit), 60, 71-74, 121-125, 134, 137, 149, 152, 164, 169, 180, 258, 486, 514
- Tanrıların Gazabı (Agnes of God, 1985), 18, 138-139, 164-165
- Tatlım (On a Clear Day You Can See Forever, 1970), 47, 515
- Tehlikeli Bebek (Bringing Up Baby, 1938), 60, 105, 210, 515
- Tehlikeli Geçit (Disputed Passage, 1939), 98
- Tek Kişilik Düet (Duet for One, 1986), 515
- Tekrar Çal Sam (Play It Again, Sam, 1972), 341
- Teksas Katliamı (The Texas Chainsaw Massacre, 1974), 316, 417
- Telekız (Butterfield 8, 1960), 515
- Temel İçgüdü (Basic Instinct, 1992), 261, 454, 455, 515
- Terapiden de Öte (Beyond Therapy, 1987), 235

- The Rocky Horror Picture Show (1975), 324, 451
Thelma ve Louise (Thelma and Louise, 1991), 272, 441, 442, 452, 454
Thunderbolt ile Lightfoot (Thunderbolt and Lightfoot, 1974), 446
Tımarhane (Bedlam, 1946), 126, 516
Titanik (Titanic, 1997), 433
Titicut'un Delileri (Titicut Follies, 1967), 73, 208, 516
Tootsie (1982), 450, 451
Top Gun (1986), 285, 342
Tutku (Obsession, 1976), 192
Tutku Günahları (Crimes of Passion, 1984), 57
Umutsuz Saaatler (Desperate Hours, 1990), 441
Uyuyan Kaplan (The Sleeping Tiger, 1954), 137, 517
Uzaylı Kardeş (The Brother from Another Planet, 1984), 407
Uzaylıların 9 Numaralı Planı (Plan 9 from Outer Space 1959), 128
Uzun Yürüyüş (Walking Tall, 1973), 204
Üç Deli (Three Nuts in Search of a Bolt, 1964), 69, 517
Üç Ruhlu Kadın (The Three Faces of Eve, 1957), 58, 71, 75, 77, 82, 150-153, 182, 294, 500, 517
Üç Savaşçı (Three Warriors) 463
Üçüncü Sınıf Adam (Third of a Man, 1962), 138, 156, 517
Üvey Baba (The Stepfather, 1987), 469
V.I. Warshawski (1991), 452
Vahşi Adam (Wild in the Country, 1961), 163, 253, 255, 256, 517
Vahşi Bir Şey (Something Wild, 1987), 447
Vahşi Kin (Death Wish, 1974), 204, 393
Vahşi Kin II (Death Wish II, 1982), 197, 204, 518
Vampirin Öpücüğü (Vampire's Kiss, 1989), 269, 518
Varoş (Suburbia Confidential), 69
Victor/Victoria (1982), 450
Volkanın Altında (Under the Volcano, 1984), 184
Willie ve Phil (Willie and Phil, 1980), 218, 463
Yabanın Hüznü (Wild Man Blues, 1998), 380
Yakışıklı Johnny (Johnny Handsome, 1990), 444
Yalnız Adam (The Lonely Guy, 1984), 57, 518
Yalnız Çocuklar (Children of Loneliness, 1939), 107, 108, 518
Yara (The Scar, 1948), 119, 518
Yaramaz Harry (Deconstructing Harry, 1997), 216, 217, 261, 379, 382, 518
Yaratık (Alien, 1979), 18, 176, 417, 418, 423, 424, 425, 425, 428-436, 440, 449
Yaratık: Diriliş (Alien: Resurrection, 1997), 435, 449

- Yasak Gezegen (Forbidden Planet, 1956), 420
- Yastık Sohbeti (Pillow Talk, 1959), 165, 179, 200, 518
- Yaşayan Ölülerin Gecesi (Night of the Living Dead, 1968), 417, 421
- Yatağımdaki Adam (Who's Been Sleeping in My Bed?, 1963), 70, 179, 519
- Yatağımdaki Düşman (Sleeping with the Enemy, 1991), 442, 452
- Yatma Zamanı (Bedtime for Bonzo, 1951), 130, 519
- Yaylalar Aslanı (Shane, 1953), 39, 357
- Yaz Bekârı (The Seven Year Itch, 1955), 129, 519
- Yedinci Tül (The Seventh Veil, 1945), 110, 519
- Yeniden Başlamak (Starting Over, 1979), 62, 232, 519
- Yeniyetme Kurtadam (I Was a Teenage Werewolf, 1957), 26, 128, 129, 138, 519
- Yılan ve Gökkuşağı (The Serpent and the Rainbow, 1988), 245, 520
- Yıldız Adam (Starman, 1984), 407
- Yıldız Savaşları (Star Wars, 1977), 337, 342, 424
- Yine Beraber (Together Again, 1944), 51
- Yokedici (The Terminator, 1984), 67, 433, 520
- Yokedici II (Terminator II, 1991), 442, 445, 452, 520
- Yolun Sonu (End of the Road, 1970), 58, 206, 231, 521
- Yurttaş Kane (Citizen Kane, 1941), 341
- Yükseklik Korkusu (High Anxiety, 1977), 66, 483, 521
- Ölüm Korkusu (Vertigo, 1958), 96, 199-200
- Yüzbaşı Doktor Newman (Captain Newman, M.D., 1963), 61, 179, 180, 183, 521
- Yüzde Yedi Çözüm (The Seven-Per-Cent Solution, 1976), 232, 521
- Zalim Kaptan (Captain Blood, 1935), 335
- Zelig (1983), 259, 386, 398, 403-405, 410, 412, 414, 415
- Zor Görev (Pressure Point, 1962), 71, 138, 160, 162, 169, 179, 180, 183, 231, 521
- Zotz! (1962), 67, 522

"Bu kitabın okuyucuları, hem Amerikan filmlerinde ve kültüründe psikiyatrinin yerine dair pek çok şey öğrenecekler hem de film izlemekle eşdeğer bir haz alacaklar."

Dr. Arnold M. Cooper

The American Journal of Psychiatry, Editör Yardımcısı

The International Journal of Psycho-Analysis, Editör

Cornell Üniversitesi Tıp Fakültesi

Konsültasyon-Liyazon Psikiyatrisi Onursal Profesörü, New York

"Sinema, psikiyatri ve psikanaliz arasındaki aşk-nefret ilişkisi, şiddeti hiç azalmaksızın devam ediyor. *Psikiyatri ve Sinema*'nın ilkinden 20 yıl sonra yayımlanan bu ikinci baskısında, Glen ve Krin Gabbard filmografilerine yaklaşık 150 film daha eklemişler. Canlı ve açıklayıcı bir anlatımla, sinema meraklıları ve ruh sağlığı alanında çalışanlar için kelimelerden ve fotoğraflardan oluşan bir şölen sunuyorlar. Eğer sinema üzerine yazılan kitaplar için bir ödül heykelciği olsaydı, kazanan hiç şüphesiz *Psikiyatri ve Sinema* olurdu."

Dr. Arnold Richards

Journal of the American Psychoanalytic Association, Editör

New York

"*Psikiyatri ve Sinema*'nın ikinci baskısını literatürde görmekten büyük memnuniyet duyuyorum. Hem filmlerdeki psikiyatristleri konu edinen hem de film eleştirilerinde psikanalitik metotları kullanan bu önemli çalışma şimdi yeni filmleri ve yeni teorileri de içerecek şekilde güncellendi. Sonuçlar gerçekten etkileyici ve bu büyüleyici alanlarla ilgilenen herkesin okuması gereken bir kitap."

Peter Lehman

Arizona Üniversitesi, Medya Sanatları Yüksek Lisans Anabilim Dalı Başkanı

"*Psikiyatri ve Sinema*, insanların hayallerine yeni yollar çizmek için buluştular. Zaten, eleştirmen Parker Tyler da sinemayı 'çalışan insanın psikanalitik kliniği' olarak tanımlamamış mıydı? Derin bir kavrayışın ürünü olan bu paha biçilmez çalışma, şimdi ikinci baskısıyla, romantik bir çekiciliğe sahip bu kliniğin hem ruh ikizi hem de rakibi olan sinemanın sunum yollarını aydınlatıyor."

J. Hoberman

The Village Voice, Film Eleştirmeni

New York

okuyan  us

Psikiyatri 09

Psikiyatri / Sinema

ISBN: 975-8420-21-6

