

Psike İstanbul
Psikanaliz Kitaplığı

2. Baskı

SİNEMA VE PSİKANALİZ

FİLMLER VE BİLİNÇDİŞİ

DERLEYEN
ÖZDEN TERBAŞ

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

SİNEMA VE PSİKANALİZ FİLMLER VE BİLİNÇDİŞİ

DERLEYEN
ÖZDEN TERBAŞ



İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

SİNEMA VE PSİKANALİZ
FİLMLER VE BİLİNÇDİŞİ
DERLEYEN ÖZDEN TERBAŞ

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI 407

PSİKE İSTANBUL PSİKANALİZ KİTAPLIĞI
KONFERANSLAR 3

ISBN 978-605-399-265-3

PSİKE İSTANBUL KONFERANSLARI İLE PSİKE İSTANBUL 'ŞİMDİ VE BURADA' KİTAPLARI DİZİLERİ
İSTANBUL PSİKANALİZ EĞİTİM, ARAŞTIRMA VE GELİŞTİRME DERNEĞİ (PSİKE İSTANBUL) İLE
İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI'NIN İŞBİRLİĞİ İLE YAYINLANMAKTADIR.



1. BASKI İSTANBUL, ARALIK 2012
2. BASKI İSTANBUL, KASIM 2013

© BİLGİ İLETİŞİM GRUBU YAYINCILIK MÜZİK YAPIM VE HABER AJANSI LTD. ŞTİ.
YAZIŞMA ADRESİ: İNÖNÜ CADDESİ, NO: 43/A KUŞTEPE ŞİŞLİ 34387 İSTANBUL
TELEFON: 0212 311 52 59 - 311 52 62 / FAKS: 0212 297 63 14 • SERTİFİKA NO: 11237

www.bilgiyay.com
E-POSTA yayin@bilgiyay.com
DAĞITIM dagitim@bilgiyay.com

DİZİ EDITÖRÜ M. İŞİL ERTÜZÜN
YAYINA HAZIRLAYAN BELGİN ÇINAR
TASARIM MEHMET ULUSEL
DİZGİ VE UYGULAMA MARATON DİZGİEVİ
DÜZELTİ REMZİ ABBAS

BASKI VE ÇILT SENA OFSET AMBALAJ VE MATBAACILIK SAN. TİC. LTD. ŞTİ.
LİTROS YOLU 2. MATBAACILAR SİTESİ B BLOK KAT 6 NO: 4 NB 7-9-11 TOPKAPI İSTANBUL
TELEFON: 0212 613 03 21 - 613 38 46 / FAKS: 0212 613 38 46 • SERTİFİKA NO: 12064

Istanbul Bilgi University Library Cataloging-in-Publication Data
A catalog record for this book is available from the Istanbul Bilgi University Library

Sinema ve psikanaliz / derleyen Özden Terbaş.
120 p.; 16x23 cm.
Includes bibliographical references and index.
ISBN 978-605-399-265-3

1. Psychoanalysis and motion pictures. 2. Psychoanalysis in motion pictures.
 3. Motion pictures - Psychological aspects. I. Terbaş, Özden.
- PN1995.9.P783 S56 2012

**PSİKE İSTANBUL PSİKANALİZ KİTAPLIĞI
KONFERANSLAR**

**SİNEMA VE PSİKANALİZ
FİMLER VE BİLİNÇDİŞİ**

DERLEYEN
ÖZDEN TERBAŞ

İçindekiler

vii Derleyen ve Yazarlar

ix Sunuş

1 Giriş: Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri
Özden Terbaş

11 1 *Piyano Öğretmeni*'nin İçsel Müziği
Özden Terbaş

19 2 Koro
Leyla Tanoğlu

29 3 Cennet Bahçesinde Şiddet ve Şehvet
Yavuz Erten

37 4 *Okuyucu*: Psikanalitik Bir Yaklaşım
Nayla de Coster

43 5 *Paris-Texas*
Gülgün Alptekin

49 6 *Değerli*
Sezai Halifeoğlu

55 7 Puro Ne Zaman Purodur?
(G. Lanthimos'un Filmi *Köpekdişi* Üzerine)
Nilüfer Erdem

67 8 Noura'nın Onuru
Özden Terbaş

75 9 Dorian Grey'in Portresi
Sibel Mercan

81 10 *Ayazda Bir Yürek*
Işın Sayın Tamer

89 11 Hayatın Mırıltısı
(R. Erdem'in Filmi *Hayat Var* Üzerine)
Nilüfer Erdem

99 **12** Laputa'ya Hayao Miyazaki Yolculuğu
 Ömit Eren Yurtsever

107 Dizin

DERLEYEN

ÖZDEN TERBAŞ

Psikanalist ve psikiyatr. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) ve Psike İstanbul (İstanbul Psikanaliz Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği) üyesidir. İstanbul'da serbest çalışmaktadır. Halen Psike İstanbul yönetim kurulu üyesi ve Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı yayın kurulu üyesidir. Psike İstanbul psikanalist adaylarının Uluslararası Psikanaliz Birliği'ne bağlı eğitim programında eğitimidir. Çeşitli dergilerde yayımlanmış makaleleri bulunmaktadır.

YAZARLAR

AYŞE LEYLA TANOĞLU

Psikanalist ve klinik psikolog. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) üyesidir. Psike İstanbul kurucu üyesi, eski başkan yardımcısı ve halen yönetim kurulu üyesidir.

GÜLGÜN ALPTEKİN

Psikanalist ve psikiyatr. İstanbul Mitos Psikoterapi Merkezi'nde çalışmaktadır. Halime Odağ Psikanaliz ve Psikoterapi Vakfı üyesi, Psike İstanbul yönetim kurulu üyesi ve Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) üyesidir. Psike İstanbul psikanalist adaylarının Uluslararası Psikanaliz Birliği'ne bağlı eğitim programında eğitimidir.

IŞIN SAYIN

Psikanalist ve psikiyatr. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) ve Psike İstanbul üyesidir. Halen Mitos Psikoterapi Merkezi'nde çalışmaktadır. Psike İstanbul psikanalist adaylarının Uluslararası Psikanaliz Birliği'ne bağlı eğitim programında eğitimidir.

NAYLA DE COSTER

Psikanalist. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) ve Psike İstanbul üyesidir. Psike İstanbul psikanalist adaylarının Uluslararası Psikanaliz Birliği'ne bağlı eğitim programında eğitimidir.

NİLÜFER (GÜNGÖRMÜŞ) ERDEM

Psikanalist ve yazar. Psike İstanbul ve Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) üyesidir. İstanbul'da serbest çalışmaktadır. Psike İstanbul psikanalist adaylarının Uluslararası Psikanaliz Birliği'ne bağlı eğitim programında eğitimidir. Uluslararası Psikanaliz Dergisi'ne (International Journal of Psychoanalysis) bağlı Türkçe Uluslararası Psikanaliz Yıllığı yayın kurulu başkan yardımcısı ve çevirmenidir. Freud Konuşmaları (2008) ve Cinsiyetli Olmak (2007) isimli derleme kitaplarda makaleleri; Revue Française de Psychanalyse'de La pièce vide başlıklı makalesi yayımlanmıştır (2006). Bir Düşünce Bir Usta (2010) başlıklı derlemenin editörüdür. Büyük A adlı bir hikâye kitabı (1999), çeşitli dergilerde yayımlanmış hikâye ve makaleleri vardır.

SEZAI HALİFEOĞLU

Psikanalist ve psikiyatr. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) ve Psike İstanbul üyesidir. İstanbul'da serbest çalışmaktadır. Psike İstanbul psikanalist adaylarının Uluslararası Psikanaliz Birliği'ne bağlı eğitim programında eğitimcidir.

SİBEL MERCAN

Psikiyatr ve psikanalist. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) üyesidir. Psike İstanbul'un kurucu üyelerindendir ve Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı yayın kurulu üyesidir. Uluslararası Kendilik Psikolojisi Konseyi üyesidir. Halen Amerikan Hastanesi Psikiyatri Bölümü'nde çalışmaktadır.

ÜMİT EREN YURTSEVER

Uzman psikolojik danışman. Özel bir psikoterapi merkezinde çalışmaktadır. Psike İstanbul üyesidir. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) denetiminde psikanaliz eğitimini sürdürmektedir.

YAVUZ ERTEN

Psikanalist ve klinik psikologdur. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) ve Psike İstanbul üyesidir. Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı yayın kurulu başkamdır ve Psike İstanbul psikanalist adaylarının Uluslararası Psikanaliz Birliği'ne bağlı eğitim programında eğitimcidir. 1991 yılından bu yana kurucusu olduğu İçgörü Psikoterapi Merkezi'nde çalışmaktadır. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde yarı-zamanlı öğretim üyesidir. Psike İstanbul kurucu üyesi, eski başkan yardımcısı ve halen yönetim kurulu üyesidir. Psikanaliz üzerine yazılarından oluşan *Kararlık Odadaki Suretler* (2010) başlıklı bir kitabı vardır. *Psikanalizden Dinamik Psikoterapilere* (1999) kitabının Cahit Ardalı ile birlikte yazarıdır. *Psikanalizin Öteki Yüzü: Heinz Kohut* (2003) ve *Bilim ve Felsefe Açısından Ruhsallık Bilgileri* (2006) kitaplarının editörlerindendir. Psiko-kültürel analiz dergisi *Suret*'in Yayın Kurulu üyesidir. Çeşitli dergilerde yayınlanmış çok sayıda makalesi bulunmaktadır.

Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı 2010 yılında Türkiye Psikanaliz Çalışma Grubu Psike İstanbul tarafından, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları ile işbirliği içinde hayata geçirilen bir projedir. Amaç, Türkiye’de psikanalizin tanıtılması ve yaygınlaştırılması yolunda ruh sağlığı mesleklerinden olan okurların yanı sıra, alan dışından okurlara da ulaşabilmektir. Bir taraftan psikanalizin evrensel ilkelerinin tartışılmasına, diğer taraftan ülkemiz kültürünün psikanaliz kuramı ve uygulaması üzerine etkilerinin araştırılmasına zemin hazırlamak hedefler arasındadır.

İstanbul Psikanaliz Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği (Psike İstanbul) ruhsal mekanizmayı açıklayan bir kuram, ruhsal süreçleri araştıran bir yöntem, bu yönteme dayanan bir tedavi ve bu bilgiyi nesilden nesile aktaran bir gelenek olarak psikanalizi Türkiye’de tanıtmak, yaymak ve geliştirmek amacıyla 2003 yılında kurulmuştur. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) tarafından Türkiye Psikanaliz Çalışma Grubu olarak kabul edilen Psike İstanbul çatısı altında, Uluslararası Psikanaliz Birliği standartlarına uygun olarak psikanaliz eğitimi verilmektedir. Dernek çalışmalarının bir bölümü yalnızca üyesi olan psikanalistler ve psikanalist adaylarına açık şekilde sürdürülmektedir. Bir bölümü de ruh sağlığı alanında çalışan diğer meslektaşların ve/veya psikanalizle ilgilenen herkesin katılabileceği etkinlikler olarak yapılmaktadır. Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı’nda yer alan kitaplar işte bu seminerlerin, konferansların, vaka çalışmaları ve sempozyumların canlı ortamında doğmaktadır.

Kitaplık hâlihazırda iki diziden oluşmaktadır: Bunlardan “Psikanaliz, Şimdi ve Burada” dizisi, Türkiye’de psikanalizin kurumsallaşması için yıllarca destek vermiş yabancı eğitim analistleri ile onlardan eğitim ve süpervizyon almış yerli analistleri ve analist adaylarını bir araya getirmektedir. Her kitapta bir eğitimcinin kuramsal ya da klinik çalışmalarının çevirisi ile bir yerli analistin bu kitaba yönelik yorum, eleştiri ve katkılarından oluşan özgün yazılar yer almaktadır. Bu dizide ayrıca Psike İstanbul üyesi analistlerin diğer özgün çalışmalarına yer verilmektedir. Dizinin adındaki “Şimdi” psikanalizin çağdaş gündemini takip edebilme şansına göndermede bulunmaktadır. “Burada” kısmı ise dünyanın dört bir yanından gelen değerli analistlerin birikimleri ile burada psikanaliz üzerine düşünen ve psikanalizi uygulayan kişilerin çalışmalarının harmanlanmasına olanak sağlayan canlı tartışma ve üretim ortamını anlatır.

Kitaplığın diğer dizisi olan “Konferanslar” ise yerli analistlerin, analist adaylarının ve yabancı analistlerin Psike İstanbul çatısı altında gerçekleşen *Psikanalitik Bakışlar* sempozyumlarında, *Bir Düşünce*, *Bir Usta* adlı konferans ve vaka çalışması etkinliklerinde, *Sinema Akşamları* film gösterimi ve filmlerin yorumlanması, tartışılması çalışmalarında ve diğer konferanslarda yaptıkları konuşmaların metinlerini okurlara sunmaktadır.

Yayın Sorumluları

CÜNEYT BİLEN - YAVUZ ERTEN - İŞİL ERTÜZÜN -

SİBEL MERCAN - ÖZDEN TERBAŞ

Giriş

Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri

ÖZDEN TERBAŞ

1895 yılı insanlık tarihinde bilimin ve sanatın gelişimi açısından bir dönüm noktasıdır. Freud'un Breuer'le birlikte *Histeri Üzerine Çalışmalar*'ı (*Studien über Hysterie*) yayımladığı bu yıl, yeni bir disiplin olan psikanalizin doğuşunu müjdelere. Bu çalışmayla Freud psikanalizin klinik ve kuramsal temellerini ortaya koyar. Aynı yıl Paris'te Lumière kardeşler ilk filmi bir duvara yansıtırlar. Yeni bir sanat dalının, sinemanın doğumuna tanık olur dünya. Bir süre sessizlik ve temassızlık döneminin ardından, bu iki disiplinin birbirleriyle etkileşime girmeleri kaçınılmaz olacaktır.

FİLM VE RÜYA

Doğumundan bugüne, ister dış gerçeklikten söz etsin, isterse iç gerçeklik üzerine yoğunlaşsın, sinema giderek zenginlik kazanmış ve en çok ilgi uyandıran sanat dallarından biri olmayı başarmıştır. Peki, nedir sinema? Film, bir tür rüya olarak tanımlanabilir mi? Sinema dilinin özellikleri nelerdir? "Sinema bir şenliktir" hiç kuşkusuz! Ülkemizde sinema kültürünün gelişmesinde önemli katkıları olan Onat Kutlar, bu sözlerle tanınılıyordu sinema tutkusunu. Onat Kutlar bir gün Paris'teyken izlediği Bergman'm *Yaban Çilekleri* filminin nasıl da yoğun bir etki bıraktığından söz eder ve Türkiye'de Sinematek'in kuruluş serüvenini anlatır kitabında (Kutlar, 1985). Sinema tarihinde iz bırakan Bergman, rüyalarından etkilenecek kendi film estetiğini geliştirmiştir. İnsanın derin ruhsal dünyasını tasvir eden Bergman'ın filmleri pek çok kişi tarafından bizi rüya olarak değerlendirilmiştir. Fransa'da Bergman'ın

filmleri “kameranın hissedilmediği, şiirsel bir dille edebiyat yapan filmler” olarak yankı uyandırır. Fransız yönetmen Truffaut’un deyişiyle “Bergman, kalem yerine kamerayı kullanmıştır.” Böylece sinemada bir yazar (auteur) sineması çağı başlar (Botz-Bornstein, 2011) ve Bergman’ın, film-rüya geleneğinin bir öncüsü olduğu söylenebilir.

Yukarıdaki ikinci soruya dönecek olursak, sinema dilinin masalsı bir karakterinin olduğu öne sürülebilir. Tıpkı masallardaki gibi beyazperdeye yansıtılan görüntülerde de nesneler kimi zaman dev gibi, kimi zamansa cüce gibidirler. Kâh üstün yetenekleri olan kahramanlarla karşılaşırız, kâh eksiklikleri, zaafı olanlarla. Bambaşka renkler içinde algılarız dünyayı sinema aracılığıyla. Masallarda, destanlarda, mitolojilerde, çağdaş edebiyatta olduğu kadar, filmlerde de bilinçdışının diliyle karşılaşırız. Gabbard’ın (1997) deyişiyle, “Film, bilinçdışının dilini konuşur.” Bilindiği gibi Freud, *Rüyaların Yorumu* (1900) adlı eserinden itibaren bir ruhsal aygıt modeli ortaya koyar ve rüyaların oluşum süreçlerini ayrıntısıyla inceler. Freud’a göre bilinçdışı “rüya işlemi” (dreamwork) gizli rüya düşüncelerini, açık rüyaya dönüştürüyordu. Bunun için yoğunlaştırma,¹ yer değiştirme,² simgeleştirme, görsel/işitsel imgelerle temsil gibi mekanizmalar kullanılıyor, daha sonra da ikincil gözden geçirme uygulanıyordu. Acaba “bilinçdışının dilini konuşan” sinemayı daha derinlikli anlayabilmek için bir olanağa sahip miyiz? Ruhsal aygıtı benzer şekilde bir “film aygıtı”ndan söz edebilir miyiz? Ve bir filmin ortaya çıkmasında da bir tür “film işlemi” ile karşılaşılıyor olabilir miyiz? Sklarew (1999), kamera, filmin çekilmesi, filmin işlenmesi ve yansıtılması gibi unsurların bir tür “film aygıtı” olarak kabul edilebileceğini öne sürer. Ayrıca, “rüya işlemi”ne benzer şekilde bir “film işlemi”nden (filmwork) söz edilebileceğini iddia eder. Rüya oluşumu bireyin öznel ruhsal süreçleriyle ilgiliyken, bir filmin oluşum süreci için pek çok kaynak gereklidir hiç kuşkusuz. Bunun için bir hikâyeye, bir senariste ve hikâyeyi yaratacak bir yönetmene ihtiyaç vardır ki, tüm bunlar rüya düşüncelerinin eşdeğeri olarak düşünülebilir. Bu anlamda film işleminin, film düşüncelerini gerçek bir filme dönüştürdüğü öngörülebilir. Film işlemi de rüya oluşumunda geçerli olan mekanizmaları (yoğunlaştırma, yer

1 Yoğunlaştırma, farklı çağrışım zincirlerine ait elemanları (imgeler, düşünceler vb.) toplar ve tek bir birim halinde bir araya getirir. Bir rüya ayrıntılı bir şekilde analiz edilecek olursa, yoğunlaştırma sürecinin, rüyadaki her bir elemanla ilişkili olduğu görülür. Rüya çalışmasının temel mekanizmalarından biri olan yoğunlaştırma belirti oluşumu, dil sürçmeleri ve esprilerde de rol oynar.

2 Yer değiştirmede rüya çalışması, anlamlı olan rüya düşüncelerinin yerine, küçük ve önemsiz rüya düşüncelerini yerleştirir; böylece rüyanın çok önemli içeriği merkezden uzaklaştırılır ve arzusun doyurulması gizlenmiş olur.

değiştirme, simgeleştirme, görsel/işitsel imgelerle temsil) kullanır. Filmin kurulanması süreci –filmin görsel/işitsel bölümlerinin duygusal bir akış ve inandırıcı bir öykü oluşturacak şekilde dokunup örülmesi– ise rüya oluşumunun ikincil gözden geçirme sürecine benzetilebilir. Öte yandan, sinema dilinin pek çok açıdan bilinçdışının diliyle benzerlikler taşıdığı dikkati çeker. Örneğin “perde anı”³ kavramı, filmleri tanımlamak için de uygun bir kavram olarak düşünülebilir. Keza, “yansıtmı” kavramı hem sinemanın, hem de psikanalizin sık kullandığı kavramlardan biridir. “Serbest çağrışım” tekniğinin psikanalizde sözel düzeyde, sinemada ise görsel düzeyde yürürlükte olduğu öne sürülebilir. Her iki alan da insanın derinliklerindeki duygusal anlamlarla ilgilenirken, dışsal gerçeklikle düşlem arasında gidip gelen bir seyir ortaya koyacaktır (Sabbadini, 2003). Rüya kuramı dışında, sinema dilini oluşturan diğer psikanalitik unsurlar arasında “tekinsizlik”, “zıtların çatışması”, “sonradan darbe” sayılabilir (Erten, 2010). Tekinsiz, tanıdık olanla, yabancı ve tuhaf olanı birleştiren bir duygu olarak tanımlanabilir. Freud, *Tekinsiz* (1919) adlı çalışmasında bu kavramı ayrıntısıyla inceler. Hitchcock’un filmlerinde tekinsizlik duygusundan yararlandığı düşünülebilir. Filmlerde bir yandan bir karakterin kendi içindeki çatışmalı yönleri, duygu ve dürtüleri, bir yandan da farklı karakterler arasındaki çatışmalar resmedilir. “Sonradan darbe” (“erte-lenmiş etki” ya da “sonradanlık”) kavramı, Freud’un ruhsal nedensellik ve zamansallık görüşüyle bağlantılı bir kavramdır. Freud’a göre deneyimler, izlenimler ve anı izleri daha sonraki bir zaman diliminde –yeni deneyimler yaşandıktan ya da yeni bir gelişimsel döneme erişildikten sonra– tekrar gözden geçirilebilir, yeni bir anlama ve ruhsal etkiye ulaşılabilir. Erten’in (2010) vurguladığı gibi, “sonradan darbe, özneliliğin zamanın içindeki ileri ve geriye dönük hareketliliğini anlatır; geçmiş, güncel etkilerle tekrar ve yeniden yazılır... Geçmişimizde travmatik olarak yaşanmamış bir şey, bugün yaşadıklarınızla bir travmaya dönüşebilir” (s. 93).

PSIKANALİTİK ELEŞTİRİDE TEMEL YAKLAŞIMLAR

Psikanalitik eleştiri metin analizi üzerine odaklanır; metnin konusu, temaları ve karakterlerin özellikleri incelenir. Diğer disiplinlerden farklı olarak, psikanalitik yaklaşım, eserde temsil edilen şeyin içeriğini ve anlamını keşfetmeyi

3 Perde anı, içeriği anlamsız olan, alışılmadık tarzda net ve keskin olan çocukluk anıdır. Bu anıların analizinde silinmez ve kalıcı nitelikte çocukluk deneyimlerine ve bilinçdışı fantezilere ulaşılır. Belirtiler gibi perde anılar da bastırılmış unsurlarla savunmalar arasındaki uzlaşımın oluşturulmuşlardır.

sağlar. Bu, rüyalarla ilgili çalışmalardan hareketle, nesnel sembolizm bilgisi ile birlikte, fantezilerin ve temsil ettiklerinin anlaşılması sayesinde başarılabilir. Bu çalışmanın eşduyum benzeri bir süreci gerektirdiği, eserdeki malzemenin incelenmesi sırasında, inceleyen kişinin kendi iç dünyasıyla ilgili bir yoğunlaşmaya yöneldiği de düşünülebilir.

Çıkış noktamız bir metni yorumlamak. Yorum sorunu, karşımıza simge sorununu da çıkarır. Fransız filozof ve tarihçi Ricoeur'e (1965) göre simge, yorum gerektiren çifanlamalı bir dilsel anlatımdır; yorum ise simgelerin şifresini çözmeyi hedefleyen bir anlama çalışması. Çifanlamalılığın gösterme ve gizleme özelliği vardır; yorumlamak iki anlamı birden kavramayı gerektirmektedir. Simgenin kendini gösterdiği belli başlı alanlar şunlardır: "Düşsel bölge" (gündüz ve gece gördüğümüz düşler), şiirsel imgelem ve kutsalın dilini oluşturan mitos ve ayinlerle bağlantılı olan simgeler.

Psikanalitik eleştiride karşılaşılan temel yaklaşımlara değinmeden önce konuya dair ilk örnekleri veren ve bu alanda da öncü rolünü üstlenen Freud'un çalışmalarından bahsetmek uygun olabilir. Freud ilk çalışmalarından itibaren edebiyata ayrı bir yer vermiş; yazarın, insan aklının betimlenmesinde bilime ışık tuttuğunu vurgulamıştır. *Rüyaların Yorumu* (1900) adlı eserinde Freud, Sophocles'in *Oedipus Rexi* ile Shakespeare'nin *Hamletini* inceler. Bir edebiyat eseri üzerine yayımlanmış olan ilk çözümlemesi ise Jensen'in *Gradivasıyla* ilgilidir (Freud, 1907). Freud daha sonraki bir çalışmasında (1916), Shakespeare'nin *Lady Macbethi* ile Ibsen'in *Rosmersholm* adlı oyunundaki Rebecca West adlı karakterleri inceleyecektir. Bu çalışmada sözü edilen karakterler "imgelemsel bir yaratı olarak değil de sanki yaşayan birer insanmış gibi" ele alınır. Freud ayrıca oyunda sunulan güdülenmeyle yetinmez; onun da gerisinde bulunan gizli güdülenmenin açığa çıkarılmasını hedefler: "Açık güdü gizli olanla bir iç ilişkiye sahip olmalı, ancak gizli olanın hafifletilmesi ve bir türevi olarak görülmelidir" (s. 329).

Yukarıda sözü geçen çalışmalarında Freud incelemesini eserlerle sınırlı tutmuştur. Fakat daha sonra yalnızca eseri değil, yazarı, yazarın yapıtıyla ilgili izlenimler ve anılar malzemesini, bu malzemeyi sanat yapıtına dönüştürmeyi sağlayan yöntem ve süreçleri de psikanalitik incelemenin odağına taşıyacaktır. Nitekim *Dostoyevski ve Baba Katli* (1928) adlı çalışması "Karamazov Kardeşler"e yönelik olduğu kadar, Dostoyevski'nin kişiliğiyle ilgili yorumları da içerir.

Yukarıda vurgulandığı gibi sinemanın doğumundan sonraki yıllarda psikanaliz ile sinema ilişkisi suskun bir dönem geçirir; Freud sinemaya karşı

temkinlidir.⁴ Fakat çok geçmeden o büyülu perde psikanalizin de ilgisini çekmeye başlar. Bir filmi psikanalitik olarak yorumlayan ilk kişi Otto Rank olmuştur. Rank bir eserinde, Stellan Rye'in yönettiğı *Prag'ın Öğrencisi* (Der Student von Prag) adlı filme dair incelemesine yer verir. (Sabbadini, 2003). Freud, daha sonra Rank'in bu çalışmasına "Tekinsiz" (1919) adlı makalesinde bir dipnot olarak gönderme yapacaktır.

1950'lerden itibaren filmlerin psikanalitik olarak incelenmesinde bir ivmenin başladığı dikkati çeker. Freud'un Shakespeare, Ibsen ve Sophocles'in eserlerini psikanalitik düşünce temelinde yorumlamasına benzer şekilde psikanalitik film eleştirisi gelişmeye başlar ve bir Fransız dergisi olan *Cahiers du Cinéma* yayımlanır. Onu bir İngiliz dergisi *Screen* ve Amerikan dergileri *Camera Obscura* ve *Discourse* izler (Gabbard, 1997).

Baudry (1984), Gabbard (1997) ve Villela'nın (1999) çalışmalarından hareketle psikanalitik eleştiri alanında başvurulmuş temel yaklaşımları şöyle özetleyebiliriz: İlk yaklaşımda analitik yazar bir metne/filme bir olgu öyküsünü inceliyormuş gibi davranır. Bu yaklaşımda metnin/filmin "sanki", "-miş gibi" doğası ihmal edilir ve bir tür karakter analizi gerçekleştirilir. İkinci yaklaşımda metin, metin yazarının zihinsel yaşamıyla ilişkilendirilir ve serbest çağrışımın değiştirilmiş bir biçimi olarak görülür. Bu yaklaşıma göre metin bir rüya, bir düşünme ya da belirti gibi ele alınabilir. Üçüncü yaklaşımda metnin kendine özgü bir yapısı –biçimi ve üslubu olan estetik bir yapı– olduğu düşünülür; zihinsel içeriklerin türevleri ya da işaretleri tanımlanarak tematik analiz yapılır. Dördüncü yaklaşım metnin okuyucuda uyandırdığı tepkiyle ve metnin şiirsel ve estetik etkisiyle ilgilenir. Bu yaklaşımın, analistin karşı aktarımına benzer bir tepki olduğu düşünülebilir. Metinle ve metindeki karakterlerle ilişkili olarak "tamamlayıcı ya da uyumlu özdeşleşme" (Racker, 1957) sürecine girilmesi, metnin daha derinlikli anlaşılmasında yardımcı olabilir.

Metnin analizi sırasında kimi durumlarda da altta yatan kültürel mitolojinin açıklanması uygun olabilir. Metnin/filmin bir fantezi gibi ele alındığı yaklaşımda çocuksu arzulara, korkulara ve ilişkili savunucu işlemlere odaklanılabilir. Eser boyunca fantezilerin uğradığı değişiklikler ve dönüşümler incelenirken görünenin ardında sürüp giden gizli bir hikâyenin varlığı ortaya konabilir.

Psikanalitik film eleştirisinde Fransız psikanalist Lacan'ın görüşleri ay-

4 1925 yılında Hollywood film yapımcısı Samuel Goldwyn bir filmin çekimi için Freud'a danışmanlık teklif eder. Freud o dönemlerde psikanalizin sansasyonel amaçlarla sömürülmesine karşıdır ve teklifi reddeder.

rı bir yer tutar. Bu yaklaşımda Lacancı kavramlardan –“gerçek, imgesel ve simgesel düzlemler”, “gelişimin ayna dönemi”, “arzunun dinamikleri” ve “eksik” kavramı– yararlanılarak, filmin anlamını ortaya çıkarabilmek için gösteren-gösterilen analizine başvurulur. Lacan’ın kuramından etkilenen sinema göstergebilimi ise izleyicinin filmi nasıl deneyimlediğine odaklanacaktır (Greenberg ve Gabbard, 1990).

Psikanaliz kuramı ve uygulamasının giderek gelişip zenginleştiği göz önüne alındığında, psikanalitik film eleştirisinin de çeşitlilik kazandığı ve daha derinlikli film analizlerinin gerçekleşmeye başladığı öne sürülebilir. Bu anlamda filmlerin psikanalitik olarak yorumlanabilmesi amacıyla bilinçdışı savunma mekanizmaları, içsel nesneler ve aralarındaki ilişkiler (M. Klein), oral, anal ve fallik nitelikte ruhsal-cinsel gelişim dönemleri (Freud), paranoid-şizoid konum ve depresif konum (M. Klein), geçiş nesnesi ve geçiş olgusu (Winnicott), ayrılma-bireyleşme dönemi (Mahler), kendilik psikolojisi (Kohut) gibi kuramsal yaklaşımlara başvurulması aydınlatıcı olacaktır.

Son zamanlarda psikanalizin sinemaya yönelik ilgisinde bir artış olduğu söylenebilir. Analitik toplantılarda filmler gösterilmekte ve tartışılmakta, dergilerde film eleştirilerine yer verilmekte ve kitaplar yayımlanmaktadır. Disiplinler arası etkileşim ve alışverişin de daha fazla önem kazanmaya başladığı dikkati çekmektedir. Bu amaçla gerek sinema çevrelerini (yönetmenleri, senaristleri ve akademisyenleri), gerekse psikanalistleri buluşturan ortak toplantılar –Avrupa Psikanalitik Film Festivali gibi– düzenlenmektedir (Sabbadini, 2003).

PSİKE İSTANBUL’DA FİLM TARTIŞMALARI

Ülkemizde de gerek psikiyatri ve psikoloji kongrelerinde, gerekse psikanaliz sempozyumlarında film tartışmalarına daha fazla yer ayrıldığı dikkati çekmektedir. Bu kitap, değerli meslektaşım psikanalist Yavuz Erten’in öncülüğünde, İstanbul Psikanaliz, Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği (Psike İstanbul) bünyesindeki psikanalistler ve psikanalist adaylarıyla ve izleyenlerin etkin katılımlarıyla birlikte oldukça verimli bir atmosferde geçen “Sinema Akşamları” (2010-2011 dönemi) toplantılarını okuyucuyla buluşturmaya hedeflemektedir.

Avrupa, Kuzey Amerika, Kuzey Afrika, Uzakdoğu ve Türkiye sinemasından iz bırakmış örneklerin psikanalitik olarak tartışıldığı toplantıların ilkinde Özden Terbaş, Elfriede Jelinek’in romanından uyarlanan, Michael Haneke’nin yönettiği *Piyano Öğretmeni* filmini yorumluyor. Filmin kahramanı

olan Erika'nın, annesiyle bağımlı, düşmanca ve haset dolu ilişkisini inceleyen Terbaş, daha sonra kahramanın sapkın karakter örgütlenmesi üzerinde duruyor. Erika ile Walter arasındaki aşkın irdelendiği çalışmada, Erika'nın sado-mazoşistik düşlemleri ve eylemleri, ilk sahne deneyimiyle ilişkisi bağlamında tartışılıyor.

Leyla Tanoğlu, *Koro* filmini incelediği çalışmasında, İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa'sında baskıcı ve cezalandırıcı bir eğitim anlayışının hâkim olduğu, "yerin dibi" olarak anılan okulda eğitim gören çocukların ruhsal gelişimlerinde müziğin yerini ve müzik öğretmeni Clément'in kapsayıcı işlevini tartışıyor. Yüceltme kavramına Kleinci bakış açısıyla değindiği yazısında, yaratıcılığın gelişiminde depresif konumun derinlemesine çalışılmasının ve simge oluşumunun gerçekleşmesinin önemini vurguluyor.

Yavuz Erten'in çalışması, Lars von Trier'in sarsıcı etkiler uyandıran *Antichrist* filmi üzerine. Erten, filmde geçen "Eden" ve "Eden dışı" dünyayı birincil ve ikincil sürecin karşıtlığı bağlamında ele alıyor. "Birincil sahne" etrafında kurgulanan çatışma, evlat katli ve anne katli, annelik-kadınlık karşıtlığı ve iğdiş etme temalarının tartışıldığı yazıda, aynı zamanda mitolojik bir göndermede bulunuluyor; kadın imgesinin "Havva" ve "Lilith" olarak bölünmüşlüğü üzerinde duruluyor.

Nayla de Coster, Bernhard Schlink'in romanından uyarlanan, Stephen Daldry'nin yönettiği *Okuyucu* filmine odaklanıyor. Filmde Yahudi soykırımının oluşturduğu etkilerin kuşaklar arasındaki iletiminin incelendiğini belirten Coster, iki farklı kuşağı temsil eden Hanna ve Michael arasındaki ilişkiyi, Bion'un kuramı aracılığıyla –annenin bebeğe sağladığı alfa işlevi ve kapsayıcı işlevi– yorumluyor. Ayrıca, suçluluk ve utanç duyguları üzerinde dururken, travmanın kuşaklar boyu tekrar edildiğini ortaya koyuyor.

Wim Wenders'in filmi *Paris-Texas*'ı incelediği çalışmasında Gülgün Alptekin, filmin kahramanı Travis'in karakter özellikleri üzerinde duruyor; onun kişilik özelliklerini, ruhsal-cinsel gelişimin oral nitelikli dönemine sapanma temelinde açıklıyor. Filmin diğer karakterlerinin tanıtıldığı yazıda, karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri de gözden geçiriliyor.

Bu kitapta yer verdiğimiz bir başka roman uyarlaması ise *Dorian Gray'in Portresi*. Oscar Wilde'm eseri, yönetmen Oliver Parker tarafından yorumlanıyor. Sibel Mercan bu filme yönelik çalışmasında, Dorian karakterinin narsistik bir yapı gösterdiğini ortaya koyarken, onun, Lord Henry, Basil ve Sybil ile olan ilişkilerini de irdeliyor.

Bu kitapta enest temasının işlendiği iki filmi de tartışmaya açmayı uy-

gun gördük. Bunlardan ilki, Lee Daniels'in *Değerli* filmi, ikincisi ise Giorgios Lanthimos'un *Köpekdişi* filmi. *Değerli*'yi incelediği çalışmasında Sezai Hali-foğlu, babayla kız evlat arasında yaşanan enstest olgusunu tartışıyor ve kızın öğrenme gücünü, cinsiyet ve kuşak farklılığının ruhsal düzeyde öğrenilme-miş olmasıyla ilişkilendiriyor. Nilüfer Erdem ise *Köpekdişi* filminde, dış dün-yaya kapalı bir atmosferde yaşayan bir ailenin enstest nitelikli ilişkilerini ta-nımladıktan sonra, filmi, hem sosyolojik hem de psikanalitik boyutuyla yo-rumluyor.

Özden Terbaş diğer çalışmasında Ferid Boughedir'in mizah tonu yük-lü olan *Terasların Çocuğu* filmini inceliyor. Filmin kahramanı olan bir erkek çocuğunun (Noura) "kadınsı evre"den erkekliğe geçiş serüvenini irdelediği çalışmasında, Noura'nın fantezilerinin geçirdiği evrimi (filmdeki masallara da göndermede bulunarak) ortaya koyuyor. Bir yandan erkek çocuğun Oidi-pus karmaşasının erken dönemlerden itibaren geçirdiği aşamalar vurgulanır-ken, bir yandan da bununla eşzamanlı olarak "paranoid-şizoid konum" dan, "depresif konum" a geçişin izleri araştırılıyor.

Claude Sautet'nin *Ayazda Bir Yürek* filmini incelediği çalışmasında Işın Sayın Tamerk, filmin kahramanı Stephane'ın "narsisistik bir koza" da ya-sadığını, tüm güçlülük ve kendine yeterli duyguları içinde var olmaya ve dış dünyanın tehlikelerinden korunmaya çalıştığını, fakat bunun bedelini duygu-sal olarak "ayazda" kalarak ödediğini ortaya koyuyor.

Nilüfer Erdem'in diğer çalışması Reha Erdem'in *Hayat Var* filmi üzeri-ne. Nilüfer Erdem, filmin kahramanı olan ergen bir kızın (Hayat) içinde bulun-duğu ruhsal inzivayı, filmin ses bandı aracılığıyla düşünmeye çalışıyor. Didier Anzieu'nün "ses kundağı" kavramından yola çıkarak, Hayat'ın iç dünyasında oluşan ruhsal hareketlerin sessel imgelerle –kâh delikli ve delici nitelikte, kâh kendini yatıştıran bir mırıltı şeklinde– temsil edildiğini ortaya koyuyor.

Ümit Eren Yurtsever'in çalışması ise bir animasyon filmi olan *Gökteki Kale* üzerine. Bu çalışmada filmin kahramanları olan Sheeta ve Pazu'nun ma-ceraları "yolculuk" teması bağlamında ele alınıyor ve yas üzerinde çalışılma-sının gelişimsel açıdan önemi vurgulanıyor.

KAYNAKÇA

- Baudry, F., (1984), "An Essay on Method in Applied Psychoanalysis", *Psychoanalytic Quarterly*, 53, s. 551-581.
- Botz-Bornstein, (2011), T., *Filmler ve Rüyaalar: Tarkoski, Bergman, Sokurov, Kubrick, Wong Kar-Wai, Metis Yayınları*, İstanbul.

- Erten, Y., (2010), *Karanlık Odadaki Suretler: Aşk, Kurgu ve Oyun Üzerine Yazılar*, Goa Yayınları, İstanbul.
- Freud, S., (1908 [1907]), "Creative Writers and Day-Dreaming", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt IX, s. 141-153.
- , (1907), "Delusions and Dreams in Jensen's *Gradiva*", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt IX, s. 1-95.
- , (1928), "Dostoyevsky and Parricide", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XXI, s. 173-194.
- , (1900), *Rüyaların Yorumu*, çev. E. Kapkın, Cilt I, II, 1. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul, 1991.
- , (1920), "Haz İlkesinin Ötesinde", *Haz İlkesinin Ötesinde-Ben ve İd içinde*, çev. A. Babaoğlu, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.
- , (1916), "Some Character-Types Met with in Psychoanalytic Work", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XIV, s. 311-333.
- , (1919), "The Uncanny", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XVII, s. 217-252.
- , (1930), *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. H. Barışcan, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.
- Gabbard, G. O., (1997), "The Psychoanalyst At The Movies", *International Journal of Psychoanalysis*, 78, s. 429-434.
- Greenberg, H. R. ve Gabbard, K., (1990), "Reel Significations: An Anatomy of Psychoanalytic Film Criticism", *Psychoanalytic Review*, 77, s. 89-110.
- Kutlar, O., *Sinema Bir Şenliktir*, (1985), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
- Racker, H., (1957), "The Meanings and Uses of Countertransference", *Psychoanalytic Quarterly*, 26, s. 303-357.
- Ricoeur, P., (1965), *Yoruma Dair: Freud ve Felsefe*, çev. N. Alpay, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- Sabbadini, A., (2003), *The Couch and the Silver Screen: Psychoanalytic Reflections on European Cinema*, Brunner-Routledge, Hove ve New York.
- Sklarew, B., (1999), "Freud and Film", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 47, s. 1239-1247.
- Villela, L., (1999), "From Film as Case Study to Film as Myth", *Annual of Psychoanalysis*, 26, s. 315-330.

1

***Piyano Öğretmeni*'nin İçsel Müziği** **ÖZDEN TERBAŞ**

Piyano Öğretmeni (La Pianiste) (2001)

Yönetmen: Michael Haneke

Senarist: Michael Haneke (senaryo), Elfriede Jelinek (roman)

Oyuncular: Isabelle Huppert, Annie Girardot, Benoît Magimel

Elfriede Jelinek'in *Piyano Öğretmeni* adlı eserini Michael Haneke'nin yorumuyla izliyoruz. Filmin açılış sekansı piyano öğretmeni olan Erika Kohut (Isabelle Huppert) ile annesinin (Annie Girardot) ilişkisine odaklanıyor: Erika otuzlu yaşlarının sonunda, annesiyle birlikte yaşayan (hatta aynı odada yan yana yataklarda yatan), her hareketi annesi tarafından denetlenen bir kadındır. Annesi ise kızının öznelliğini tanımayan, onun üzerinde baskı kurup sürekli takip eden, kızını kendisinin narsistik bir uzantısı gibi gören, sadistik nitelikleri olan bir kadın. Filmin açılış sahnesinde Erika eve geç gelir; annesini rahatsız etmeden yürümeye çalışır. Annesi ise onu beklemektedir ve öfkeli bir şekilde nerede olduğunu sorar. Daha sonra çantasını zorla alır, içindekileri boşaltır ve bulduğu yeni elbiseyi yırtar. Bu sahnede anne, intikam hırsıyla yanıp tutuşan, kızgın bir fallik anne ("Medusa anne") konumundadır (Balter, 1969). Çantanın, Erika'nın bedenini (cinsel organını) ve onun içsel alanını temsil ettiği düşünülebilir. Annenin çantaya yönelik tutumuyla yandan kızının cinselliğini kontrol ettiği, diğer yandan Erika'nın kendi içsel alanını tanımadığı öne sürülebilir. Bu sahnede aynı zamanda anneyle kız arasındaki hasetin, giysiye yönelik yıkıcılıkla kendini dışa vurduğu düşünülebi-

lir. Annesi elbiseyi yırttıktan sonra Erika şöyle yanıt verir: “Ben o elbiseyi yıllarca giyebilirdim.” Dış dünyadan alınan bir nesne olarak giysinin, Erika’nın kendi özneliliğini, anne-kız arasındaki ikiliğin ötesine geçişi ve olası bir geleceği temsil ettiği düşünülebilir. Bu anlamda annesinin çanta ve giysiye yönelik yıkıcılığı, Erika’nın gerek uzamda, gerekse zamanda bağımsız bir konum almasını engelleyen bir işlev görmektedir. Erika’nın bedeni ve zamanı, kendisine değil, annesine ait gibidir.

Bu hikâyede baba nerededir? Babaya ilişkin tek bilgi, onun delirmiş olduğu ve bir akıl hastanesine kapatılmış olduğudur. Filmin seyri boyunca Erika’nın çocukluğuna dair bir bilgi edinilememektedir.¹ Erika’nın, anne-çocuk arasındaki füzyonu kesintiye uğratacak bir üçüncünün, baba figürünün eksikliğini duyduğu düşünülebilir. Öte yandan Erika’nın annesinin gözünün kızından başkasını görmediği, üçüncü bir kişi ile ilişki içinde olabilecek yetenekte olmadığı da dikkati çeker. Bu açıdan Wyatt (2005), Lacancı bir yorum getirerek eksikliğin, annenin arzusuyla ilişkili olduğunu vurgular. Lacan’ın modeline göre çocuğu, anneyle füzyon durumundan ayırmayı sağlayacak en önemli unsur annenin arzusudur. Bu noktada bir başka soru sorulabilir: Erika’nın dünyasında bir arzu nesnesi olarak başka birine yer var mıdır? Erika, Viyana Konservatuvarı’nda yakışıklı ve yetenekli bir genç olan Walter Klemer’le (Benoît Magimel) tanışır. Walter, Erika’nın dünyasına bir arzu nesnesi olarak girmeye yönelir, tutku dolu bir aşkı ateşlemek ister. Ne var ki, Erika’nın dünyasında üçüncü bir kişi için yer yoktur. Walter’ın, teyzesinin evindeki piyano resitaline gidiş sahnesinde, Erika’nın annesiyle birlikte asansöre bindikleri, Walter’ın ise dışarıda kaldığı dikkati çeker. Asansörün içi iki kişiliktir, iki kişiyle doludur. Orada bir eksiklik yoktur adeta; oldukça durağandır ve sessizdir. Asansörün kapısı, bir hapishanenin demir parmaklıklarını andırır; Erika’nın içsel bir hapishane içinde yaşadığı tasvir ediliyor gibidir. Dışarıda kalan Walter ise oldukça hareketlidir, merdivenleri koşarak tırmanır, arzu doludur.

HAZ İLKESİNİN ÖTESİ: “JOUISSANCE”²

Wyatt, Erika’nın içinde bulunduğu atmosferi, “anne nitelikli bir jouissance” olarak tanımlar (Wyatt, 2005). Lacan, öznenin, yasakları ihlal ederek haz il-

1 Bu filmle ilişkili röportajda Haneke, filmlerinde geriye dönüş (flashback) tekniğini kullanmadığını açıklar. Geriye dönüş tekniğinin, filmdeki bir sahneyi açıklamaya yöneldiğini düşünür ve kendi yaklaşımında böylesi bir açıklamayı gereksiz bulur.

2 Fransızca olan “jouissance” teriminin Türkçe karşılığı bulunmamaktadır. Freud’da haz bedensel/ruhsal bir gerilimin boşalmasını içerir; dolayısıyla bir tatmin ve rahatlatma sağlar. Oysa “jouis-

kesinin ötesine geçtiği durumu anlatmak için “jouissance” kavramını öne sürer. (Lacan, 1973). Lacan’a göre bu ihlal durumu zevk değil, acıya neden olur. Çünkü özne belirli bir miktar hazza dayanabilir; bu sınırın ötesinde haz, acı olur. “Jouissance”ın temel özelliği fazlalıktır; yasanın ortaya koyduğu sınırların ötesine geçiştir. Filmde anne, kızının bedenine ve ruhsallığına sahip olma konusunda hiçbir sınır ve yasa tanımamaktadır. Erika’nın bacağındaki kan lekesini gördüğünde –onu menstrüasyonla ilişkilendirir– kızını nefretle kınar. Onun müzik yeteneği olan bir çocuk olarak kalmasını istemekte, bir kadın olarak var olmasına katlanamamaktadır çünkü. Erika da öğrencileriyle ilişkisinde bir sınır tanımaz, öğrencilerine devamlı sözlü şiddet uygulamaktadır. Bir başka öğrencisi olan Anna’ya fiziksel şiddette de bulunur, elinin kesilmesine neden olur. Fakat Erika sınır ihlalinde bulunduğuyla ilişkin bir duygulanım göstermez; suçluluk ve pişmanlık duymadığı gibi, suçunun keşfedilmesinden de korku duymaz. Annesi ise Erika’nın şiddet içeren davranışlarını normalleştirme eğilimindedir. “Jouissance”ın diğer bir özelliği ise haz ilkesine dair bir fazlalığa gönderme yapmasıdır. Bazı insanlar sonu gelmeyen bir erotizm arayışına yönelebilirler; bu, özneyi ve onun hayatta kalmasını tehdit etse bile. Bu uçta cinsellik, ölümle el ele yürür ve özneyi yıkıcı bir etkiye sahiptir. Bu anlamda “jouissance”ın, ruhsal çözülmeden haz alma olduğu iddia edilebilir.

ERİKA KOHUT’UN GÜNDÜZ VE GECE HAYATI

Filmin ilerleyen seyrinde Erika Kohut’un gündüz ve gece hayatı resmedilir ve karakterine ilişkin daha fazla bilgi iletilir. Erika, gündüzleri Viyana Konservatuvarı’nda öğrencilerine piyano dersleri vermektedir; öğrencilerine karşı oldukça soğuktur, katı ve baskıcı bir tutum içindedir. Mükemmeliyetçi talepleriyle onları küçük düşürür ve utandırır. Walter’la tanıştığı piyano resitalinde Schumann’ın akıl sağlığının bozulduğundan bahseder. O sırada kendi akıl sağlığının da bozulabileceğini telkin eder gibidir. Sohbetin devamında zihnin alacakaranlığından konuşabileceğinden söz eder ve “Babam bir akıl hastanesinde öldü!” der. Walter ise Erika’nın uyarılarına aldırmaz; Erika’nın soğukluğu onu cezbetmektedir. Erika’nın dondurucu soğukluğu ve mesafesi, içsel

sance, basit bir tatminin ötesinde bir “dürtü tatmini”dir ve imkânsızdır. Örneğin ilksel eksiğin (aneden koparılmış olmanın) giderilmesi arzusunun gerçek bir tatmini yoktur; bu tatmin, ancak psikotik bir durumda mümkün olabilir. Oysa “jouissance” bu eksiğin giderilmesi fantezisini yaratır. Haz, benliğin iç dengesini kurmaya yönelikken, “jouissance”, bu dengeyi bozarak “haz ilkesi”nin ötesine geçer. Acıda, ölümden, belirtilerin sürdürülmesinde bulunduğu farzedilen paradoksal hazın, aslında haz değil, “jouissance” olduğu düşünülebilir (Žižek, 1992).

ebeveyn çiftine –biri çıldırmış bir baba, diğeri ise evladının mahremiyetini tanımayan ve boğucu bir anne– karşı oluşturulmuş şizoid bir duruş niteliğindedir. Erika’nın içindeki boşluğu ve derinden hissettiği duygusal açlığı, müziksel bir mükemmeliyeti elde ederek doldurmaya yöneldiği iddia edilebilir. Schubert’in “Wintereisse” (Kış Yolculuğu) müziği, Erika’nın düşüşe yönelen yolculuğunun habercisi gibidir. Kışın dondurucu soğuğu ve buzun katılığıyla Erika’nın ruhsal ölülüğünün tasvir edildiği düşünülebilir.

Erika’nın gece hayatı ise onun farklı bir yönünü ortaya koyar. Gecele ri dışarıya çıktığında bir seks dükkânına uğramakta, bir kabine girerek pornografik bir video seyretmekte ve daha önce aynı kabinde mastürbasyon yapmış bir erkeğin boşalmış olduğu mendili koklamaktadır. Görüntülere eşlik eden şarkının sözleri şöyledir:

*Köpekler havlıyor
Zincirlerini şakırdatıyorlar
İnsanlar uyuyorlar
Yataklarının içinde*

Bu dizeler “yataklarında uyuyan (!)” ebeveynleri karşısında uyarılmış olan bir çocuğu düşündürür. “Zincirlerini şingırdatan havlayan köpekler”in ise Erika’nın cinsel dürtülerini temsil ettiği düşünülebilir. Daha sonraki bir sahnede ise arabada sevişen çiftleri gözetler ve çömelerek işer. Bu sahnelerdeki davranışları ilk sahne karşısında aşırı uyarılmış olan meraklı ve şehvetli bir çocuğu andırır. İlk sahne teması filmin sonlarına doğru Walter’la ilişkisi bağlamında tekrar karşımıza çıkacaktır. Buna dair tartışmaya daha sonra döneriz.

Yukarıda bahsedilen dizelerin ikinci kez karşımıza çıktığı sahne ise oldukça çarpıcıdır: Bu kez Erika, öğrencisi Anna’ya saldırmayı planlamaktadır. Konser salonundan çıkar, bir bardağı kırar ve cam parçalarını Anna’nın kabanının cebine koyar. Bu sahneyle birlikte Erika’nın saldırgan, yıkıcı tarafları açıkça gözler önündedir. Bu kez “havlayan köpekler”in, Erika’nın saldırgan dürtülerini temsil ettiği öne sürülebilir. Erika acımasızca Anna’ya saldırmış, bir daha piyano çalmamak üzere onu sakatlamıştır. Bu sahneye dair şöyle bir soru yöneltilebilir: Erika’nın kız öğrencisine yönelik şiddet içeren davranışı nasıl anlaşılabilir? Bu sorunun tek bir yanıtı yok gibidir; pek çok duygunun rol oynadığı ileri sürülebilir. Örneğin, Erika, Schubert’in eserlerine yönelik yeteneği olan öğrencisine haset mi duymaktadır? Kimse Erika’yı bu konuda geçemez! Diğer yandan resital sırasında Walter’ın Anna’ya yönelik ilgisi Erika’nın

gözünden kaçmaz. Acaba Erika rakibesine yönelik yoğun kıskançlık içinde kavrulmakta ve onu yok etmeyi mi istemektedir? Ve filmin açılış sahnesindeki kavga sırasında annesinin Erika'ya bağırmasını hatırlayalım: "Senin ellerini kesmeliyim!" Erika öğrencisinin ellerinin kesilmesine neden olurken aslında aşırı kontrolcü ve müdahaleci annesine mi saldırmaktadır hayalinde?

ERİKA İLE WALTER ARASINDAKİ AŞK

Walter'ın baştan çıkarma girişimleri Erika'da bir heyecanlanmaya neden olur fakat Erika, Walter'ın aşkına yanıt verebilecek midir? Walter'ın romantik aşkı ile Erika'nınki eşleşmez. Erika ve Walter'ın farklı dillerle konuştukları düşünülebilir. Erika aşağılanmanın, itaate zorlanmanın, utancın ve küçük düşmenin hâkim olduğu bir duygusal atmosferde yaşamaktadır çünkü. Walter ve Erika'nın cinsel dünyaları birbirinden farklıdır. Erika yazdığı mektupta sapkın bir sözleşmenin peşinde olduğunu açıklar; o, bir iple bağlanmak ve dövülme istemektedir. Mektubu sadomazoşistik nitelikte bir cinsel karşılaşmaya dair talimatlar içermektedir. Erika mazoşistik bir şekilde alçalırken, sadistik kontrolü Walter'a bırakır. Walter ondan iğrendiğini fark eder ve ondan uzaklaşır. Takip eden sahnede Erika, annesinin üzerine çıkıp onu tutkuyla öper.³ Bu sahnenin, erkekle kadın arasındaki cinsel ilişkinin canlandırıldığı bir sahne olduğu düşünülebilir. Erika, bu kez babanın anneye yapmış olduğunu canlandırmaya çalışmaktadır. Bunun, baba temsilini cisimleştirme çabası olduğu düşünülebilir; Erika'nın iç dünyasında simgeleştirme eksiktir (psikotik bir yapının özelliği). Bu durum, anne ve babanın simgesel olarak temsil edilemediğini, somutlaştırma-cisimleştirme yoluna gidildiğini düşündürmektedir. Erika'nın benliğinde bir bölünme olduğu dikkati çekmektedir; bir yanda Oidipus öncesindeki anneye kaynaşma arzusu, diğer yanda anneden farklılaşma çabaları. Erika, bir erkek (baba) olarak annenin bedenine erişmeye –annenin yatağında baba gibi davranmaktadır– ve bu sayede kendini anneden farklı biri olarak kurmaya çalışmaktadır. Erika'nın bulduğu çözümün, sapkın bir çözüm olduğu söylenebilir. Bu çözümde Erika, babayla özdeşleşmektedir. Bu şekilde anneye olan bağ sürerken, ondan ayrı olduğu hissini de taşımaktadır. Bu çözümün psikotik bir çözülmeye karşı savunma işlevi gördüğü de düşünülebilir (Christian, 2009).

3 Filmde Erika'nın bir yandan annesine yönelik açık ensest nitelikli arzularının bulunduğu, bir yandan da kendisinden çok genç bir erkekle cinsel ilişkiye yöneldiği dikkati çekmektedir. Bu durum, Chasseguet-Smirgel'in sapkınlıklarla ilgili çalışmasında (1978) belirttiği gibi, cinsler ve kuşaklar arasındaki farklılığın inkârını ve sınırların ihlâl edildiğini ortaya koyar niteliktedir.

İlerleyen sahnede Erika, Walter'ın cinsel dünyasına girmeye çalışır; onu buz hokeyi yaptığı alanda ziyaret eder ve soyunma odasında ona oral seks uygular fakat sonra kusar. Daha sonra ağzını yıkar ve şöyle der: "Tertemiz, tertemiz. Tıpkı bir bebek gibi!" Bu noktada Erika'nın iç dünyasına biraz daha yakından bakmak gerekli görünüyor. Erika'nın bir seks dükkânına giderek izlediği porno film sahnesini hatırlayalım. Porno film daha yakın planda gösterildiğinde erkeğin memesi bir kadın memesi gibi görünür. Adam ayaktayken kadın sırt üstü yatmış konumdadır; annenin kollarındaki bir bebek gibi! Adamın iri penisi de, bir kadın memesini andırır. Acaba bu sahne Erika'nın fantezisine mi gönderme yapmaktadır? Erika'nın düşlemindeki penis, bir meme (bir penis-meme) gibi midir? Bu bağlamda Erika'mn, Walter'a oral seks yaptıktan sonra kusması, terk edilme tehdidi ile birlikte kötüleşen Walter imgesinin (aslında arkaik anne imgesi) dışarıya atılması suretiyle Erika'nın kendilik imgesini iyi bir şekilde kurma ("tertemiz bebek-Erika") çabası olarak yorumlanabilir mi?

Aşıklar (!) son kez buluşurlar. Walter, anneyi odasına kilitler. Erika'yı döver, ırzına geçer, onu aşağılar ve terk eder. Bu sahnede ortaya konan sadomazoşistik eylemlerin, Erika açısından pasif olanın aktif olana çevrilmesi düşlemi olduğu söylenebilir. Erika ilk sahnede yaşadığı deneyimi tersine çevirmeye çalışmaktadır. Bu kez anne başka bir odadadır, dışlanmış ve cinsel sesleri dinlemeye zorlanmaktadır. Walter'ın Erika'yı terk etmesinin ardından Erika'nın çöküş süreci başlar; "kış yolculuğu"nun sonu. Son sahne, Schumann konseri sırasındaki intihar sahnesidir. Erika konser salonunun fuayesinde göğsüne bıçağı saplar, dışarıya çıkar. Kamera binayı dışarıdan gösterir; Erika, demir parmaklıklı yapıyı terk eder ve özgürlüğüne (!) kavuşur. Bir yandan içindeki hırslı anne imgesini öldürürken, diğer yanda psikotik babasıyla ve idealindeki besteci Schumann'la buluşmuş olur.

ERIKA'NIN SADMAMOŞİSTİK DÜŞLEMLERİ

Erika'nın yukarıda değinilen sadomazoşistik nitelikteki düşlemleri ve eylemlerine ilişkin tartışmayı derinleştirmek için Freud'un "Bir Çocuk Dövlüyor" (1919) adlı makalesine gönderme yapmak uygun olacaktır. Freud bu çalışmasında kız çocukların dövlmekle ilgili düşlemlerini üç dönemde inceler: İlk dönemde kız çocuk, "Babam nefret ettiğim çocuğu dövlüyor; o, diğer çocuğu sevmiyor, sadece beni sevlıyor" diye düşünme eğilimindedir. İkinci dönem, "Babam tarafından dövlüyorum" dönemidir. Bu dönem, Oidipus evresindeki kız çocuğunun, babaya yönelik ensest nitelikli arzularının bastırılmasının

bir sonucudur. Mazoşistik nitelikli bir düşlemdir ve dövülmeye eşlik eden bir zevk söz konusudur. Kız çocuk, hayalinde babasına yönelik arzuları nedeniy-
le cezalandırılacaktır; suçluluk duyguları belirmeye başlar. Ve babayla enest-
yönelimli ilişkinin yerini, anal sadistik döneme gerileme alır. Sonuç olarak
cinsel ilişki, yukarıda anılan düşlemlerle ifade edilir: “Babam tarafından dövü-
lüyorum.” Böylece kız çocuk, babası tarafından yöneltilen saldırı karşısında
mazoşistik biçimde boyun eğer. Üçüncü dönemde ise baba yerine geçen biri
(örneğin bir öğretmen), bir çocuğu (genellikle bir erkek çocuğu) dövmektedir.
Burada kız çocuk sadistik salıneyi izleyen konumdadır (voyörizm). Bu düş-
lemde kız çocuk, erkek çocukla özdeşleşmeye yönelir; böylece kadınsı özellik-
lerin zararına olacak şekilde erkeksi eğilimler güçlenir. Erika’nın, Walter (bu
kez bir baba imgesi olarak) tarafından dövülme ve aşağılanma düşlemleri
ikinci dönemle ilişkili görünmektedir. Erika’nın, piyano öğretmeni konumun-
da erkek ve kız öğrencilerini cezalandırıp aşağılaması ise üçüncü dönemi çağ-
rıştırır.

Lax (1992), kız çocuğun ikinci dönemdeki dövülme düşlemlerinde, an-
neye ilişkili suçluluk duygularının daha fazla rol oynadığına değinir. Kız ço-
cuk, hayalinde, babasına yönelik enest nitelikli arzularının annesi tarafından
katı bir yargıç gibi yasakladığını deneyimlemekte ve genital organlarından
yoksun bırakılacağından korkmaktadır. Bu bağlamda Erika’nın banyoday-
ken genital organını kesme sahnesinin bu düşlemlerle ilişkili olduğu düşünülebi-
lir mi? Zira bu sahnenin öncesinde, Walter’ın çabalarıyla Erika’nın kalın ka-
buğunda bir çatlak oluşmuştur; Erika cinsel olarak uyarılmıştır ve arzu du-
yar. Fakat Erika cinsel uyarılmaya mazoşistik ve kendini yıkıcı bir cevapla
karşılık verir. Küvette akan kanın, Erika’nın şehvet duyan bedenine yönelik
bir saldırı anlamı taşıdığı düşünülebilir. Erika banyodayken annesi akşam ye-
meğinin hazır olduğunu bildirir. Sonrasında ise annesi Erika’nın bacağından
akan kanı görünce –onu menstrüasyonla ilişkilendirir– Erika’yı nefretle kı-
nar. Bu sahne Erika için kadın olmanın ve arzu duymanın nasıl da yoğun bir
suçluluk uyandırdığını düşündürür.

Son bir nokta: Riesenbergen Malcolm (1988) bir hastanın içinde yer alan
ayna düşlemlerinden söz eder. Bu aynada şiddetli, sadistik ve aşağılayıcı cinsel
sahneler yer almaktadır. Hasta kendini bazen etkin, bazen de edilgin konum-
da hayal etmektedir. Hasta aynı zamanda şunu da hayal eder: Aynaya bakanlar
da bu salıneyi izlemekte ve uyarılmaktadırlar. Ve bu uyarılmaya yenik dü-
şerek aynanın içine düşeceklerdir. Bir bakıma filmin kahramanı Erika da iz-
leyenleri aynanın içine (beyazperdeye) düşürmeyi başarır.

KAYNAKÇA

- Balter, L., (1969), "The Mother as Source of Power: A Psychoanalytic Study of Three Greek Myths", *Psychoanalytic Quarterly*, 38, s. 217-274.
- Chasseguet-Smirgel, J., (1978), "Reflexions on the Connexions Between Perversion and Sadism", *International Journal of Psychoanalysis*, 59, s. 27-35.
- Christian, C., (2009), "The Piano Teacher: A Case Study in Perversion and Sadomasochism", *Psychoanalytic Review*, 96.
- Freud, S., "A Child is Being Beaten (A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversions)", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XVII, s. 175-204.
- Lacan, J., (1973), *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, çev. A. Sheridan, Vintage, Londra, 1998.
- Lax, R. F., (1992), "A Variation on Freud's Theme in 'A Child is Being Beaten' - Mother's Role: Some Implications for Superego Development in Women", *Journal of American Psychoanalytic Association*, 40, s. 455-473.
- Riesenberg Malcolm, R., (1988), "The Mirror: A Perverse Sexual Fantasy in a Woman Seen as a Defence Against a Psychotic Breakdown", *Melanie Klein Today* içinde, ed. E. B. Spillius, Routledge, Londra ve New York.
- Wyatt, J., (2005), "Jouissance and Desire in Michael Haneke's *The Piano Teacher*", *American Imago*, 62, s. 453-482.
- Žižek, S., (1992), *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev. T. Birkan, 5. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Koro

LEYLA TANOĞLU

Koro (Les Choristes) (2004)

Yönetmen: Christophe Barratier

Senarist: Georges Chaperot ve Rene Wheeler

Oyuncular: Gérard Jugnot, François Berleand, Jean-Baptiste Maunier, Kad Merad

Film müziklerinin büyük bir kısmının sözleri aynı zamanda klasik gitar sanatçısı olan filmin yönetmeni Christopher Barrier'e aittir. 2004 yapımı olan bu filme olan inancını başrol oyuncusu olan Gérard Jugno, evini ipotek ederek ve birikimini filmin yapımı için ortaya koyarak göstermiştir. Film daha sonra beklentilerin üstünde bir başarı göstererek 11 dalda ödül alıp en iyi yabancı film dalında Oscar'a ve Altın Küre'ye aday olurken, en iyi film müziği ve ses dalında da Fransızların prestijli ödülllerinden olan César ödülüne de layık görülmüştür.

Filmde; 1948 yılı savaş sonrası Fransa'sında, "Yerin Dibi" (Fond de l'étang) diye adlandırılan ve çok ağır cezalar ve aşırı baskıcı bir eğitim anlayışıyla yönetilen bir okula disiplin amiri olarak atanan, işsiz bir müzik öğretmenin (Clément Mathieu), müziğin gücüyle çocukların iç dünyalarına ulaşma ve onların asiliğini bu yolla aşma inancı anlatılıyor. Dram, komedi, müzikal ve romantik tür özelliklerini taşıyan bu filmde *Ölü Ozanlar Derneği*, *Sevgili Öğretmenim*, *İmparatorlar Kulübü* ve nihayet yerli yapım olan *Hababam Sınıfı* gibi filmlerde olduğu gibi, öğrencilerinde yeni ve özel bir şeyler inşa etme-

ye çalışan idealist öğretmen figürü işlenmiştir. Filmin şiîrsel anlatımı, karakterler ve aralarındaki bağıın sıcaklığı ve eşsiz soprano sesiyle Jean Baptiste Maunier'in şarkıları izleyenlerde unutulmaz bir etki yaratmıştır.

Filmin ana teması, mesleğini seven bir öğretmen, sevgisiyle ve inancıyla çocukların katı ve umutsuz dünyalarını değıştirebilme gayretidir. Clément Mathieu, disiplin amiri olarak atandığı okula ilk geldiğinde gördükleri karşısında dehşete ve umutsuzluğa düşer. Ağır disiplin kuralları ve cezalarla yönetilen okulda bu tedbirler hiçbir işe yaramamaktadır. Çocuklar bu cezalara aynı şekilde şiddetle karşı koymakta ve sanki iyilik ve güzelliğın hiç uğramadığı kaotik ve dehşet dolu bir dünyada yaşamaktadırlar. Aynı zamanda müzisyen ve besteci olan Clément, başlangıçta hiçbir iletişim kuramadığı öğrencilerine sabırla müziğı tanıtır ve onun kapsayan gücünden yararlanarak bir koro oluşturur. Koroda sesi güzel olmayan çocukların da bir görevi vardır, yani bütünüñ içinde hiçbir parça değersiz değildir. Filmin en başında ünlü bir orkestra şefi olarak görünen karakter, bu koronun en yetenekli ama disipline edilmesi en zor üyesidir. Muhteşem bir müzik kulağı ve sesi olan bu çocuğın koroya katılmasını sağlamak Clément için çok da kolay olmaz ama sonunda o da bu sihirli dünyanın içine girer. Oğlundaki olumlu değışimden dolayı ona duyduğu şükran hislerini yanlış değerlendiren Clément, bu yetenekli çocuğın dul annesine âşık olur. Bir hayal kırıklığıyla sonuçlanacak olan bu karşılıksız aşk solist çocuğın öğretmenine öfke duymasına da neden olur. Hayranlığın ve sevginin yerini alan bu öfke Clément'in sınır koyan, kararlı ama şefkatli ve ilgili tavırlarıyla kısa zamanda yerini yeniden güvene bırakır. Çocuklardaki olumlu gelişim, savaş sonrası Fransa'sının yarattığı kayıplar nedeniyle katı bir tutum içinde olan eğitimciler ve ebeveynlerde de değışimler yaratır. Okul müdürünün disiplin anlayışını benimsemiş görünen ve ulaşılmaz bir tutum içinde olan öğretmenler, çocuklara daha yakın ve onlarla bazı etkinlikleri paylaşan kişilere dönüşmeye başlarlar ve hatta kendi iç dünyalarındaki kapatılmış bazı duygular ve arzular da canlanmaya başlar. Müdür, gittikçe çevrede sesini duyurmaya başlayan ve şehrin yöneticileri tarafından da merak edilen Koro'nun okulun prestijini arttırabileceğini fark ederek bundan kendine bir pay çıkarmaya çalışır. Gittikçe canlanan ve yeşeren okulun bu bahar havası, islahevinden gönderilen suçlu bir çocuğın okula gelişile bir anda değışir. Yaş olarak büyük ama zekâ olarak diğerklerinden daha geri olan ve dış dünyada iyi bir şey olabileceğine dair tüm inancını yitirmiş olan bu çocuğın Clément'in sabırlı yaklaşımı ve çabaları sayesinde kurtulma umudu, okul müdürünün onu haksız yere hırsızlıkla suçlamasıyla yerini umutsuzluğa

ve şiddete bırakır. İntikam almak için okulu yakan genç yeniden ıslahhaneye dönerken Clément da okuldaki işinden atılır. Clément'ın bir cumartesi günü okuldan ayrıldığı sırada çocukların tüm engellemelere rağmen öğretmenlerine olan inanç ve sevgilerini pencerelerden attıkları sevgi sözcükleri yazılı kâğıtlarla ifade ettikleri final sahnesi ve Peppino'nun onun arkasından koşarak kendisini de götürmesini istemesi seyircide duygu boşalımlarına neden olan sahnelerden biridir. Filmin ana karakterlerinden biri olan küçük Peppino her cumartesi okulun kapısında savaşta ölen babasını beklemektedir ve sonunda kendisine bir baba bulur. Bu küçük öğrencinin dramı, filmin seyredilmeye değer en önemli öğelerinden biridir.

FİLMİN ANALİZİ

Filme, tecrübeli ve idealist bir öğretmenin, kayıplarıyla, ergenlik döneminin çatışmalarıyla ve baskıcı eğitim sisteminden kaynaklanan aşırı engellenmeyle karşılaşan çocukların saldırgan davranışlarıyla başa çıkabilmenin en iyi yolunu bulduğunu görürüz. Clément, bu yolla kendi gerçekleşmemiş ideallerine ulaşmanın tatminini yaşarken diğer yandan da kendi içgüdülerinin insafına bırakılmış bu çocukların derinlerdeki kırılmalarıyla başa çıkmalarında ve onarımında onlara bir enstrüman sağlamayı başarmıştır. Psikanalitik açıdan baktığımızda “yerin dibi” diye adlandırılan bu okulu bilinçdışına ve oradaki istemsiz çatışmalara benzetebiliriz. Euridis'i yeniden yaşama döndürmek üzere Orfeo'nun,¹ elindeki ona güç veren liriyle yerin dibindeki mağarasına (Hades) girmesi gibi, Clément da yerin dibine lead'leri ve müziği ile girer.

Okuldaki çocukların olumlu ruhsal gelişimlerinde müziğin nasıl etkili olduğunu anlamak için ilk önce yüceltmeden söz etmenin önemli olduğu kanısındayım. Freud (1905) çocuğun 3-5 yaş arasındaki Oidipus nitelikli arzularının (kız çocuğun babaya ve erkek çocuğunda anneye duyduğu enstetik nitelikli arzular) daha sonra serbest kalarak içsel çatışmalara yol açtığını söyler. Onun bu cinsel enerjiyi, yaşadığı toplumda kabul gören yeni amaçlara yönlendirebilmesi yeteneğine yüceltme denir. Bu sayede kişi, ergenlikte bu çocukluk çatışmalarının çok yoğun bir biçimde ortaya çıkmasından korunur. Çünkü bunlar dış dünyada herkesin kabul edeceği biçimde ve suçluluk yaratmadan bir boşalım alanı bulmuştur. Aksi takdirde ne kadar zeki olursa olsun attığı her adımda, yaptığı çoğu işte bu çocukluk arzularının suçluluk hisleri, korku ve endişeleri onu rahat bırakmadığı için başarılı olamaz (Liaudet,

1 “Orfeo miti”ni temel alan, Christoph Willibald Gluck tarafından bestelenen opera.

1999). M. Klein, gençlikte şiddet ve yasa dışı yollarda kendine bir çıkış yolu aramak, öğrenme zorlukları, okula ilgisizlik ve hatta evi ve okulu terk etme gibi ruhsal ayrışmanın patolojik olabilecek belirtilerinin olabileceğini söyler. Ama bunlar, resim, bilim, şiir, müzik ve spor faaliyetleri gibi etkinliklere yönlendirilerek –çocuğun merakını ve öğrenme arzusunu yeni alanlarda doyurabileceği ve duygularının şiddete yönelebilecek enerjisini toplumun kabul edebileceği normlara dönüştürebilmesinde yardımcı olduğu için– önlenabilir. Klein, saldırgan duyguların en iyi ifade edileceği alanın spor karşılaşmaları olabileceğini ve bu yolla toplumca kabul edilmeyen bir duygunun (öfke) zafere dönüştürülebileceğini ifade ediyor. Aslında müzik, resim gibi sanat dallarında da, savaş, ölüm gibi temaları enstrümanların vurgulu tonlarıyla ya da çarpıcı renk ve desenlerle bize ileten sanatçının iç dünyasındaki dehşet, korku, öfke duygularını ve en dayanılmaz insanlık trajedilerini algılamamak ve onlarla özdeşleşmemek mümkün değildir. Bu yaratılar tüm duygularını estetik olgular içinde ve dolaylı olarak anlatan sanatçı için bir kapsayan görevi de görürler.

M. Klein'in takipçisi olan ve nesne ilişkileri kuramı ve yaratıcılık konusunda derin çalışmaları olan Hanna Segal, yüceltmeyi farklı açıdan anlatarak sanatın ortaya çıkmasında sadece bilinçdışı fantezilerin rolünü değil, aynı zamanda estetik deneyimin kendisini de ayrıntılı olarak işlemiştir ve şöyle der: “Sanatçının yaratma ihtiyacı kendi iç dünyasının parçalanmış olmasına dair derin algısından ve bu kayıp dünyayı yeniden yaratma isteğinden doğar. Bütün yaratılar aslında bir zamanlar sevilen ve bütün olan ama şimdi kaybedilen ve parçalanan nesnenin, buna bağlı olarak iç dünyanın ve kendiliğin yeniden yaratılmasıdır. İçimizdeki dünya yıkılmış, ölü ve sevgisizse, sevdiğimiz insanlar paramparça olmuşlarsa ve biz de umutsuzluğa mahkûm olmuşsak, bundan ancak dünyamızı yeniden yaratarak, parçaları birleştirerek, yaşamı ölümün içine yeniden sokarak, yani hayatı yeniden yaratarak kurtulabiliriz” (Segal, 1952, s. 199).

Böylece yaratıcılığın kaynağının depresif konumun derinlemesine çalışılabilmesinde ve simge oluşumunda yattığını ortaya koyar. Simgeleştirmenin de, acının ve yasın çalışılmasının, nesnenin kaybının² kabul edilmesinin bir

2 Nesne kaybı M. Klein'in kuramında iki şekilde deneyimlenir. Özne bunu ya “paranoid” şekilde yani nesnenin kendisine saldırısı gibi ya da “depresif” şekilde, yani bulduğu bu iyi nesnenin kaybı olasılığına karşı hisseder (Segal, 1979). Nesneyi kısmi nesne olarak algılayan yeni doğan, paranoid konumda iyi nesnenin kaybını kötü nesnenin saldırısı olarak, yani nesne tarafından engellenmeyi nesnenin zulmü olarak hisseder. Depresif konumda ise kaygıyı tümüyle bağlı olduğu ve nispeten bütünleşmiş iyi nesnenin farklı ve bağımsız olduğunun keşfinden sonra hisseder. Depresif ko-

sonucu olduğunu söyler. Yani Segal'a göre yüceltmenin temeli sayılan simgenin ortaya çıkışı ve temanın simgesel olarak ayrıntılandırılması sanatın özünü teşkil eder.

M. Klein, kuramında simge oluşumunu ve yüceltmeyi şöyle anlatır: "Çocukta özdeşleşme mekanizmasını harekete geçiren, libidinal ilginin yanı sıra, ilk evrede görünen kaygıdır. Çocuk nesne yerine geçen organları (penis, vajina, memeler) yok etmeyi arzuladığı için nesnelerden korkar. M. Klein çocuğun sadizmiyle eş zamanlı olarak ortaya çıkan bilgi edinme arzusunun da nesnesinin tüm içerikleriyle beraber annenin bedeni olduğunu söyler ve yeni doğanın, bu arzuyla beraber henüz yeterince gelişmemiş olan benliği, çok şiddetli bir kaygıyla baş etme göreviyle karşı karşıya kalır. Çocuk nesne yerine geçen organları yok etmeyi arzuladığı için bunların saldırısına uğramaktan korkar ve onları başka şeylerle eşleştirir; kaygı nesneleri çoğaldıkça sürekli yeni eşleştirmeler, çocuğun yeni nesnelere ve simgeleştirmeye olan ilgisinin temelini oluşturur. Yani benlik gelişimi ve simgeleştirme benliğin çok erken bir dönemde bu ilk kaygı durumlarıyla baş edebilme yetisine bağlıdır. Çocuğun sevgi nesnesinden alabildiği iyi şeyleri kaybetme korkuları –bunların kaynağına hissettiği haset dolayısıyla– bir kısır döngü yaratır. Bu kısır döngüden kurtulabilmesi ise normal gelişimde dış nesnelerinin de yardımıyla sadiziminin ve kaygısının azalmasına bağlıdır. Sadizm ve kaygı azaldıkça ebeveyn yöneltilen saldırgan düşümler zarar verileni onarma arzusunun dönüşür (depresif konum) ve bu da yüceltmenin temelini oluşturur. Bireyin onarım eğilimi ve yeteneği arttığı ölçüde çevresine inancı ve güveni gelişir ve üstbenliğin yarattığı kaygı azalır.

Ama eğer çocuğun düşümlerindeki acımasız, şefkatsiz bakıcılar gerçekte yaşamda da karşılığını bulursa kaygılar güçlenir ve paranoya ve suç eğilimleri ortaya çıkar. Klein'in, "Normal Çocuklarda Suç Eğilimleri" (1927) adlı makalesinde belirttiği üzere, çocuğun doğuştan itibaren var olan sadistik itki-leri ve sevgi eğilimleri genital dönemde, önceden de var olan kendi cinsel kuramları ve düşümlerinden etkilenecek karmaşık bir hal alır. Kendi oral sadistik ve anal sadistik dürtülerinin etkisinde olan çocuk iki yaşlarında bir de Oidipus kaynaklı çatışmalarının etkisinde kalacaktır. Eğer çocuk, üstbenliğinin kaynağı olan ebeveyn ya da eğitimcilerin sert yasaklamaları ve buyruklarıyla

numun gelişiminin oral döneminde başlamasından dolayı bebek nesne kaybına kendi saldırganlığının da neden olabileceğini, yani yalnızca dışarıdaki iyi nesnenin değil, içselleştirilen iyi nesnenin de kendisi tarafından yok edilebileceği korkusunu yaşar. Nefret ve haset daha güçlü olursa zulüm görme endişesi de fazla olur. Eğer sevgi daha güçlüyse depresif kaygı ve suçluluk hissi daha güçlü olur ve bu ikisi arasında her zaman bir dalgalanma vardır.

karşılaşırsa bastırmanın da işe yaramadığı bu durumlarda davranışları suç eylemlerine dönüşebilir (Bastırma da içerdeki kavgayı nihayete erdirmeyip ancak geçici olarak durdurabilir ve bu aslında onun düşlemlerini oyun ve diğer yollarla yüceltme işlemini de engeller). Çocuğun bu eylemleri cezalandırılmasına rağmen tekrar etmesi, onun hem arzularını ve hem de bastırılan malzemenin yarattığı suçluluk duygusu nedeniyle cezalandırılma isteğini ifade eder. Bu filmde de, son derece olumsuz bir ortamda yaşayan çocukları, tekrar tekrar cezalandırılacakları eylemlere iten şey suçluluk duygusudur. Korkmuyormuş ya da umursamıyormuş gibi görünseler de aslında müthiş bir korkunun ve suçluluk hissinin etkisi altında olmaları kaçınılmazdır. Filmde, çok güçlü ve erken bastırmalar onlara yüceltme yolunu kapatmış gibi görünürken Clément Mathieu, onlara bunlarla baş edebilecekleri bir enstrüman veriyor. Bundan, gelişim seviyeleri ve erken dönemdeki örselenmelere bağlı olarak bazı çocuklar daha fazla, bazıları da daha az istifade edebiliyor. Tabii bir de Tanrı tarafından bazı kişilere hediye edilen bir enstrüman var; o da “deha”, yani üstün yetenek.

Koro filminde, Clément’in görevine ilk geldiğinde karşılaştığı okul ve çocuklar, Klein’in kuramına göre kişinin gelişimindeki paranoid-sizoid konumu, yani nesne birleşiminin olmadığı dönemi temsil ediyor diyebiliriz. Çocuklar saldırganlıklarıyla baş edemiyorlar ve ilkel mekanizmaları kullanıyorlar (bölme, yansıtımlı özdeşleşme, manik savunmalar, inkâr vs.). Yas tutma yok, etki ve tepki var sadece. Bunu eğitimciler de destekliyorlar. İyi ve kötü iç nesneler (ve dış nesneler) bölünmüş ve simgeleştirme yok. Müzik, bu filmde, eğitimcinin yardımı ve onlara güveniyle, Eishold’un (2005) makalesinde söylediği Bion’un³ annenin dönüştürme işlevini de yerine getiriyor. İyi ve kötü nesneler birleşiyor ve kısmi nesneden, nesne bütünlüğüne geçmek (depresif konum) ve sevdiği birine zarar verdiğini görüp onu tamir edebilmek mümkün olabiliyor (okuldaki hademe). Ayrı parçalar (farklı çocuklar) aynı noktada birleşiyor. İşe yaramayan parçalar da (sesi kötü olan çocuk) bütünde bir işlevsellik kazanıyor. Karşıt öğeler (iyi-kötü, sevilen-nefret edilen, sadist-mazoşist, teşhirci ve röntgenci) bir araya geliyor ve bütünleşmeyle birlikte simge oluşumu gerçekleşiyor. Libido harekete geçiyor, duygular canlanıyor (solistin annesi ve okuldaki diğer öğretmenler). Denetici de kendi tümgüçlü hayallerinden vazgeçip (yas tutup) yeni bir nesneye geçişi yapabiliyor. Çocuklardan

3 Bion, yansıtımlı özdeşleşmeyi anne ve çocuk arasındaki bir iletişim olarak ele alır. Beta elemanlar anne tarafından çocuğun simgeleştirebileceği ve içselleştirebileceği alfa elemanlarına dönüştürülür. Bu da düşünmenin ve düşüncenin temelini teşkil eder.

kurduğu koro onun için de parçaları birleştirdiği yeni ve bütün bir nesne. Böylece gelişimin diğer ileri merhalelerine geçiş, filmde solist çocuğun, aslında için için sevdiği ve hayran olduğu Clément'ı annesiyle yan yana gördüğü zaman harekete geçen Oidipus nitelikli öfkesiyle temsil ediliyor. M. Klein (1922), "Erkek çocuğun babasıyla olan Oidipus nitelikli rekabetinin alıcısı haline gelen öğretmenler eğer bu konuda bilgili olmazlarsa sık sık katlanılması zor bir nefret ve saldırganlığın olduğu kadar çok büyük bir sevgi ve hayranlığın alıcısı haline gelirler" diyor. Tabii genç de, hocaları ile olan bu ilişkisinden dolayı daha sonra içinde oluşan suçluluk hissi ve acıdan payını alır. Klein ayrıca makalesinde bu konuyla ilgili olarak çocuğa olan eşduyumlu yaklaşımın ve onun problemlerini anlamaya çalışmanın onun itaatsizliğinin, reddedici davranışlarının neden olabileceği acı ve öfkeye daha kolay katlanılmasını da sağladığını anlatıyor. Clément, çocuğun bu davranışı karşısında sınır koyarak ama sonra affedebildiğini de göstererek onun hayranlığını ve güvenini yeniden kazandı ve bu sayede kendisiyle özdeşleşen çocuğa iyi bir müzisyen olma yolundaki kapıları açmış oldu. Filmin en başındaki sahneye dönersek, "Yerin Dibi"nde içsel çatışmalarıyla başa çıkamayan bu saldırgan, mutsuz ama çok yetenekli çocuğun, ünlü bir orkestra şefi oluncaya kadarki içsel yolculuğu ve gelişimi, analitik ortamda aktarım ilişkisi içinde bireyin yeniden yapılanma umuduyla yapılan yolculuğuna benzetebiliriz. Hatta filmin tüm kurgusunun bu ana tema üzerine kurulmuş olduğunu söyleyebiliriz. Umut-suzluğun umuda dönüştüğü, karmaşık ve yıkıcı eğilimlerden özgürleşmenin ruhsal gelişime ve duyguların yeniden canlanmasına olumlu etkisinin sağlandığı psikanalitik bir sürece benzetebiliriz.

Klein'a (1927) göre suça eğiliminin temelinde, her normal insanın geçtiği erken sadistik evrede (paranoid konum) hem içe atılmış hem de dışsal şiddet nesnelerinden kurtulma arzusuyla onları yok etme çabası yatmaktadır; çünkü birey, kendi kaygısının yükselmesi nedeniyle yeniden onları hedef olarak görmektedir. Oral, üretral ve anal sadizm dönemlerindeki sırasıyla yeme, parçalama, yakma, yıkma düşlemleri, bunları tahrip edilmiş ve intikam peşinde olan korkutucu nesnelere dönüştürür. Filmdeki suçlu çocuğun da erken evrelerdeki içsel sadistik nesnelerle baş edebilme yetisinin zayıf olduğunu ve çevresindeki nesnelerin de onun bu kaygısını azaltma işleminden yoksun olduğunu farz edersek bu onun ruhsal gelişimini engellemiş hatta durdurmuş olabilir. H. Segal'in (1979) söz ettiği gibi sevgi nesnesiyle güvenli ve tutarlı bir ilişki, paranoid konumdan depresif konuma geçişi ve aynı zamanda haset ve nefretin tam tersi olan sevgi ve şükran duygularının da oluşumunu sağlar.

Depresif konumu derinlemesine çalışılabilme kapasitesi ne kadar fazlalaşırsa, Oidipus evresine ulaşılması, yani yaratıcı ebeveynle özdeşleşmeye giden yolun açılması o kadar olasıdır. Filmde Clément'in bu gence onun tüm saldırgan tavırlarına rağmen bütünü içinde değerli bir yerinin olduğunu hissettirmesiyle simgeleştirmeye ve yüceltmeye, yani benlik gelişimine doğru açılan kanal, haksız yere suçlanması ve müdürün tepkisi nedeniyle kapanır. İçindeki kötü nesnelerin ve kaygının güç kazanmasıyla gerçeklikten kopan ve kendini tehlikelerle ve intikamla dolu bir dünyada bulan genç, okulu yakma eylemini gerçekleştirir. Polisler çocuğu götürürken Clément'in, "O benim tek baritonum, lütfen onu almayın!" diye haykırması ise filmin en duygulu ve anlamlı sahnelerinden biridir.

Koro filmi aynı zamanda bir başka gerçeği, insanın hayata hazırlanmasında ve zihinsel gelişiminde en etkili ve en eski sistem olan eğitimin, ondan daha yeni ama çocuğun iç dünyası hakkında bize önemli ipuçları verebilen psikanalizden yararlanması halinde cevapların ve çözümlerin daha kolay bulunabileceği gerçeğini de gözler önüne seriyor (Bettelheim,1969). Böylece ruhsal gelişimde neyin ve niçin yanlış gittiğini en iyi şekilde açıklayabilen bir disiplin olan psikanaliz, benlik gelişimini bilmeden eğitimin taleplerini çocuğun önüne koymanın yanlışlığından korunmamızı da sağlar. Aslında hedefleri aynı olan (en iyi şekilde gelişime yardımcı olmak olan) bu iki disiplinin yöntemleri birbirinden çok farklıdır ve ancak birbirinden yardım alındığında iyi sonuçlar alınabilir. Gençlik çağında görülen ve en uç noktalara kadar varabilen şiddetin altında aslında zayıf ve zedelenmiş bir benlik ve kendine güven duygusunun yattığının anlaşılabilmesi gerekir. Kuvvetli bir benliğin oluşması için en iyi yol insanın duygularının ve iç çatışmalarının farkında olmasıdır ve ona bu konuda en çok yardımcı dokunabilecek kişiler de psikanaliz konusundaki bilgilendirilmiş ebeveyn ve eğitimcilerdir.

Bruno Bettelheim (1969), "Çocuk iç dünyasının çatışmalarıyla uğraşırken ondan sadece bilinçli düşünce düzeyinde beklentiler yanlıştır ve çocuğun iç dünyasının öğrenmenin hizmetine hazırlanması çok önemlidir. Bazen çocuklar kendilerinden bekleneni otorite korkusuyla yapmaya çalışırlar. Ama eğer doğru ve ahlâklı davranış tamamen korkunun desteğine verilirse benlik (veya zihinsel gelişim) bundan çok zarar görür" diyor.

SONUÇ

Aslında gelişmekte olan kız ve erkek çocuğun, ağır disiplin kurallarından ve cezalardan çok büyümenin yarattığı sancıları hafifletecek, kendine güven

duygusunun pekişmesini sağlayacak, özerk, girişken ve kişiliklerine uygun olarak seçtikleri hedefe ulaşabilecek güçte birer birey olarak yetişmeleri için, yani kısaca var olabilmek için ona destek verecek kişilere ihtiyacı vardır. Eğitimin çocuklara zorla kabul ettirilmeye çalışılması olumlu sonuçlar doğurmayabilir. Psikanaliz ise bireyin zorla kabul ettirilenden bağımsızlaşmasını sağlar. Hedefleri aynı olan bu iki disiplin birbirinden bağımsız olunca istenilen sonuca ulaşamaz, çünkü eğer amaç eğitimi insanlaştırmak ve zenginleştirmekse bu ancak psikanaliz biliminden yararlanarak olur. Çocuk, öğrenmenin endişe verici bir şey olmadığını hissettiği ve iç dünyasını öğrenmenin hizmetine sunduğu zaman verimli olur (Bettelheim, 1969).

Sonuç olarak çocuğun gelişiminden sorumlu olan kişiler, bu filmde olduğu gibi, onun yeni ortamlara uyum sağlayabilmesinde ve enerjisini kabul edilmeyen duyguları bastırmak için değil de, bu çalkantılı dönemde karanlıkların içinden aydınlığa doğru çıkacak yolu bulmasında, yani bir anlamda doğmasında ona destek verecek kişiler olmalıdırlar. Çocuk için uygun eğitim programları hazırlanırken diğer yandan ona bastırmalardan ve çatışmalardan uzak kalabileceği, duygularını ortaya koyabileceği alanlar sağlanması gerekir. Böylelikle gençler, çatışmaların yarattığı kaygılardan, tatmin edilemeyen dürtülerinin merhametine kalmaktan, doğru ifade edilemeyen duyguların içinde yarattığı fırtınalardan biraz olsun korunmuş olur. Ben bu yazımı filmin ana müziğini oluşturan şarkının sözleriyle bitiriyorum. -

*Unutulmuş ve kaybolmuş çocuklara
gecenin karanlığında
bir ışık parlıyor
çocukluğun güzel anıları çabuk unutulup silinir
yaşamın ışığı ise
sonsuz kadar parlar*

*Yolunun üstündeki unutulmuş ve kaybolmuş çocukları gör
Elini uzat ve onlara başka bir geleceğin yolunu göster
Gecenin tam ortasında
Umut dalgasını, yaşam ateşini
Zafere giden yolu hisset
Çocuksu neşeler
Çok çabuk unutulur, silinir
Yolun sonundaki altın rengi ışık ise
Sonsuza kadar parlar*

KAYNAKÇA

- Bettelheim, B., (1969), "Psychoanalysis and Education", *The School Review*.
- Eisold, K., (2005), "Using Bion", *Psychoanal. Psychol.*, 22: 357-369.
- Freud, S., (1905), "Three Essays on the Theory of Sexuality", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt VII, s. 135-243.
- Klein, M., (1927 [1984]), "Criminal Tendencies in Normal Children", s. 170, Free Press, New York.
- , (1922 [1984]), "Inhibition and Difficulties at Puberty", *Love Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*, s. 54, Free Press, New York.
- , (1930 [1984]), "The Importance of Symbol-Formation in the Development of the Ego", s. 219, Free Press, New York.
- Liaudet, J-C., (1999), "Dalto Expliquée aux Parents", *Dalto Gözüyle Çocuk Yetiştirme*, çev. Yeliz Yalın, Güncel Yayıncılık.
- Segal, H., (1952), "Psychoanalytic Experience of Aesthetics", *Int J Psychoanal*, s. 196-207.
- , (1968), *Introduction to the Work of Melanie Klein*, s. 24, (Paranoid-Schizoid Position) - s. 67, *The Depressive Position*, Hogarth Press, Londra.

Cennet Bahçesinde Şiddet ve Şehvet

YAVUZ ERTEN

Deccal (Anti-Christ) (2009)

Yönetmen: Lars von Trier

Senarist: Lars von Trier

Oyuncular: Willem Dafoe, Charlotte Gainsbourg, Storm Acheche Sahlstrom

Çarpıcı bir “Birincil Sahne”¹ gösterisi ve bu sahneye tanık olan çocuğun dramatik ölümüyle başlayan film, cinsiyet ve cinsellik, kadın-erkek ilişkileri ve annelik ve babalık hakkında yoğunlaştırılmış malzemeyi bir düş kıvamında seyircinin düşlemlerine sunar.

Filmin genelinde karı ve koca dışında fazla insanın olmaması dikkat çekiyor. Buna üç istisna filmin başında kısa bir süre sahnede olup sonradan tutunamayan çocuk (Nick), diğeri cenaze sahnesinde bulanık ve yüzleri olmayan şekilde görünen insanlar ve nihayet adam karısını öldürdükten ve yaktıktan sonra tabiatı tek başına yürürken karşılaştığı büyük kadın güruhudur.

1 Birincil (ilk) sahne: Çocukların anne ve babalarının cinsel birleşmelerine doğrudan veya dolaylı bir şekilde tanık olmaları deneyimine psikanalitik kuramda “Birincil Sahne” (primal scene) adı verilir. Bu kavram yıllar içinde çok geniş bir kullanım alanında ele alınmaya başlamıştır. Kavramın bazı kullanımlarında kastedilen bir çocuğun böyle bir şeye somut olarak tanık olması değil bunu bilinçdışı bir fantezi olarak kurgulamasıdır. Hatta “hiç tanık olmaması” da dolaylı bir şekilde Birincil Sahne deneyimi olarak değerlendirilir. Böyle hiç tanık olmama durumunda, çocuğun dünyasında her şey vardır; ama bir tek o yoktur. Onun yokluğunun sağlanmasıyla ilgili anne ve babanın aşırı dikkati, gerginliği ve kaygıları çocuğun yaşamında belirli bir etkiye dönüşür. Onun varlığı, yokluğu’ndan çıkarımsandır.

Cenaze sahnesindeki insanlar ve son sahnedeki kadın kalabalığı net olmayan görüntüler halindedirler ve yüzleri yoktur. Bu anlamda film bize bir üçüncü'nün olmadığı veya olamadığı bir hikâye sunuyor. Filmde görmediğimiz ancak adı geçen bir kişi daha var. O da kadının psikiyatristidir. Ancak adam bu üçüncü'nün varlığını engelleyerek karısının tedavisini kendisi üstleniyor. Bir başka deyişle karısının hem kocası hem terapisti olmaya kalkarak enstet nitelikli bir yaklaşım içine giriyor. Bu tavrı, ilişkilerini iki boyutlu ve karşıt-değerli bir sıkışma ve sıkıntıya sürüklemektedir veya zaten bu özelliklere sahip bu ilişkide üçüncü'yü davet etme gibi bir imkânın olmayışı senaryoda bu şekilde metaforik olarak anlatılmaktadır.

Filmin karanlık ve kasvetli atmosferi bize hep şunu işaret eder: Hikâyenin geçtiği doğal atmosfer yani Eden, ondan şefaât beklenen bir cennet; bir rehabilitasyon ortamı olmanın yanında, tabiatın tüm vahşi ve şeytani taraflarıyla birlikte içinde cehennemi bir varoluşu da barındırmaktadır. Kadın-erkek ilişkisinin tutkusu ve hazzının hemen yanı başında iğrenmeyi, nefreti ve cinayeti tutmaktadır. Ebeveyn-çocuk ilişkisi tüm naif, romantik ve idealize sevgi özellikleriyle birlikte çocuğa yönelik kızgınlıkları, ondan kurtulma arzularını ve evlat katli (çocuğu kurban etme) itkilerini de içermektedir. Yazının bundan sonraki bölümlerinde bunları açmaya çalışacağım.

SAHNENİN KURULUŞU

Filmin mekânla ilgili özelliğine bakarsak iki ana odak görürüz; ilki, “Eden”dir (Cennet Bahçesi), diğeri ise “Eden-dışı dünya”dır. Filmin içinde bu iki mekâna ilişkin odağın birbirlerine nasıl karşıtlıklar içinde kullanıldığına bakarak, bu ikiliği insan ruhsallığının coğrafyasındaki ikiliğe benzetebiliriz. “Eden” birincil süreç “Eden-dışı dünya” (Modern dünya? Medeniyet? Normallik?) ikincil süreç olarak görülebilir. Filmde, Eden yolundaki köprüye tüm üstün sinematografik anlatım yollarıyla yapılan vurgu, bu köprünün birincil ve ikincil süreç arasındaki geçiş olduğunu bize söyler. O köprüden geçerek hem bireysel ruhsallıktaki kökensel bahçeye (içimizdeki tabiatın rahmine, bilinçdışına) hem de insanlığın metaforik ve ikonografik doğum sahnesine geçilmektedir. Bu köprü aynı zamanda “normallik” ve “psikoz”u birbirlerinden ayırmaktadır. Mantiğı, normalliği ve aklı başındalığı –en azından görünürde– temsil eden terapist koca Eden’da “deplasmanda” gibidir. Belli bir süre birincil sürecin “psikotik” dünyasında bu özelliklerini koruyan adam sonunda Eden’ın özelliklerine bürünür veya içindeki Eden’ı ortaya çıkartır.

Kadın, geçmiş yaz aylarında Eden’da geçirdiği günlerde, içindeki tabi-

atın seslerini daha fazla duymuş ve tekinsiz'le karşılaşmıştır. O, tabiatın “şeytanın kilisesi” olduğunu anlamıştır. Ancak daha sonra ikincil sürece dönmüş ve bu karşılaşmayı bastırmaya çalışmıştır. Ancak yaşanan büyük dramdan ve bu dramın yol açtığı çöküntüden sonra ikincil süreç ile bağını önemli ölçüde kaybetmiş ve nerede olursa olsun Eden’la yani birincil süreç ile ilişki halinde yaşamaya başlamıştır.

İkincil sürecin göreceli zamanında üç zamansal boyut (geçmiş, güncel ve gelecek) vardır. Oysa birincil sürecin zamanı mutlaktır. O mutlak zaman levhasında geçmiş, güncel ve gelecek bir arada yaşanır. Kadın Eden’da geçirdiği bir önceki yazda tabiatın bağrından gelen çocuk ağlamasını duymuştur. Yeri göğü inleyen bir ağlamadır bu. Kadın birincil sürecin zamanında, evlat katli/evladın kurban edilmesi ile karşılaşmıştır/karşılaşıyordur/karşılaşacaktır. Burada Meryem ve İsa arasındaki ilişkiye yoğun göndermeler olduğunu düşünebiliriz.

Kadın ve erkeğin sevişme sahnesinde kadının pencerenin kenarına tırmanan Nick’i görmesi ancak tehlikeyi önlemek için hiçbir şey yapmamasını birincil sürecin belirlediği ve başka türlü olamayacak şekilde kaderini çizdiği bir tören karşısında çaresizliği olarak görebiliriz.

Bu durumu bir çocuk doğuran kadının ona yaşam verdiği kadar, onun hiçbir şekilde kaçamayacağı, kaçınamayacağı ölümü vermesine benzetebiliriz. “İnsan evladı” eninde sonunda, öyle veya böyle, en-büyüğü ölüm olmak üzere yaşamın onun için hazırladığı tüm acıları çekecektir. Onun ödediği kefareti, İsa’nın tüm insanlığı selamete ulaştırmak için çektiği acı ve ödediği bedele benzer şekilde, dünyaya gelmenin suçluluğu ile kendine biçtiği cezadan mı kaynaklanmaktadır? Her bir doğum ne kadar çok kaybı, ayrılığı ve öldürmeyi barındırır. Her bir doğum doğmamış veya doğabilecekken öldürülmüş olanlardan bir ayrılık ve onların acısının karşısına cüretli bir çıkıştır. Ve yaşamaya devam etmek sürekli olarak “ölmek için öldürmek” şeklindeki şiddet döngüsünden kendini kurtaramaz.

TEDAVİ

Adam terapisttir ve karısının yasını tedavi etmek niyetindedir. Bu konuda diğer terapistlere güvenmez ve karısının onlarla bağını keser. Giriştiği bu enest nitelikli çabayı, “cehenneme giden yolun taşları iyi niyettedir” sözü ile birlikte düşünersek bu çabanın şüpheli yönlerini biraz daha iyi kavrarız.

Öncelikle şunu söylememiz gerekir: Adam oldukça yüzeysel ve mekanik özellikte tekniklerle (bilişsel-davranışçı?) karısının acısını gidermeye çalış-

şır. Mantıklı, tutarlı, akli başında ve makuldür. Bu hali ile o ikincil sürecin insanıdır. Karısının yaşadığı birincil süreci anlamıyordur ya da anlamazdan gelmektedir. Filmin bir sahnesinde kadın kocasının uzak durduğu psikanalizin varlığını gündeme getirerek, psikanalizin artık ölmüş olduğuna veya daha doğrusu kocasının öyle düşündüğüne yönelik sinik bir sataşmada bulunur. Aslında bu sataşmada hâlâ bir umut da vardır, çünkü iç ve dış Eden’da yaşamakta olanları anlamının ve açıklamanın biraz olsa imkânı varsa o da psikanalizdedir.

Koca gerçekten yardım etmek istemekte midir? Karısının suçluluk duygusu ve Eden’da bir yaz önce karşılaştığı şeyin cezbesiyle hep Eden’da yaşama-ya devam eden tarafını anlamaktan o kadar da aciz midir? Yoksa sahnelenmekte olan bu oyunda kendi rolünü mü oynamaktadır? Eden’a giden yolda gördüğü dişi geyiğin jenitalinden sarkan ve yarısı annesinin içinde yarısı dışarıda ölü yavruyu gördüğü zaman yüzünün aldığı ifade onda oluşmuş olan bir anlayıştan doğuyor gibidir. Aynı ifadeyi Nick’in otopsi raporunu okuyup çocukta oluşan ortopedik deformasyon bulgusunu öğrenince görürüz. Bu bilgiden sonra Nick’in resimlerine bakar ve annesi tarafından ters giydirilen ayak-kabıları görür. Ortopedik deformasyonu okuduğu zaman hemen resimlere bakıp bağlantı kurması bize adamın daha önceden “bilinip de bilinmeyen” (daha doğrusu bilindiği bilinmeyen) bir bilgiye sahip olduğunu düşündürür.

Koca görünürde karısını iyileştirmek için büyük bir çaba harcamaktadır ancak bir sahnede kadının duygu durumu bir dereceye kadar değiştiği zaman ve kocasına ısrarla “ben iyileştim” dediği zaman adamın keyfi kaçır. Kadın bunu fark ettiği andan itibaren ikili arasındaki ölümcül mücadele daha belirgin hale gelir ve Eden’da şiddetin dozu arttıkça artar.

Acaba Eden’a bu seyahat, bir infaz öyküsü müdür? Eninde sonunda varılacak nokta, kadının da adamın da olacağını bildiği infaz sahnesi midir? Belki de en başından itibaren adam için evlat katlinin cezası idamdı. Kadın ise bu infazı provoke ederken bir dolaylı intihar mı gerçekleştiriyordu?

ANNELİK-KADINLIK KARŞITLIĞI

Filmin birincil sahne etrafında kurgulanan bir çatışmayı vurgulaması barizdir. Karı-kocanın tutkulu sevişme sahnesinde bizlere ihsas edilen, kadının hazzından vazgeçmeyerek çocuğunun ölümüne seyirci kalmasıdır. Burada vazgeçilmeyen kadınlık arzuları sadece Nick’in ölümüne yol açmamakta kutsal annelik kavramının da mezarını kazmaktadır. Aslında kadın bir yaz öncesinde birincil sürecin ormansı derinliğinde ve “zamansızlığında” veya “her-

zamanlılığında” bu ölümü/öldürmeyi yaşamış ve bu “şeytan”ın suçunun hükümünü “kadın kırımını” (gynocide) olarak vermiştir. Bu Şeytan’a işkence edilmeli, parçalanmalı ve yakılmalıdır. Filmin sonunda da zaten bu olmuştur.

Annelik ve kadınlığın bu karşıtlığını kadının yaşamı boyunca taşımak zorunda olduğu bir yük gibi düşünebiliriz. Bu arzularının ve hırslarının peşinden gitmesini hep çatışmalı hale getiren bir yükür. Kadın kariyeri için çok önemli bir adım olan doktora tezini uzun zamandır yazamıyor gibidir. Kocasının işini “pek bir bilen” hallerine karşı o yetkinliğini ispat edecek eserini bir türlü tamamlayamamaktadır. Hatta bu eser onun eksikliğini tamamlayacak bir iş olmaktan çıkıp kendisinin nezdinde kadınlığın tahrip edilmesi gerektiğine dair bir inanca dönüşür. Kaldı ki doktora tezini rahat yazmak için gittiği Eden’da hâlâ annelik sorumluluğunu taşımak zorundadır çünkü Nick de onunladır. Eden’da yaşadığı Nick’in başına bir şey gelmiş olmasına dair şiddetli kaygı çocuktan kurtulma arzusunun tersine döndürölmüş hali olarak görölebilir.

Kadın eksiktir ve ayağından prangalıdır. Rolünü ve işlevini bırakıp bir yere gidemez. Bunları bırakıp gitmeye kalksa bile suçluluğundan ve bu suçla biçtiği cezadan kaçamaz. Kadın kendi yaşadığı duyguları onlara (kocasına, oğluna) yaşatmak istemiştir. Kocasının penisine yönelik saldırganlığı ve çocuğunu ortopedik olarak deforme etmesi iğdiş etme girişimleridir. Aynı zamanda prangalı olarak hiçbir yere gidemeyişinin intikamını Nick’in ayaklarının sakatlanması ve eşinin ayağına vahşice takılan mülle almaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Filmde iğdiş etme girişimleri bunlarla sınırlı kalmaz. Kadın filmin sonuna doğru kendine haz veren organı, klitorisini keserek çatışmalı varoluşunun gereğini bir kez daha yerine getirir.

ADEM’İN İKİ KARISI

Annelik ve Kadınlık arzularının yol açtığı yarılma “Melek” ve “Fahişe” imgelerine dönüşür. Dinsel inançlardaki ilk kadın olan Havva’nın İlk Günah’ın işlenmesinden sorumlu tutulduğunu hatırlarsak, Kadın’ın imgesini “yarma” eğiliminin temellerini anlayabiliriz. Ancak bazı Musevi inanışlarına göre Adem’in Havva’dan önce bir karısı vardır. Adı Lilith olan bu kadın Adem’le eşit olduğunu iddia edince ve başı buyrukluğundan vazgeçmeyince cennetten kovulur. Bunun üzerine, Havva Adem’e uyumlu ve uygun bir eş olarak yaratılır. İntikam duygularıyla dolu olan Lilith Havva ve Adem’in başına bela olur. Onların çocuklarına kötölükler etmeye kalkar. Gecelerin karanlığıyla

özdeşleştirilen (ve adı da etimolojik olarak “laylah” (İbranice “gece”²) olan bu şeytani kadın şehveti ve şiddetiyle erkekleri baştan çıkarır. Kadınlara ve çocuklara kötülükler eder. Yüzyıllar boyunca Avrupa’da loğusa kadınların Lilith tarafından saldırıya uğrayacağından korkulur. Küçük çocukların geceleri Lilith tarafından ürkütülmesinden endişe edilir (Colonna, 1980; Vogel-sang, 1985).

Bu hikâye bize kadın imgesindeki kökensel fayın İlk Kadın imgesinde “Havva” ve “Lilith” olarak iki parça şeklinde bir kırılmaya dönüştüğünü gösteriyor. İlk Günah’ın işlenmesinde Havva’ya atfedilen rol ve bu sebeple Kadın’ın sicilinin çok temiz olmaması, Havva’nın üzerine düşmüş –bastırılmış, kovulmuş, kayıtlardan silinmiş– Lilith’in gölgesi gibi görünmektedir.

Filmde kadının Eden’daki varoluşunda Lars von Trier bize hem Havva’yı hem Lilith’i göstermek ister gibidir. Lilith’in incinmişliği, uğradığı haksızlığın acısı ve çaresizliği, onun korkunç ve “kötü” yüzünün arkasında görünmez hale gelmiştir. Filmi seyrederken kadının son sahnelerde iyice şiddetlenen ve kontrolden çıkan saldırganlığı ve sınır tanımaz tahripkârlığının onun acılarının derinliğini izleyiciye unutturduğunu ve filmin son sahnelerinin seyirciye, bu anlamda sıradan bir fantastik korku filminin sonunda, şeytana esir olmuş bir varlığın ortadan kaldırılmasının rahatlatıcı etkisini yaşattığını söyleyebiliriz. Böylece hep beraber bir “kadın kırımı”na (gynocide) katılmış oluruz.

EVLAT KATLİ VE ANNE KATLİ

Anti-christ filmi üzerine yazdıklarımı, bu filmin psikanalitik çözümlenmesi ile ilgili bir etkinliği beraber gerçekleştirdiğimiz değerli psikanalist Özden Terbaş’ın katkısına gönderme yaparak bitirmek isterim. Özden Terbaş (2010) *Deccal*’in analizinde, mitolojideki Orestes karakteri üzerine yoğunlaşmıştır. Orestes karakteri psikanalistlerin dikkatini çekmiş ve onun hikâyesi Oidipus’unkiyle karşılaştırılmıştır (Green, 1975; Goldsmith, 1995 ve 2001). Homer tarafından yazılan hikâyede, Agamemnon’un karısı Klytemnestra, Truva savaşıdan dönen kocasını baltayla öldürür. Agamemnon Truva savaşındayken Klytemnestra onun kuzeni Aegisthus ile bir ilişki yaşamaya başlamıştır. Babasının annesi tarafından öldürüldüğünü öğrenen Orestes o sırada 12 yaşındadır. Sekiz yıl boyunca kaçar ve saklanır. Sekiz yıl sonra kendi ölüm haberini veren haberci kılığında annesi ve onun âşığının yanlarına gelir ve ikisini de öldürür. Bu şekilde mitolojide Oidipus’la özdeşleşen (ve psikanalizin

2 Arapça “leyli” (gececi) kelimesi de bu ortak kökenden gelir.

kuramsal yapısını temelinden etkileyen “baba katli” (patricide) ediminin yanına, Orestes ile eşleşen “anne katli”ni (matricide) de koyabiliriz.

Annenin suçu nedir? Oğul anneyi neden öldürmüştür? Her ne kadar hikâyede Klytemnestra’nın kocasını öldürme gerekçesi farklı görünse de,³ Orestes’in intikamını güdüleyen gerekçe annesinin babasını aldatması ve âşığıyla birlikte yaşamaya devam etmek için ondan kurtulmak istemesiydi. Bir başka deyişle anne uçkuruna düşkünlüğünden bunu yapmıştı. Bu bizi yine yukarıdaki satırlardaki “fahişe anne” imgesine götürür. Hikâyedeki “âşık” Orestes’in Birincil Sahne kurgusunda babasına atfettiği ikincil bir rolden kaynaklanıyor olabilir. Burada baba imgesinin yarılmasını görürüz: Yani “anneyle öyle ayıp şeyler yapmayan bir baba” imgesinin yanında “anneyle o ayıp şeyleri yapan bir âşık” imgesi. Nick filmin ilk sahnesinde “âşığıyla” kendisinden geçmiş şekilde sevişen anneyi görmüştü. Sahnenin devamında oğlun ölmesi (veya kurban edilmesi) bize çocuğun –Tanrıların belirlediği kötü gelecek kehaneti gerçek olmasın diye– kurban edilmek istenen Oidipus’un hikâyesini ve hatta annenin çocuklarını öldürdüğü Medea’nın hikâyesini düşündürüyor (Sirola, 2004).

Filmde Nick ölmüştür ve intikam alamaz ama bir başka oğul (Nick’in babası), Nick’in annesini, yani karısını filmin sonunda öldürür. Bu, Terbaş’ın ustalıklı altını çizdiği şekilde, mitolojideki Orestes öyküsünün ters yüz edilmiş halidir. Orestes’in öyküsünde oğul babanın intikamını alırken, Deccal filmde baba oğlun intikamını alır.

KAYNAKÇA

- Colonna, M. T., (1980), “Lilith or the Black Moon”, *Journal of Analytical Psychology*, sayı 25, s. 325-350.
- Goldsmith, S. J., (1995), “Oedipus or Orestes? Aspects of Gender Identity Development in Homosexual Men”, *Psychoanalytic Inquiry*, sayı 15, s. 112-124.
- , (2001), “Oedipus or Orestes? Homosexual Men, Their Mothers and Other Women Revisited”, *Journal of American Psychoanalytic Association*, sayı 49, s. 1269-1287.
- Green, A., (1975), “Orestes and Oedipus”, *International Review of Psychoanalysis*, sayı 2, s. 355-364.
- Sirola, R., (2004), “The Myth of Medea From the Point of View of Psychoanalysis”, *Scandinavian Psychoanalytic Review*, sayı 27, s. 94-104.
- Terbaş, Ö., (2010), “Deccal Filmi Analizi”, *Ender Herdurak Film Çalışmaları-17’nin Yayınlanmamış Notları*.
- Vogelsang, E.W., (1985), “The Confrontation Between Lilith and Adam: The Fifth Round”, *Journal of Analytical Psychology*, sayı 30, s. 149-163.

Okuyucu: Psikanalitik Bir Yaklaşım

NAYLA DE COSTER

Okuyucu (The Reader) (2008)

Yönetmen: Stephen Daldry

Senarist: David Hare (senaryo), Bernhard Schlink (roman)

Oyuncular: Kate Winslet, Ralph Fiennes, Bruno Ganz

Film bir kusma sahnesi ile başlar. Roman, Bernhard Schlink (1998) tarafından kaleme alınmıştır. Film uyarlaması Stephen Daldry tarafından yönetilmiş ve 2008 yılı Aralık ayında piyasaya sürülmüştür.

Yıl 1958. O sırada 15 yaşında olan Michael hastalanır ve okuldan eve dönerken kusmaya başlar. 36 yaşında bir tren kondüktörü olan Hanna, Michael'ı bulur, evine götürür ve temizler. Üç ay sonra Michael teşekkür etmek üzere Hanna'yı ziyaret eder ve aralarında içerisinde bir yıkanma ve sevişme ritüelinin de geliştiği bir ilişki başlar. Hanna, Michael'm kitaplarıyla ilgilenir ve sevişmeye başlamadan önce Michael'ın kendisine yüksek sesle kitap okumasını ister.

Bir gün Hanna hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolur. Yıllar sonra Michael hukuk öğrenimi gördüğü sırada, SS muhafızı bir grup kadına ilişkin bir davayı izlemekle görevli bir ekipte yer alır. Sanıklar toplama kamplarında yaşayan 300 kadının bir kilisede diri diri yakılmalarına izin vermekle suçlanmaktadır. Michael sanıklar arasında Hanna'yı tanır. Hanna yangına dair kendi elyazısı ile bir beyan yazmış olmakla suçlanmaktadır. Ancak elyazısının bir örneği istenildiğinde vermeyi reddeder ve kilisenin kapısının kilitlenmesi

emrini kendisinin verdiğine dair yanıltıcı bir itirafta bulunur. Michael dehşete düşmüştür. Ama o an, Hanna'nın okur-yazar olmadığını ve bunu bir sır olarak saklamakta olduğunu anlar. Michael Hanna'nın bu sırrını açığa çıkarmamayı tercih eder ve Hanna'nın ömür boyu hapis cezası almasına engel olmaz.

Bu arada Michael evlenir ve bir kızı olur, ancak evliliği uzun sürmez. Michael, Hanna'nın cezaevinden gönderdiği mektupları yanıtlamaz ama önceden ona okuduğu kitapları kendi sesiyle okuyup kasetlere kaydeder ve düzenli olarak Hanna'ya gönderir. Hanna bu kasetlerin yardımıyla kendi kendine okumayı öğrenebilecektir.

Onsekiz yıl sonra Hanna serbest bırakılmak üzere iken Michael onu cezaevinde ziyaret eder. Hanna'ya bir iş ve oturabileceği bir daire bulmak konusunda yardımcı olmayı önerir. Ancak serbest bırakılacağı gün, Hanna kendisini okur-yazar yapan kitapların üzerine çıkar ve kendini asarak yaşamına son verir. İntiharından önce Michael'a bıraktığı mektupta geride bıraktığı parayı kilise yangını mağdurlarından birine vermesini ister. Bunun üzerine Michael bir soykırım mağdurunu ziyaret etmek ve ona Hanna'nın bıraktığı parayı vermek üzere New York'a gider. Almanya'ya geri döndüğünde kızıyla birlikte ilk kez Hanna'nın mezarını ziyaret eder ve kızına kendi öyküsünü anlatmaya başlar.

Bu, bir yas sürecinin ve birbirleriyle yüzleşen iki neslin yaşadığı travmaya ait suçluluk, utanç ve kayba dair derinlikli bir çalışmanın başlangıcıdır. Schlink (2008) bir röportajda, bu kitabın Yahudi soykırımı hakkında değil, sevdikleri ve hayranlık duydukları büyüklerinin üçüncü Reich dönemine ait korkunç eylemlerde ve vahşette nasıl yer aldıklarını keşfeden ikinci nesil hakkında olduğunu söylemiştir. Bu hem kitapta, hem de filmde yer alan sürekli gerilimi ifade etmektedir.

Film birçok soru işareti uyandırmaktadır: Yaşananların sorumluluğu kime aittir? Suçluluk kime miras kalır? Ve biz bununla nasıl baş ederiz?

Yaşlı neslin suçluluğu ile ikinci neslin utancı filmde nesilden nesile iletilmektedir. Filmde tutkulu bir beraberlik yaşayan ikiliden Hanna yaşlı nesli, Michael ise ikinci nesli temsil etmektedir. İlişkilerinin başlangıcında Michael bir ergen ve Hanna ondan 20 yaş büyüktür ve iki nesil arasındaki ayrıma dair tam bir karmaşa söz konusudur.

Hanna zaman zaman çocuğunu yıkayan ve onu besleyen bir annedir. Geceleri ise roller değişir ve Michael okuduğu kitaplarla Hanna'ya düşlemleme ve rüya görme imkânı veren 'anneye özgü' bir ruhsal alan sunar. Bu bize Bion'un kuramını hatırlatır: Bion'a (1962a) göre annenin bebeğe sağladığı al-

fa işlevi bebeğin ilkel ve karmaşık duyular olan beta öğelerini, daha katlanılabilir düşünce ve duygular olan alfa öğelerine dönüştürmesine olanak sağlar. Alfa işlevi, bebeğin gereksinim duyduğu düşünce ve ifade gelişimi için gerekli olan alanı sunar. Bu gelişime olanak sağlayan bir diğer etken ise annenin kapsama işlevidir.

Bion'a göre, düşünme aygıtının inşası anne ve çocuk arasındaki iletişimler çerçevesinde meydana gelir (Bion, 1967). Anne, 'düşleme' işlevini kullanarak bebeğin erken dönemde deneyimlediği anlaşılması güç duyguları anlamlandırmasına, bu duyguları işlemesine ve sindirmesine yardımcı olur. Bu işlevin yetersizliği ve annenin bebeğin yansıtımlarına gösterdiği tahammülsüzlük, Bion'un "isimsiz dehşet" dediği içe atma sürecine ve daha sonra psikoza yol açar (Bion, 1962b).

Zihinselleştirme üzerinde duran bir başka yazar da P. Fonagy'dir. Fonagy'e (1991) göre zihinselleştirme dış ve iç dünyalar arasındaki sınırları belirleyebilme, zihinsel temsil oluşturabilme ve öteki ile iletişim kurabilmedir. Bunun gerçekleşebilmesi için kişinin kendi duygulanımları ile temasta olması ve eşduyum kurabilmesi önemlidir.

Fonagy'e göre kimlik dağılması farklı zihinsel durumların ve kendilik imgelerinin temsil edilebilmesine dair yetersizlikle ilişkilidir. Farklı zihinsel durumların ve kendilik imgelerinin temsil edilebilmesi, güçlü bir kimlik, nesne sabitliği, bireyselleşme ve yas tutma süreçleri için çok önemli olan süreklilik hissine katkıda bulunur. Hanna ötekinin bakış açısını ve zihinsel durumunu dikkate almak ve eşduyum kurmak konusunda yetersizlik göstermektedir. Hannah Arendt, kendisine Yahudi soykırımının en önemli örgütleyicisi olan Nazi lideri Adolf Eichmann hakkında ne düşündüğü sorulduğunda, "...basitçe düşünme yeteneği yoktu" diye yazmıştır (Arendt, 1963).

Hanna, dava süresince hâkime başka bir seçenek yokmuşçasına, "Ama siz olsanız ne yapardınız?" diye sorar. Hanna, liderinin kurallarına körü körüne itaat eden ve barbarca eylemlere katılan bir ulusu simgeliyor gibidir. Hanna'nın işlevselliği psikotik düzeydedir. Düşüncelerini detaylandırma ve davranışlarının sonuçlarını kavrama konusunda yetersizdir. Ancak cezaevinde okumayı öğrendikçe, yani yaptıklarının dehşetini ve ahlâki yönlerini anlamaya ve bunlara ilişkin suçluluk kendisi için dayanılmaz bir hal almaya başladıkça, yavaş yavaş "uygarlaşacaktır". "Sözcük" onu ilkel bir varlık olmaktan uygar bir varlık olmaya dönüştürecektir.

Michael sözcükler aracılığıyla Hanna'nın düşüncelerini düzenlemesine, detaylandırmasına ve duygulanımları ile temas kurmasına yardımcı ol-

muştur. Hanna yalnızca Michael kendisine okuduğunda ağlayabilmiştir. “Sözcüğün” psikanalitik çerçevedekine benzer derin bir dönüşüm yaratma gücü Hanna’nın insan sevgisi ve merhamet kazanmasına yardımcı olmuş ama aynı zamanda paranoid-şizoid konumdan depresif konuma geçerek yaşamına son vermesine yol açmıştır (Klein, 1940).

Freud liderleri kitlelere bağlayan libidinal bağın gücüne vurgu yapmıştır. Bu libidinal bağ aslında aşkın özdeşleşimsizlik üzerine kurulmuş çok ilkel bir biçimi olabilir. Ülküleştirme bu bağın temelini oluşturur. Öyle ki, birey, kişiliğinin buharlaşıp yok olduğunu görür ve liderin simgelediği veya lidere yansıtılan “ideal benlik” benliğin yerini alır. Bunu gerileme takip eder ve birey dürtülerine tabi bir çocuk ya da ilkel bir insan gibi davranır. Benlik zayıflar ve liderle kurulan ilişki hipnotik bir hal alır. Freud düşüncelerini kilise ve orduda bireylerin liderin her bir bireyi eşit ölçüde sevdiğine dair bir yanılsamanın etkisi altında olduğu şeklinde sürdürmüş ve benlik idealinde temsil edilen arkaik babanın benliğe egemen olduğu sonucuna varmıştır.

Filmde Michael, Hanna ile olan ilişkisinde kendi çocukluğuna geri döner. Hanna’nın cinselliği sanki bir geçiş ayınındeymiş gibi başlatmasına rağmen, çiftin sevişmelerinde arkaik annenin rahmine bir dönüş olduğu söylenebilir. Film Michael’ın annesiyle ilişkisine dair çok az şey anlatmaktadır. Kitapta ise Michael annesiyle olan ilişkisi hakkında bir psikanalistle konuştuğundan bahsetmektedir. Michael’ın Hanna ile ilişkisinde bir yıkanma ve sevişme ritüeli yer almaktadır. Film Michael’ın kusması ve Hanna’nın kusmuğu temizlemesi ile başlamaktadır. Burada temizlenen büyüklerin suçluluğu mudur?

Film aynı zamanda suçluluk ve utanç duyguları hakkındadır. Hanna’nın en önemli sırrı şiddet dolu Nazi geçmişi değil, okur-yazar olmamasıdır. İnsanların yanarak ölümüne yol açmış olmaktan çok okuyamamaktan dolayı utanç duymaktadır. Utanç narsistik çekirdek ve kimliğe dokunur. B. Kilborne’a göre, “utanç dayanılmaz olduğunda zehirli hale gelir ve kişinin insan olmaya layık olmadığının bir işareti olarak deneyimlenir” (Kilborne, 2002).

Didier Houzel (1987) utancın nedeninin, nesnenin bebeğin anal ve üretral bildirimlerini kabul etmek ve bir araya getirmekte yetersiz kalması olduğunu ifade etmiştir. Houzel’e göre “utanç içinde boğulma”nın nedeni nesnenin saldırılar gibi ilkel bildirim biçimlerini kapsamaktaki yetersizliğidir. Kapsayıcı nesnenin bebek tarafından deneyimlenememesi utancın suçluluğa üstün gelmesine ve sadizme yol açabilir.

Michael, Hanna’yla ilişkiye girerek bilinçdışında ebeveynlerinin suçluluğunu yeniden canlandırır. I. Kogan (1995) ikinci neslin bilinçdışında ebe-

veynleriyle özdeşleştiğini ve ayrışmayı başaramadığını ifade etmiştir. Michael ebeveynlerinin parçalanmış kendilikleri ve acıları için kapsayıcı bir alan olarak kullanılmış olabilir.

“Çocuklar, travma geçirmiş ebeveynlerini anlamak ve onlara yardım etmek yolundaki bitmek bilmez gayretleriyle ebeveynlerinin deneyimlerini ve eşlik eden duygulanımları kendi yaşamlarında yeniden yaratarak onların neler yaşadıklarını deneyimlemeye çalışırlar” (Kogan, 1995, s. 87). Michael bir sırrı saklamıştır –tıpkı ebeveynlerinin ve ulusunun yaptığı gibi– ve suçluluk onu duygusal olarak sakatlamıştır. Michael, Hanna ile ilişkisi yoluyla, bilinç-dışında ebeveynleriyle ve onların depresyonlarıyla yüzleşmeye çalışmış olabilir. Travma ve utanç tekrar etmektedir. Michael’ın ailesindeki herkesin bu gizli ilişkiyi bildiği halde bunun hakkında konuşmaması, Alman ulusunun vahşeti bilmesi ama sessiz kalmasına işaret ediyor olabilir. Hanna mahkeme salonunda suçunu kabul ettiğinde, Michael onun yalan söylediğini bilmektedir. Hanna’yı kurtarmak yerine sessiz kalarak onu öldürmüş, böylece travma ve suçluluk bir nesilden ötekine aktarılmıştır.

Film boyunca meydana gelen olaylara ilişkin olarak karakterlerin davranışlarında ve coşkusal yanıtlarında gözlenen eksiklik, acı ve suçluluk duygularına karşı kullanılan patolojik yastakine benzer savunma mekanizmalarını anımsatmaktadır.

Yas süreci, bağışlayıcılık ve derinlemesine çalışma Michael’ın kızıyla birlikte Hanna’nın mezarını ziyaret ettiğinde ve ona kendi hikâyesini anlatmaya başladığında başlayacaktır... Sözcükler yoluyla...

Çeviri BURÇAK ERDAL

KAYNAKÇA

- Arendt, H., (1963), *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*.
 Bion, W. R., (1962a), “The Psychoanalytic Study of Thinking”, *The International Journal of Psychoanalysis*, 43, s. 306-310.
 —, (1962b), *Learning from Experience*, Heinemann, Londra.
 —, (1967), *Second thoughts*, Heinemann, State, Londra.
 Fonagy, P., (1991), “Thinking about Thinking: Some Clinical and Theoretical Considerations in the Treatment of a Borderline Patient”, *The International Journal of Psychoanalysis*, 72, s. 639-656.
 Freud, S., (1921), “Group Psychology and the analysis of the ego”, *Standard Edition*, Cilt XVIII, The Hogarth Press, Londra.
 Houzel, D., (1987), *The concept of Psychic Envelope*, Karnac, Londra.

- Kilborne, B., (2002), *Disappearing persons*, State University of New York Press, New York.
- Klein, M., (1940), "Mourning and its Relation to Manic-Depressive States", *The International Journal of Psychoanalysis*, 21, s. 125-153.
- Kogan, I., (1995), *The Cry of the Mute Children*, Free Association Books.
- Schlink, B., *The Reader*, çev. Carol Brown Janeway, 1998.
- , (23 Aralık 2008), *Interview on CBS (Columbia Broadcasting System)*.

5

Paris-Texas **GÜLGÜN ALPTEKİN**

Paris-Texas (1984)

Yönetmen: Wim Wenders

Senarist: L. M. Kit Carson, Sam Shepard

Oyuncular: Harry Dean Stanton, Nastasja Kinski, Dean Stockwell

Ben *Paris-Texas* filmini yedi yıl önce İstanbul Film Festivali'nde seyretmiştim, sabah onbir seansında. Aynı gün bir hastam sabah bu filmi seyrettiğini anlattı. Yani aynı anda sinemadaymışız. Hastam filmin sonundaki çocuğun annesine sarılma sahnesinden çok etkilenmişti. Yıllar sonra karşılaştığı annesine sadece sarılmasından. Hiçbir şey konuşmadan sadece sarılmasından. Sarılmada çok şey vardı. Bu çok şeyi anlatmak için sözcükler kifayetsiz. Sadece yaşıyor ve hissediyorsunuz o yoğunluğu. Ben de bu sahneden çok etkilenmiştim. Aramızda bir fark vardı. O anlatırken rahat rahat ağlıyordu. Ben ağlamamaya çalışıyordum. Bu film bende çifte etki yaratmıştı. Hem sabah seyrederken hem de öğleden sonra hastamla seansımda. Hastam onbeş aylıkken annesinden örseleyici bir ayrılık yaşamıştı. Hollanda'da kardeşi doğduktan sonra annesi hasta olduğu için bakıcıya verilmişti. Bu çok uzun bir dönem değildi. Daha sonra ailesiyle birlikte yaşamıştı. Ama bu travma tüm hayatı boyunca etkili olmuş, hep o dönemde yaşadığı terkle ilgili boşluğu ve yalnızlığı doldurmaya çalışmıştı. Terapisinin başlarında internetten araştırmıştı, onbeş aylık bir çocuk neler yapabilir diye. "Düşünsenize, üç küpü üst üste koyabilirmiş" demişti.

Bu film pek çok karakterin iç dünyasını birbirleriyle ilişkilendirerek bu kadar canlı ortaya koyuşuyla çok çarpıcı. Ayrıca iç içe geçmiş bir yas ağı bu film. Ama ana kahramandan ve filmin başından, Travis'den başlayalım. Travis dört yıl boyunca dünyadan kopmuştu. Erkek kardeşinin ona adeta bir terapist gibi eşlik etmesi ile yavaş yavaş dünyaya döndü ve hikâyesini bize anlattı. Kardeşinin istikrarlı duruşu, kapsama kapasitesi ve ona olan inancı çok önemliydi (Bonfilio, 2007; Cooper, 2000). Travis'in dört yıllık suskunluk döneminden sonra ilk söylediği sözcük "Paris" oldu. Kardeşine, "Paris'e gidebilir miyiz?" dedi. Annesinin doğduğu yer ve kendisinin de varolmasına sebep olan yer. "Annemle babam Paris Texas'da sevişmiş ve ben olmuşum." Sonra hikâyeden öğreniyoruz. Babası annesiyle alay edermiş, onu aşağılamış, annesi de çok utanırmış. "Paris" der, durur, insanlara Fransa'daki Paris izlenimini verip "Texas"ı ekler sonra gülermiş. Dolayısıyla Travis'in oral dönemde, depresif, yetersiz, utanç içinde bir anne tarafından yetiştirildiğini düşünebiliriz. Oral dönemdeki çatışmaların yoğunluğunun oral döneme saplanmaya neden olduğu düşünülebilir (Albert ve Bernstein, 1964). Travis'de oral saplanmanın pek çok özelliğini görebiliriz: Bağımlı yapısı, alkole bağımlılığı, ancak bağımlı bir aşkla varolabilmesi. Bu aşkın anne bebek ilişkisindeki ortak yaşamsal dönemdeki –bir olma, aynı olma, ben ve ben olmayanın ayrışmadığı, iç içe geçmenin yaşandığı dönem– gibi oluşu. Bu ortak yaşamsal aşk bozulduğunda oral saldırganlığın nasıl da şiddetli bir şey olduğunu bu filmde çok iyi görüyoruz. Travis sonuçta psikotik bir insan değil, fakat oral saplantısı yoğunlaştığında psikotik gibi oluyor. Gerçekle bağlantısı kopuyor, paranoid oluyor. Oral saplantısı azaldığında ve kendini güvende hissetmeye başladığında tekrar gerçekliğe dönüyor. Karısının hamile kalışı, "Evet, tehlike yok, ben ve aşkım yine iç içeyiz, biriz" manasına geliyor. Çocuk sahibi olacağı için alkolü bırakıyor, şiddet uygulamaktan vazgeçiyor. Tekrar çalışmaya başlıyor, mutlu aile babası olmaya çalışıyor. Artık burada Oidipus dönemi sahneye giriyor. Tabii ki Travis oral dönemde çok hasarlı olduğu için, sağlıklı bir ayrılma bireyleşme dönemi (Mahler, 1971; Kramer, 1979) gerçekleştirmediği için, Oidipus nitelikli dönemin de çok çatışmalı yaşanmasını bekleriz. Travis Oidipus döneminde de annesine karşı yoğun çift değerli duygular içindedir. Aşkı da çok büyük, nefreti de çok büyük. İkili ilişki çözülemediğinde üçlü ilişki çok zordur. Travis babasından çok az bahsediyor. Dolayısıyla babasıyla ilişkisine dair çok şey bilemiyoruz. Ama çok az bahsediyor olması da annesinin onda ne kadar hâkim olduğunu gösterir. Nitekim Travis içindeki anneyi öldürdüğünde kendisi de âdeta ölmüştür (Dört yıl boyunca ruhsal olarak

ölüydü). Ama Travis'in çok güçlü bir tarafı da vardır; tutunmaya ve onarmaya çalışan tarafı. Annesiyle babasının aşkını onarabilirse, kendi hastalıklı varoluşunu da onarabileceğini hissetmektedir. Anne babasının aşkını onarırsa, kendisi de annesi gibi çok sevdiği bir kadınla, onu yok etmeden ve yok edilmeden sağlıklı bir aşk yaşayabilecektir. Aynı zamanda annesini "Paris Texas" sözcükleriyle aşağılayan biri değil (babasının daha önce yaptığı gibi), onu onurlandıran bir âşık olacaktır. Muhtemelen Travis'in hayatı mutsuz ve aşağılanmış anneyi mutlu etmek çabasıyla ve mutlu olmayıp onu yetersiz hissettiren anneye karşı duyduğu yoğun öfkeyle geçmiştir.

Travis'in güçlü taraflarını film boyunca da görüyoruz: Herşeye rağmen yas tutma çabası, oğlunun yas sürecine eşlik etmesi ve sonunda oğlunu annesiyle bir araya getirebilmesi (Biliyor ki kendi patolojik yapısı bu üçlünün mutlu yaşamasına izin vermeyecektir)... Anne ve oğlunun bu büyük aşkı yaşamasına izin vererek, –belki kendisinin yaşayamadığı şekilde– oğlunun daha sağlıklı ve daha doyumlu yaşamasına olanak sağlıyor. Burada yine kendisinin anesiyle aşkını onrama çabası var. Kendi oğlu ve oğlunun annesi onun yaşayamadığını yaşayıp bu onarımı yapabilirler.

Travis'in oğlu çok sağlam bir karakter olarak verilmiş. Duygularını, acılarını açık açık yaşayabilen, tahammül edebilen bir çocuk. Babasıyla ilk karşılaşma anında yüzündeki acı ve küskünlük çok çarpıcıydı. Peki, bu çocuk nasıl bu kadar sağlam olabildi? Travis ve karısı bütün çatışmalarına rağmen çocuğa iyi bir anne ve babalık işlevi görebilmişler. Daha sonra amca ve yenge çok istikrarlı bir anne ve babalık yapıp, çocuğun yaşadığı terk edilmeyi en hasarsız şekilde atlatabilmesi için yardımcı olmuşlar. Psikanalitik literatürde evlat edinilmiş çocuklarla yapılan çalışmalarda biyolojik bağın önemi üzerinde durulmaktadır (Brinch, 1980). Bu filmde biyolojik bağın önemini çok iyi görüyoruz. Biyolojik bağ, çocuğu sonuçta biyolojik anne ve babasına çekti. Ayrıca çocuğa küçüklükten itibaren seyrettirilen, anne ve babasıyla birlikte vakit geçirdiği video da çok önemli. Bu, bir video gibi değil, gerçek yaşam gibi. O kadar canlı ve dokunaklı ki! Dolayısıyla bu çocuk, –benim hastamdan farklı olarak– belki bu video sayesinde, terk edilmesine rağmen, terk eden anne ve babaya ilişkin olumsuz imgeleri değil de, olumlu imgeleri barındırabildi. Aynı şekilde kendisiyle ilgili de terk edilen, istenmeyen biri şeklindeki olumsuz imgeleri değil, olumlu kendilik imgelerini barındırabildi.

Travis'in karısı da Travis gibi bağımlı yapıda birisidir. Fakat onun hayat hikâyesi hakkında çok şey bilmiyoruz. Onun da Travis'le karşılaşması yas sürecini (Borovitz, 1983; Fleisher, 1988; Volkan, 1981) ele almasına yardım-

cı oldu. Artık o da ruhsal olarak annelik yapabilme yeterliliğine hazır hissedebiliyordu.

Filmin ruhsal olarak en sağlıklı yetişkinleri, Travis'in erkek kardeşi ve erkek kardeşinin karısı. Tabii onların acıları biraz geri planda kalmış oluyor. Başarı da burada. Onlar gerektiğinde geri planda kalabilmeye izin verebiliyorlar. Travis'in erkek kardeşi Walter çocukluğundaki acılı evinden hasarsız çıkabiliyor. Travis gibi duyarlı bir ağabeyinin olması belki çocukluğunda ona yardımcı olmuş olabilir. Nesne ilişkileri kuramı, anne ve babanın yetersiz nesneler olmaları durumunda, bazen ağabey veya ablanın sağlıklı bir nesne olarak küçük çocuğun ruhsal gelişiminde eksik anne ve baba işlevini giderebildiğini göstermiştir (Kris ve Ritvo, 1983; Leichtman, 1985).

Filmde en zor durumda kalan kişi ise Travis'in ağabeyinin karısı Ann'dir; kendi çocuğu olmayan, kocasının yeğenine gerçek annelik yapmış ve anne gibi bağlanmış bir kadın. Ann'in çatışmalarını çok insani olarak hissettiriyor film. Travis'in bulunmasına sevinemiyor. Travis adına sevinecek, ölmesine de, ama çocuğu da kaybetmek istemiyor. Hem Travis'i sevip kollayabiliyor hem de çocuğun anneliğinden vazgeçmek istemiyor. Birbiriyle bu kadar çelişen, kanşan duyguları suçluluk duymaksızın çok insani bir şekilde yaşıyor.

Paris Texas psikanalitik açıdan çok yoğun bir film. Bu beş insanın iç dünyalarını önümüze getiriyor ve birbirleriyle olan ilişkilerini analitik olarak örüyor. Filmdeki bazı sahneler psikanaliz seansını andırıyor. Örneğin Travis'in eski karısı Liza ile camın arkasından telefonla konuşmaları. Sırayla biri hasta, diğeri analist oluyorlar birbirlerine. Bir diğeri sahne de Travis'in divanda uzandığı, oğlunun ise koltukta oturduğu sahne. Burada çocuk, babasının analisti gibi oluyor. Böylece filmin başından sonuna kadar herkesin iç dünyasını, birbirleriyle ilişkilenmelerini ve yaslarıyla başa çıkma yollarını çok derin bir şekilde hissedebiliyoruz. Filmin böyle oluşu, bu kadar ağır temalı bir filmi çok sürükleyici ve herkesin yüreğine derin bir şekilde dokunan bir hale getiriyor.

KAYNAKÇA

- Alpert, A.ve Bernstein, I., (1964), "Dynamic Determinants in Oral Fixation", *Psychoanal, St. Child*, 19, s. 170-195.
- Brinich, P. M., (1980), "Some Potential Effects of Adoption on Self and Object Representations", *Psychoanal, St. Child*, 35, s. 107-133.
- Bonfilio, V. P., (2007), "Containment Through Relationship: A Review of Impossible Training: A Relational View of Psychoanalytic Education by Emanuel Berman", *Psychoanal, Dial*, 17, s. 575-580.

- Borowitz, E., (1983), *Linking Objects and Linkings Phenomena: A Study of the Forms, Symptoms, Metapsychology, and Therapy of Complicated Mourning*, Vamik D. Volkan, International Universities Press, New York, 1981, *Mod. Psychoanal*, 8, s. 224-227.
- Cooper, S. H., (2000), "Mutual Containment in the Analytic Situation", *Psychoanal, Dial*, 10, s. 169-194.
- Fleisher, M. L., (1988), "The Annual of Psychoanalysis", Xii/xiii, 1984/1985, "Complicated Mourning", Vamik D. Volkan, s. 323-348, *Psychoanal Q.*, 57, s. 135.
- Kramer, S., (1979), "The Technical Significance And Application Of Mahler's Separation-individuation Theory", *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 27, s. 241-262.
- Kris, M. ve Ritvo S., (1983), "Parents and Siblings-Their Mutual Influences", *Psychoanal. St. Child* 38, s. 311-324.
- Leichtman, M., (1985), "The Influence of an Older Sibling on the Separation-Individuation Process", *Psychoanal. St. Child*, 40, s. 111-161.
- Mahler, M. S., (1971), "A Study of the Separation-Individuation Process - And its Possible Application to Borderline Phenomena in the Psychoanalytic Situation", *Psychoanal. St. Child*, 26, s. 403-424.
- Volkan, V. D., (1981), *Linking Objects and Linking Phenomena: A Study of the Forms, Symptoms, Metapsychology, and Therapy of Complicated Mourning*, International Universities Press, Inc., New York.

6

Değerli **SEZAI HALİFEOĞLU**

Değerli (Precious) (2009)

Yönetmen: Lee Daniels

Senarist: Geoffrey Fletcher (senaryo), Sapphire (roman)

Oyuncular: Gabourey Sidibe, Mo’Nique, Paula Patton

Film genç bir kızın anne ve babasıyla Oidipus nitelikli ilişkisine dair bizi bilgilendirerek başlıyor. Babayla ensest ilişkinin tekrarlayan hamilelikle sonlandığı, kız çocuğunda Oidipus evresinde var olan babadan bir bebek sahibi olma arzusunu içeren düşlemin gerçeğe dönüşmüş olduğunu öğreniyoruz. Anenin ise kızına karşı öfke ve nefret dolu saldırgan tutumuna şahit oluyoruz.

Babayla cinsel ilişkide bulunduğu sahneyi takip eden kızın meşhur bir yıldız olma hayalini, annesinin yüzüne su dökerek kızı ayılttığı bir diğer sahne takip ediyordu. Anne kızını Oidipus nitelikli çocukluk hayallerinden uyararak gerçeğe döndürecek kişidir. Şüphesiz babaya düşen de yangına körukle giden olmamaktır (Freud, 1924a).

Anne sadece babanın kadını olma rolünü-yerini değil, aynı zamanda yemeğini pişirterek evin annesi olma, Down Sendromlu torunu sayesinde sosyal hizmetlerden geçim kaynakları olan parayı temin ettirerek evin babası olma, ona cinsel haz alması için eşlik etmesini isteyerek evin erkeği olma rollerini de kızına bırakmış ya da ondan talep ediyor.

Filmde ensestin olduğu ailenin bireyleri evden dışarı çıkmayan ve başka bağları olmayan kişilerdir. Ensestin olduğu aile toplumun temel yasaların-

dan birini ihlal etmiş ve toplum dışında kalmıştır. Ailenin ve bireyin topluma kabulünün temel şartı olan ikinci yasak da filmde her an çiğnenmek üzeredir; aile içi cinayet. Filmde bu eğilimi özellikle anneden kızına yönelmiş olarak görüyoruz.

Anne baba çocuk arasındaki ilişki ergenlik döneminde zorlu bir sınımadan geçer. Yeniden alevlenen aşk ve rekabetin çocukken olduğu gibi daha çok çocuktan anne babaya değil, anne babadan da dürtüsel ve bedensel olarak gelişmiş olan kız ya da oğullarına güçlü bir şekilde yöneldiği bir dönemdir ergenlik. Oidipus karmaşasının iki yönlülüğü, yani çocuktan anne babaya, anne babadan da çocuğa yönelik olan duygular ergenlik döneminde daha güçlüdür. Çünkü bu kez çocukları şehveti ve şiddeti daha çok barındıran dürtüsel bir bedene sahiptir.

Kahramanımız fotoğraf albümüne bakarken onu koruyan sevecen ve şefkatli bir annenin sözlerini duyduğunu hayal ediyordu, hemen ardından da okulda babaya olan aşkın aktarıldığı matematik öğretmenin çocukluk hayalini doyurmayı vaat eden sözlerini. Bir yandan sahip olmadığı iyi anneye sahip olmayı düşlerken, diğer yandan tecavüz eden, baştan çıkaran babanın yerine daha iyi bir babaya sahip olmayı düşlemektense yine Oidipus evresinin arzusuna uygun bir düşlemden vazgeçemiyordu.

Bir çocuğun bu hayalleri içinde taşıırken, bu hayallere şiddet ya da şehvetle karşılık vermeyecek bir anneye ve babaya ihtiyacı vardır (Ferenczi, 1932). Kahramanımız, kızının içindeki kocasına yönelik aşk ve kendisine yönelik rekabet dolu arzuları taşıyabilen, misillemede bulunmayan şefkatli bir anneye olan ihtiyacını albümdeki annesinin fotoğrafına bakarken ortaya koyuyor. Diğer yandan babanın kendi aşkına karşılık vermeyerek, baştan çıkmamış olarak orada sağlam bir figür olarak kalmasına olan ihtiyacı ise baba tarafından arzulanmak gereksinimine yenik düşmüştür ve kendini matematik öğretmenin fotoğrafına bakarken kurduğu hayalde göstermektedir.

“Testlerde hep yanlış bir şey vardır. Testler benim beyinsiz halimi, bütün ailemin aptallığını resmediyor.” Evet, testler bilgiyi ve muhakemeyi ölçer. Cinsiyetler arası ve kuşaklar arası fark ruhsal olarak öğrenildiğinde, enstest ve cinayet yaşağı içselleştirildiğinde ancak o zaman gerçeklik ilkesi işlerlik kazanır (Freud, 1924b). Gerçeği değerlendirme yetisi öğrenmeyi ve doğru karar vermeyi mümkün kılar. Kahramanımızın yaşadığı öğrenme güçlüğünün, cinsiyet ve kuşak farklılığının ruhsal düzeyde öğrenilmemiş olmasıyla ilişkili olduğunu düşünüyorum. Şüphesiz yanlış olan testler değil. Kahramanımızın bu sözleri; bilginin, öğrenmenin alanına girememiş olmasının gerisinde kendi

beyninin önemli ruhsal işlevlerini aksatan bir aile hikâyesi aptallığı yattığını aslında bilen biri olduğunu da anlatıyor.

“Yetişkinler sınıfında olduğunuzu biliyorsunuz, lisede değilsiniz, sizi lise diploması almaya hazırlıyorum.” *Each one teach one*’daki öğretmenin bu sözleri, artık çocuk sahibi bir kadın oldukları için ya da başka gerekçelerle bu gençlerin yetişkin sınıfına hızlı ve yersiz geçiş yapan insanlar olarak kabul edildiklerini dile getiriyor. Aynı yaşlardaki lise öğrencileri için ise farklı düşünülmektedir. Anne olmak gibi yetişkinlere ait şeyleri yaptıkları için artık çocuklukla yetişkinlik arasındaki dönemin haklarını yitirmişlerdir. Bu durum sanki toplumun enest yasası ve diğer yasakların ihlaline karşı bireye uyguladığı tecrit cezası gibidir.

“En uzun yolculuklar tek bir adımla başlar. Şimdi bu ne anlama geliyor?” Kahramanımız sabır gerektiren uzun bir eğitim yolculuğundan bahseden öğretmenin bu sözlerinin anlamını bilmemektedir. Çünkü doğduğu andan itibaren narsistik ve libido nitelikli arzuları, düşlemleri için gerekli olgunlaşma sürecini geçirip, yeni uygun nesneler bulana dek sabredebilmesi ve bunun bir süreç olduğunu deneyimlemesi için ebeveynleri ona yardımcı olmamış, hatta tam tersine çocukluk düşlemlerinin doyumunu hemen o an çocuklukta mümkün kılmışlardır.

Öğretmen elindeki kitabı kendisine okumasını istediğinde zihnine babasıyla cinsel ilişki anı ve annesiyle ilgili bir iki sahne geliyor. Kitaptaki kelimeler için, “Bana hepsi aynı geliyor” diyor. Eğitim, öğrenim, okuma yazma, bilme arzusu kaynağını libido nitelikli arzunun yüceltilmesine borçludur. Anne babaya olan cinsel sevgi eyleme konduğunda ve/veya nefret ve rekabet boyutuyla çok çatışmalı bir hal aldığı anda öğrenme süreçleri de bozulur. Kuşak ve cinsiyet farkı kalmadığında başka her şey de artık aynıdır.

Enest yaşağının çiğnenmesi kolektif bilinç dışında onaylanmayan ve ceza beklentisine yol açan bir suçtur. Filmde iki unsur bu yaşağın çiğnenmesinin karşılığında gelecek iki cezayı temsil etmektedir. Birinde; babadan çocuk yapma arzusunun bedeli olarak genetik anomalili mongol bir çocuk olarak karşımıza çıkıyor. Tıbbi bilimsel gerçeklikle de örtüşen bu durum (yani akraba evliliklerinde genetik anomalili çocuk doğması riskinin yüksekliği) psişik dünyada yasak bir çocukluk arzusu olan babadan bir çocuk yapma arzusunun anormalliğine dış gerçeklikte bulunan bir teyit edilmedir. Adeta şu söylenmektedir; sen de annen gibi babandan çocuk yaparsan bile bu daha iyisi olmayacak, hatta sana bunun bir hata olduğunu hep hatırlatacak bir çocuk olacak.

Filmde ve şüphesiz senaryosuna kaynak oluşturan kitapta yazar çok iyi bir sezgiyle öğrenme güçlüğüne yönelik bir tespitle bulunuyor ve tedavinin yöntemini ortaya koyuyor; hikâyeleştirme. Ancak hikâyenin bir günlüğe dahi yazılsa önce bir masal olması isteniyor. Günlüğe gerçek hikâyenin yazılması ancak bundan sonra mümkün olabilir. Aynı çocukluğun düşlemlerini, arzu ve kaygılarını bir çocuk ancak masalların ya da masalsı hikâyelerin yardımıyla avutabileceği, ruhsal olarak işleyebileceği gibi. Çocuğun zihnine hücum eden düşlemlere önce anne ve babası dışarıdan masallar ile destek verir. Çocuk böylece bu arzu ve kaygıların bir tek ona ait olmadığını görür, seçeneklerini ve çözüm yollarını masallardan ve hikâyelerden öğrenir. Eyleme dökülmeden ve belki sadece oyunun yardımıyla her şey çoğunlukla ruhsal düzeyde olup bitebilir. Ancak kahramanımız oyun da oynayamamaktadır. Kendisine oynamayı teklif eden apartmandaki kızın teklifini sürekli reddeder, çünkü o çocuklar için geçiş alanını oluşturan oyunun içinde yer almamıştır. Anne baba, çocuğun arzusuna sadece masal ve oyunla eşlik eder. Çocuk bu ikisinin yardımıyla aynı zamanda öğrenmenin nasıl bir şey olduğunu da öğrenir. Öğrenme güçlüğü olan çocukların en azından bir bölümü öğrenmeyi *anne baba çocuk ilişkisi içinde deneyimlememiş* çocuklardır.

Anne ve kızı arasında oral sadistik bir ilişki söz konusudur. Bilinçdışı Oidipus nitelikli arzu ve düşlemler babayla olduğu gibi anne ile ilişkide de bilinç düzeyinde yaşanmakta ve eyleme dökülmektedir. Anne-kız rekabeti ve eşcinsel boyutu, anne-çocuk ilişkisinin destekleyici unsuru olan şefkat boyutundan tamamen ayrılmış, sadist nitelikli, şiddet dolu, hatta sonu ölümcül olabilecek sınırlara varmıştır.

Sonuçta ona yardımcı olabilecek kişi öğretebilen, şefkatli bir anne figürü olan bir kadın öğretmendir. Onunla ilişkisi içinde kendi çocuklarına annelik duyguları ile sahip çıkabilir. Bu noktada hikâyenin kadın yazarının bizlere tanıttığı kadın kahramanlara bakabiliriz. Filmde şefkat dahil bütün anne işlevlerinde sorunlu ve kötü olarak temsil edilen bir anne dikkatimizi çekiyor. Anneanne ise tam tersine iyi anne nitelikleriyle temsil edilmiş. Bu kadar patolojik bir anne-kadının özdeşleşmiş olabileceği kendi annesinin nasıl tam tersi bir figür olduğuna şaşırarak kendimize şu soruyu sorarken bulabiliriz; bu kadının (anneannenin) nasıl böyle bir kızı olmuş? Şüphesiz bu çelişki yazarın gerçek bir hikâyeyi hikâyeleştirirken bir ilk çarpıtmaya, sonra da film sürecinde senarist ve yönetmenin ikincil çarpıtmalarına maruz kalmış olmasından kaynaklanıyor. İkiye bölünmüş çifte değerli yatırımın iyi parçası anneanne, kötü parçası anne üzerine paylaştırılmış olmalı. Böylece iyi şefkat dolu kadın-

anne, anneannenin temsilinde güvence altına alınırken, anne ona yönelik nefret ve rekabet dolu hisler için uygun kötü bir nesne halinde tutulmuş olur. Nihayetinde kötü annenin çocuğu kahramanımız da restorandan para vermeden kaçsa da iyi niteliklere sahip gözükmetedir. Bu kadar kötü bir annenin ruhsal, bedensel ve zihinsel problemleri olsa da iyi bir kızının olması bizi ikinci kez şaşırtır. Çarpıtmaya en fazla uğramış, iyi ve kötü uçlara taşınmış iki kadın anne ve anneannedir. Diğer bir bölünmeyi; hem dişil hem annesel niteliklerin tek bir kadında bir araya getirilmesinde güçlük olduğunu öğretmen figüründe bir kez daha görüyoruz. Bir anne gibi şefkatlidir ancak evindeki fotoğraflarda futbol topu ile görülen, eşcinsel bir kadındır. Dolayısıyla dişi ve anne boyutunun her ikisini de içeren bir özdeşleşme filmin kahramanı kadınlara kısmet olmamıştır.

Babanın ölüm nedeni, genetik anomalili bir çocuk sahibi olmak gibi yine yasak cinselliğin ve sapkınlığın bir cezası olduğunu bizlere hatırlatan bir başka şeydir. Geçmişte frengi, bugün ise edinilmiş immün yetmezlik sendromu (AIDS), kolektif bilinçdışında evlilik dışı ilişki, eşcinsel ilişki gibi yasak cinselliklerin cezası olarak birçok kişide takıntılı belirtilerin oluşumuna katkıda bulunur. AIDS'in cinsel yasakları çağrıştırdığı üçüncü bir nokta da anal cinsellikle ilişkilendirilmesidir. Tıbbi gerçekler bu bağlantıları desteklese de, ruhsallığın bu gerçeklikler üzerine kendi hikâyesini monte etmediği anlamına gelmez. Anal seks vajinanın işlevini ve varlığını yok sayan, onun yerine anüsü atayan çocukluk cinsel kuramlarının yetişkinde ısrarcı varlığına ait bir örnektir. Çocuk cinselliğine ait niteliklerin yetişkinde hüküm sürme arzusu güçlüdür. Ve bu güçlü arzuya karşı bir sigorta olarak anal seksle AIDS ilişkisini kolektif bilinçdişi üretir.

Kahramanımız HIV pozitif olduğunu sınıfta gözyaşlarıyla açıklarken şu sözleri de ekliyordu: "Babam benimle evleneceğini söylüyordu, bu nasıl olacaktı? Bu yasalara aykırıydı." Cinsel suçların cezası olan AIDS sadece enstestin suçlusu babayı değil, mağduru olan kızını da neden hedef seçmişti? Çocuk, düşünlemlerle gerçeği ebeveynleri ile ilişki içinde birbirinden çok bağımsız yaşamaz. Gerçeğin bekçisi olması gerekenler, düşlemleri gerçeklikten ayrı tutma işlevini üstlenecek olanlar ebeveynlerdir. Onlar çocuğun düşünlemlerine de uyan kendi çocukluk düşünlemlerini çocuklarıyla eyleme dökecek olurlarsa, çocuğun gerçekliğe tutunarak tek başına hayır deme şansı yoktur. Ortak bir suça kolaylıkla dahil olacaktır. Dolayısıyla baba için olduğu gibi bir ceza da kızına şart olmuştur. Zaten hikâyeler bütün suçluluk hislerini doyurmaya yazgılı gibilerdir. Ferenczi'nin (1932) bahsettiği gibi çocuk ile yetişkin arasındaki dil

karışıklığının sonu bir felaket olabilir. Çocuğun sevgisinin içini eyleme dökül-
mek isteyen cinsel ve ölümcül düşlemler doldurabilir. Bu onun sevgiyi verme-
sini ve almasını imkânsızlaştırmaz. Ancak yetişkinin çocuğa yönelik düşlem-
leri söz konusuysa sonuç aynı değildir.

Oidipus evresinde ve öncesinde hikâyeleştirilememiş ve eyleme kon-
muş düşlemler, gerçekleşmemiş bu işlev için ergenlikte ikinci bir şans bulabi-
lir. Öğretmeni ondan HIV pozitif olduğunu öğrendiğinde de yazmasını ister.
Çünkü ergenin enest nitelikli ve eşcinsel cinsellik karşısında ve ölüm karşı-
sında ayakta kalabilmek için hikâyeleştirebilmeye ihtiyacı vardır. Kahrama-
nımız sosyal hizmet uzmanı kadından, onun kendi anne babası arasındaki
ilişkiyi ya da sadece babasını anlatmasını ister. Özdeşleşmek için dişil bir nes-
ne kadar sağlıklı bir ilk sahneye ve enest nitelikli olmayan bir babaya da ih-
tiyacı vardır.

Son sahnede annenin enestnin hikâyesini ve çocukluğun hikâyesini kızı-
na verdiğini görüyoruz. Bunu ilk defa duyan kızı annesinden geç de olsa bir
hikâye almıştır artık ve birçok yüküne karşın çıkıp yaşamında yürüyebilir. An-
nenin anlattığı hikâye psikanalizin ruhsallığın kurulmasında çok önemli bir
rol verdiği ilk sahneye aittir. İlk sahne sonrasındaki birçok ruhsal görüngüyle
ilişkilidir. Çocuğun üç yaşlarında iken içinde yer aldığı ilk sahne yalnızca an-
neyle baba arasında geçene ait kalmamıştır. Anne babanın kendi ebeveynleri-
nin ilk sahnelerine dahil olmaya dair çocukluk arzuları, kendi çocukları ile ey-
leme konmuştur. Oysa ki çocuk bu sahneyi sadece kurgulayan ve merak eden
kalmalıdır. Aksi olduğunda, ya artık yeni şeyleri merak etmeyi kendine yasak-
lar ve öğrenemez ya da iç dünyası onu bir gün kitap yazmak ve film çekmek
gibi hikâyeleştiren yeni enstrümanlarla hepimizin şahitliğine sunar.

KAYNAKÇA

- Freud, S., (1924a) "Oidipus Karmaşasının Çözümü", *Cinsellik Üzerine*, Freud Kitaplığı,
çev. E. Kapkın, Payel Yayınları, 2006.
—, (1924b), "Nevroz ve Psikozda Gerçekliğin Yitirilmesi", *Psikopatoloji*, Freud Kitaplığı,
çev. H. Atalay, Payel Yayınları, 1999.
Ferenczi, S., (1932), "Yetişkinler ve Çocuk Arasında Dil Karışıklığı: Tutkunun ve Sevecen-
liğin Dili", *Yüzyılın Psikanalizi*, çev. A. Tümertekin, *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, İs-
tanbul, 1996.

Puro Ne Zaman Purodur? (G. Lanthimos'un Filmi *Köpekdişi* Üzerine) NİLÜFER ERDEM

Köpekdişi (*Kynodontas*) (2009)

Yönetmen: Giorgos Lanthimos

Senarist: Giorgos Lanthimos, Efthymis Filippou

Oyuncular: Christos Stergioglou, Michele Valley, Aggeliki Papoulia, Mary Tsoni, Hristos Passalis, Anna Kalaitzidou

Köpekdişi, Yunan yönetmen Giorgios Lanthimos'un ikinci filmi. Dehşet verici bir aile trajedisini anlatıyor. Bu aile trajedisinin düşündürdüklerini, taşıdığı anlamlardan bazılarını psikanalitik açıdan ele almaya çalışacağım. Bunu yaparken toplumsaldan bireysele, sosyolojik olandan psikolojik olana doğru bir yol izlemek bana anlamlı geldi. *Köpekdişi*'nde tuhaf bir şekilde toplumsal normdan sapan bir ailenin yaşantısını izliyoruz. Zaman zaman gazetelerin üçüncü sayfalarında rastlanan, okurken insanın tüylerini diken diken eden, aynı zamanda kafasını karıştıran ve "Bütün bunlar olurken o sokaktaki, o mahalledeki, o şehirdeki diğer insanlar n'apıyordu? Hiç mi bir şeyin farkında değillerdi?" dedirten türden bir hikâye. Herkesin gözleri önünde bu tür faciaların yaşanabildiğini gündelik hayattan maalesef biliyoruz. Nasıl olduğunu ise *Köpekdişi*'ni izlerken, büyük bir rahatsızlık duygusu içinde hayal etmek mümkün hale geliyor.

Film toplumsal açıdan bizi iktidar mekanizmalarının, insanları bir arada tutan toplumsal sözleşme ve yasaların niteliğini düşünmeye davet ediyor. Psikanalitik açıdan ise deliliğin nasıl üretildiğini adım adım betimleyen ya da

simgeleştirme süreçleri sekteye uğratıldığında ortaya nasıl bir insanlık halinin çıktığını gözler önüne seren çok başarılı bir kurgulama olduğu söylenebilir.

Filmle ilgili tartışmada bahsedileceğinden olay örgüsünü ve birkaç önemli öğeyi kısaca aktarmak yerinde olur. *Köpekdişi*'nde toplumsal kuralları bir tarafa atıp kendi krallığını ilan eden bir babayı ve onun dayattığı akıldışı kurallar altında insanlıktan çıkan aile bireylerini izliyoruz. Filmin ailesi anne, baba, hayatta olan üç çocuk ile ölmüş ya da ne olduğunu bilmediğimiz dördüncü bir çocuktan –en büyük ağa beyden– oluşuyor. Aile yüksek duvarlarla çevrili kocaman bir bahçenin içindeki büyük evde yaşıyor. Baba her gün çıkıp işe gidiyor. Anne, tahminen yirmili yaşlarda olan üç çocukla (ikisi kız biri erkek) evde kalıyor. Baba haricinde kimse bahçenin dışına çıkamıyor, çünkü dışarıda tehlike var! Diğer taraftan erkek çocukla cinsel ilişki kurması için babanın eve getirdiği Christina dışında kimse eve gelemiyor.

Ailenin, mutlu bir yuva yanılısaması yaratmak için her şeye sahip olan hayatının aslında bir ucubelik olduğunu kısa sürede anlıyoruz. Genç erişkin cüsselerinin tersine, çocukların üç beş yaşlarındaki bir çocuğun zihinsel seviyesine ve davranışlarına sahip olduklarını görüyoruz. Dış dünyayla iletişimin kesilmiş olması sadece fiziksel sınırlamalardan ve tehlike tehditlerinden kaynaklanmıyor. Çok daha zalimce bir sınırlama var. Anne ile baba çocuklara tamamen kendilerinin manipüle ettiği değiştirilmiş bir dil öğretiyorlar. Evde geçerli olan dilde, sadece görünen dünyaya ait nesnelerin isimleri var ve insanların kullandığı ortak dilin kelimeleri o evde başka anlamlara geliyor. Örneğin *telefon* tuzluk demek (telefon denen iletişim aracının ise varlığından bile bahsedilmiyor ve evin yegâne telefonu anne babanın odasında kilit altında saklı tutuluyor). Duygular, düşünceler, görünmeyen ruhsallık ve zihinselliğe ait içsel deneyimler ise bu dilde “yok” ve “geçersiz” kılınmış. Eğitim evde veriliyor ve fiziksel dünyanın öğeleri, verileri, görüngüleri, tamamen işlemsel tanımlamalarla çocukların zihnine boca ediliyor, ya da belki yapıştırılıyor. Bu zihinlerde, İngiliz psikanaliz kuramcısı Bion'un (1959) tarif ettiği anlamda bütün “bağlara saldırılıyor”, bağlar geçersiz kınıyor. Bir başka deyişle iletişim imkânları daha çocukların zihinlerinde tahrip edilip, kesilip atılmış. Basit ve anlamsız nedensellik ilişkileri dışında anlam üretemeyen, kısır, öldürücü bir zihinsel iklimde yaşıyorlar.

Evde, başına ne geldiğini bilmediğimiz ağabey ile ilgili bir efsane dolaşıyor. Bir nedenle dışarı çıkmış ve duvarın öte tarafında, tehlikelerin kucağında yaşadığına inanılıyor. Yasak olsa da çocuklar zaman zaman gidip duvarın ötesinden ona sesleniyorlar, abla gizlice ona yiyecek bir şeyler atıyor.

Erkek kardeşin cinsel ihtiyaçları için eve getirilen Christina (babanın mimar olarak çalıştığı fabrikanın *güvenlik görevlisi*!) hiçbir duygu ve heyecanın olmadığı mekanik bir cinsel ilişkiden sonra, ablaya gidip saç bandı karşılığında oral seks yaptırıyor. Yabancıyla bu temas evin ensest kokan ortamına yavaş yavaş “öteki” fikrini sokuyor ve iletişim kanallarının açılmasına neden oluyor. Christina yine böyle bir değiş tokuş esnasında ablaya *Rocky* ile *Jaws*’ın video kasetlerini veriyor. Ablanın konuşmaları ve davranışları değişince baba işin arkasını araştırıyor ve filmleri yakalıyor. Bunu açıkça şiddet ve sindirme eylemleri izliyor ve evde kısıtlamalar daha da artıyor. Artık Cristina da eve gelemiyor. Anne baba, onun yerine ablanın erkek kardeşi ile ilişkiye girmesini kararlaştırıyor. Aile bağlarına örtük biçimde damgasını vuran ensest böylece açığa çıkarak fiilen yaşanmaya başlıyor. Dışarıdaki ağabeyin hayali varlığı da dış dünyayı sürekli gündemde tutmasıyla tehdit oluşturmaya başlayınca, baba yeni bir efsane uydurarak ağabeyin öldüğünü ilan ediyor. İzlediği filmlerdeki karakterlerle özdeşleşerek, ruhsal ve zihinsel doğumu tatmaya başlar gibi olan abla, kasetleri elinden alınıp iyice sindirilince kaybettiklerinin ardından beceriksizce yasa giriyor. Böylece duvarların arkasında ve anlamsız kelimeler ile mekanik hareketlerin içinde hapis tutulan çocuklar için tüm umutlar tükeniyor. Ta ki bir gün abla, ağır bir bedel ödeyerek evden çıkana kadar.

MUHAFAZAKÂR MİLLİYETÇİ İDEOLOJİNİN ÇILDIRMASI

Toplumsal düzlemde öncelikle bu filmin en küçük sosyolojik birim olan aileye çok sert bir eleştiri getirdiğini söyleyebiliriz. Erkek egemen bir toplumsal yapı içinde mutlak söz sahibinin baba olduğu muhafazakâr aile yapısı bundan daha ironik ve acımasız biçimde eleştirilemezdi herhalde. Film kapılarını dış dünyaya kapayarak çocuklarını dışarıdaki düşmana karşı sözümona koruyan ailenin içine düştüğü açmazı ve mantıkdışlığı sergiliyor. Öyle ki, yürürlükte olan ideolojiye olabildiğince uygun bireyler yetiştirme ve kurulu düzeni sürdürme işlevi olan ailenin işgüzarlık edip muhafazakârlığı abarttığında nasıl yoldan çıkıp toplumsal düzenin kendisine düşman hale geldiğini görüyoruz. Bu anlamda filmde aile tarafından üretilen deliliği, muhafazakâr ideolojinin çıldırması gibi izleyebiliriz. Özgürlükleri, yaratıcılığı ve bireyin haklarını hiçe sayan ideoloji harfiyen uygulandığında nerelere varılabileceğini gösteriyor film. Toplumsal düzenin ve yasanın bekçisi olan aile toplumsal düzeni bozan ve toplum yasasını ihlâl eden bir suç odağı, adeta yasadışı bir çete haline gelebiliyor. Bunun en çarpıcı ifadesi olarak farklı olanı dışarıda bırakma

saplantısının, (toplumsal ifadesiyle milliyetçilik ve ırkçılık ideolojilerinin) ayrılığı, arılığı koruma ısrarının sonunda gelip varacağı yerin enest olmasını gösterebiliriz. Dahası toplumsal düzene uygun bireyler yetiştirme işlevinin dayandığı ilkeler ve kurallar yüzde yüz uygulandığında; düzen uğruna yaratıcılığı ve özgürlüğü sınırlama telaşı takıntılı, zorlantılı bir hal aldığına varılan sonuç paradoksal biçimde toplum hayatına hiçbir şekilde katılması mümkün olmayan sakat bireyler üretmek oluyor.

Başka bir boyutta film totaliter milliyetçi rejimlerin bir traji-parodisi gibi de izlenebilir. Özellikle de filmin daha başında metalik sesiyle insanı irkiltten teyp bunu düşündürüyor. 12 Eylül döneminde okullarda, kurumlarda, sokaklarda hoparlörlerden durmadan aynı marşların, andların tekrarlandığını işitmiş olanlara tanıdık gelmiştir mutlaka... İnsan merak ediyor acaba yönetmen için filmin 1967-74 yılları arasında yedi yıl boyunca Yunanistan halkına kan kusturan Albaylar Cuntası ile bir ilgisi var mıydı? Kısaca filmde bir taraftan babanın hapisshane müdürü albay edasıyla ve fütursuzluğuyla ev halkı üzerinde hüküm sürmesi diğer taraftan olan biteni sessizce destekleyen anne ile hiçbir şekilde devreye giremeyen toplumsal sağduyunun (Christina) çocukları sürüklediği açmaz olağandışı rejimlerde görülen akıl tutulmasını hatırlatıyor. Bu noktada Freud'un topluluklar üzerine söylediklerini anarak işin psikolojik, psikanalitik boyutuna geçebiliriz.

DELİLİĞİN YA DA İLKEL ÖRGÜTLENMENİN İKTİDARI ELE GEÇİRMESİ

Bilindiği gibi Freud'un kuramı, ruhsal aygıtın nasıl işlediğini, ruhsal hastalık ve sağlığın nasıl ortaya çıktığını araştırırken, bu yönde yasalar, modeller geliştirirken aynı zamanda bireyin ruhsallığını toplumsal boyutu içinde de değerlendirir. Psikanalizin insan ruhuna ve ruhsallığına dair bulgularını topluluklara uygulamanın mümkün olup olmadığını araştırır. Freud'un bu konudaki önemli metinlerinden biri *Totem ve Tabu*'dur (1912-13).

Totem ve Tabu'da Freud antropologların çalışmalarını referans alarak "yabani" denen insanın toplumsallaşması ve ilk toplumsal sözleşmenin (yasasının) oluşturulması üzerinde durur. Onun kurgulamasında başlangıçta ilkel sürü vardır. Bu ilkel topluluğun mutlak hâkimi olan baba sürüdeki bütün kadınlara sahiptir. Kendisi dışındaki bütün erkekleri (oğulları) sürünün dışına iter ya da öldürür. Sürüden kovulan erkek kardeşler onun zorbaca hâkimiyetine son vermek üzere birleşerek babayı öldürür ve bir şölende hep beraber onu yerler. Daha sonra kadınları ve iktidarı paylaşırlar. Bu yamyamca eylem

üzerinde topluluğun yasası şekillenir ve iktidarın paylaşımı bu yasaya göre yapılır. Topluluk bu olayı ve yasayı hatırlatan bir toteme sahip olur. Simgeleştirmede önemli bir adımdır bu. Totem ve onunla özdeşleşen hayvanı öldürmek yasaktır. Totem babayı temsil eder. Babayı öldürme yasasını temsil eder. İlk yasa budur. İkinci yasa ise topluluğun dışından evlenme yasasıdır ve enesti yasaklar. Her iki yasa da kaynağını bir tabudan yani bir yasaktan alır. Totem tabudur, aynı klanın kadınları tabudur. Freud bu metninde insanlığın ilk evreleri ile insanoğlunun bireysel yaşamındaki ilk evreler arasındaki paralellikleri gösterir. İlkel klanın totemi ve enest yasağı ile Oidipus durumu arasında paralellik kurar. Oidipus durumunu hatırlayacak olursak: Başlangıçta bebek anne ile füzyon halindedir. Babanın bir üçüncü olarak araya girmesiyle anne ile bebek arasındaki enest nitelikli ilişki kesintiye uğrar. Bu ilk iğdiş edilmedir. Baba, anne ile bebek arasındaki simgesel göbek bağına keserek, anneyi bebekten alarak çocuğun simgelere ve toplumsallığa ulaşmasının yolunu açar. Psikanaliz kuramına göre insanın insan olması uzun bir süreçtir ve anne-baba-çocuk üçgenleşmesi içinde gerçekleşir. İnsanın insan olması derken ruhsallığın gelişmesini ve diğer taraftan da dile, simgelere ve toplumsallaşmaya ulaşmasını kastediyoruz. İleriki evrelerde önce cinsiyet farkının ve cinselliğin farkına varan çocuk daha sonra Oidipus sürecinde ve ileride ergenlikte hem cinsiyet farkını, hem de enest yasağını içselleştirerek sağlıklı ruhsal gelişiminin temellerini tamamlar. Dolayısıyla anne-baba ile olan ilişkinin çocuk açısından ruhsallığı kurucu niteliği vardır.

Köpekdişi'nde yukarıda belirtilen süreçler tersine işliyor gibidir. Anne babanın çocukları için ruhsallığı kurucu yönde işlev görmek yerine, muazzam bir gerileme ile onları ilkel süreçlerin geçerli olduğu, haz ilkesinin gerçeklik ilkesine galip geldiği, tümgüçlü düşüncelerin hüküm sürdüğü, dolayısıyla gerçekliğin çarpıtıldığı ve bir anlamda zamanın durduğu bir evrende yaşamaya mahkûm ettiklerini görürüz. Nitekim film deliliğin, kausun, ilkel ruhsal örgütlenmenin iktidarı ele geçirmesini sahneye koyar gibidir.

Freud *Totem ve Tabu*'da incelemesini totemden tanrı kavramının ortaya çıkışına kadar genişletir. Baba tanrının ortaya çıkışı ile babanın bir zamanlar indirildiği tahtına yeniden oturtulduğunu ileri sürer. Ataerkil ailenin doğuşu ise "daha önceki ilk sürünün yeniden kurulması ve aynı zamanda babaların eski haklarının büyük bir kısmının kendilerine geri verilmesi"dir (s. 237). Filmdeki aile sanki işte bu arkaik ailedir. Baba, Freud tarafından betimlenen ilkel sürü düzenine gerilemiş ve öç alıyor gibidir. Evdeki çocuklar tehlike arzetyecek şekilde pasifleştirilmiş ve aptallaştırılmıştır. Dışarıda sürgün

hayatı yaşayan en büyük ağabeyin babanın ilkel sürüden attığı erkek kardeşlerinkine benzer bir kaderi paylaştığını hayal edebiliriz. Onun örneği evde kalan diğer erkek çocuğu terbiye etmeye yetmiştir. Babası dışarıdan bir kadını, Christina'yı getirip ona sunduğunda bile bu ikinci erkek kardeş, hiçbir şekilde cinsel "arzu" duyamayacak kadar derinden iğdiş edilmiştir.

Dışarıdaki ağabey tabudur; kardeşlerin onunla konuşması yasaktır. Freud (1912-13, s. 53-54) tabunun niteliklerini açıklarken, tabuyu çiğneyen kimsenin kendisinin de tabu olduğunu belirtir. Çünkü başkalarını da tıpkı kendisi gibi tabuyu çiğnemeye iştahlandırır. Nitekim baba da ağabeyi ortadan kaldırmanın ailenin *selameti ve bekası* açısından daha iyi olacağını karısına bildirir. Böylece filmde, yeni bir tabu olan, bireyin ruhsallığı açısından fobik nesne olarak tanımlanacak tekensiz bir nesne, *kedi* boy gösterir. Baba bu dehşet verici hayvanın dışarıdaki ağabeyi parçaladığı fikrini çocukların zihnine işler. Böylece hem özendirici ağabeyden kurtulur hem de içerisiyle dışarıyı arasındaki sınırları daha da pekiştirir ve iç dünyanın mutlak hâkimi haline gelir.

O... BÜYÜK KIZ... KÜÇÜK OĞLAN...

Babanın kayıtsız şartsız hüküm sürdüğü iç dünyada istenmeyen duyguları, düşünceleri, durumları temsil eden kelimelerin anlamları değiştirilir, yerlerine olması arzu edilen anlamlar ya da bir anlam taşımayan anlamlar geçirilir. Böylece dile ve bu yolla düşünceye müdahale edilir. Çocukların anne babanın ağzından duydukları hiçbir şey, gerçeğe uygun olduğu zaman bile hakiki değildir. Oysa psikanaliz uygulamasının bize gösterdiği ve özellikle Bion'un kuramlastırdığı gibi: İnsanın ruhsallığını ve zihinsel işlevlerini harekete geçiren şey hakikati bilme ve anlam verme güdüsüdür. Nitekim anlamın olmadığı bu evde düzen ve terbiye ancak davranışçı bir tarzda, ödül-ceza sistemi içinde aktarılabilir ve obsesif ritüellerle sürdürülür.

Olaylar kurmaca bir gerçeklik yaratılacak şekilde tahrif edilir. Örneğin baba eve bir köpek getirmeye hazırlanır, bu, çocuklara annenin bir köpek doğurmaya karar verdiği hikâyesiyle duyurulur; ya da çocuklara evin üstünden geçen uçakların düştüğü söylenir, bahçeye oyuncak uçaklar atılır, çocuklar heyecanla düşen uçakları yerden toplar.

Dolayısıyla nesnelerin hakiki isimlerinin geçerli olmadığı ve "öteki"ne yer olmayan bu evde kendilik ve öznelliğe daha baştan yer yoktur. Bunun en çarpıcı ifadesini çocukların bir isminin olmamasında görebiliriz. Anne ile baba onlardan "büyük kız, küçük kız, oğlan, o..." diye bahseder. Ama annenin

köpek doğurmaya karar verdiği bir evde çocukların isimlerinin olmasını beklemek zaten belki de fazlasıyla lüktür.

Filmde çocuklara dayatılan sistemde temsiller ve simgeler yerine *simgesel denklikler* (Segal, 1957) vardır. Simgesel denklik simgeleştirme süreçlerinin işlemediğinin bir işaretidir. Nesne ile temsil ettiği şey arasında bir fark olmamasını anlatır. Böyle bir dünya iki boyutlu ve yaratıcılığa kapalı bir dünyadır. Örneğin yukarıda uçan uçakla yerdeki oyuncak uçak aynıdır. Ya da çocuklara ödül olarak izletilen filmler, onların hayatının bire bir kaydını gösterir. Çocuklar görünürde konuşur, bir şeyler anlatırlar ama söyledikleri, yaptıkları hareketleri seslendirmekten ibarettir. Tıpkı görüntülerini kaydeden kamera gibi ağızları da sadece ne yaptıklarını, o sırada ne yapmakta olduklarını söyler. Her şey ödül almak için ya da ceza almamak için yapılır. Kendi aralarında oynarken bile bu böyledir. Ve onların çaresizce oyun kurmaya çalışmalarını ama beceremeyişlerini izleriz.

Filmde bu döngünün kırılmaya başladığı yer cinselliği ve cinsel hazzı keşfettikleri yerdir denebilir mi acaba? Kızlar Christina'dan öğrendiklerini beceriksizce uygulayarak, birbirlerinin vücutlarının çeşitli kısımlarını yalayıp karşılığında birbirlerinden ganimet koparmaya çalışırlar. Ama bir gün büyük abla sadece yalayacağını, karşılığında bir şey istemediğini söyler. Kim bilir belki de bu sadece haz için, arzuyla yapılan bir eylemdir.

KAHRAMANIN DOĞUŞU

Freud *Kitle Psikolojisi ve Benlik Analizi*'nde (1921) Benlik İdeali kavramı üzerinde durarak ilkel topluluğun babasının topluluk nezdinde ideal babayı temsil ettiğini ve bireysel düzlemde Benlik İdeali'nin yerine geçerek benliği hükmü altına aldığını belirtir. İlkel babanın öldürülmesi ve simgesel düzene (totemle ilişkiye) geçilmesi kitle psikolojisinden çıkıp benlik psikolojisine doğru gelişmenin bir evresidir. Babanın öldürülmesi eylem evrenine aittir ve kardeşler onun yerine birini geçirmezler. Freud'a göre kardeşler arasında eylemlerden söz seviyesine geçen kardeş ilk şairdir. Babanın öldürülmesini bir mitos olarak dile döker ve bunu yapan kişiyi kahraman olarak kişileştirir. Kahraman babanın yerine geçendir. Freud kişinin kitle psikolojisinden çıkıp bireysel bir evrenden içeri girişini sağlayan ilk adımın mitos olduğunu söyler. Bireyselleşmeye, öznelleşmeye doğru atılan ilk adımın simgeleştirmeye geldiğinin bir başka ifadesidir bu.

Köpekdişinin kahramanı kimdir? Ya da bir filmde beklenen dönüşümü, burada karakterlerden hangisi yaratacaktır? Özneliğe ulaşma imkânı

bulunmayan bu isimsiz, kimliksiz çocukların geleceğini kim, nasıl dönüştürecek?

Belki filmde iki kahraman olduğunu söyleyebiliriz. Biri bireysel deliliğini bütün aileye kabul ettirerek hikâyeye (çocukların hayat hikâyelerine) yön veren babadır. Sonuçta, delice ve zalimce de olsa, izlediğimiz dünyayı yaratan ve canla başla sürdüren, bir ideale ulaşmaya çalışan odur. Onun bir anti kahraman olduğunu söyleyebiliriz.

Diğeri, filmin esas kahramanı bana kalırsa abladır. Çocukların arzuya da gerçeğe de yer olmayan evreninde ciddi bir çatlak yaratarak, simgesel denkliklerden gerçek anlamda simgeleştirmelere doğru giden yolu abla açar.

Abla açıkça bir kahramanı kendine örnek alır: Rocky. Onun mitos evrenini kendine malederek, kendini Rocky benzeri bir mitos kahramanı yapar. Onun gibi konuşur. Evde ilk defa o “yabancı” bir dil konuşur. Yürürlükte olan çıldırmış baba dili yerine Rocky’nin dilini sahiplenir. Onun sadece sözlü dilini değil beden dilini de benimser. Böylece kendini farklılaştırır ve güçlendirir. Dahası, böylece kendine bir isim edinir: “Bana Bruce de”.

DİŞLER VE İÇDİŞ EDİLME

Ablanın içselleştirmeye çalıştığı yabancı mitos evreninin bir başka simgesel varlığı Jaws’tır. Korkunç dişleri olan köpekbalığı. Daha önce dişler korkunç kedinin; saldırgan, yıkıcı, tehlikeli ötekinin dişleri olarak karşımıza çıkmıştı. Burada bütün saldırgan dürtülerin ötekine, yabancıya, düşmana yansıtılmasının örneğini görürüz. Jaws’la birlikte yansıtma sona erer. Abla Jaws’ı bütün dişleriyle kendi mitos evrenine dahil ettiğinde, saldırganlığı da içeri almış olur. İnkâr ve yansıtma döngüsü bu sayede çatırdamaya başlar.

Diğer taraftan filmin adı da olan *köpekdişi*, bağımsızlığın simgesi olarak dişleri farklı bir biçimde tekrar karşımıza çıkartır. Baba kurduğu sanal evrende bağımsızlık yaşı olarak, reşit olma yaşı olarak köpekdişinin düştüğü yaşı belirler. Sözümona köpekdişi düşüp yerine yeni bir diş çıktığında çocuk artık yüksek duvarların dışına çıkabilecektir. Fiziksel, biyolojik gerçeklerle düşünüldüğünde baba açıkça yalan söyler. Fiziksel bir olgu kisvesi altında boşa umut vaat eder. Ama onun kasıtlı evreninde bazı gerçeklere işaret eder bu hikâye. Köpekdişi sanki yirmi yaş dişini, kişinin olgunluk çağına çıkan dişi hatırlatırcasma konmuştur. Ama bizim anladığımız anlamda bir olgunluk değildir bu. Köpekdişi insanın yabani, yırtıcı olduğu zamanlardan kalma birkaç bedensel özelliğinden biridir. O halde babanın sisteminde olgunluk saldırganlığın tamamen bünyeden sökülüp atıldığı anı temsil eder. Yani an-

cak ve ancak ısırmayacağından emin olduğu zaman, kim bilir belki de Freud'un ilkel baba mitosunda anlattığı anlamda babayı dişleriyle parçalayıp yiyemeyeceğinden emin olduğu zaman, çocukların bağımsızlaşmasına izin vereceğini söylemektedir. Hem *mimarı* olduğu ailenin ve yaşantının niteliğinden hem de ev dışındakilere uygun gördüğü muameleden (filmde belirsiz bırakılır ama büyük ihtimalle Christina'yı öldürerek ondan kurtulur) babanın saldırganlığını nasıl sınırsızca ortaya döktüğünü görebiliriz. Onun saldırganlıkla başetme yolu, bölme ve yansıma mekanizmalarıyla kendi üzerinden atıp ötekilere malettiği bu saldırganlığı, *çocukların dişlerini*, pençelerini (Rocky yumruklarını), zekâlarını, söküp atma idealidir.

Abla Jaws'ın dişlerini, yani saldırgan dürtüleri iç dünyasına alıp, bunları oluşmaya başlayan kendi ruhsallığında elinden geldiğince derinlemesine işlemeye çalışarak babanın şeytani düzenini alt üst eden bir sıçramayı gerçekleştirir. Winnicott'un tarif ettiği anlamda yaratıcı bir sıçramadır bu. *Rocky* ve *Jaws* filmlerini bir geçiş nesnesi gibi kullanır. Filmlerin sahnelerini taklit eder, onlarla oyun yaratır. Bu oyunu kardeşlerin gündelik evrene sokmaya çalışır. Oyun oynayan çocuğun yaptığı şekilde gerçeklikle ruhsallık arasındaki alanda bir deneyim yaşar, saldırgan olmayı, kahraman olmayı, büyümeyi, bağımsızlaşmayı prova eder. Nitekim filmin sonunda hazırlandığı eylemi gerçekleştirir: Köpekdişini korkunç bir acı pahasına kırıp atar. Bağımsızlığına engel olan o temsili zinciri kırar. Çok irkiltici olduğu kesin, ama bunun ötesinde ablanın dişini kırma sahnesi çok dokunaklıdır. Onun gerçekten bağımsızlığı hak ettiğini, bağımsızlığın bedelini ödediğini söyleyebiliriz.

Psikanalitik bir bakışla köpekdişini kırma bir tür iğdiş edilmedir. Babanın inşa ettiği sapkın ruhsal-düşünsel dünyanın temelleri iğdiş edilmenin inkârı üzerinde yükselir. Gerçek simgelere, simgeleştirme araçlarına ulaşmayı sağlayacak olan, "olgunlaştırıcı" iğdiş edilme devre dışı bırakılmıştır. Dolayısıyla gerçek olgunlaşma hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir. Abla verdiği büyük acıya rağmen iğdiş edilmeyi göze alarak, babanın kestirip attığı simgeleştirme süreçlerini tekrar devreye sokar.

Acaba sonunda abla kurtuluyor mu? Film bu noktada bizi sorular ve tahminlerle baş başa bırakıyor. İnsan aynı anda hem umut hem de karamsarlık dolu iki düşünceyle kalıyor. Karamsarlık yönünde: Abla büyük ihtimalle, evden çıkmak için saklandığı arabanın bagajında ölecek. O zaman, ödediği bedele rağmen bağımsızlığını kazanamadığını mı düşüneceğiz? Umut yönünde: Ablanın iradi bir eylemle, bedelini ödeyerek köpekdişinden kurtulmakla

zaten bağımsızlığını kazandığını söyleyemez miyiz? Çünkü köpekdişinden kurtulmakla abla, babanın köpeği olmaktan kurtulur, ömrü çok kısa sürse de, nihayet ruhsallığı ve düşünme kapasitesi olan bir insana dönüşür. Bana kalırsa bu noktada abla canıyla ödediği zaferiyle gerçek bir trajedi kahramanına dönüşür.

SONUÇ

Freud'a atfedilen sözleri hatırlayalım: Freud bilinçdışının insanı faka bastırdığını ve ağzımızdan çıkan her sözün, ya da aklımızdan geçen her düşüncenin görüldüğü kadar masum olmayabileceğini belirtmek için "puro her zaman puro" değildir demiştir. Ama bir yerde "bazen de puro sadece bir purodur" dediği rivayet edilir. Dilbilim terimleriyle söyleyecek olursak, bazen kelimenin düz anlamı geçerlidir, bazen de çağrışımsal yan anlamları.

Köpekdişi'ndeki anne babanın çocukların düşünce süreçlerini sabote eden çarpıtılmış kavramları ve hikâyeleri bana Freud'un bu sözlerini düşündürdü. O halde "puro ne zaman purodur?" Örneğin bu filmdeki çocukların durumunda bu ayrımın bir anlamı olabilir mi?

Filmin önemli bir anında kızlardan birinin Freud'un puroyla ilgili sözlerini adeta yankılayan şu cümlesi dikkat çekici: Abla bundan böyle onu *Bruce* diye çağırmasını söyleyince, kız kardeş de kendi isimsizliğinin farkına varır ve bir ismi olmasını ister. Kısırlaştırılmış düşünce evreninde aklına isim olarak gele gele "Belkemiği" gelir – papağan gibi okuyup tekrarladığı tıp kitabından bir sözcüktür bu. Abla buna: "Olmaz, belkemiği belkemiğidir" diye cevap verir. Bana kalırsa bu an filmdeki en önemli anlardan biridir, çünkü abla bir şeyin adı ile çağrışımları; somut nesne ile simge; somut nesneler ile soyutlamalar; dış gerçekliğe ait olan ile iç gerçekliğe (ruhsallığa, kendiliğe, bireysel kimliğe) ait olan arasındaki ilişkileri sezdiğini belli eder. Onun itirazında gerçekliğin güven veren varlığını hissederiz. Ablanın ayaklarını bastığı bir gerçeklik zemini oluşmuştur sanki ve oradan konuşur, bu sayede ruhsallığı da gerçekliğe kavuşur, sözleri ve seçimi bir ağırlık kazanır. Bu sayede kendine seçtiği ismin temsili bir isim olduğunu da vurgulamış olur. Onun seçtiği isim bir anlam ifade eder: Bir insanın adıdır, onun kahramanı olan insanın adıdır, ona model olan kişinin adıdır ve giderek onu kahraman ve insan yapacak olan, içine hapsediği köpek terbiyesi dünyasından kurtaran kişinin adıdır.

Dolayısıyla puro ne zaman sadece bir purodur sorusunun cevabı ancak gerçeklik duygusu oluştuğunda verilebilir. Gerçeklik duygusu ise ancak tem-

sillerin kendilerine sağlam ve güvenilir bir yer bulabildikleri bir iç dünya kurulduğunda, tüm simgeleştirme işlevleriyle ruhsallık vücut bulduğunda mümkün olabilir.

KAYNAKÇA

- Bion, W. R., (1959), "Attacks on Linking", *International Journal of Psycho-Analysis*, 40: 308-315.
- Freud, S., (1912-13) *Totem ve Tabu*, çev. N. Berkes, MEB, 1947.
- , (1921), "Group Psychology And The Analysis Of The Ego", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Cilt XVIII: Psychology and The Analysis of the Ego*, s. 67-143.
- Segal, Hanna, (1957), "Notes On Symbol Formation", *International Journal of Psycho-Analysis*, 38: 391-397.

Noura'nın Onuru

ÖZDEN TERBAŞ

Terasların Çocuğu (Halfouine: Boy of the Terraces) (1990)

Yönetmen: Ferid Boughedir

Senarist: Ferid Boughedir, Nouri Bouzid

Oyuncular: Selim Boughedir, Mustapha Adouani, Rabia Ben Abdallah

Terasların Çocuğu, hamuru “humour” olan, şiirsel bir film. Bir erkek çocuğun erkeklığe geçiş serüvenini mizahi bir dille anlatmayı başarıyor. Fakat bu serüven, aynı zamanda yoğun kaygı, korku ve acılarla yüklü. Ben bu çalışmada, filmin kahramanı Noura'nın genital örgütlenmesini oluşturma yolunda karşılaşacağı Oidipus nitelikli karmaşasını, yaşadığı paranoid korkularla ve depresif kaygılarla etkileşimi içinde yorumlamaya çalışacağım.

Film hamam sahnesiyle başlar; kahramanımız Noura, annesiyle birlikte hamamdadır ve annesi tarafından yıkanmaktadır. Bu sahnede bir yandan cinsel uyarılmışlık söz konusudur, bir yandan da annenin bedeni Noura'nın merakını cezbetmektedir. Bu noktada Noura'da Oidipus eğilimleriyle birlikte epistemofilik dürtünün devrede olduğunu düşünebiliriz. M. Klein'a göre (1928) bu dürtü, başlangıçta, bütün cinsel süreçlerin ve gelişmelerin sahnesi olduğu düşünülen anne vücuduna yöneltilmiştir. Çocuk, onu vücudun içeriğini zapt etme arzusuna sevk eden anal sadistik libido konumu tarafından yönetilmektedir. Filmin ilk sahnesi, çamurla (dışkıyla) yıkanan çocuk sahnesi, Noura'nın libidinal konumu hakkında fikir verir gibidir. M. Klein'a göre bilme dürtüsü ile sahip olma arzusu arasında ve erken evredeki Oidipus çatış-

masının uyandırdığı suçluluk duygusu arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Şimdi bu bağlantılara daha yakından bakmaya çalışalım.

NOURA'NIN KADINLIK EVRESİ

M. Klein (1928, 1932) Oidipus karmaşasının erken bir evresini tanımlar; “kadınlık evresi.” Bu evre anneye erken dönemdeki özdeşleşmeyi içerir. Çocuk, annesinin vücudunun içine girerek, onu parçalara ayırarak, yutarak ve zarar vererek, onun dışkısına sahip olma arzusu duyar. Daha sonra dışkı, göz dikilen çocukla eşdeğer hale gelir. Burada birbiriyle kaynaşmış durumda iki amaç söz konusudur: Çocuklara el koyma arzusu, çocuk sahibi olma arzusundan kaynaklanırken, çocukları yok etme arzusu, ileride gelmesi beklenen kız ve erkek kardeşlere duyulan kıskançlıkla onları annenin içinde yok etme amacını güder. Çalma ve yok etme eğilimleri, erkek çocuğun annede olduğunu varsaydığı; gebe kalmayı, hamileliği ve doğurmayı sağlayan organlarla ve libidonun oral olduğu zamanlarda süt veren memelerle bağlantılıdır. Erkek çocuğun oral sadistik eğilimlerinin üçüncü nesnesi ise annenin içindeki babanın penisidir. Erkek çocuğun düşlemine göre anne, babanın penisini içe almıştır (inkorpore etmiştir). Çocuk bir yandan gerçek babayla (babanın penisıyla) ilişki içindeyken, bir yandan da annenin bedeninin içindeki babanın penisıyla ilişki içindedir.

Erkek çocuk, annesinin vücudunu tahrip etmesinden dolayı cezalandırılmaktan korkar. Fakat aynı zamanda kendi vücudunun kesilip sakatlanacağından ve parçalanacağından korkar. Bu korku aynı zamanda iğdiş edilme anlamını taşır. M. Klein, iğdiş edilme karmaşasının doğrudan kaynağını burada görür. Gelişimin bu erken döneminde, çocuğun dışkısını almak isteyen anne, aynı zamanda onu parçalayan ve iğdiş eden anne anlamını taşır. Bu korku, baba tarafından iğdiş edilme korkusuyla birleşir. Nesnesi rahim olan yıkıcı eğilimler, oral ve anal sadistik ağırlıklarıyla birlikte, çocuğun o bölgede olduğunu düşündüğü babanın penisine yöneliktir. Bu evrede baba tarafından iğdiş edilme korkusu bu penise odaklanır. “Kadınlık evresini” rahimle ve babanın penisıyla ilgili kaygılar karakterize eder. Bu kaygı, erkek çocuğu yiyen, parçalayan, iğdiş eden bir üstbenliğin zorbalığına maruz bırakır; bu üstbenlik anne ve baba nitelikli imgelerle şekillenmiştir.

Filmde terasın, bilinç ile bilinçdışı arasında bir mekân olarak simgeleştirildiğini düşünebiliriz. Noura zaman zaman terasa çıkmakta, adeta oradan bilinçdışının derinliklerini gözlemektedir. Terasa merdivenle çıkıp inmenin, rüya sembolizmi gereği cinsel ilişkiyi temsil ettiği düşünülebilir (Freud, 1900). Genital eğilimlerinin artmasıyla beraber bu durum Noura için daha belirgin

hale gelecektir. Terasa ilk çıktığında, kendi aralarında konuşan kadınları gözetler; içlerinden birinin sevgilisini çatı katında sakladığını öğrenir. Daha sonraki bir sahnede Ali'nin evine baskın yapan, radyosunu alan ve yiyeceklerini yiyen bir polisten söz edilir. Teyzesiyle Şeyh arasında geçen diyalogda teyzesi, şeytan ruhlarının *nişanlısını çalıp bir kuyuya koyduğunu, hazinenin kendi içinde olduğunu ve keşfedilmeyi beklediğini* söyler. Bu veriler kadın (anne) bedeninin içinin hazine içerdiğine ve onun içeriğini çalıp zapt etme arzusuna bir gönderme yapar niteliktedir. Nitekim bir başka sahnede Noura annesinden bir masal dinler: Masalda altın iğnesi olan bir dev vardır. Bu dev erkek çocukları *yemektedir*. Bütün bu hikâyede resmedilen şeyin Noura'nın oldukça zalim özellikler taşıyan, acımasız üstbenliği olduğunu düşünebiliriz. Masaldaki dev, babayı, daha doğrusu babanın penisini ("altın iğne") içeren bir anne görüntüsündedir; birleşik bir anne baba imgesi konumundadır. Çocukları yiyen bu imgenin, çocuk için son derece korkunç bir imge olduğu aşikârdır. Bu aşamada çocukta genital duyumların da başladığını fakat henüz gelişemediğine de tanık oluruz. Ayrıca bir kadına ("bakire"ye) yöneltilmesi durumunda ya elleri yakılacak ya da kör edilecektir; bunlar, Noura'nın ilk iğdiş edilme kaygılarına karşılık gelmektedir.

M. Klein'a (1945) göre annenin içine dair bu korkunç tabloya, çocuğun kendi bedeninin içiyle ilgili korkular tekabül eder. Bunlar arasında en önde geleni, çocuğun kendi saldırgan eğilimlerine misilleme olarak tehlikeli anne, baba ya da birleşmiş anne baba figüründen gelecek bir iç saldırı korkusudur. Bu tip zulüm görme korkuları, erkek çocuğun kendi penisıyla ilgili kaygılarını kesin bir biçimde etkiler. Zira içselleştirilmiş zalimlerin içine vereceği her zarar, çocuğun, kesilmesinden, zehirlenmesinden ya da içeriden yutulmasından korktuğu penisine de bir saldırı anlamını taşır. Bununla birlikte, sadece penisini değil, bedeninin iyi içeriklerini, iyi dışkıları ve idrarı, kadınsı konumda büyütme istediği bebekleri; iyi ve yaratıcı babayla özdeşleşerek erkeksi konumda üretmeyi arzuladığı bebekleri koruması gerektiğine inanır. Zulmedici figürlerle eşzamanlı içselleştirmiş olduğu iyi nesneleri koruyup saklamak zorunda olduğunu hisseder. Bu nedenlerden dolayı, sevdiği nesnelere yönelik içsel saldırılar olacağı korkusu, iğdiş edilme korkusuyla yakından bağlantılıdır ve bu korkuyu pekiştirir.

Noura'nın içinde bulunduğu konumun da M. Klein'ın bahsettiği "kadınsı evre" olduğunu düşünebiliriz. Noura, fantezisinde bir eve (annesinin uterusuna) baskın yapmayı istemekte ve oradaki çocukları ele geçirmeyi istemektedir; bu, onun çocuk sahibi olması isteğine karşılık gelir ki bu durumda

annesi bir rakip konumundadır. Diğer yandan annenin uterusundaki çocukları yok etmeyi de arzulamaktadır. Bir erkek kardeşi vardır, onu kıskanmaktadır. Bundan sonra karşılaşabileceği diğer rakipleri, olası kardeşlerini ortadan kaldırmayı hedeflemektedir. Noura'nın diğer bir arzusu ise "altın iğne"yi yani annenin bedeninin içindeki babanın penisini zapt etmektir. Noura'nın bu aşamadaki içsel dünyası oldukça kaotik görünmektedir. Meme, penis gibi kısmi nesnelerle ilişki dikkati çekmektedir. "İyi" anne (kendi annesi) ve "kötü" anne (masaldaki dev), "iyi" baba (akıl hocası konumundaki Salih) ve "kötü" baba (kendi babası) ve zulmedici nesnelerden oluşan bu atmosfer, Noura'nın "paranoid-şizoid konum"da bulunduğuna işaret etmektedir.

Noura'nın serüvenine yönelik incelememizi hamamdan kovulma sahnesine odaklanarak sürdürelim: Hatırlanacağı gibi annesi Noura'yı tekrar hamama götürür. Hamamcı içeriye almak istemez. Noura hamama girdiğinde bir kadını gözetlemeye başlar. Hamamın bekçisi durumu fark eder ve Noura'yı kovar. Annesi de babasına söyleyeceğini belirtir ve hamamdan atılmasına razı olur. Bu sahnede Noura'nın gözetlediği kadının harap bir durumda olduğunu ve vücudunun çamurla (dışkıyla) kaplanmış olduğunu hatırlayalım. Noura'yı asıl sarsan şey, hamamdan kovulması değil, annesinin artık onu sevmeyeceği düşüncesidir. Sevilen nesnenin (annenin) sevgisinin kaybını yaşamaktadır. Düşleminde annesinin bedenine saldırmış, ondaki hazineyi (meme, bebekler ve babanın penisini) ele geçirmeyi istemiştir. Sevdiği nesneye, annesine zarar verdiği için kendini suçlu hissetmektedir; bu durum Noura'nın "depresif konum"a geçişinin işaretidir aynı zamanda. Bu noktada, Salih'in Latife'ye söylediği şarkıyı, Noura'nın annesine söylediğini düşünebiliriz:

*Beni seven kadına karşı ben katıydım
 Şimdi benim hanımum bana karşı katı
 Ben sevilirken nazik değildim, hiç acmadım
 Bugün kötülüğümün cezasını ödüyorum*

Bu dizeler Noura'nın depresif kaygılarını iletmektedir. Oysa hamamdan kovulma sahnesi başka kaygıları da içermektedir. Rüya sembolizmi gereği nemli ve kubbe şeklinde bir yapı olması bakımından hamamın, annenin vajinasını ve uterusunu temsil ettiğini düşünebiliriz (Freud, 1900). Hamamın bekçisi konumundaki kadının erkeksi bir görünümü vardır; onun da, Noura'nın bilinçdışında, babanın penisini temsil ettiğini düşünmek uygun görünüyor.

Bekçi kadın, annenin uterusu içindeki babanın penisidir. Bekçi kadın dilsizdir, onun konuşma yetisi felce uğratılmıştır. Bu durum çocukların yaptıkları resimlerde ağız çizmemelerine benzetilebilir; Noura'nın penisinin, hamamın bekçisi tarafından ısırılmasına karşı bir önlem olduğunu düşündürmektedir. Fakat Noura, tüm önlemlere karşın penisinin tehlikede olduğunu hissetmektedir. Noura'nın bir başka kaynaktan iğdiş edilmesi kaygısı tekrar karşımıza çıkmış olur. Hemen sonra gelen sahnede erkek kardeşi sünnet edilirken, kendisi sünnet ediliyormuş gibi acı duyar.

KADINLIKTAN ERKEKLİĞE GEÇİŞ

Acaba Noura içinde bulunduğu “kadınsı evre”nin üstesinden gelip bir erkek olarak konum alabilecek midir?

M. Klein'in çalışmalarına göre (1932) erkek çocuk, içselleştirdiği kötü nesnelerle, kendi dışkılarının tümgüçlülüğü vasıtasıyla baş etmeye yönelirken, iyi nesneler tarafından da korunduğunu düşlemler. Aynı zamanda içsel tehlikeleri de dış dünyaya yansıtır. Daha sonra dışkılarının tümgüçlü olduğuna dair düşlem, penisin tümgüçlü olduğuna dair duyumla yer değiştirir. Böylece, annenin bedenine kendi penisi vasıtasıyla sahip olmaya dair düşlem, sadece dışsal nesnelere yönelik olarak değil, içsel nesnelere yönelik olarak da üstünlük içinde olduğunu kanıtlar. Penisin sadistik tümgüçlülüğüne dair bu yoğunlaşma, erkek çocuğun, erkeksi bir konum alabilmesi için temel bir öneme sahiptir. Eğer kendi penisinin tümgüçlülüğüne dair bir inanca sahipse, bu durumda korktuğu ve hayran olduğu babanın penisine karşı bir duruş geliştirebilir. Erkek çocuğun annesine sahip olmaya dair güdülenmesi artar, onunla cinsel olarak da birleşmek ister. Çocuğun nesneleriyle ilişkisi geliştikçe, annenin içindeki babanın penisine dair korkusu azalır. Çocuğun kötü penis korkusu büyük oranda, aslında babanın penisine dair kendi yıkıcı dürtülerinden türer. Zamanla çocuğun sadizmi ve kaygısı azalır ve üstbenliğin sertliği hafifler. Eğer birleşik ebeveyn imagosuyla yan yana olmak üzere, ayrı ayrı anne ve baba imagoları işlemsel olabilirse (özellikle de “iyi” anne imagosu), çocuğun, annenin bedenindeki babanın penisi düşlemi gücünü kaybedecektir ve çocuk, nefretini gerçek babaya yönlendirebilir duruma gelecektir. Birleşik ebeveyn imagosu tümüyle ayrı figürlere ayrılabilirse, çocuğun libidinal dürtülerinin nesnesi annesi olabilecek, çocuğun nefreti de gerçek babasına (ya da babasının penisine) yönelebilecektir. Böylece gerçek nesnelerin önemi artacak, çocuk Oidipus eğilimlerinin güçlü olduğu döneme girecek, gerçek babası tarafından iğdiş edilme korkusu belirginleşecektir.

Filimde Noura'nın erkeklerin dünyasında bir erkek olabilmek için yoğun bir çaba sarf ettiğini görüyoruz. Bu uğurda Noura'nın penise doğru yoğunlaşması dikkati çekmeye başlar. Kendi penisinin küçük olduğunu fark eder, oysa kadınlar salatalıklardan, patlıcanlardan bahsetmektedirler. Teyzesi enjeksiyon (!) yaptırmaya gitmektedir. Kendi penisi değerli bir şey midir, yoksa dışkısal bir şey mi? Noura *dolma kaleminin mürekkebinin bulmasını* arzu etmektedir (penise ve meniye bir gönderme). Mastürbasyon ilgisini çeker, fakat bu yol da korkularla doludur. Bu korku teyzesinin çocuklara anlattığı masalda açıkça resmedilir. Masala göre bir büyücü adam kalpleri çalar, her akşam küçük çocukları aramak için dışarıya çıkar. Bir tane çocuk bulduğunda onu çantasına atar ve ıssız mekânına götürür. Çocuğun avucunun içinde bir iz olup olmadığına bakar. Eğer bir hale bulursa ya da irisinde beyaz bir beneğe rastlarsa çocuğu öldürür ve kalbini yarıp çıkarır. Burada avuç içindeki hale ya da iristeki benek –elden göze doğru bir yer değiştirme– mastürbasyona bir göndermedir ve bu masalda mastürbasyonla ilgili cezalandırılma korkuları anlatılmaktadır. Masalın sonunda büyücü, yeryüzünde saklı olan hazineyi bulması için çocuğu *yakar*. Evet, çocuk, yani kahramanımız Noura, cinsel dürtülerin ateşiyle *yanıp tutuşmaktadır* ve *hazineyi* bulmak için yola koyulur, tekrar çatıya çıkar. Salih ve Latife'yi gözetler. Salih, Latife'ye şöyle demektedir: “Benim dürtülerimden neden şüphe ediyorsun? Onlar tümüyle onurludur (honourable).” Burada bir parantez açmak uygun olabilir: “Honour “ ile “Noura” arasında bir sözcük çağrışımı bulunmaktadır. Dolayısıyla cümleyi tersten okuyarak bir anlam kazandırabiliriz (adeta düş düşünceleri gibi ele alınabilir): “Ben, Noura, cinsel dürtülerim var” ya da tam olarak söylemek gerekirse, “cinsel dürtülüym” ve “onlardan çekinmiyorum, onları saygın unsurlar olarak kabul ediyorum.”

Noura kendisinde oluşan değişiklikleri fark ederken, genç kızda oluşan değişimler de gözünden kaçmaz. Bir gün Leyla'nın elinde bir bıçak olduğunu görür ve bacağına kan damlaları fark eder. Bu durum eski düşlemi tekrar harekete geçirir: Genç kızın kan damlalarını takip eden devin, erkek kardeşini bulup yiyip yutması. Fakat bu kez ilgi odağı Leyla'dır, onun kan damlalarını daha gerçekçi görmeye başlamıştır; bu kez kan damlaları Leyla'nın menstrüasyonunu temsil eder görünmektedir. Leyla da bir ergendir ve cinsel dürtüleri vardır.

Az önce de vurgulandığı gibi, erkek çocuğun erkeksi bir konum edinebilmesi için tümgüçlü bir penise yatırım yapma ihtiyacı vardır. Bunun için Noura'nın izleyeceği yol özdeşleşebileceği bir penis bulabilmektir. Kendi ba-

bası tüm kadınlara sahip bir portre çizerken, enest yasağını koyabilmekten yoksundur, zira Noura annesiyle hamama gitmektedir. Babasının başka kadınlara yönelik flörtöz bir tutumu vardır. Babası Noura'yla olumlu bir ilişki kuramadığı gibi, cezalandırıcı, iğdiş edici ve sadistik bir figürdür. Dolayısıyla Noura'nın düşleminde babasının penisi "kötü"dür, sınır ihlâlinde bulunan (transgresif) bir penistir.

Günün birinde Noura, Salih'e şu önemli soruyu sorar: "Bir oğlan, ne zaman erkek olur?" Salih, bu sorunun yanıtını şöyle yanıtlar gibidir: Salih, Noura'ya bir şey gösterecektir. Birlikte giderken bir duvar yazısına rastlarlar. Yazı şöyledir:

"Herkes için bir tek akıl-Başkanınızinki"

Salih onu şöyle değiştirir:

"Bizim aklımız-Başkanınki değil"

Burada Salih, Noura'ya şöyle bir yol göstermektedir: "Başkana (babaya) karşı çıkmalı, ona meydan okumalısın, ancak o zaman bir erkek olabilirsin." Arka planda başka bir anlam daha yatmaktadır: "Başkanınki", "başkanın (babanın) penisi"ne bir göndermedir; başkanın penisi transgresif bir penistir, "kötü" bir penistir. Oysa "Salih'inki", yani "Salih'in penisi" "iyi" bir penistir; bu, tam da Noura'nın ihtiyaç duyduğu şeydir. Noura, Salih'in, yani iyi babanın penisiyle özdeşleşebilir. Salih bir yandan tiyatroyla ilgilenmekte, bir yandan da müzikle uğraşmakta, şarkılar söylemektedir. Fakat Salih'i daha önemli kılan tarafı, onun Noura'yla erkek erkeğe olumlu bir ilişki kurabilmesi, Noura'yla annesi arasındaki sembiyotik bağı kırabilmesi, onu annesinden ayırabilmesidir. Bu yönüyle Salih, Noura'yı "insanlaştırmacı kastrasyon"a tabi kılacak olan, onu kültüre, gerçeğe ve simgesel düzene taşıyacak olan bir baba konumundadır (Lacan, 1971). Diğer yandan Salih'in, Latife ile cinsel ilişkisi "karanlıkta bir kahkaha" şeklindedir, zevk veren bir biçim arz etmektedir. Noura için ilk sahne düşlemi artık korkutucu ve tehlikeli olmaktan uzaktır. Salih'in bir özelliği de, onun bir ayakkabı (yine bir penis sembolü) tarmircisi olmasıdır; onun bu yönü ise Noura'ya sadistik dürtüleri nedeniyle nesnelere karşı, yani anne ve babasına karşı yıkıcı girişimlerini onarabilmesi konusunda yardımcı olacaktır.

Filmin ilerleyen seyrinde başkana karşı çıkışı nedeniyle Salih tutuklanacaktır. Noura üzüntüyle Salih'in gidişini izler. Başkana (babaya) meydan okumanın bazı riskleri vardır, her an bir misillemeyle karşılaşmak olasıdır. Oysa Noura'nın yolundan dönmeye niyeti yoktur. Rüyasında elinde makasıyla sünnetçiği görür. Bu seferki iğdiş edilme sahnesinin, asıl, gerçek Oidipus

karmaşasından kaynaklandığı düşünülebilir. Zaten, “şiş ayaklı” (Oidipus) İblis’in de onu çağırdığını fark ederiz. Şeyh de teyzesine dövme yaparken, teyzesi bundan zevk almaktadır. Bu sahnede iğne (penis) Şeyh’in (babanın) elindedir. Şeyh ile teyze, yani baba ile anne iki ayrı figür konumundadır. Noura düşleminde iyi babanın penisıyla özdeşleşebilmiştir ve genital dürtülerini karşılayabilecek iyi anneye yöneltebilecek duruma ulaşabilmiştir.

Dolayısıyla, Noura erkek olabilmek için, kadınla erkek arasında geçen ve zevk veren başka bir şeyin daha olması gerektiğini kavrar. Şeytan –cinsel dürtüleri– onu dürtmektedir. Noura bunun ne olduğunu Leyla ile birlikte keşfedecektir. Ve artık başlangıçtaki bilmece çözüme kavuşur. Düşlemlerinde genç kızı kanatan kendisidir. O bir bakirenin bekâretini bozarken, kendisinin de bakirliği bozulur. Artık “Teras Kuşu” terasta coşkuyla uçabilir. Sonraki sahne ise babaya başkaldırı sahnesidir. Ve şarkının söylediği gibi “teras kuşu artık özgürdür!”

KAYNAKÇA

- Freud, S., (1900 [1992]), *Düşlerin Yorumu*, çev. E. Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 1. Baskı.
- Klein, M., (1928 [1998]), “Early Stages of the Oedipus Conflict”, *Love, Guilt and Reparation* içinde, Vintage, Londra.
- , (1932 [1997]), *The Psychoanalysis of Children*, Vintage, Londra.
- , (1945 [1998]), “The Oedipus Complex in the Light of Early Anxieties”, *Love, Guilt and Reparation* içinde, Vintage, Londra.
- Lacan, J., (1971), *Fallus’un Anlamı*, çev. S.M. Tura, AFA Yayıncılık, İstanbul, 1994.

Dorian Grey'in Portresi

SİBEL MERCAN

Dorian Grey (Dorian Grey) (2009)

Yönetmen: Oliver Parker

Senarist: Toby Finlay (senaryo), Oscar Wilde (roman)

Oyuncular: Ben Barnes, Colin Firth, Rebecca Hall, Ben Chaplin

Romanın ve filmin kahramanı Dorian Grey çok yakışıklı genç bir adamdır. Ressam Basil, Dorian'ın hayranıdır, onun güzelliğinden çok etkilenir ve sanatında yeni bir akım oluşturduğuna inanır. Dorian, Basil'in arkadaşı Lord Henry Wotton ile tanışır ve onun dünya görüşünden adeta büyülenir. Lord Henry, hayatta en önemli değerlerin zevk ve güzellik olduğunu düşünür ve hazcılık üzerine kurulu bu düşüncelerini Dorian'a anlatır. Dorian bunun üstüne güzelliğini bir gün yitireceğini fark eder ve ağlayarak onun yerine Basil'in çizdiği resminin yaşlanmasını ne kadar çok istediğini dile getirir. Dorian'ın bu dileği gerçekleşir. Tıpkı Faust Efsanesi'nde olduğu gibi, tıpkı Faust'un daha çok bilmek adına ruhunu şeytana satması gibi, Dorian da haz ve ölümsüz güzellik için şeytana ruhunu satar.

Portresi işlediği her günahın izini taşımak üzere işaretlenir ve bu günahların her biri portresinde kusur veya yaşlanma belirtisi olarak yer alır. Dorian, çarpık ilişkilerle dolu bir hayat yaşar ama bir türlü yaşlanmaz. Ona âşık olan Sybil ile beraber olur ancak Lord Henry'nin ona sunduğu farklı dünyalar daha baskın gelir ve Sybil'e verdiği sözleri yerine getirmeyince Sybil intihar eder. Bu eserde eşcinsel ögelere de yer verilmiştir. Eserin yazıldığı yıla

bakıldığında yalın bir dille eşcinsel öğelerin kullanılması bir devrim niteliğindedir (Beattie, 1998).

DORIAN, LORD HENRY VE BASIL

Dorian Grey karakteri sapkınlıkla ağır ruhsal bozukluk arasında bir yerde yer almaktadır. Dorian'ın çocukluk hayatı ile ilgili çok az şey bilmemize rağmen çok katı ve yargılayan bir dede ile büyüdüğünü çocukluk anılarının tekrar canlanmasından anlıyoruz. Anılarında yer alan dedesi çok katı, mükemmeliyetçi, benliğini ezen ve yok eden bir üstbenlik profili çizmektedir. Katı ve cezalandırıcı dedesi ile yaşadığı örseleyici deneyimler Dorian'ın benliğinin gelişimini engellemiş ve erken dönemde yaşadığı ebeveyn kayıpları da buna eklenince kırılgan ve narsistik bir kişilik gelişimine yol açmıştır. Benliğin kendi iç kaynakları ile denge sağlayamaması, kırılgan bir benliğe sahip olması dışarıdan gelecek ilgi, destek ve beğeniye olan açlığını artırmıştır. Onun benliğinin parçalanmadan varlığını sürdürebilmesi için kendisini gören, onaylayan, aynalayan ebeveynlere ve sevgililere ihtiyacı vardır. Ancak bu sayede benlik işlev görebilmekte ve ayakta kalabilmektedir (Schulz, 2009).

Tema temsili ebeveynler etrafında gelişmektedir. Lord Henry, babayı temsil ederken, Basil, anne temsiline karşılık gelmektedir. Her iki ebeveyn sanki oğulları Dorian'a sahip olabilmek için sürekli bir mücadele vermektedirler (Spacks, 1991).

Dorian, Basil'in sahip olamadığı gençliği ve masumiyetidir. Basil, Dorian'ı gerçek kimliği ile görmemekte, aslında olmak istediği kişiliği Dorian'a yansıtmaktadır. Dorian'ın idealleştirilmiş olan imgesi abartılmış, çarpıtılmış ve eksiktir; Dorian'ı olduğu gibi kabul eden bir imge değildir, mükemmel bir yüze sahip olan Dorian'ın ruhunun da benzer şekilde mükemmel olduğunun yanılgısını içerir (Bene, 1979). Basil'in Dorian'ı portesinde manken olarak kullanması ve tablosuna bunu yansıtmayı aynı zamanda Dorian'ı ideal bir figür konumuna koymasına ve aynı zamanda bu ideal öteki ile bir ve bütün olma deneyimi yaşamasına ve kendi narsizmini de beslemesine yol açar (Spacks, 1991). Basil bu süreç içinde Dorian'a adeta şunu söylemektedir: "Sen mükemmelsin, ben senin bir parçanım, öyleyse ben de mükemmelim."

Basil'in Dorian'ı idealleştirmesi Dorian'ı hem var ediyor, kendi güzelliğini keşfetmesine, onay almasına ve yüceltilmesine yarıyor, hem de bunu kaybetme kaygısı kendisi gibi hareket etmesine engel oluyor. Dorian'ın genç, güzel ve masum imgesinin içinde eksikliklere, yetersizliklere, yanlışlıklara yer yoktur. Dorian bir yandan Basil'in gördüğü şekilde hareket etmeye çalışırken,

kişiliğinin diğer yönlerini yadsımakta ve bölmektedir. Bölünmüş diğer kısmını ifade edebilmesi için Lord Henry ya da Sybil gibi diğer kişilerle ilişkisini kullanmaktadır (Green, 1979).

Henry'nin haz felsefesi Dorian için hem tedavi edici olmakta hem de Basil'in artık Dorian'ı idealleştirmediği durumda Dorian'ın yaşamını devam ettirmesine olanak vermektedir. Onun sunduğu haz temelli yaşam tarzı Dorian'ın kişiliğinin yadsınan diğer yönlerini de ifade etmesine olanak tanımıştır.

Lord Henry'nin (baba figürü) araya girmesi Dorian'a bir yandan haz odaklı yaşamı sunarken, diğer yandan karakterindeki bozulma ve yıkımı da beraberinde getirmektedir. Lord Henry'nin üstbenliğindeki boşluk, Dorian'la ilişkisinde belirgin hale gelmekte ve aynı zamanda kendi kişiliğinde yadsıdığı yönleri Dorian'a yansıtarak onun üzerinden bu yönünü ifade etmektedir. Dorian bir yandan haz ilkesini benimsemekte ve Lord Henry'nin de desteği ile bu yaşam tarzını rahatlıkla yaşamaktadır. Ancak üstbenliğinin tıpkı dedesi gibi aşırı katı ve yargılayıcı olması onu kaldıramayacağı kadar ağır suçluluk duygusuna itmekte ve benlik bütünlüğünü sağlayamayan Dorian, yaşadığı huzursuzluk hissinin üstesinden gelebilmek için olumsuz taraflarını tabloya yansıtmaktadır. Bu bölünme sayesinde hem Lord Henry'nin (baba) ona sunduğu haz odaklı yaşam tarzını sürmekte, hem de Basil'in (anne) gözündeki masum ve genç Dorian'ı devam ettirebilmektedir.

Basil'in Dorian'dan aşırı etkilenmesi Dorian'ın bilinçdışı olarak kadınsı olma kaygısını tetiklemekte ve Sybil'e olan aşkı bu kaygıyı yatıştırmasına yardımcı olmaktadır. Bu şema Oscar Wilde'ın da karmaşık bilinçdışını oldukça güzel yansıtmaktadır.

Sybil ayrı bir birey olarak algılanmamakta, Dorian için onun gördüğü işlev önemli olmaktadır. Sybil, Dorian'ın kendilik nesnesi¹ olarak varlığını sürdürmektedir. Onun yaşamında ona hizmet etmek üzere bulunur. Bu nedenle ne hissettiği ya da ne beklediği çok önemli değildir. Sybil, aşkı derin bir ateş olarak yaşarken, Dorian bu aşka fazla önem vermemektedir. Tıpkı Narkissos ve Ekho aşkında olduğu gibi Dorian da kendi güzelliği, kendi ihtiyaçları ile o kadar meşguldür ki, bu aşka karşılık vermez. Narkissos'un kendini

1 Kendilik nesnesi Heinz Kohut tarafından tanımlanmıştır. Kendilik nesneleri kendiliğin bir uzantısı gibi algılanırlar; ayrı bir kişi ya da nesne olmayıp, kendiliği tamamlayan parçalar olarak işlev görürler. Kişinin normal işleyişinin devamı için kendilik nesnelerine ihtiyaç vardır. Bebeğin yaşamını idame ettirmesi, kendilik nesnesi işlevi gören anne babasıyla ilişkisinin devam etmesi ile mümkündür. Kendilik nesnesi ihtiyacı doğumdan itibaren vardır ve ölene kadar devam eder. Kişinin gelişim düzeyine göre ve içinde bulunduğu dönemin özelliklerine göre kendilik nesnesi değişiklik gösterir (Kohut, 1971).

beğenmesi öyle bir noktaya gelir ki, kendi bedeninden özgürleşmek ve yansımasının ölene kadar devam etmesini sağlamak ister. Gerek Ekho, gerekse Sybil erkek kahramanlarının cinsel arzularını uyandırmaya çalışan figürleri temsil etmektedir. Narkissos ve Dorian, bu figürlere ve kişiliklerinin kadını taraflarına ilgisiz kalan, kendileriyle fazlaca meşgul olan kahramanları temsil ederler.

Sybil'in aşkı ve cinsel arzusu Dorian'ı fazla ilgilendirmez. Dorian, Sybil'in ona olan aşkı kendi kişiliğinin tanınması ve onaylanması amacıyla kullanır. Olgun kadınlar yerine genç kızları tercih eder. Dorian'ın bu davranışı Wilde'in kadınlarla olan sorunlu ilişkisine de güzel bir örnektir. Wilde, kadınları, bakir erkekleri avlayan avcılar olarak görüyordu. Tıpkı Wilde'ın gerçek yaşamda hissettiği gibi Dorian da Sybil'in ona olan cinsel yakınlaşmasından kaygı duyar ve kendi cinsel arzularının uyarılmasından korkar. "Personasının iç eşeyi anima"² yeterince gelişmediğinde kadınlarla cinsel ve duygusal ilişkilerde başarılı olamamaktadır. Dorian'ın, Sybil'in aşkına yanıt verememesi aynı zamanda onun ergenliğe özgü duygularını, yetişkin duygularına dönüştürmenin başarısızlığını da vurgulamaktadır (Dawson, 1990).

Tüm hikâyenin içinde inkâr, depersonalizasyon ve depresyon özellikle dikkati çekmektedir. Dorian ruhunun kötü yanlarını tabloya yansıtıp, iyi, genç, sağlıklı görünümünü korumakta, karakterinin zayıf yanları ve zaaflarını kendisinden uzaklaştırmakta, bu yönlerini inkâr ederek tabloda simgeleştirmektedir. Kötü olan tablodakidir, kendisi değil. Yaşlanan, yok olan tablodur, o değil. Ancak zaman zaman bu inkârı yıkılıp tablodaki görüntüsü ile yüzleştğinde derin bir utanç yaşamaktadır. Diğer insanlara eşduyum gösteremeyen, bencil, saldırgan, zarar veren görünümü ile karakterinin masumiyetinin uzlaşması ve bir arada olması mümkün değildir. Ama bir yandan da yadsıdığı bu tarafı giderek çirkinleşmekte ve en sonunda diğer insanların ölümüne sebebiyet veren bir şeytana dönüşmektedir. Kalan dış güzelliği yanında iç dünyasının çirkinleşmesi bir resimde canlandırılır (Boschan, 1990).

Duygularıyla başa çıkamayan Dorian, kaygıları, korkuları ve endişeleri ile yüzleşmek yerine, eyleme vuran davranışlarla bu duyguların önüne set çekmekte, ancak bu duygusal eksikliğin içinde yarattığı boşluk duygusunun hüznünü zaman zaman yaşayabilmektedir.

2 Jung kolektif bilinç dışında yer alan arketiplerden bahseder. Burada erkeğin ve kadının bilinç dışında öteki cinse ait parçaların yer aldığını belirtir. Buna göre erkeğin bilinç dışında yer alan personasının dış kısmına anima, aynı şekilde kadının bilinç dışında yer alan personasının eril kısmına da animus adını verir. Her iki cinste de bu iç eşeyler bastırılmıştır ve bilinç dışında yer almaktadır. Bu iç eşeylerin gelişim düzeyleri eş ilişkilerini etkiler (Jung, 1996).

Eserin ve filmin Eros ve Thanatos üzerine de odaklandığı dikkati çekmektedir. Burada paralel iki aşktan bahsedilmektedir. Birisi Basil'in Dorian'a hissettiği aşk, diğeri ise Sybil Vane ile Dorian arasındaki aşk. Filmde heteroseksüel bir aşk da yer almasına rağmen başat olan Basil'in Dorian'a duyduğu eşcinsel aşktır. Basil'in Dorian'a aşkı idealleştirme içeren, karşdakini yok eden bir aşktır. Sonuçta her idealleştirilen aşkta olduğu gibi yıkılmaya mahkûm olmuştur. Dorian'ın Sybil'e aşkı da benzer şekilde idealleştirme içermektedir. Dorian Sybil'in her akşam farklı karaktere bürünmesine âşık olmuştur. Her gece farklı bir karakterle beraber olmanın verdiği hazı ifade etmiştir. Ancak Sybil'in sahnede yaşadığı hayal kırıklığı Dorian'ın da aşkının sonu olmuştur; Sybil, Dorian'ın gözünde yıkılmıştır. Burada kazanan yine Thanatos'tur.

Basil'in Dorian'a aşkı aslında bir yandan da gençlik/yaşlılık, ölüm/ölümlü olmak gibi temel varoluşsal sorgulamaları da irdelemektedir. Basil, Dorian'ın gençliğine âşık olmuştur. Dorian'ın temel kaygısı yaşlanmak ve idealleştirilen figür olma özelliğini yitirmektir. Lord Henry de benzer şekilde Dorian'ın gençliğini ve önemini vurgulamaktadır.

Wilde haz ilkesinin ötesine de gönderme yapmakta, ölüm temasını da gayet güzel irdelemektedir. Basil'in gençliğe, masumiyete olan aşkı aslında yaklaşan ölüme karşı bir savunma olabilir mi? Bilinçdışındaki ölüm kaygısının yansıması Dorian'da yaşlanma ve güzelliğini yitirme korkusu olarak ortaya çıkmış olabilir mi? Tıbbi modelin aksine, analizde, özellikle orta yaşı geçmiş hastalarla çalışılan temel konulardan biri ölümle durabilmeyi, ölümü kabul edebilmeyi sağlamaya çalışmak değil midir? Tıbbın ölüme meydan okuyan tutumuna karşın psikanaliz bu gerçeğe yaşamaya odaklanan bir alan değil midir? (Moglen, 2008). Freud ölüm temasını en geç makalelerinde ortaya koyarken, Jung bunu temel konulardan biri olarak görmüş ve arketiplerde bunun üzerinde çalışmıştır.

Bir mektupta Wilde, eserindeki karakterlerin kendisini yansıttığını belirtmiştir: "Basil, kendimle ilgili düşündüklerim Lord Henry, dünyanın hakkımda düşündükleri Dorian, belki başka yaşlarda olma isteğim." Basil, Wilde'in personasını temsil ediyor; görünen karakteri, ya da kendisini nasıl gördüğü. Dorian ise Wilde'in benlik idealidir. (Murray, 1964). Wilde eşcinsel ilişkileri bilinen birisidir, ancak kitapta ve filmde öne çıkan vurgu bu noktada değildir (Grinstein, 1980).

Dorian ve çevresindekilerin anlatıldığı eser hemen tüm psikanalitik kuramlara gönderme yapmaya olanak vermektedir. Wilde'in diğeri bir başa-

rısı narsistik ilişki tarzını çok güzel gözlemlemesi ve yansıtmasıdır (Grinstein, 1973).

Dorian'ın çocukluk öyküsüne sahip değiliz. Nasıl bir ortamda yetişti, ne gibi travmalar yaşadı, ebeveynlerinin karakterleri ve Dorian'la olan ilişkileri nasıldı, bilmiyoruz. Bu nedenle analitik çözümlememiz bazı yerlerde tıkanıp kalmaktadır. Ancak bu haliyle bile uzun süre üzerinde tartışabileceğimiz konulara parmak basmaktadır.

KAYNAKÇA

- Beattie, H. J., (1994 [1998]), "Oscar Wilde: A Long and Lovely Suicide", Melissa Knox, Yale University Press, New Hawen, s. 185, *Psychoanalytical Review*, s. 471-475.
- Bene, A., (1979), "The Question of Narcissistic Personality Disorders: Self Pathology in Children", *Bulletin of Anna Freud Centre*, s. 20.
- Boschan, P. J., (1990), "Temporality and Narcissism", *International R Psychoanalysis*, s. 337-349.
- Dawson, T., (1990), "Fear of the Feminine in the Picture of Dorian Gray", *Psychoanalysis Review*, s. 263-280.
- Green, B. A., (1979), "The Effects of Distortions of the Self: A Study of The Picture of Dorian Gray", *Annual Psychoanalysis*, s. 391-41.
- Grinstein, A., (1973), "On Oscar Wilde", *Annual Psychoanalysis*, s. 345-362.
- , (1980), "Oscar Wilde", *American Imago*, s. 125-179.
- Jung, C. G., (1996), *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Londra, s. 124.
- Kohut, H., (1971), "The analysis of the self: A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders", Hogarth, *The Institute of Psychoanalysis*.
- Moglen, H., (2008), "Ageing and Transageing: Transgenerational Hauntings of the Self", *Studies in Gender and Sexuality*, s. 297-31.
- Murray, J. M., (1964), "Narcissism and the Ego Ideal", *Journal of American Psychoanalytic Association*, s. 471-511.
- Schulz, G. A., (2009), "Guilty Man and Tragic Man in Decadent Tales of Fin-de-Siecle", *International Journal of Psychoanalytic Self Psychology*, s. 1-20.
- Spacks, P. M., (1990 [1991]), "Narcissism and the Novel: By Jeffrey Berman", New York University Press, New York ve Londra, s. 318, *International R Psychoanalysis*, s. 581-582.

10

Ayazda Bir Yürek **IŞIN SAYIN TAMERK**

Ayazda Bir Yürek (Un Cœur En Hiver) (1992)

Yönetmen: Claude Sautet

Senarist: Claude Sautet ve Jacques Fiesci

Oyuncular: Daniel Auteuil, Emmanuel Beart, Andre Dussolier

Claude Sautet, 'kahraman'larıyla birlikte seyircilere yoğun duygular yaşatmayı hedefleyen ve bunu başarabilen bir yönetmen olarak tanınır. Bu filmde de bir taraftan yoğun duygular yaratırken, diğer taraftan da insan ilişkilerinin ne kadar sıkışmış, cılızlaşmış, güvenden yoksun yanının altını çiziyor. Onarımlar ve yeni açılımlar için gözlerimizi açıyoruz ama yüreklerimizi açabiliyor muyuz sorusuna yöneltiliyor bizi. İyi düşünülmüş her sahneyle, kısa ama 'öz' yazılmış her diyalogda baş 'kahraman' Stephane'm iç dünyasında ilerliyoruz.

Filmi izledikten sonra bir süre sessiz kalmak, duygularını kimseyle paylaşmamak gelebiliyor insanın içinden. Hatta oturduğumuz yerde öylece kalıverebiliriz. Bu, aslında bizim Stephane'ın iç dünyasını ne denli iyi anladığımızın ve onunla geçici olarak özdeşleştiğimiz ifadesi olabileceği gibi, Stephane'ın kendisine ve çevresindekilere attığı sert tokadın bizdeki yansıması da olabilir. Zaten filmde de yakın kız arkadaşı Helen, Stephane'ı 'sert tokat' olarak tanımlamıyor muydu?

STEPHANE

Stephane'ın öğretmenini (Lachaume) ziyaret ettiği sahneyi hatırlayalım. Bahçedeki çocuklar saklambaç oynuyorlar; Stephane ve öğretmeni sohbet ederken çocuğunun saklanması yardım ediyorlar. Ancak saklambaç Stephane için sadece o anla sınırlı değil, sürekli oynadığı bir oyun gibi. O saklanmayı yaşam biçimi haline getiren erişkin bir erkek. Filmde saklanmaktan bir an için vazgeçip ortaya çıkma çabasını izliyoruz; ortaya çıkıyor ama korkup sonunu getiremiyor. Vazgeçerken de kurtuluş için, sadece aşk değil, sevgi, dostluk gibi tüm değerleri de yıkarak, her şeyin bir oyun olduğunu iddia ederek tüm saldırganlığını ortaya koyuyor ve kendini tekrar yalnızlığa, 'ayaz'a terk ediyor.

Psikanalistler bir kişinin iç dünyasını anlamaya çalışırken çoğu zaman sadece bugün yaşananları dinlemekle yetinmezler. Kişinin tarihi, hatta doğmadan öncesine uzanan geçmişi ve rüyaları kılavuzluk eder. Geçmişin, şimdi ve gelecek üzerindeki izleri önemlidir. Filmde Stephane'ın geçmiş öyküsüne dair bir şey duymuyoruz, ironiyle söylediği birkaç cümlelerin de ne denli doğru olduğu belli değil. Ancak bu bilinmezlik onu anlamamızı engellemiyor, çünkü belki de asıl meselesi bu.

Stephane duygularına dokunamıyor ve durumunu, "O duygulara erişimim yok" diye tanımlıyor. Bu yöntem, onu acıdan, bağımlı olma kaygılarından ya da korktuğu saldırganlığından uzak tutma işlevi görürken, aynı zamanda sevgiden, mutluluktan uzak olma bedelini de getiriyor. Başka bir deyişle çekindiği duygularından kurtulma çabası, onu derin bir yalnızlığa sürüklüyor. Belli ki bu duygular kökenini acı veren çocukluk travmalarından alıyor, ama onların varlığından veya yokluğundan da emin değil ya da yokmuş gibi davranıyor. Dolayısıyla görünenden çok görünmeyen önem kazanıyor ve sadece gözleriyle ele veriyor kendisini.

Film, Stephane'ın bir kemanı tamir için açması, kemanın içindeki boşluğun görünmesi ve tekrar kapatırken iş ortağı/arkadaşı Maxime'i yardıma çağırmasıyla başlıyor. Keman, sanki Stephane'ın kendisini, onun cinsel kimliğini ve erkekliğini simgelerken, kemanın içindeki boşluk da içinde hissettiği, ya da hissetmemek için çabaladığı boşluğu simgeliyor.

Keman hastanesi olarak tanımlandıkları, karanlık, loş, iç içe girmiş odalarda ne kadar hasarlı olursa o kadar zevk aldığı kemanları ustaca tamir ederken, bilinçdışı fantezisi kendi iç dünyasını tamir etmek gibi görünüyor. Tamir edilen kemanla ulaşılan müzik onun hayallerini, yani özlem duyup yapamadıklarını, hatta gerçekleşmeyeceğinden emin olduğu hayallerini simgeliyor.

Müziğe çok yetenekli olmasına rağmen kemandan kendi çıkardığı sesi beğenmiyor, tıpkı kendinden bahsetmekten kaçındığı, bir konuda fikrini açıkça söyleyemediği gibi. Daha da önemlisi birlikte çıkaracakları sestten, ahenkten korkması sonucunda bir kadınla ilişkide içsel olarak özgür bir erkek olarak hissedememesi gibi. Yönetmenin ortaya koyduğu öyküde, Stephane içinde çok yetenekli ve başarılı ancak özel hayatında 'aseksüel' bir konumda.

NARSİSİSTİK KOZA

Filmde, görsel estetik katan birçok cam arkası çekimle karşılaşyoruz, sık sık Stephane'ı camın arkasından izliyoruz. Seyirci ile oyuncu arasına bir cam giriyor. Acaba bu görüntülerle Stephane'ın iç dünyası arasında nasıl bir bağ kurabiliriz? Volkan (1973), narsisistik kişilik örgütlenmesini tanımlarken 'Cam Fanus Düşlemi' kavramını ortaya atmıştır. Kişinin kendini yalnız ama şanslı hissederek, çevreye geçirgen olmayan bir şekilde yaşadığı düşlemi. Başka bir deyişle bunu cam fanus içinde yaşamak diye özetlemiştir. Modell'in (1976) deyişle de 'narsisistik koza'. Kişi böylelikle var olamadığı, dış dünyayı görebilmekte, bu seyr sırasında tüm güçlülük ve kendi kendine yeterlilik duygusu artmakta ve dış dünyanın tehlikelerinden kendisini korumaktadır. Bu güvenli cam veya plastik gibi geçirgen olmayan madde, aynı zamanda kişiliğin soğukluğunu da yansıtmaktadır. Tek başına ama tüm güçlü! Tıpkı kahramanımız gibi.

Bu tüm güçlü kendiliği, ideal kendilik, ideal nesne ve gerçek kendilik birleşerek oluşturur. Yani kişi tahammül edemediği kendi yetersizlik ve güçsüzlükleriyle, ancak sanki sonsuz bir gücü, zamanı varmış gibi kurguladığı tüm güçlü dünyasında baş edebilir. Kendisinden bahsetmeyi ve öğrenmeyi sever. Yetenekli olduğu alanlarda oldukça başarılıyken, özellikle insan ilişkilerinde zorluk yaşayabilir (Kernberg, 1975, 2008). Kernberg'e göre geçmişinde sıklıkla örtülü bir saldırganlığı olan soğuk ebeveyn figürlerine rastlanan bu kişilerin kendilik imgesi, aç, öfkeli, boş ve kendisi kadar kinci ve nefret dolu gördüğü dünyadan korkan bir kendiliğin imgesidir. Dolayısıyla gerçek yakın ilişki çok zordur, bağımlılık korkusu taşır. Çünkü bağımlı olmak nefret etmek, haset etmek, sömürülmek ve engellenmek tehlikesine maruz kalmak anlamı taşır. Yeterince duygusal derinlik yaşanmadığından, gerçek üzüntü ve yas duygularının yerini intikam arzularıyla dolu öfke ve güvenme alabilir.

Stephane tipik bir narsisistik kişilik gibi kendini ortaya atmıyor, aksine saklanıyor, kendi tüm güçlü kalesinde gururla yaşıyor. Bu kaleden adeta mazoşistik şekilde zevk alıyor ve yıkılmasından ödü kopuyor. Kendine ve çevresine verdiği zararın farkında değil ya da olmak istemiyor.

Maxime, Stephane'ın dışa açılan penceresi gibi; başaramadığı ya da uzak durduğu insan ilişkilerinden onu koruyor; kemancıları ve hasarlı kemanları ona getiriyor. Stephane, Maxime'in yanında kendisini güvende hissediyor, çünkü onun özel hayatıyla ilgili soru sormuyor, yeteneğine ve aklına değer veriyor ve de onu bu haliyle kabul ediyor, saygı gösteriyor. Maxime, Stephane'ın hayran olduğu ve olmak istediği birisi gibi. Kadınlarla ilişki kurabiliyor, Stephane gibi acı vermekten veya acı çekmekten korktuğu için ilişkiden uzak durmuyor, kazanmayı seviyor. Stephane, yapamadıklarının eksikliğini belki de onun üzerinden sağlıyor. Rekabet etmek istediği ama rekabet etmediği veya etmeye cesaret edemediği bir baba figürü gibi.

YAKINLAŞMANIN TEHDİDİ

Âşık olduğu ya da hoşlandığı birisiyle yakınlaşmak Stephane için zor ve tehlikeli. Yönetmen, Stephane'ın, Camille'le iki kez gerçek yakınlaşma anında olan trafik kazası tehdidiyle bu durumun somut olarak da altını çizmiş gibi görünüyor.

Yakın ilişki kurabildiği, yanlarında kendini güvende hissettiği iki kişi var; kız arkadaşı Helen ve Konservatuvar'dan öğretmeni Lachaume. Onlarla yaptığı sohbetlerde içini kısmen açabiliyor. Ancak Helen, "Âşık mısın?" ya da "Kıskanıyor olmayasın?" gibi direkt sorular sorduğunda Stephane, "Sanmıyorum", "Hayır" gibi yanıtlardan öteye gidemiyor. Yemek kitaplarında bile aşktan bahsedildiğinden söz ederken konu kendine geldiğinde, sanki bir üst katmandan seyrediyor tavrını takınıyor. Lachaume, Stephane'ın farklılığını sevecenlikle kabul ederken, "Kendini ona layık mı görmedin?", "Amacın kargaşa yaratmak mıydı?", "Kimsenin bu kibirde gözü olmaz" cümleleriyle de Stephane'ı aslında tahammül edemediği kendiliğiyle yüzleştiriyor.

MAXIME, CAMILLE VE STEPHANE

Maxime, Stephane'ın zıddı gibi görünse de duygularının peşinden ne kadar gidebileceği şüpheli birisi. Sanki ilk andan beri Camille'le olan ilişkisinde sevgili rolü, ağabeylik ya da babalık rolü ile birbirine karışmış gibi. Seyirciliği, kontrolü ve sürekli düzgün olma halini bırakıp Stephane'a attığı tokadın zamanlaması sadece bizi değil Stephane'ı bile şaşırtıyor.

Camille kendini tamamen yok olmuş gibi hissederken karşısına yeni bir anne figürü çıkmış. İçsel ölü anneyi yeni anne figürüyle tamir ettiği süreçte kendisini Regine'e bağımlı hissediyor, o dönemde bundan şikâyeti yok; kendini güvende hissediyor. Ancak erişkin bir kadın olarak bir erkekle ilişki

yaşamaya başladığında Regine'le çatışma yaşıyor. Küçük bir çocuğun anneden ayrılıp babaya yönelmesi ve Oidipus nitelikli aşkı yaşadığı süreçte anneye le yaşadığı çatışmada veya ergenlerin ebeveynleriyle yaşadığı çatışmalardaki gibi öfkeleniyor; onay istiyor ve suçluluk yaşıyor. Oysa Maxime'in bir baba figürü gibi anlayışlı hatta destekleyici tavrından cesaretle Stephane'a rahatça açılıyor, ancak aldığı yanıt karşısında kendini ortada kalmış, cırlıçıplak hissediyor. Belli ki Camille de çocukken örselenmiş, kaygılı biri, ancak Stephane'dan farklı olarak acıyı, mutluluğu, hayatı derinlemesine yaşama cesareti var. Kemandan çıkardığı müzik onun hayata tutunmasında çok yardımcı; onay aldığında dağları devirebiliyor.

OİDİPUS NİTELİKLİ ÜÇGEN VE AŞK

Daha önce, Stephane'ın yaşam biçimi ile beş yaşındaki o erkek çocuk arasında bağlantı kurmuştum. Freud (1905), 3-6 yaş arasındaki erkek çocuğunun ruhsal-cinsel gelişimini anlatırken Oidipus evresini (fallik evre) tanımlamıştır. Sevgi, nefret, kıskançlık, korku gibi yoğun duyguları barındıran bu dönem, çocuk için çok çatışmalı bir dönemdir, çünkü çocuk kendi cinselliğini duyumsar ve anneye yönelik aşk yaşar. Babanın yerini alma arzusu kolay değildir, babaya karşı saldırganca duyguların yanı sıra baba tarafından cezalandırılacağından da korkar. İğdiş edilme kaygısı onun bu yasak aşkı bastırmasına, bir başka deyişle bilinç düzeyinde sonlandırmasına yardım eder ve babayla özdeşleşme yani baba gibi erkek olmanın yolunu açar. Burada oluşan içsel enerji ile üstbenliğin yapılanması tamamlanır. Yani kişi, neyi yapıp neyi yapmayacağına, kendini ve çevresindekileri ne noktada hoşgöreceği, ne noktada cezalandıracağı gibi konularda üstbenliği yoluyla karar verir. Cinsel enerji ve merak yerini yüceltmelere, yani kendi için yararlı, yaratıcı etkinliklere bırakır. Yoğun Oidipus nitelikli çatışmaların bulunduğu ve çözümünün yeterince oluşmadığı durumlarda katı bir üstbenlik gelişebilir (Brenner, 1954).

Stephane'ın Maxime'le rekabet etme isteği, Oidipus evresindeki erkek çocuğun annesi için babayla rekabet etmesi gibi, yeni bir deneyim gibi görünüyor. Bu da "squash" oyununda onu yenmesiyle somut anlamda başlıyor. Bu oyunun hemen ardından da Camille'i ziyarete gidiyor.

Çocukluk dönemindeki Oidipus nitelikli aşkın imkânsızlığı gibi, Stephane da ortağının sevgilisini seçerek aynı imkânsızlığı zorluyor. Benzer gerçeklik Camille için de söz konusu.

Filmde Oidipus nitelikli üçgeni tanımlayacak tek ilişki Stephane-Camille-Maxime arasında değil. Bu tür ilişkiyi Camille-Regine-Stephane-Maxi-

me arasında da gözlemleyebiliriz. Camille, Maxime ve Maxime'in ayrılacağından bahsettiği eşi arasında veya Stephane, Helen ve Helen'in sevgilisi arasında da benzer ilişki üçgenleri kurabiliriz.

Ayrıca Ravel'in bir "triosu"nun seçimiyle, piyano, keman ve çello üçlemesi de simgesel olarak yine aynı üçgene diğer bir atıf olabilir.

ONARIM

Stephane, Camille'i reddettiği ve Maxime'den tokat yediği gece öğretmeni Lachaume'un yanına sığınmak istiyor, ancak sadece onun hastalığı nedeniyle güçsüzlüğünü ve kavgasını uzaktan izleyip oradan ayrılıyor. Bu sahne üzerinden Stephane'in kendini bu denli yalnız ve ayazda bırakmasına neden olan çocukluk dönemine ilişkin örseleyici öyküsüyle ilgili bir fikir yürütebiliriz. Belki de çocukken ihtiyaç duyduğu anda ebeveynlerini yanında bulamaması sonucunda acıdan kurtulmak için kendine yalnız ama tüm güçlü bir alan oluşturarak iç güvenliğini ancak orada sağlayabildi. Oidipus ve Oidipus öncesi evreyi sağlıklı yaşamadı.

Ancak yeni baba figürü olan öğretmeni, hastalık ve ölümle mücadele ettiği zor gecelerden sonra bile Stephane'a sevgiyle ve destekle yaklaşıyor. Yanındaki kadınla kurduğu ilişkide de tüm isyan ve kızgınlıklarını ifade etmesi güçlü sevgi bağını sürdürmesine engel olmuyor. Önce reddetse de, daha sonra güçsüzlüğünü kabul edebilmesi dayanışmaya izin veriyor. Belli ki Stephane'in daha önce yaşamadığı deneyimler bunlar. Ayrıca, Lachaume'u çok uzak olmayan bir zamanda kaybedeceği de başka bir gerçeklik, yani yaşamın ve zamanın sonsuz olmadığı gerçeği.

Artık Stephane, kayıplarının yasını tutarak kendi içine bakmaya başlıyor. Bu bakış, içsel ölü alanını görmesine ve kendine ve çevresindekilere verdiği zararı anlamasına, yetersizlik duygularıyla içine saklandığı gururundan biraz olsun vazgeçmesine neden oluyor. Geç olsa da Camille'e kendini ifade edebiliyor. O konuşmaya da ancak, "Özür dilemek için gelmedim" diye başlayabiliyor. Kendi iş yerini açabiliyor ve Maxime'e olan bağımlılığından kurtuluyor. Sekiz buçuk ay diye altı çizilen süreye on beş günlük provaları katarsak, oluşan dokuz ay, sanki bir çeşit yeniden doğuşu çağrıştırıyor. Ve artık karanlık bir iç dünya gibi karanlık olan eski çalışma ortamı, aydınlık bir mekâna dönüşüyor.

MÜZİK

Filmde ortak bileşen müzik ve müzik için çaba. Müziğin travmaların onarımında ve yas sürecinin ifadesindeki etkisi de bilinen bir gerçektir (Stein,

2004). Sterba (1965), müziğin en erken gelişimsel deneyimlere gerileme yoluyla doyum verdiğinden bahseder. İleri bir benlik işlevi olarak müzik, toptan tehdit edici gerilemeye karşı koruyucudur ve en derin gerileme ile en gelişkin örgütlenmenin birlikteliği, müziği eşsiz hale getirir. Bir iç yanılısama ile evren kendiliğin hâkimiyetine girer ve bu deneyimi herkes kendince yaşar. Müziğin Camille ve Stephane için farklı anlamı Camille'in çığlıklarında yer buluyor filmde.

'ACI' VE 'SEVMEK'

Hasta öğretmenin yaşama son verecek iğneyi herkesin sessiz onayıyla Stephane'in çok zorlanmadan yapabilmesi filmdeki en sarsıcı anlardan biri. Oysa ondan, "Yakın zamana kadar sadece onu sevdiğimi düşündüm" diye bahsediyor.

Bir kişi kendini aşktan, sevgiden mahrum edecek düzeyde acı çekmeye, güçsüzlüğe dayanamazken, gerçekten sevdiği birinin acı çekmesine yoldaşlık edebilmesi nasıl mümkün olabilir ki? Dolayısıyla öğretmenin isteğini daha derinden kavrayıp hemen kabul ediyor ve onun acısına/hayatına son veriyor. Oysa o sırada Lachume'u seven diğer kadın, bu isteği nasıl yerine getiririm, diye ağlıyor. Herkes kendi sevme yöntemi ve kapasitesiyle sever, bu noktada kimin sevgisinin daha güçlü olduğunu tartışmak mümkün olmasa gerek.

Filmin son karesinde Stephane yine camın arkasında yalnız oturuyor, hatta bu sefer sadece içsel değil, somut anlamda daha yalnız ve artık kayıplarının farkında. Camille ise yarı açık penceresinden ve buğulu gözlerle bakıyor. Aralarındaki bakış ise izleyicinin zihninde kendi yerini bulsa gerek.

KAYNAKÇA

- Brenner, C., (1954) *Psikanaliz Temel Kavramlar (1)*, çev. İ. Savaşır, Y. Savaşır, HYB Yayınları, 1998.
- Freud, S., (1905), "Three Essays on the Theory of Sexuality", *Standard Edition*, cilt 7, s. 125-243.
- Kernbeg, O. F., (1975) *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*, çev. Murat Atakay, Metis, 1999.
- , (2009), "Narsisizmde Zamanın Tahribi", çev. A. Day, *Uluslararası Psikanaliz Yıllığı*, YKY, s. 77-90.
- Modell, A. H., (1976), "The Holding Environment and the Therapeutic Action of Psychoanalysis", *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 24: 285-307.
- Stein, A., (2004), "Music, Mourning, and Consolation", *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 52: 783-811.

Sterba, R. F., (1965), "Psychoanalysis and Music", *Am., Imago*, 22: 96-111.

Volkan, V., Ast, G., (2002) *Özsevinin Dokusu*, çev. B. Özbaran, Ş. Fırıldar, Halime Odağ, Psikanaliz ve Psikoterapi Vakfı Yayınları, 2007.

—, (1973), "Transitional Fantasies in The Analysis of a Narcissistic Personality", *American Psychoanal. Assn.*, 21: 351-376.

Hayatın Mırıltısı (R. Erdem'in Filmi *Hayat Var* Üzerine) NİLÜFER ERDEM

Hayat Var (2008)

Yönetmen: Reha Erdem

Senarist: Reha Erdem

Oyuncular: Elit İşcan, Erdal Beşikçioğlu, Levend Yılmaz, Erhan Tekin

Öncelikle *Hayat Var* (2009) ile ilk göz ağrısı *A Ay'ın* (1989) Reha'nın en sevdiğim filmleri olduğunu söylemek isterim. İki film arasında geçen yirmi yıl içinde, hayat tarzları, Türkiye, dünya, İstanbul çok büyük değişimler geçirdi. Ama insanlık halleri değişmiyor. Ergenler her yerde ve her zaman dünyaya tutunmaya çalışıyorlar, bazıları o sırada diğerlerinden daha fazla örseleniyor. Kimi duymak bile istemeyeceğimiz travmalara maruz kalıyor, kayıplara uğruyor, hayatta kalmalarını sağlayan, bir dünya kurmalarını sağlayan kendine göre az çok başarılı içsel ve dışsal düzenler oluşturuyorlar. Tıpkı bu şekilde, Yekta ile Hayat da birbirinden yirmi yıl uzaklıktaki biri siyah beyaz diğeri renkli bambaşka dünyalarının içinden benzer çaresizlikleri ve benzer dikbaşlılıklarıyla bize bakıyorlar. Onları birbirine benzer kılan şey ergenlikleri ve kayıpları olmalı. Bu iki küçük genç kızın kayıplarının üstesinden gelme çabalarının, yaşadıkları ortama ve çağın özelliklerine göre farklılık gösterdiği söylenebilir. *A Ay*'da Yekta annesizliği kabullenmemeye ant içmişti; eski İstanbul'un artık kaybolmaya yüz tutmuş olsa da hâlâ bir yerlerde süregiden huzurlu sessizliğinde, hâlâ var olan yalılarının, geniş bahçelerinin, kocca ağaçlı ıssız sokaklarının dekorunda dolaşıyor, geceleri ölmüş annesinin ka-

yıkla Boğaz'dan geçmesini bekliyordu. Ne istediğini bilen bir hali vardı. Kendisinin görüp başkalarının göremediği şeyleri gösterebilmek için çırpınıyordu. Kaybının bilincindeydi, çünkü daha önce sahip olmuştu (bir anneye, bir eve, bir hikâyeye...) ve sanki bir hesaplaşma arayışındaydı, karşısında ise onu anlamasalar da dinleyen muhatapları vardı. *Hayat Var*ın kahramanı Hayat ise bugünün bir kızı olarak sersemletici bir gürültü patırtının içinde, belli bir yere odaklanamadan sürükleniyor. Annesizliği daha baştan kabul etmek zorunda kalmış, İstanbulluluk geçmişiyile gurur duyan, aile tarihini bilen akrabalar, hatta aile tarihi kavramı, gölgeli bahçeler içindeki güzel evler, geniş odalar, sakın öğle uykuları... bütün bunlar Hayat'ın zamanında artık toptan yeryüzünden silinmiş. Hayat'ın yaşadığı dünyada çocuklar için hikâyeye ve erişkinler için tarihe yer yok. Büyük küçük herkes için sadece o an var, yaşanan anı kurtarmak, hayatta kalmaya çalışmak var. Dolayısıyla bırakın evi odayı, sığınabileceği bir hayal dünyasına sahip olma şansı bile verilmemiş sanki ona. *Hayat Var* psikanalitik bir bakış açısıyla değerlendirilecek olursa, bu hikâyesizlik ve tarihsizlik, değerlendirmenin temel çıkış noktalarından biri olarak alınabilir sanırım. Hayal dünyası nedir? Nasıl oluşur? Hayal dünyasının iç dünya ile nasıl bir ilişkisi var? Hayat'ın bir iç dünyası ve bir hayal dünyası olduğunu söyleyebilir miyiz? Evi, yeri, sırtını yaslayabileceği bir anne ve babası olmayanın bir iç dünyası, hayalleri ve hikâyesi olabilir mi?

Psikanaliz bize travmaların yaşamın ne kadar erken evrelerinde yaşanırsa o kadar kalıcı ve onarılması zor yaralar açtığını gösteriyor. Aynı şekilde, ilgi, alaka, ilişki düzleminde bebeğin yaşadığı mahrumiyet ne kadar yoğun ve uzun süreli olursa o kadar travma yaratıcı bir niteliğe büründüğünü söylüyor. Daha da önemlisi bebeğin ve çocuğun başta anne baba olmak üzere, kendisini çevreleyen dünyayla *anlam üreten* ve *yeterince güven verici* bir ilişki kuramadığı durumlarda, ruhsallığının, yani iç dünyasının oluşumunun ve zihinsel becerilerindeki gelişimin zarar gördüğünü gösteriyor. Psikanaliz kuramı içinde bunlar *anlam üretme* perspektifinden özellikle W. Bion'un kavramlarıyla, *yeterince güven verici* ilişkinin nitelikleri ise D. W. Winnicott'un (1997) kavramlarıyla (birincil annelik tasası, yeterince iyi anne, geçiş alanı, geçiş nesneleri vd.) düşünülebilir.

Anlam üretme perspektifinden tasvir etmeye çalışacak olursak, Hayat'ı çevreleyen dünya Bion'un (1962) tarif ettiği *kapsayıcı* ve *dönüştürücü* anne niteliklerinden yoksun bir çevre olmuş gibidir. Hayat'ı filmin geçtiği anda çevreleyen yetişkinlere ve yaşadığı ortama bakarak onun daha baştan nasıl bir ilişkiler evreninde yaşadığını tahmin edebiliriz. Büyük ihtimalle başın-

dan beri karşısında (yanında, çevresinde) onun içsel yaşantılarını ve özellikle de sıkıntı ve endişelerini dinleyecek, kendi sıkıntısı ve endişesi yapacak ve bunları anlamlı sözler ve düşüncelere dönüştürerek ona geri gönderecek bir anne-çevre olmamıştır. Bion'un (1962) belirttiği gibi bu dönüştürücü anne işlevi, bebeğin ve çocuğun simgeleştirme/düşünme süreçlerini harekete geçirmede ve sağlıklı bir ruhsal yapı oluşturmada can alıcı rolü oynar. Başlangıçta bebeğin varlığının yegâne deneyimleri olan bedensel duyumlar, ancak bunları "düşlemleme yetisiyle" zihinsel ve ruhsal temsillere dönüştüren anne işlevi sayesinde ruhsal deneyimler haline gelirler. Böylece iç dünya ile dış dünya birbirinden ayrışır. Başlangıçtaki sorulara dönecek olursak, kişinin bir iç dünyası ve giderek bir hayal dünyasının olabilmesi için öncelikle ruhsallığı inşa edilmelidir. Diğer taraftan ruhsallığın istikrarlı bir iç dünya temsili üzerinden inşasıyla, dış dünya da çocuk için güvenli bir alan haline gelir. Hayat'ın yaşadığı dünya, ona tanık olan bizlerin gözünde hiç güven verici olmadığı gibi, bu dünyanın ve ilişkilerin öznel olarak filmin kahramanı için de hiç güvenilir olmadığı Hayat'ın sakinimli durgunluğundan anlarız. Filmin ilk sahnelerinden itibaren Hayat'ın, onun yaşantılarına sağır bir çevre içinde sürüklendiğine tanık oluruz. Buna elinden geldiği kadar kızına bakmaya çalışan babanın yakınlığı ve çabaları da dahildir. Hayat'ın içinde bulunduğu ruhsal inziva esas olarak ses bandı ile bize aktarılır.

SES BANDI VE RUHSALLIĞIN YANSIMALARI ÜZERİNE DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Pek çok sinema eleştirmeni daha önce ses bandının bu filmdeki yenilikçi kullanımına dikkati çekti. Ben burada psikanalitik bir bakış açısıyla, ses bandının Hayat'ın "görünmeyen" ve "gösterilemeyen" deneyimlerini nasıl güçlü ve isabetli bir biçimde izleyenlere aktardığını göstermeye çalışacağım. Bu şekilde ses bandını, filmin ana karakterinin içsel yaşantılarını ve ruhsal iklimini bize yansıtmaya yönündeki işlevleriyle, birkaç düzeyde ele almayı istiyorum.

Hayat Var'da ses bandı filmin başından sonuna kadar ayrı bir yapı olarak süregider. Hiç kesintisiz ve *kalın* bir doku oluşturduğunu söyleyebiliriz. Sanki filminden bağımsız olarak akan güçlü bir nehir gibidir. Filminden bağımsız aktığına dair bu hissin sinematografik açıdan önemli olduğunu belirtmek gerekir. Bu konuda Fransız yönetmen R. Bresson'un *Sinematograf Üzerine Notlar*'ı (2000) akla geliyor. Sinema denince öncelikle görüntüyü ve hareketi düşünürüz, özellikle seyirlik sinemada müzik ve diğer sesler daha çok görüntülerle anlatılan hikâyeye eşlik eden bir vurgulama ve dramatizasyon

ögesi gibi işin içine katılır. Filmde olanların *sanki gerçekleşmiş gibi* görünmesini sağlayan gerçekçilik hedefine hizmet eder. Oysa, yönetmenin yaptığı işe *sinema* yerine *sinematograf*¹ demeyi tercih eden Bresson, ses ögesinin *sinematograf*a görüntüyle eşdeğerde vazgeçilmez bir araç olduğunu ve filme özgü hakikatin ancak bu iki aracın da yaratıcı biçimde kullanılmasıyla ortaya çıkarılabildiğini vurgular. Reha Erdem'in filmlerinde de ses çalışmasının her zaman yönetmenin ana meselelerinden biri olduğunu, sese çok farklı bir yaklaşımı olduğunu biliyoruz. Psikanalitik bakışla, ses bandının en özgün ve yaratıcı biçimde kullanıldığı filmin *Hayat Var* olduğu söylenebilir.

Hayat Var'da bir tarafta gözlerimizin önünden akan bir dizi olayın görüntüsü vardır, diğer tarafta ise bambaşka bir deneyim yaşamamıza neden olan ve görsel olarak algıladığımız deneyimi farklılaştıran sessel bir hikâye. Kelimelere dökülmemiş, sadece seslerden oluşan bir hikâyedir bu. Ses bandı, gözlerimizin önünden akan hikâyenin görünmeyen ikiz eşidir sanki. Filmdeki işlevi açıkça başka bir gerçekliğe işaret etmek gibidir. Görünen, sıradan gerçeklikten farklı, sıradışı ve içsel bir gerçeklik olduğunu söyleyebiliriz.

Ses bandında vapur düdükları, polis sirenleri, volümü artırılmış uçak ve tren sesleri vardır. İnsan sesleri ve şarkılar, kırılan camların şangırtısına, silah seslerine, martıların bağrıışlarına karışır. Çoğu zaman bu seslerin görüntüde bir karşılığı yok gibidir. Genelde kaynakları belirsizdir. Ama tuhaf bir şekilde o ortama hiç yabancı değildir. Ve bütün bu patırtının gerisinde, sessizlik ve duraklama anlarında, *Hayat*'ın filmi kesintisiz kat eden iç sesi, mırıltısı duyulur. Filmin alameti farikası ve ses bandının kullanımı bakımından sinematografik olarak en yenilikçi olan yönü bu sanırım: *Hayat*'ın mırıltısı. Ritmik, ısrarcı bir iç ses; ninni gibi tatlı tatlı *Hayat*'ı bir yerden öbür yere taşıyıp durur. Bu mırıltı, onun sadece görsellik düzeyinde değerlendirilecek olsa mekanik görünebilecek hareketlerine, ifadelerine sonsuz bir derinlik ve yumuşaklık katar. *Hayat*'ın içinden geçmekte olduğu yerlerin ve olayların sivri köşelerini yumuşatır. Çarpa çarpa değil, beşikte sallanır gibi, dalgaların üzerinden kayar gibi ilerlediği izlenimini uyandırır. Aynı zamanda ses bandındaki ürkütücü sesleri de yıkayıp yumuşatır. Filmin bizi içine gömdüğü ses atmosferini yatıştırır.



Yönetmenin ses bandını kullanışı öncelikle bana Franız psikanalist D. Anzieu'nün (1985) *Deri Benlik* kitabında tanımladığı "ses kundağı" kavra-

1 "Sinematograf hareketli imgelerden ve seslerden oluşan bir yazıdır." R. Bresson, *Sinematograf Üzerine Notlar*, s. 17.

mını düşündürdü. Anzieu “ilk ruhsal alanın ses alanı olduğunu” belirtir (s. 172). Daha ana rahminden itibaren yaşamın ilk evrelerinde bebek bedeninin hem içinden hem de dışından gelen seslerin oluşturduğu sessel bir alan tarafından sarılıp sarmalanır. Bu sarmalanma bebekte Kendi ile çevre arasında bir ayırım olmadığı sanısını yaratır. Bebek aynı zamanda koku ve dokunma katmanları tarafından da sarmalanır. Anzieu’ye göre Benliğin sınırları dokunma duyumlarının katkısıyla oluşur. Kendilik ise bebeği çevreleyen ses evreninin ruhsal bir oyuk olarak içselleştirilmesiyle gelişir. Bir anlamda, içselleştirilen ses evreni bebekte ruhsallığın yerleşeceği içsel alanı açar. Anzieu annenin bebeğe yönelttiği söz ve seslerin bütününe, bebeğin içine dalıp çıktığı bir “söz banyosu” oluşturduğunu belirtir. Bu ahenkli, “nağmeli” banyo aynı zamanda bebeğin varlığına ayna tutarak, onun hayatla ilişkisi demek olan narsisizminin oluşumuna katkıda bulunur. Eğer bu ses aynası bebeğe kendi çaresizliğini hiç dönüştürmeden aynen yansıtırsa ve “ses banyosu sarıp sarmalayıcı olmaktan çıkıp nahoş bir hâl alırsa”, kuşatıcı ve kucaklayıcı ses evreni “delikli ve delici” (s. 171) bir niteğe bürünür, yani patolojik hale gelir. “Delikli”den kasıt travma yaratıcı nitelikteki her türlü ögenin içeri rahatça girip çıkacağı, koruyuculuktan uzak bir kundak haline gelmesidir; “delici” den kasıt ise koruyucu ve yatıştırıcı olması beklenen anneye özgü sessel kundağın kendisinin ihlâl edici, batıcı ve zedeleyici bir ögeye dönüşmesidir.

Hayat Var’da ses bandı sanki izleyicide hem sarmalayan ortamı, hem içselleştirilmiş ortamı canlandıracak şekilde tasarlanmıştır. İşitsel ortamda Anzieu’nün betimlediğine benzer ses ihlalleriyle karşılaşırız. Uçak gürültüsü, polis sireni, cam kırılması gibi şiddetli ve tiz sesler filmin ses alanına delikli ve delici bir nitelik verir. İçerisi ile dışı arasındaki sınırlar sağlam ve esnek değildir. Gereğinden fazla ses kaçır içeriye. Aynı şekilde bizim kulaklarımızdan içeriye de gereğinden fazla ve rahatsız edici sesler dolar sürekli. Taciz edici bu sesler, *Hayat*’ın maruz kaldığı travmaları ve bunların yıkıcı etkilerini görüntülerin çok ötesinde bir güçle izleyiciye aktarır.

Diğer taraftan dış dünyanın tacizkâr öğelerine karşı *Hayat*’ın iç dünyasında oluşan ruhsal hareketler de sessel imgelerle temsil edilir. *Hayat*’ın kendini yatıştıran, pırpırlayan sesi adeta bir *hayat mirıtısı*dır, libidonun, yaşam dürtüsünün cılız da olsa hiç susmayan sesi gibidir. Dolayısıyla ses bandını yaşam dürtüleri ile ölüm dürtülerinin karşı karşıya geldiği, birbiriyle çatıştığı, dönüşümlü olarak birinin ötekine galip geldiği ve iki karşıt ana akımın bir araya geldiği yer olarak düşünebiliriz. *Hayat*’ın ruhsallığında bu iki gücün, ses bandı üzerinden adeta birbiriyle pazarlığına tanık oluruz. Bu da film bo-

yunca bizi nasıl bir sona doğru gittiğimizi, kahramanı bekleyen sonun ne olduğunu hummalı bir şekilde araştırmaya, anlamaya iter. Bu anlamda bizi aktif izleyiciler haline getirir.

* * *

Bir başka düzlemde, filmin sessel alanı psikanalitik bir terimle Hayat'ın gerilediği, regrese olduğu alandır. Yani sığındığı alandır. Regresyonun seslerle ifade edilen temsili gibidir. Bunun görsel ifadesini de Hayat'ın cenin pozisyonunda kıvrılıp yattığı, parmağını emdiği sahnelerde açıkça görürüz. Dolayısıyla sessel alan hem Hayat'ın deneyimlediği gerilemenin bir imgesi hem de onun çekildiği bu ruhsal inzivada neler yaşıyor olabileceğini ele veren bir yansıma gibidir.

Filmde işitilen sesler arasında özellikle büyükbabanın gürültülü nefesini anmak yerinde olur. Onun sıkışan nefesi yaşadıkları kulübenin atmosferini de izleyicinin imgeleminde giderek daha boğucu bir yer haline getirir. Hayat bu boğucu ortama astım krizlerini andıran nefes daralmalarıyla karşılık verir. Olanca ağırlığıyla ona yaslanan, hatta filmin unutulmaz sahnelerinden birinde iki dizine yatıp onu yerine mıhlayan, boyundan büyük iki yetişkin erkeğin, babası ile büyükbabasının onun çocuk benliğine bindirdiği yükü en iyi bu nefes sıkışmaları aktarır. Aynı zamanda bize şunu da söyler: Onun yaşadığı dünyada ve gerileyerek sığındığı ruhsal evrende bütün deneyimler bedensel düzeyde yaşanır. Hayat'ın yaşantılarını ifade edebileceği kelimeleri yoktur, zaten kelimelere dökse de onu dinleyecek kimse yoktur. Bunun en sert örneğini tecavüze uğradığında görürüz. Onu başka türlü taciz eden ve kaçınmak zorunda olduğu komşu kadın dışında tecavüzün farkına varan kimse çıkmaz. Film ses bandı aracılığıyla Hayat'ın maruz kaldığı travmatik yaşantıları ve çaresizliğini izleyiciye duyuusal düzeyde ham haliyle aktarır; düşünülmesi ve söylenmesi acı verici deneyimleri işleme ve adlandırma işini bize havale eder.

Filmin bütününe ait sesler ve gürültüler kronolojik olmayan bir şekilde ve neden sonuç ilişkilerinden, gerçeklikteki mantıksal bağlantılardan uzak şekilde her an oradadırlar ve seyircinin zihninde filmin görüntüleriyle bir araya geldiklerinde, önümüzde yaşanmakta olan deneyimi kelimelere dönüştüren anlar yaratırlar. Örneğin kırılan camların şangırtısı... Bu huzursuz edici sesi filmin başından itibaren, kaynağını bilmeden sürekli duyarız. Sırf kulağı tırmalamak için konmuş gibi duran bu kesici, batıcı sesin anlamı bir süre sonra, komşu kadın bakkalın aynasını kırdığında, psikanalitik tabiriyle “sonra-

danlık” içinde izleyicinin zihninde oluşur. O ayna tecavüzü görmüş olan aynadır, Hayat’ın dünyası o görüntünün içinde sessiz bir şangırtıyla kırılmıştır. O sesin hayaleti filmin içinde dolaşır durur. Tecavüz belki sessizce geçilmiş gibi görünür ama filmde cam şangırtısını her duyduğumuzda, daha biz bilmeden önce bile aslında oradadır, kulağımıza batar ve bizi tecavüzün tanığı yapar. Her seferinde o sesle yeniden yaranırız.

* * *

Böylesine ağır, trajik olabilecek bir hikâyenin, filmin sarsıcı atmosferine rağmen yaşam dürtüsünün ham gücüne benzer bir güçle hep ileriye, yaşamaya doğru akması ilginç. Bu duyguyu izleyiciye aktaranın da ses bandı olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü tüm olan bitene rağmen, Hayat’ın mırıltısı bir yerlerde hep devam eder. Herşeyden önce bu mırıltı onu olduğu gibi bizi de teselli eder, yatıştırır ama daha da önemlisi, Hayat sanki o mırıltıda kendi hayatı için kuluçkaya yatmıştır. Sesini ve gırtlığını bir koza gibi hayatın etrafına örür. Onun da zamanı gelecektir... Zamanı gelene kadar hayatını o kozanın içinde saklar.

Hayat, annenin yatıştırıcı işlevini (psikanalitik deyişle uyarım kalkması işlevini) bu iç sesle kendi ruhsallığında sürdürür. Aynı şekilde annenin okşamarından, ses, dokunma ve koku anlamında bütün kucaklamasından alınan hazzı da iç sesi aracılığıyla bir ölçüde kendi kendine yaşatmaya devam eder. Fakat burada tetikte bekleyen bir tehlikeye hemen dikkat çekmek yerinde olur. Bu tek kişilik evrende süregiden yatıştırıcı ninni bir an gelip uyuşturucu, öldürücü bir nakarat halini alma tehlikesini beraberinde getirmektedir. Dış dünyayla, dış gerçeklikle ilişki, bu ilişkisizlik halinde, tehlikeli bir zamandır dışılıkta askıda kalabilir. Zaten hayal dünyasının niteliği ile ilgili başlangıçtaki sorunun ve Hayat’ın bir iç dünyası ve bir hayal dünyası olup olmadığının önemi de buradadır. Hayal dünyasının yaratıcılığa işaret etmesi bir şeydir, uyuşturucu ve öldürücü bir işlev görmesi ise başka bir şeydir. Filmde Hayat için hangisi geçerlidir?

Psikanaliz bize hayatın hayata geçmesi için; tek başınalığın öldürücü döngüsüne kapılıp gitmemek için yaşamın ilk evrelerinde bebeği hayat yönünde baştan çıkaran bir çevreye ihtiyaç olduğunu gösterir. Bu çevre ifadesini annenin baştan çıkarıcılığında bulur. Anne hem okşamarları, kucaklamaları, sesi ve sözleriyle aktardığı şefkatli sevgisi, hem de babayı da işin içine katan, içinde cinsellik de olan aktif kadınsı varlığıyla sürekli bebeğin gündeminde olarak bu baştan çıkarma işlevini yerine getirir.

Peki, filmde kendi mırıltısı içinde yokolup gitme tehlikesini taşıyan Hayat'ı kim baştan çıkartacak? Ona ruj hediye ederek ondaki kadınlığı tanıyıp kabul eden genç fahişeyi bir kenara koyarsak, hiç kuşkusuz esas olarak, fanatik taraftar, tamirci çırağı genç, filmde Hayat için bu işlevi yerine getirir. Bu baştan çıkarmada da sesin tuttuğu özel yeri unutmamalıyız. Hayat onu önce sesiyle tanır. Hayat'ın okul çıkışı babasını beklediği rıhtımda delikanlının söylediği yanık arabesk şarkı hem sarıp sarmalayan, emniyet hissiyle kucaklayan bir şarkıdır, hem de alabildiğine baştan çıkartıcıdır. Hayat'ı içine daldığı içsel ninninin uyuşukluğundan çekip çıkartır. Sessel düzeyde, babanın Hayat'a hediye ettiği pelüş bebeğin de tam anlamıyla karşıtıdır bu ses. Babası hediye ettiğinde ilkin Hayat'ı gülümseten, bir sevgi bağını canlandıran oyuncak çok kısa sürede kulağı tırmalayan, insanın gülümsemesini yüzünde donduran mekanik bir tekrar canavarına dönüşür. Bunun bir benzeri de lunaparkta aşırı uyarıcı volümde ve tekrarlayan bir müzik eşliğinde, sadistçe bir tacizkârlıkla Hayat'ı tekrar tekrar dönmedolaba bindiren komşu kadınla tekrarlanır. Bu anlamda her iki "oyuncağın" sesi de, Anzieu'nün tarif ettiği şekliyle Hayat'a çaresizliğini olduğu gibi geri yansıtan sessel bir ayna gibidir. Buna karşılık çırağın iki şarkısı başta olmak üzere, filmin diğer şarkıları volümleri, müzikleri ve sözleriyle hem Hayat'ı sarıp sarmalayan, onun dünyasına anlam katan hem de onu tatlı bir baştan çıkarmayla hayata davet eden sessel kucaklamalar gibidir. Özellikle çırağın yumuşak, çıplak sesiyle söylediği şarkılar Hayat'ı lezzetli bir söz banyosunun içine daldırır ve yaşadığı deneyimleri dönüştürmesini sağlayacak bir "ses aynası" gibi işlev görür. Bir şeylerin gelişmekte, dönüşmekte olduğu, umudun kuluçkada kıpırdandığı bizim zihnimizde de bu şarkılarla canlanır.

* * *

Filmin finalindeki müziği de aynı perspektiften düşündüğümüzde, filmde seslerle aktarılan içsel deneyimin kritik dönüşüm anının en sondaki bu şarkıda meydana geldiğini görürüz. Hayat ve arkadaşı çaldıkları tekne ile küçük, sığ sulardan, kıştırıldıkları dar alandan dışarı, Boğaz'ın geniş ve derin sularına çıktıklarında onlara eşlik eden şarkı önce takılmış bir plak izlenimi verir. Bir türlü zincirlerinden boşanamayan, engellenmiş bir ritim gelip gelip aynı yerde tökezleyerek kendini tekrar eder. Tıpkı pelüş oyuncagın şarkısı gibi sinir bozucu, hayal kırıklığı uyandıran, uyuşturucu bir döngüye giren şarkıyı artık gönülsüzce de olsa kabullenmeye başladığımız bir sırada, film boyunca beklenen özgürleşme nihayet meydana gelir. Yüzlerinde ve vücutlarında kasılıp kalmış coşkuyu sert hareketlerle dışa vurmaya çalışan ve bir türlü kendile-

rini hazza bırakamayan iki ergen, müziğin takıldığı yerden kurtulmasıyla nihayet özgürlüklerine kavuşur.

Büyük hayatın gencecik Hayat ile arkadaşına iyi mi kötü mü ne sürprizler hazırladığını film bize söylemiyor ama ses bandı bütün sesleri silen güzel, coşkulu ve anlamlı şarkının tüm alanı kaplamasıyla kırık dökük seslerin artık geride kaldığına inanmamıza imkân veriyor. Ses bandının gelip dayandığı yer doygun, ahenkli ve bütünlüklü bir ses evreni oluyor. Delikli ve delici ses evreni ve Hayat'ın mırıltısı yerini gür bir kadın sesine bırakıyor.

GÖSTERİLEMİYENİ GÖSTERMEK

A Ay ile *Hayat Var* arasındaki paralelliği tekrar düşündüğümüzde, ilk filmdeki *gösterilemeyi gösterme* arzusunda, aradan geçen süre içinde bir dönüşüm olduğunu söylebiliriz. İlk filmde Yekta'nın ısrarlı arayışının bütünü ve sık sık onun ağzından söylenen sözler, bir bakıma içinde iki soru birden barındırmaktadır. İlki filmin kahramanının içsel dünyası ile ilgilidir. Yekta bir anlamda "Beni anlıyor musunuz?" diye sormaktadır ve bu soru muhakkak filmi kendi içsel kaynaklarından çıkartan yönetmenin de sorusudur. Fakat aynı zamanda can alıcı bir başka soru da: "Gösterilemeyi sanatımla nasıl göstereceğim?" sorusudur. *Hayat Var*'da artık bu soruyu değil, ona cevap arayan yönetmenin sanatsal anlamda gidebildiği yerleri ve keşfettiği zengin alanları buluyoruz. Gösterilemeyen dünya muhakkak ki çok farklı düzlemlerde ele alınabilir, ama psikanalitik bir bakışla gösterilemeyen dünya insanın iç dünyası, ruhsallığı ise, hatta bir dereceye kadar bilinçdışının derinlikleriyse, bunların ses bandının bu çok özel kullanımıyla ve ses bandı ile görüntü arasındaki o özel ilişki ve denge sayesinde izleyici tarafından deneyimlenebilir hale geldiğini fark ediyoruz. *Hayat Var* sanki bize iç gözlerimizle görme imkânı veren bir deneyim alanı sunuyor.

KAYNAKÇA

- Anzieu, D., (1985), *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, (*Deri-Ben*, çev. Nesrin Tura Demiryontan, Metis, İstanbul, 2008).
- Bion, W. R., (1962), "The Psycho-Analytic Study of Thinking", *Int. J. Psycho-Anal.*, 43: 306-310.
- Bresson, R., (2000), *Sinematograf Üzerine Notlar*, çev. Nilüfer Güngörmüş, Nisan Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- Winnicott, D. W., (1997), *Oyun ve Gerçeklik*, çev. Tuncay Birkan, Metis, İstanbul.

Laputa'ya Hayao Miyazaki Yolculuğu

-Nesim Bitran'ın aziz hatırasına-

ÜMIT EREN YURTSEVER

Gökteki Kale (Castle in the Sky) (1986)

Yönetmen: Hayao Miyazaki

Senarist: Hayao Miyazaki

Oyuncular: Barbara Goodson, James Van Der Beek, Lara Cody

Gökteki Kale, Hayao Miyazaki'nin yazıp yönettiği bir animasyon filmidir. Film gösterime girdiği 1986 yılında "Animage Anime Büyük Ödülü"nün sahibi olmuştur. Filmde Sheeta adındaki genç bir kız gizemli mavi bir taşın sahibidir. Sheeta, hükümet için çalışan gizli ajanlar tarafından kaçırılmıştır ve uçan bir gemide henüz bilinmeyen bir yere götürülmektedir. Aniden bir tehlike belirir ve gemiye yaşlı hava korsan Dola ve emrindeki uçan korsanlar çetesi saldırırlar. Onlar da Sheeta'nın sahip olduğu taşı istiyorlardır. Sheeta'nın odasına girerler, Sheeta onlardan kaçarak gemiden aşağıya düşer. Ancak düşerken taşın yardımıyla yere çakılmadan havada süzülerek yere inebilmiştir. Uyandığında Pazu adında genç bir çocuğun kolları arasında bulur kendini. Pazu ona yardım etmeye çalışır. Sheeta, Pazu'nun evinde Laputa'nın efsanevi krallığının resmini görür. Resmi Pazu'nun babası almıştır, Pazu'nun babası geri döndüğünde babası köyün üzerinde yüzen bir adadan bahsetmiştir, kimse onun keşfine inanmaz. Korsanlar Pazu'nun evini bulurlar, onlar da askeri bir uçak alarak Laputa'yı aramaya koyulurlar.

Miyazaki animasyon (çizgi film, Japoncada anime) ve manga (çizgi roman) kültürünün önemli temsilcilerinden biridir. *Gökteki Kale* filmi psikana-

litik açıdan, bilinçdışı zihne yapılan bir yolculuğu andırmaktadır. Ruhsal bozuklukların, acıların, altüst oluşların her birinin bir hikâyesi vardır, ama hikâyeler daima başı ve sonu olan, bir yolculuğu anlatırlar. Her yolculuk aslında benzersizdir. Miyazaki'nin öykülerinde "yolculuk" teması, en az zıddı ve tamamlayıcısı olan "ev" kadar önemlidir. Her fantastik yolculuk bilinçdışına yapılan bir yolculuktur. Peki, yola nasıl çıkılıyor, orada ne bulunuyor ve eve nasıl geri dönülüyor?

Yolculuk bir yere ulaşmakla başlıyor; kahramanlarımızdan Sheeta, gökyüzünden Pazu'nun kollarına düşüyor. Yine gökteki kaleyi, Laputa'yı benzeri bir yolculukla bulmaya çalışıyorlar. İlk fantezi metni sayılabilecek olan Odysseus'un yolculuğu da aslında bir kayıp nesneyi bulma yolculuğudur. Her arayış macerası, annenin rahmine yapılan bir yolculukta düğümlenir; bu yolculuk, bilinçdışına doğru yapılan bir yolculuktur, orada bulunan ise "öteki"dir. Gölgesiyle yüzleşmiş ve bunu kaldıramamış olan, o yüzden de "Barus" diyerek, yok etme büyüsünün sözcüklerini bağırarak yolculuğun anlamını kayıp ve yasla tanımlayan, acı çeken bir özne buluruz Miyazaki'nin filmlerinde.

Miyazaki filmin başlangıcını bir doğum anı olarak kurgular. Sheeta kristal kolyenin yardımıyla sanki gökten Pazu'nun kollarına doğar. Laputa'ya vardığında bir ordu, kötü bir adam, evrensel kötü anne baba, kendi geleceği ve "öteki" vardır. Onu öldürdüğünde "Laputa'nın Karanlık Kalbi" tüm gövdesini de yanına alarak eriyerek yok olur. Sheeta ve Pazu eriyip yanmakta olan soğuk metal ana kumanda bölümünden uzaklaşırlar. Sheeta'nın yüzündeki ifade bir yetişkin ifadesidir. Ergenlik ayinini geçmiş, saçlarındaki atkuyruğu koparılmış (iğdiş edilmiş), artık bir yetişkin olmuştur. Öldürdüğü kötü anne baba gibi biri olma yolunda en önemli adımı atmıştır, üstelik her genç kız gibi bu adımı kanla mühürlemiştir. Filmdeki genç kızın "yolculuğu" kadın olmak, yetişkinliğe, doğurganlığa adım atmaktır aslında. Bunu başarmak için ise kendindeki Laputa'yı (doğurgan olmayan ülkesini) öldürmek zorundadır. Aynı şey erkek Pazu için de geçerlidir. Hayatının ilk ereksiyonunu gerçekleştirmiş, yetişkin bir erkek olmaya adım atmıştır. Yolculuk metaforunda kız olsun erkek olsun, evlâdın yetişkin olmak için yerine getirmesi gereken görev, anneyi simgesel olarak öldürmektir. Ama unutmamalıyız ki, aynı anne, evlâdın ulaşılmaz arzu nesnesidir aynı zamanda.

Gökteki Kale'de bulunmaz ulaşılmaz bilinen Laputa bulunur ve yok edilir. Hem Sheeta hem de Pazu ancak o zaman özgürleşirler. Laputa'yı ararlar, ama buldukları kendileridir yalnızca. Her arayış macerasının kaçınılmaz sonudur bu, aranan bulunamaz; o, ulaşılamayacak arzu nesnesidir. Sheeta ve

Pazu'nun tüm arayış sürecinin aslında bir psikanaliz süreci olduğunu görmekteyiz bu örnekte. Yolculuk bilinçdışınadır. Aranan, o ulaşılamaz arzu nesnesi bulunamaz orada, ancak gerçek denilen aynada kendimizi bulabiliriz. Zaten, analiz sürecinin amacı da bu değil midir? Acının dinmesi, yaranın iyileşmesi, görece bir özgürleşme. Arzunun doyurulması değil, tanınması, kabullenilmesi, bilinçli benlikle bütünleştirilmesi.

“Yolculuk”, ondan vazgeçmektir; yaratıldığı Laputa’da Sheeta büyülü söz olan “Barus”la Laputa’yı yok etmiştir. Artık o gökteki kuşların doğal hayatın yaşadığı arzudan arınmış robot bir bedenin kalesidir. Filmde arzu nesnesi macera boyunca kahramanın yanında, koynunda taşınır. Bir kolyedir bu: Güç kolyesi. Bu kolye yolu gösterecektir. Kolye, onu takanı güçlü kılar. Filmde kumanda odasının rahmi temsil ettiği düşünülebilir. Bu rahim Sheeta’nın gölgesi, yani aynı klandan gelen kral adayı ajan ve arzu nesnesiyle birlikte kolyeyi ve iki atkuyruğu saç örgüsünü yutar. Bu süreç Sheeta’nın “hadım” eyleminden sonra genç kızlığa geçmesiyle son bulur.

Odysseus’un yolculuğuna benzer aslında Laputa’ya yolculuk. Hem saplantılı bir biçimde âşık olunup, hem de nefret edilen anne, rahme dönüş çağrısının da görünürdeki öznesi olduğu için, kendisinden sakınılması gereken mitolojik bir varlığa dönüşür. Odysseus’un yolculuğundaki siren çağrısı, Gökteki Kale’de kolyenin işaret ettiği ışık olmuştur. Işık size birçok şey vaat edebilir: Sınırsız iktidar, sınırsız haz, sınırsız mutluluk. Vaat edilen her şey sınırsızdır. Oysa fantezi kahramanı Sheeta ve Pazu tam da sınırlarını tanımak için çıkmıştır yola. Sınırların ötesine bir göz atıp dönmek, sınırları tanıyıp kabullenmenin en anlamlı yoludur. Sınırı geçip geri dönmek, kaybolmayı getirir. Sheeta ve Pazu’nun “büyümesi”de kolyenin ışığının sınırsız iktidar vaa-dini duyup reddetmesiyle olur. Oysa kolyenin vaadine kanan ajanın sonu ölüm olmuştur.

Film, sınırsızlık arayışının, aslında aşılması en güç sınır olduğunu, sınırın varlığını kabullenmenin ise bireyi özgürleştireceğini söylemektedir. Psikanalizin en önemli adımlarından biridir bu. Sheeta ve Pazu ancak ölümle yüzleşip, ölümle tanışıp sonunda da bir ders çıkarmak için, ölümün geri dönebilir bir diyar olarak tanımlanmasını sağlamışlardır kendilerine. Aslında bu süreçte Laputa’nın soğuk, metalik robot tarafı (kumanda bölümü), yani doğurgan olmayan rahmi (yani depresyonu) erimiştir. Kötü yarısı ölmüştür ve bu şekilde masum kuşların uçtuğu güzellikleri barındıran bir ada olmuştur.

Kısacası Miyazaki filmlerinde ölüm, çoğu kez geri dönüşlülüğüyle vardır. Doğduğumuzda, öleceğimizi bilmeyiz. Freud *Uygarlığın Huzursuzluğu*

ğ'u'nda (1930 [1929]), "İnsan güvenlik ve adalet beklentilerinin karşılanması için, bunları sağlaması gereken uygarlık için çeşitli özgürlüklerinden ve güçlü içgüdülerinin tatmininden büyük ölçüde vazgeçmek zorunda kalmıştır" der. Ancak uygarlık insanın beklentilerini yeterince karşılayamamış ve kendisini meşru kılacak kaçış alanlarını da yeterince üretememiştir. İnsan, hem beklentileri karşılanmadığından, hem de içgüdülerini yadsımak zorunda kaldığından mutsuzdur ve bu mutsuzluğundan (ya da uygarlıktan kaynaklanan acılarında n) kurtulabilmek için çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Bunlardan en önemlileri bilim ve sanattır. Freud, "uygarlık" sözcüğünün, "yaşamımızı hayvan atalarımızinkinden ayıran, insanları doğadan korumak ve insanlar arasındaki ilişkileri düzenlemek gibi iki amaca hizmet eden eylem ve düzenlemelerin toplamını tanımladığını" kabul eder. Uygarlaşan insan, "ilerleme" sayesinde, sürekli gelişmiş ve sonunda bir tür "protezli tanrı" haline gelmiştir: Freud'un son dönemlerinde önerdiği, *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda (1930 [1929]) geliştirdiği kavramı kullanacak olursak, bir ölüm dürtüsüne sahibizdir yalnızca. Bölünerek çoğalan ilk tek hücreli canlıdan bu yana, türün sürekliliğini, bir anlamda ölümsüzlüğünü sağlamanın yolu, türün bireylerinin ölümlülüğünü güvence altına almak olmuştur. Ölümün içgüdü düzeyinden çıkıp bilinçli bir bilgi biçimini alması ise tüm bir büyüme sürecini kapsar.

Başkalarının ölümünü kabullenmemiz görece daha kolaydır. Ama gene de sorunsuz değildir bu kabulleniş. Bir yakınımızın ölümüne ilk tanık olduğumuz anda ciddi bir travmayla karşılaşırız. Öğrenmemiz gereken yeni bir şey daha çıkmıştır karşımıza: Yas tutmak. Eğer bu travma, içinde bir suçluluk duygusu da barındırıyorsa, yas tutmayı öğrenmemiz çok uzun bir zaman alabilir, hatta hiç beceremeyebiliriz bunu. Eğer kaybettiğimiz kişiye karşı ifade edemediğimiz öfkelerimiz varsa, çocukluğun o kadir-i mutlaklık duygusuyla onun ölümünden dolayı kendimizi suçlar, sorumlu tutarız. Hem korkulan hem arzulanan, hem bir silah olarak kullanılan, hem de yası tutulan ölüme doğru bir yolculuk yapmak ve geri dönmek şart olmuştur artık. Fantezi metinlerindeki ölüm diyarına yolculuklar işte bu içsel yolculuğun birer metaforudur. Freud, "Yas ve Melankoli" (1917 [1915]) makalesinde bunu ifade eder.

Yası tutulamayan bir ölü, usulünce gömülememiş, yaşayanların dünyasından uğurlanmamış demektir. Bu durumda, yaşayanlar ölenle aralarındaki hesabı tam olarak kapatamamışlardır. O yüzden ölü sürekli olarak geri döner, bizi huzursuz eder, rüyalarımıza girer, evimizi perili eve dönüştürür. Eğer yası tutulamayan ölü bir başkası değil de kendi ölümlülüğümüzse, ikide bir geri dönüp bizi rahatsız eden hortlak da kendimizden, daha doğrusu

ölümlülüğümüzün işaretlerini taşıyan vücudumuzdan başka bir şey değildir. Gotik romanın ve onu izleyen korku filmi geleneğinin bu duruma bulduğu nihai çözüm ölüyü gömmek, eksik kalmış cenaze törenini tamamlamak, ölümlülük bilgisiyle barışmak, yani yas tutmayı başararak ölüyü yaşayanların dünyasından uzaklaştırmaktır. Ölüler diyarını ziyaret edip geri dönmeyi başarabilmek bizi ölümsüzleştirmez. Tersine, anlamlı bir yolculuk kendi ölümlülüğümüzün bilgisiyle barışmamızı, bu bilgiyi kaygıyla karşılamaktan vazgeçmemizi sağlar. Sheeta ve Pazu bunu başarmışlardır. Düzenli ordularla baş edip, korsanlarla savaşmış, hatta ittifaklar kurup kendi gerçekliklerine uçmuşlar; kendini içine alan, eriyip yok eden, gidenin dönmediği bulut kasırgasına rağmen yolculuklarına devam edebilmişlerdir.

Filmde “büyü”, iyileşmenin, büyümenin, çocukluktan yetişkinliğe adım atmanın simgesiydi (büyümenin emir kipi idi aynı zamanda). Laputa’nın diğer mirasçısı ajan, ölümlü yaşam arasındaki kapıyı büyüyle açmış ve tekrar kapatmayı başaramamıştır. Kendini ölümlü yaşam arasındaki belirsiz alana mahkûm etmiştir. Büyü onun gözünü kör eden büyük bir ışık demetidir. Ölümü kabullenemeyen, ölümlü yaşam arasına sıkışır kalır, hep eksik, hep parçalanmış bir alacakaranlık hayatı yaşar.

Odysseus ölüler ülkesine niçin gider? Bilge Teiresias’ı bulup, İthaka’ya, evine dönüş yolunu öğrenmek için. *Gökteki Kale*’de yolculuk, eve dönüş yolunu bulmak amacıyla yapılır. Kuşkusuz “eve dönüş” tek katmanlı bir metafor değildir burada. Sheeta ve Pazu için ailesine ve krallığına dönüş anlamını taşıırken, bir yandan da ruh sağlığını, benlik bütünlüğünü yeniden kazanmak anlamına da gelir. Tam da bu anlamda, ölüm diyarına yapılan yolculuk, bir psikanalitik yolculuk öyküsüdür. Filmde bu, bir şöminenin içinde oturup bacası temizleme ve şöminenin içindeki ateşi oluşturma şeklinde Sheeta’ya verilmiş bir mirastır.

Eğer filmdeki fantastik yolculuğu “bilinçdışı zihne yapılan bir yolculuk” olarak görecekseniz, bu yolculuğun “eve dönüş” aşaması da, araştırılan, keşfedilen bilinçdışı malzemenin günlük yaşantıya uyarlanması, gündelik hayatta karşımıza çıkan belirtilerin yeniden anlaşılacak yerli yerine oturtulması, bir “ev temizliği” yapılmasıdır. “Eve dönüş” teması psikanalitik terapistlerdeki sonuçlanma aşamasının bir metaforu gibidir. Nasıl psikanaliz süreci boyunca yaratılan iki kişilik fantastik aktarım/karşı aktarım evreni sonuçlanma aşamasıyla birlikte gerçek dünyaya geri dönülmesini sağlıyorsa, fantastik yolculuktan eve dönüş de, tüm yolculuğun küçük bir modelini gündelik yaşamın evreni için yeniden kurarak ve çözerek hayatı yaşanılır kılar.

Kahramanlarımız bunu başarabildiler; peki, ya bu filmin yaratıcısı Hayao Miyazaki? Hayao Miyazaki 5 Ocak 1941'de Tokyo'da doğmuştur. Babası dört erkek kardeşin ikincisiydi ve ağabeyinin savaş uçakları için parça üreten şirketi "Miyazaki Airplanes"de yöneticiydi. Annesi ise 1947-1955 yılları arasındaki 8 yıllık süreçte spinal tüberküloz hastalığı nedeniyle tedavi gördü. André Green, *Yaşam Narsisizmi, Ölüm Narsisizmi* (1983) kitabında "ölü anne" kavramına değinir. Bu kavram sanki Miyazaki'nin çocukken annesi ile oluşan etkileşimi çok iyi ifade etmektedir. Green makaleye başlarken şöyle der: "Eğer geçmişin ve güncelin psikanalizlerinin ayrımını yapacak tek bir özellik bulmak gerekseydi, bu yas meselesi etrafında olurdu." André Green bir yanlış anlamayı önlemek için ilgilendiği yasin annenin gerçek kaybıyla oluşan tepki olmadığını söyler. Bu makalede tartışılan annenin gerçek kaybı değil, çocuğun zihnindeki anne imagosunun, annenin depresyonuyla uzak, hareketsiz, sessiz bir hale gelmesidir. Böyle bir imago hastanın yatırımlarını derinden etkilemiştir. Çocuk için canlılık kaynağı olan, yaşayan bir nesne, böylece ölü bir nesneye dönüşmüştür. Bu nesne çocuğun gözünde ruhsal olarak ölü annedir. İnsan ruhsallığının yapılanmasında nesne kaybı temel bir andır çünkü gerçeklikle kurulan yeni bir ilişki ortaya çıkar (Green, 1983). Bu noktada Green iki tür depresyon arasında ayırım yapar: "Kara (noir) depresyon" ve "beyaz/boş (blanc) depresyon." Miyazaki'nin filmlerinde bu iki depresyon şeklini de görmek mümkündür.

Miyazaki'nin ilk gençliği, İkinci Dünya Savaşı'ndan mağlup ayrılan, yakın geçmişinde atom bombaları ve aşırı milliyetçi bir iktidar bulunan Japonya'da geçmiştir. Atom bombası atıldığında Miyazaki üç yaşındaydı. Japonya, İkinci Dünya Savaşı'nda 6 Ağustos 1945 günü saat 08:15'te Amerika Birleşik Devletleri'nin Uranyum-235 tipi atom bombası "Little Boy" (Küçük Oğlan) ile gerçekleştirdiği toplu katliama maruz kaldı. 1945 yılının sonuna kadar Hiroşima'da atom bombası saldırısından dolayı yaklaşık 140.000 kişi hayatını kaybetti. Hiroşima'daki katliamdan sadece 3 gün sonra 9 Ağustos 1945 günü Nagazaki'de Plütonyum-239 tipi atom bombası "Fat Man" (Şişko Adam) ile ikinci katliam gerçekleştirildi. Miyazaki'nin filmlerinde "küçük oğlanlar" ve "şişko insanlar" bulunur ve genellikle kötülüğü simgelerler. Miyazaki'nin, filmlerinde atom bombasının yarattığı travmanın etkilerini işlemeye çalıştığı düşünülebilir.

Nâzım Hikmet Hiroşima ile ilgili bir şiirinde nasıl da hissetmiş sanatçı duyarlılığı ile bu yıkıcılığı:

*Analardır adam eden adamı
aydınlıklardır önümüzde gider.
Sizi de bir ana doğurmadı mı?
Analara kıymayın efendiler.
Bulutlar adam öldürmesin*

Nâzım Hikmet, yine “Kız Çocuğu” şiirinde Miyazaki ile birlikte ölüm ve yaşama bir yolculuk yapar.

*Kapıları çalan benim
Kapıları birer birer.
Gözünüze görünemem
Göze görünmez ölümler.*

*Hiroşima'da öleli
oluyor bir on yıl kadar.
Yedi yaşında bir kızım,
büyümez ölü çocuklar.*

Evet, yolculuk ve eve dönüş. Miyazaki'nin destanında eve dönüş yoktur, tersine yıkım, düzenin bozulması ve atom bombasıdır söz konusu olan. Ölümdür sonda karşımıza çıkan. Sondaki yıkımdan sağ salım çıkabilen ve ölümler diyarına yolculuğu gerçekleştiren tek kişi de odur zaten. Onun eve geri dönüp dönemediğini bilmiyoruz; döndüyse bunun, yıkık acılar içinde bir ev olduğunu düşünmeliyiz. Çoğu kez çocuklara ait bir tarz olarak bir kenara atılan Miyazaki'nin animasyonlarının daima büyümeyi temel aldığı gözden kaçırılmamalı. Oysa büyümenin sonu olmayan, ya da ancak ölümle sonlanacak bir süreç olduğunu unutmamamız gerekir.

KAYNAKÇA

- Freud, S., (1917 [1915]), “Mourning and Melancholia”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 14. Cilt, s. 237-258.
—, (1930 [1929]), “Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları”, *Uygarlık Toplum ve Din* içinde, Freud Kitaplığı Dizisi 13, çev. E. Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul, 2004.
Green, (1983), A., *La Mère Morte, Narcissisme de Vie, Narcissism de Mort*, Editions Minit, Paris, s. 222-253.
Nâzım, H., (2009) *Tüm Şiirleri*, Delta Dizisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Dizin

12 Eylül dönemi 58

A Ay 89, 97

Aegisthus 34

Agamemnon 34, 35

AIDS 53

aktarım 5, 25, 103

Albaylar Cuntası 58

alfa işlevi 7, 39

Almanya 38

Alptekin, Gülgün 7, 43

Altın Küre 19

anal 6, 17, 23, 25, 40, 53, 67, 68

anne imgesi 16, 35

anne katli 7, 34, 35

Anzieu, Didier 8, 92, 93, 96, 97

arzu 2, 5, 6, 12, 13, 15-17, 20-25, 30, 32,

33, 49-54, 60-62, 67-70, 72, 78, 83,

85, 97, 100-102

Auteuil, Daniel 81

Ayazda Bir Yürek 8, 81

ayna dönemi 6

ayırılma bireyleşme dönemi 6, 44

baba katli (patricide) 4, 35

Barnes, Ben 75

Barrier, Christopher 19

Beart, Emmanuel 81

benlik ideali 40, 61, 79

Bergman, I. 1, 2, 8

Beşikçioğlu, Erdal 89

Bettelheim, Bruno 26-28

bilinçdışı 2, 3, 6, 21, 22, 29, 30, 40, 41,

51-53, 64, 68, 70, 77-79, 82, 97, 100,

101, 103

Bion, W. R. 7, 24, 28, 38, 39, 41, 56, 60,

65, 90, 91, 97

birincil (ilk) sahne 7, 29, 35

birincil süreç 30-32

Boughedir, Ferid 8, 67

Bouzid, Nouri 67

Bresson, R. 91, 92

Breuer, Josef 1

Cam Fanus Düşlemi 83

Cennet Bahçesi 29, 30

César ödülü 19

Chaplin, Ben 75

cinsel sevgi 51

Cody, Lara 99

çıftanlamlı 4

Dafoe, Willem 29

Daldry, Stephen 7, 37

Daniels, Lee 8, 49

de Coster, Nayla 7, 37

Değerli 8, 49

depersonalizasyon 78

depresyon 41, 78, 101, 104

Deri Benlik 92

derinlemesine çalışma 41

Dorian Gray'in Portresi 7

Dorian Grey 75, 76

Dostoyevski, F. 4, 9

Down Sendromu 49

dramatizasyon 91

Dussolier, Andre 81

düşlem 3, 5, 7, 16, 17, 23-25, 29, 38, 39,

49-54, 68, 70-74, 83, 91

düzlem;

imgesel 6

simgesel 6, 61, 73

edebiyat 2, 4

Eichmann, Adolf 39, 41

eksik kavramı 6

Elfriede, J. 6, 11

ensest 7, 8, 15-17, 21, 30, 31, 49-51, 53,

54, 57-59, 73

Erdem, Nilüfer 8, 55, 89

Erdem, Reha 8, 89, 92

Erten, Yavuz 3, 6, 7, 9, 29

estetik 5, 22, 83

- eşcinsel 52-54, 75, 76, 79
 Eşduyum 4, 25, 39, 78
 eve dönüş 102-105
 evlat katli 7, 30-32, 34
 evlilik dışı ilişki 53
- fahişe anne imgesi 35
 fallik anne (medusa anne) 11
 fantezi 3-5, 8, 13, 16, 22, 29, 69, 82,
 100-102
 Faust efsanesi 75
 Ferenczi, S. 50, 53, 54
 Fiennes, Ralph 37
 Fiesci, Jacques 81
 Filippou, Efthymis 55
 film;
 aygıtı 2
 estetigi 1
 işlemi 2
 düşünceleri 2
 filmin oluşum süreci 2
 filmin kurgulanması süreci 3
 Finlay, Toby 75
 Firth, Colin 75
 Fletcher, Geoffrey 49
 Fonagy, P. 39, 41
 Freud, Sigmund 1-6, 9, 12, 16, 18, 40, 49,
 50, 54, 58-61, 63-65, 68, 70, 74, 79,
 85, 87, 101, 102
- Gabbard, G. O. 2, 5, 6, 9
 Gainsbourg, Charlotte 29
 Ganz, Bruno 37
 geçiş nesnesi 6, 63
 geçiş olgusu 6
 gerçeklik;
 duygusu 64
 dış 1, 51, 64, 95
 iç 1, 64
 Goodson, Barbara 99
Gökteki Kale 8, 99-101, 103
 gösteren 6
 göstergebilim 6
 gösterilen 6
 Green, André 104, 105
- Halifeoğlu, Sezai 8, 49
 Hall, Rebecca 75
Hamlet 4
 Haneke, Michael 6, 11, 12, 18
 Hare, David 37
 Havva 7, 33, 34
Hayat Var 8, 89-93, 97
 Hiroşima 104, 105
Histeri Üzerine Çalışmalar 1
 Hitchcock, A. 3
 Hollanda 43
 Houzel, Dider 40, 41
 humour 67
- Ibsen, H. 4, 5
- iç dünya 4, 8, 15, 16, 19, 20, 22, 26, 27,
 39, 44, 46, 54, 60, 63, 65, 78, 81-83,
 86, 90, 91, 93, 95, 95
 içsel nesneler 6, 71
 ideal benlik 40
 iğdiş edilme 85
 İkinci Dünya Savaşı 7, 104
 ikincil gözden geçirme 2, 3
 ikincil süreç 31
 ilerleme 102
 İlk (birincil) sahne 7, 14, 16, 29, 35, 54,
 67, 79, 93
 ilkel baba 61, 63
 ilkel ruhsal örgütlenme 59
 İstanbul Film Festivali 43
 İşcan, Elit 89
 iyi anne 50, 52, 70, 71, 74, 90
 iyi baba 70, 73, 74
- Jaws* 57, 62, 63
 Jelinek, Elfriede 6, 11
 Jensen, W. 4, 9
jouissance 12, 13, 18
 Jugno, Gérard 19
- kadın kırım (gynocide) 33, 34
 kadınlık evresi / kadınsı evre 8, 68, 69, 71
 Kalaitzidou, Anna 55
 kapsayıcı işlev 7
 karşı aktarım 5, 103

- kendilik nesnesi 77
 kendilik psikolojisi 6
 Kilborne, B. 40, 42
 Klein, M. 6, 7, 18, 22-26, 28, 40, 42, 67-69, 71, 74
 klitoris 33
 Klytemnestra 34, 35
 Kogan, I. 40-42
 kolektif bilinçdışı 51, 53, 78
 konum
 paranoid şizoid 6, 8, 24, 40, 70
 depresif 6-8, 22-26, 40, 70
 korku 5, 13, 21-26, 34, 38, 62, 63, 67-73, 78, 79, 82, 83, 85, 102, 103
Köpekdişi 8, 55, 56, 59, 61-64
 kötü anne 53, 70, 100
 kötü baba 70
 kuşaklar arası iletim 7
 Kutlar, Onat 1, 9

 Lacan, J. 5, 6, 12, 13, 73
Lady Macbeth 4
 Lanthimos, Giorgos 8, 55
 libido 24, 51, 67, 68, 93
 Lilith 7, 33-35
 Lumière Kardeşler 1

 Malcolm, Riesenbergl 17, 18
 mastürbasyon 14, 72
 Mathieu, Clément 19, 20, 24
 Medusa anne 11
 menstrüasyon 13, 17, 72
 Mercan, Sibel 7, 75
 milliyetçi ideoloji 57
 mitoloji 2, 5, 7, 34, 35, 101
 Miyazaki, Hayao 99-101, 104, 105
 Mo'Nique 49
 modern dünya 30
 muhafazakarlık 57
 Museviler 33

 Nagazaki 104
 Narkissos 77, 78
 narsisizm 7, 8, 11, 40, 51, 83, 87, 93, 104
 Naziler 39, 40
 nesnenin kaybı 22

 obsesif ritüeller 60
 Odysseus 100, 101, 103
Oedipus Rex 4
 Oidipus evresi 16, 26, 49, 50, 54, 85
 Oidipus karmaşası 8, 50, 54, 68
 oral dönem 23, 44
 oral seks 16, 57
 Orestes 34, 35
 Orfeo miti 21
 otopsi 32
 otorite 26

 öteki fikri 57
 özdeşleşme
 tamamlayıcı 5
 uyumlu 5
 öznellik 3, 11, 12, 60, 61

 Papoulia, Aggeliki 55
 paranoid-şizoid 6, 8, 24, 40, 70
 Parker, Oliver 7, 75
 Passalis, Hristos 55
 Patton, Paula 49
 penis 16, 23, 33, 68-74
 perde anı 3
Piyano Öğretmeni 6, 11, 17
 porno 14, 16
 protezli tanrı 102
 psikanalitik eleştiri 1, 3-5
 Psikanaliz 1, 3-6, 26, 27, 32, 34, 46, 54, 56, 58-60, 79, 90, 95, 101, 103, 104
 Psike İstanbul 6
 psikoz 30, 39, 54

 Ran, Nâzım Hikmet 104, 105
 Rank, Otto 5
 Ricoeur, P. 4, 9
Rocky 57, 62, 63
Rosmersholm 4
 ruhsal aygıt 2
 ruhsal
 cinsel gelişim 6, 7, 85
 oral dönem 23, 44
 fallik dönem 85
 ruhsal inziva 8, 91, 94
 rüya

- açık rüya 2
 gizli rüya 2
 işlemi 2
 oluşumu 2, 3
Rüyaların Yorumu 2, 4
 Rye, Stellan 5
- Sabbadini, A. 3, 5, 6, 9
 sadizm 23, 25, 40, 71
 sadomazoşizm 7, 15, 16
 Sahlstrom, Storm Acheche 29
 Saphhire 49
 saplanma 7, 44
 Sautet, Claude 8, 81
 Schlink, Bernhard 7, 37, 38, 42
 Segal, Hanna 22, 23, 25, 28, 61, 65
 serbest çağrışım 3, 5
 ses bandı 8, 91-95, 97
 ses kundağı 8, 92
 Shakespeare, W. 4, 5
 Sidibe, Gabaurey 49
 simgeleştirme 2, 3, 15, 22-24, 26, 56, 59,
 61-63, 65, 78, 91
 simgesel düzen 61, 73
 sinema
 dili 1-3
 yazar sineması 2
- Sinematek 1
Sinematograf Üzerine Notlar 91, 92, 97
 Sklarew, B. 2, 9
 sonradan darbe (sonradanlık) 3
 Sophocles 4, 5
 sosyoloji 8, 55, 57
 Stergioglou, Christos 55
 suçluluk 7, 13, 17, 21, 23-25, 31-33, 38-
 41, 46, 53, 68, 77, 85, 102
- şiddet 13, 14, 17, 20-23, 25, 26, 29, 31-
 34, 40, 44, 50, 52, 57, 93
- Tamerk, Işın Sayın 8, 81
 Tanoğlu, Leyla 7, 19
 Tekin, Erhan 89
 tekinsiz / tekinsizlik 3, 5, 31, 60
 temsil
 görsel imgelerle 2, 3
- işitsel imgelerle 2, 3
Terasların Çocuğu 8, 67
 Terbaş, Özden 1, 6-8, 11, 34, 35, 67
 Tokyo 104
 totaliter rejimler 58
Totem ve Tabu 58, 59, 65
 travma 3, 7, 38, 41, 43, 80, 82, 86, 89,
 90, 93, 94, 102, 104
 Truffaut, F. 2
 Truva Savaşı 34
 Tsoni, Mary 55
 tümgüçlülük 71
- utanç 7, 15, 38, 40, 41, 44, 78
Uygarlığın Huzursuzluğu 9, 102
 uygarlık 102
- ülküleştirme 40
- Valley, Michele 55
 van der Beek, James 99
 Viyana Konservatuvarı 12, 13
 von Trier, Lars 7, 29, 34
- Wenders, Wim 7, 43
 Wilde, Oscar 7, 75, 77-80
 Winnicott, D. W. 6, 63, 90, 97
 Winslet, Kate 37
- Yaban Çilekleri* 1
 Yahudi soykırımı 7, 38, 39
 yansıtma 3, 23, 24, 39, 62, 63, 76, 77, 80,
 83, 91
 yaratıcılık 7, 22, 57, 58, 61, 95
 yas 8, 24, 38, 41, 44, 45, 83, 86, 102-104
Yaşam Narsisizmi, Ölüm Narsisizmi 104
 yer değiştirme 2, 72
Yerin Dibi 7, 19, 21, 25
 Yılmaz, Levend 89
 yoğunlaştırma 2
 Yurtsever, Ümit Eren 8, 99
 yüceltme 7, 21-24, 26, 85
- zıtların çatışması 3

)

Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı Konferanslar

1895 yılı insanlık tarihinde bilimin ve sanatın gelişimi açısından bir dönüm noktasıdır. Freud'un Breuer'le birlikte *Histeri Üzerine Çalışmalar*'ı yayımladığı bu yıl, yeni bir disiplin olan psikanalizin doğuşunu müjdelir. Bu çalışmayla Freud psikanalizin klinik ve kuramsal temellerini ortaya koyar. Aynı yıl Paris'te Lumière kardeşler ilk filmi bir duvara yansıtır. Yeni bir sanat dalının, sinemanın doğumuna tanık olur dünya. Bir süre sessizlik ve temassızlık döneminin ardından, bu iki disiplinin birbirleriyle etkileşime girmeleri kaçınılmaz olacaktır.

Bu kitap, bu iki disiplinin ülkemizdeki etkileşimi üzerine odaklanan bir ilk kitap olma özelliğini taşıyor. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları ve İstanbul Psikanaliz, Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği (Psike İstanbul) işbirliğiyle yayımlanan bu derleme, Psike İstanbul bünyesindeki psikanalistler ve psikanalist adaylarıyla ve izleyenlerin etkin katılımlarıyla birlikte oldukça verimli bir atmosferde geçen "Sinema Akşamları" (2010-2011 dönemi) toplantılarını okuyucuyla buluşturmayı hedefliyor.

Bu derlemenin giriş bölümünde sinema dilinin özellikleri irdeleniyor, filmlerin ve rüyaların oluşum süreçlerindeki benzerlikler üzerinde duruluyor ve psikanalitik eleştiri alanındaki temel yaklaşımlar vurgulanıyor. Ardından Avrupa, Kuzey Amerika, Kuzey Afrika, Uzak Doğu ve Türkiye sinemasından iz bırakmış örnekler – Michael Haneke'nin *Piyano Öğretmeni*, Christophe Barratier'in *Koro*, Lars von Trier'in *Deccal*, Stephen Daldry'nin *Okuyucu*, Wim Wenders'in *Paris-Texas*, Lee Daniels'in *Değerli*, Giorgos Lanthimos'un *Köpekdişi*, Ferid Boughedir'in *Terasların Çocuğu*, Oliver Parker'ın *Dorian Grey'in Portresi*, Claude Sautet'in *Ayazda Bir Yürek*, Reha Erdem'in *Hayat Var* ve Hayao Miyazaki'nin *Gökteki Kale* filmleri – psikanalitik olarak yorumlanıyor ve tartışılıyor.

Sinemaya ve uygulamalı psikanalizin sinema alanındaki çalışmalarına ilgi duyan herkesin ilgisini çekeceğini düşündüğümüz bu derlemede öne çıkan belli başlı temalar; değişik karakter örgütlenmeleri, müzik ve yaratıcılık, travmanın kuşaklar boyu iletimi, enest olgusu, ilk sahne ve iğdiş edileme, ruhsal-cinsel gelişim, Oidipus karmaşası, ruhsal inziva ve yas olgusu.

ÖZDEN TERBAS AYŞE LEYLA TANOĞLU YAVUZ ERTEN NAYLA DE COSTER
GÜLGÜN ALPTEKİN ŞİBEL MERCAN SEZAL HALİFEOĞLU NİLÜFER ERDEM
İŞİN SAYIN TAMERK ÜMİT EREN YURTSEVER

ISBN: 978-605-399-265-3



www.bilgiyay.com



İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI