

**Psike İstanbul
Psikanaliz Kitaplığı**

SİNEMA VE PSİKANALİZ 2

KAYIP VE ZAMAN

**DERLEYEN
ÖZDEN TERBAŞ**

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

SİNEMA VE PSİKANALİZ 2 KAYIP VE ZAMAN

DERLEYEN
ÖZDEN TERBAŞ



İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

SİNEMA VE PSİKANALİZ 2

KAYIP VE ZAMAN

DERLEYEN ÖZDEN TERBAŞ

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI 502

PSİKE İSTANBUL PSİKANALİZ KİTAPLIĞI

KONFERANSLAR 7

ISBN 978-605-399-379-7

PSİKE İSTANBUL 'KONFERANSLAR'I 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, MART 2015

© 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 64 63 – 311 61 34 / 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 CEM TÜZÜN

TASARIM MEHMET ULUSEL

DİZGİ VE UYGULAMA MARATON DİZGİEVİ • www.dizgievi.com

DÜZELTİ REMZİ ABBAS

DİZİN ÖZGÜR YILDIZ

BASKI VE CİLT 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: kayıp ve zaman / derleyen Özden Terbaş.

157 pages; 16x23 cm.

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-605-399-379-7

1. Psychoanalysis and motion pictures. 2. Psychoanalysis in motion pictures.
 3. Psychoanalysis in motion pictures --Congresses. 4. Motion pictures -- Psychological aspects.
 5. Loss (Psychology) in motion pictures. 6. Time --Psychological aspects. I. Terbaş, Özden.
- PN1995.9.P783 S56 2015

**PSİKE İSTANBUL PSİKANALİZ KİTAPLIĞI
KONFERANSLAR**

**SİNEMA VE PSİKANALİZ 2
KAYIP VE ZAMAN**

DERLEYEN
ÖZDEN TERBAŞ

İçindekiler

vii Derleyen ve Yazarlar

xi Sunuş

1 Giriş: Kayıplarımızın ve Zamanın İzinde

ÖZDEN TERBAŞ

13 1 Hayatta Kalmak: Bir Psikanalitik Komedi

ANDREA SABBADINI

21 BİRİNCİ BÖLÜM Kayıp

23 2 *Peter Sellers'ın Yaşamı ve Ölümü:*

Babalık İşlevinin Kaybına Dair

YAVUZ ERTEN - YEŞİM KORKUT

33 3 (İlk) Sahnedeki "Büyük Balık"larla Vedalaşma

ÖZDEN TERBAŞ

41 4 *Yaban Çilekleri: Öyle Bir Geçer Zaman Ki...*

BERRAK CİĞEROĞLU

47 5 *Sonbahar: Travmayla Anlam Arasında*

Kurulan Sağaltıcı Bir Köprü

NİLÜFER ERDEM

57 6 *Yepyeni Bir Hayat*

SİBEL MERCAN

67 7 "Bana Olmasın, O'na Olsun!"

İREM ANLI

75 İKİNCİ BÖLÜM Zaman

77 8 *Hiroşima Sevgilim*

NAYLA DE COSTER

85 9 *Rastlantının Böylesi*

SİBEL MERCAN

97 10 *Ömrümüzden Bir Sene*

MERAL ERTEN

- 111 11** Doğum Zamanı, Zamanın Doğuşu
ANDREA SABBADINI
- 117 12** Yasak Aşk
MELİS TANIK SIVRI
- 123 13** Angelopoulos Sinemasında Zamanın Biçimlenişi
ÖZDEN TERBAŞ
- 131 14** Tarihin Dışındaki Gün, Sonsuza Kadar Tekrar Eden Gün,
Gece Doğan Güneş
YAVUZ ERTEN
- 143** Dizin

DERLEYEN VE YAZARLAR

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. Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı yayın kurulu üyesi ve bilimsel kurul üyesidir. Uluslararası Psikanaliz Birliği Türkiye Psikanaliz Çalışma Grubu Psike İstanbul bünyesinde psikanalist adaylarına verilen eğitim programında eğitimcidir. *Sinema ve Psikanaliz: Filmler ve Bilinçdışı* (2012) adlı kitabın editörüdür. Çeşitli derleme kitaplarda ve dergilerde yayımlanmış makaleleri bulunmaktadır.

YAZARLAR

ANDREA SABBADINI

Britanya Psikanaliz Cemiyeti'ne (BPC) bağlı psikanalist ve BPC'nin yayın direktörüdür. Londra'da serbest çalışmaktadır. Avrupa Psikanalitik Film Festivali direktörü ve *Uluslararası Psikanaliz Dergisi*'nin film bölümü editörüdür. *Moving Images: Psychoanalytic Reflections on Film* (Routledge, 2014), *Boundaries and Bridges* (Karnac, 2014) başlıklı kitapların yazarıdır. *Projected Shadows* (Routledge, 2007), *The Couch and the Silver Screen* (Routledge, 2003), *Even Paranoids Have Enemies* (Routledge, 1998) başlıklı kitapların editörüdür. İlgi alanları arasında sinema ve zaman yer almaktadır.

BERRAK CİĞEROĞLU

Psikiyatr ve psikanalist. Psike İstanbul (İstanbul Psikanaliz Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği) kurucu üyelerindendir. Eğitim kurulu başkanıdır ve Uluslararası Psikanaliz Birliği ile bağlantılı olarak sürdürülen psikanaliz formasyon eğitiminde eğitimci olarak görev yapmaktadır. Çeşitli dergi ve kitaplarda yayımlanmış makaleleri ve çevirileri bulunmaktadır. İstanbul'da serbest çalışmaktadır.

İREM ANLI

Psikanalist ve klinik psikolog. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) üyesi ve Psike İstanbul (İstanbul Psikanaliz Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği) kurucu üyesidir. *Psikanalize Giriş*, *Psikanalizde Narsisizm*, *Psikanalitik Kuramlar ve Nesne İlişkileri Kuramı* kitaplarından bazılarıdır. T.C. İstanbul Bilim Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Psikoloji Bölümü'nde yardımcı doçent olarak görev yapmaktadır.

MELİS TANIK SİVRİ

Psikanalist ve klinik psikolog. Psike İstanbul psikanalist adaylarının Uluslararası Psikanaliz Birliği'ne (IPA) bağlı eğitim programında eğitimci, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde yarı zamanlı öğretim üyesi ve klinik süpervizördür. The International Journal of Psychoanalysis'e bağlı *Uluslararası Psikanaliz Yıllığı*'nın editör yardımcısıdır. *Psikanalizin 'Öteki' Yüzü: Heinz Kohut* (2004) başlıklı kitabın editör ve çevirmenlerindendir. *Tefekkür Yakınlıkları* (Joannidis, 2013) başlıklı kitabın editörü ve bir bölümünün yazarıdır. Çeşitli derleme kitaplarda makaleleri, psikanaliz alanında çevirileri vardır. İstanbul Psikanaliz Derneği tarafından verilen 2011 Psikanaliz Yazıları ödülünü almıştır.

MERAL ERTEN

Klinik Psikolog. İlgörü Psikoterapi Merkezi'nde psikoterapist olarak çalışmaktadır. Aynı zamanda İstanbul Bilgi Üniversitesi Klinik Psikoloji Yüksek Lisans programında yarı zamanlı öğretim görevlisidir. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) denetiminde psikanaliz eğitimine devam etmektedir. Önleyici ruh sağlığı alanında çeşitli projelere destek vermektedir.

NAYLA DE COSTER

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

NİLÜFER ERDEM (GÜNGÖRMÜŞ)

Psike İstanbul ve Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) üyesi psikanalisttir. İstanbul'da serbest çalışmaktadır. Psike İstanbul psikanalist adaylarının IPA'ya bağlı eğitim programında eğitimcidir. İstanbul Bilgi Üniversitesi Klinik Psikoloji Yüksek Lisans programında öğretim görevlisidir. The International Journal of Psychoanalysis'e bağlı *Uluslararası Psikanaliz Yıllığı*'nın Türkiye editörüdür; *Yıllık* sayılarında çevirileri vardır. *Baba İşlevi* (2012); *Sinema ve Psikanaliz: Filmler ve Bilinçdışı* (2012); *Düşler, Düşlemler ve Masallar* (2012); *Freud Konuşmaları* (2008) ve *Cinsiyetli Olmak* (2007) başlıklı kitaplarda makaleleri vardır. Lacan'ın XI. *Seminer*'ini Türkçeye çevirmiştir: *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* (2013, Metis). Bu çevirisiyle İstanbul Psikanaliz Derneği 2014 Başarı Ödülü'nü kazanmıştır. *Büyük A* adlı bir hikâye kitabı (1999), çeşitli dergilerde yayımlanmış hikâyeleri ve edebiyat üzerine makaleleri vardır. *Korkuyorum Anne* (2004) filminin yönetmen Reha Erdem'le birlikte senaristidir.

SİBEL MERCAN

Psikanalist ve psikiyatr. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) üyesidir ve Psike İstanbul (İstanbul Psikanaliz Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği) kurucu üyesidir. Hâlen Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı yayın kurulu üyesidir ve psikanalist adaylarının eğitim programında eğitimcidir. Bahçeşehir Üniversitesi Klinik Psikoloji yüksek lisans programında konuk süpervizör olarak görev yapmaktadır. Özellikle psikodermatoloji alanında olmak üzere yurt dışı ve yurt içi yayınları bulunmaktadır. Hâlen Amerikan Hastanesi'nde ve serbest olarak çalışmaktadır.

YAVUZ ERTEN

Psikanalist ve klinik psikolog. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) ve Psike İstanbul (İstanbul Psikanaliz Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği) üyesidir. İçgörü Psikoterapi Merkezi'nin kurucusudur. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde yarı-zamanlı öğretim üyesidir. Psike İstanbul kurucu üyesi, eski başkan yardımcısı ve eski genel sekreteridir. Hâlen yayın kurulu ve dış etkinlikler kurulunun başkanlığını yürütmektedir. IPA Türkiye Psikanaliz Çalışma Grubu Psike İstanbul bünyesinde oluşturulan eğitim grubunun eğitimcisidir. Aynı zamanda Uluslararası Kendilik Psikolojisi Konseyi üyesi olan Erten'in psikanaliz üzerine yazılarından oluşan *Karanlık 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. *Suret* dergisinin yayın kurulu üyesidir. Çeşitli dergilerde yayımlanmış çok sayıda makalesi bulunmaktadır.

YEŞİM KORKUT

Psikanalist ve klinik psikolog. Hâlen Acıbadem Üniversitesi Psikoloji Bölümü'nde öğretim üyesidir. Avrupa Psikologlar Birliği (EFPA) onaylı Avrupa Psikoloji Sertifikası (EuroPsy) sahibi bir psikoterapisttir. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) üyesi ve Psike İstanbul üyesidir. *Düşler Düşlemler ve Masallar* (2012) adlı kitabın editörlerindendir. Aynı kitapta "Gılgamış Destanı: Günümüzde İnsan Ruhunu Anlamak İçin Zengin Bir Kaynak" adlı bir makalesi vardır. *Psikanalitik Psikoterapiler: Temel Kavramlar, Kuramlar ve Yöntemler* (2011) adlı kitapta "Psikanalitik Aile Terapisi" bölümünün yazarıdır. *Tuhaflık ve Yaratıcılık* (2012) adlı kitapta "Masallar ve Psikanaliz Evreninde E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann Adlı Eseri ve Claude Ponti ile Bir Yolculuk" başlıklı bir yazısı 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 yönetime 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, IŞIL ERTÜZÜN,
NESLİ KESKİNÖZ BİLEN, ÖZDEN TERBAŞ

Giriş

Kayıplarımızın ve Zamanın İzinde ÖZDEN TERBAŞ

Sinema ve Psikanaliz-Filmler ve Bilinçdışı¹ (2012) adlı ilk çalışmamızda rüya oluşumu ile bir filmin oluşum süreci arasındaki benzerlikler üzerinde durmuş, sinema dilinin özelliklerinden söz etmiş, filmlerin psikanalitik açıdan yorumlanmasına ilişkin temel yaklaşımları gözden geçirerek dünya ve Türkiye sinemasından bazı örnekleri incelemiştik. Bu kez kayıp nesnenin, öznedeki kaybın/eksikliğin ve zamanın izini sürerek sinemada hangi renklerle, seslerle ve sessizlikle temsil edildiğine odaklanacağız.

KAYIP VE YAS

Başlangıçta kayıp vardır! İnsan yavrusu yaşama gözlerini açtığı anda rahim içi yaşamın sağladığı huzurlu ve rahat ortamı kaybeder; yaşama ağlayarak tutunur. Anne memesinden kesilmeyle devam eder kayıplarla dolu yolculuğumuz; son nefesimizi verene dek! Yaşadığımız her bir kayıp bizi kaçınılmaz bir şekilde yas sürecine sürükler; kayıp karşısındaki kırılganlığımızı ve çaresizliğimizi gözler önüne serer ve ölümsüz birer varlık olduğumuza dair bilinçdışı fantezimiz darbe alır.

Bilindiği gibi Freud *Yas ve Melankoli* adlı çalışmasında (1917 [1915]) nesne kaybı ve ayrılık deneyimini incelemiş, kayıpla karşılaşan bireyin bilinçdışı tepkilerini anlamaya çalışmıştır. Freud'a göre nesne kaybı yaşayan birey, onu kaybettiği hissine karşı bir savunma geliştirmekte, kaybedilen nesne ile

1 Bkz. *Sinema ve Psikanaliz-Filmler ve Bilinçdışı* (der. Özden Terbaş), Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012.

kısmen özdeşleşmektedir. Melanie Klein için ayrılma ve kayıpla ilgili kaygı, temel olarak nesneye yönelik saldırgan fantezilerle bağlantılıdır. Ona göre nesnenin yok olma korkusu paranoid bir şekilde ya da depresif bir şekilde yaşanabilir. Paranoid durumda belirgin olan kaygı, kötü nesne tarafından saldırıya uğrama kaygısıyken, depresif durumdaki kaygı ise içselleştirilmiş iyi nesnenin kaybedilmesi kaygısı şeklindedir. (Klein, 1935, 1940 ve 1946).

Kayıp karşısındaki temel duygusal tepkimiz yas tutmadır. Yas tutma, şiddetli acı veren duygular, dış dünyaya karşı ilgi yoksunluğu ve yeni bir insana sevgi yatırımı yapma yoksunluğu ile tanımlanır (Freud, 1917 [1915]). İnsan yaşamı boyunca değişik kayıp deneyimleriyle karşılaşabilir: Kimi kayıplar sevilen bir insanın yitirilmesine dairedir, kimi durumlarda ise sevilen insan hayattadır, fakat işlevsel olarak yokmuş gibidir, yaşayan bir ölü gibi. Bazı kayıplar bireysel düzeyde yaşanırken, bazı kayıplar tüm toplumu etkileyebilir ve toplumsal düzeyde yas tepkisinin gelişmesine neden olabilir. Kimi zaman göçlerle, sürgünlerle yitirilenler, kimi zaman yaşanan toplu kıyımlar ve bir ülkenin, bir idealin, özgürlüğün yitirildiği durumlar...

Bazen yaşanan kayıp insanın bedeniyle ilgili olabilir; bir beden uzvunun kaybı, görme ya da işitme yetisinin yitimi gibi. Beyinde oluşan bir infarktın sebep olduğu konuşma yetisinin kaybı ya da bir kafa travması sonucu bilincin bir süreliğine kaybedilmesi gibi. Bazen de kayıp kendilikle ilişkili olarak yaşanabilir, kendiliğin bir kısmı kaybedilebilir; narsistik büyükmecci bir tarafın kaybı, ideal bir kendiliğin kaybı, masumiyetin kaybı gibi.

Orta yaş dönemi yaşamın ve ölümün, geçmişin, şimdinin ve geleceğin sorgulanmasını beraberinde getirir ve bireyi gençlik döneminin kaybı üzerinde çalışmaya sürükler. Orta yaş dönemine yaklaşmış fakat henüz çocuk sahibi olmamış bir kişi, henüz doğmamış ve belki de doğmayacak olan çocuğuyla ilgili bir yasın içinde bulabilir kendini.

ZAMANIN ANLAMI, ZAMANIN GEÇİŞİ VE YAŞAM DENEYİMİ

Hartocollis (1976) zaman kavramının iki temel yönde ele alınabileceğini vurgular: “Süre olarak”, yani analogik bir işlev olarak zaman (kairos) ve “perspektif olarak”, sıralanım olarak zaman (kronos). Joannidis’e (2013) göre perspektif olarak zaman, “önce ve sonra mefhumları ile akış ve farklılık mefhumlarını doğurur. Kronoloji, ölçüm ve ardışıklığın zamanıdır. Nesnel olana, dolayısıyla müşterek olana karşılık gelir.” Süre olarak zaman ise, “öykülemenin, başı, ortası ve sonu olan bölümlerin oluşturduğu bir alanın dünyasıdır; niyetlerin ve hedeflerin insani ve yaşayan zamanı.” (s. 45). Joannidis birbiri-

ne karşıtmış gibi gözükken bu iki yönün aslında birbirini bütünlediğini ve yapılandırıcı bir işlev oluşturdıklarını vurgular.

Fakat zamanın anlamı nedir? Zaman var mıdır, yok mudur? Zaman konusundaki ilk felsefi metinlerden biri olan *İtiraflar*'da Aziz Augustinus, "Nedir gerçekten zaman?" diye sorar ve zaman sorunsalı üzerinde derinlikli düşünme tarzını sürdürür: "Eğer geçmiş artık yoksa, gelecek henüz olmamışsa, şimdi de hep şimdi değilse, bu durumda zaman nasıl var olabilir ki?" (akt. Ricœur, 1983, s. 32). Buna karşın insan zaman varmış gibi düşünme eğilimindedir. Gelecekteki şeyler ileride olacaktır, geçmişteki şeyler eskiden var olmuştur, şimdiki şeyler ise geçmektedirler. Zamanın var olma ve olmama durumu felsefi açıdan bir açmaz ("aporia") oluşturur (Ricœur, 1983) ve zamanın anlamının kavranabilmesi bazı güçlükler içerir.

Fransız yazar Elliott Jaques şöyle sorar: "Zamanın anlamının kavranabilmesine dair güçlükler geçmiş, şimdi ve gelecek muammasına dairdir. Zamanın bu bölümleri sınırdaş mıdır? Biri diğerine mi akış gösterir? Gelecek, önce şimdi, sonra geçmiş mi olur?" (akt. Arlow, 1986). Psikanaliz geçmiş, şimdi ve geleceğin bir aradalığı meselesine ışık tutar. Loewald'a (1962) göre ruhsal yapılar doğası gereği zamansaldırlar. Zaman içinde var olurlar, zaman içinde gelişirler; geçmiş, şimdi ve gelecek gibi zamanın boyutlarıyla aktif bir ilişki içindedirler. 'Geçmiş' deneyimler ve bilinçdışı fanteziler 'şimdi'nin üzerinde dinamik bir etkiye bulunurlar, aynı zamanda geleceğe dair beklentileri yönlendirirler ve 'gelecek'e şekil verilir.

Zaman olgusu bir yandan kavramsal bir gerçeklik olarak vardır; diğer yandansa zaman, bir deneyim alanı olarak –"yaşanmış zaman"– varlığını hissettirir. Farklı parçalardan oluşması itibarıyla ölçülebilir zaman, nesnel zaman olarak belirir; bilimin ve fiziksel dünyanın bir unsuru olarak karşımıza çıkar. Zaman sürecinin öznel deneyimi –öznel zaman– ise kuralsızdır ve çeşitli ruhsal etmenlere bağlıdır.

Sık sık zamanın geçip gitmekte olduğundan söz ederiz. Bonaparte'a (1940) göre bu durumun kökeninde içsel olarak kendi yaşamımızın geçip gitmesi algısı yer almaktadır. Bu içsel akışı algılar ve sonra dış dünyaya yansıtırız. Kimi durumlarda zaman hızla akıp geçmiş, adeta uçup gitmiştir elimizden. Kimi durumlarda ise zaman geçmek bilmemektedir; sanki durmuştur. Kernberg (2007) zamanın geçişi ile yaşam deneyimi arasındaki ilişkiye odaklanır:

"Anlamlı ve tatminkâr ilişki ve etkinliklere ne kadar önemli ölçüde yatırım yapılırsa zaman o kadar çabuk geçer... yaşanmış zaman duygusu ve yaşam

deneyimi zenginleşip gelişir. Buna karşın, işte, sanatta, sosyal uğraşlarda böylesi bir anlamlı bağlantı yoksa ... yakın ilişki eksikse, yaşanmış zaman deneyimi daralır, yaşamın kendisi sona gelmiş gibi görünebilir ve buna korutucu bir yaşanmış zamanın kısalığı duygusu eklenir.” (s. 78-9).

ZAMAN ALGISININ KÖKENİ

Acaba zamanın akışının fark edilmesi ve zaman algısı nasıl oluşmaktadır? Freud (1909) bu sorunun yanıtını obsesyonel nevrozun dinamiklerinde arar ve anal erotizmle –dışkılamanın sıklığı ve süresi, ertelenmesi vb.– bağlantılandırır. Diğer yandan bebeğin uyku-uyanıklık döngüsü sırasında ortaya çıkan ihtiyaçları (özellikle beslenme) anne tarafından giderilir ve bebeğin bu duruma gösterdiği uyum bebekte zaman işlevinin gelişmesine yardımcı olur. Bebeğin anne memelerini bekleme süreci ve sonra ona kavuşması zaman algısının derece derece kurulmasını sağlayacaktır. Bir bakış, bir ses, bir dokunuş. Kavuşma, fakat sonrasında kaybetme anları. Dolayısıyla, bebeğin bu süreçte yaşayacağı duygulanımların, zaman algısını edinebilmesi açısından temel bir işleve sahip olacağı öne sürülebilir. Bebeğin benliği hazzsızlığın (ilkel bir duygulanım) oluşturduğu gerilimle baş etmekte yetersizdir; rahatlamamanın “iyi nesne” tarafından geleceğini fark etmeye başlar. Bu bekleme süreci bebekte zaman algısının tedrici bir şekilde kurulmasını sağlayacaktır.

Bu noktayı daha fazla geliştirebilmek için Hartocollis’in (1972, 1974, 1976) görüşlerine başvurmak aydınlatıcı olabilir: Hartocollis’e (1974) göre bebeğin, duyduğu ihtiyacın giderilmesini bekleyebilme kapasitesi, “iyi meme”/“iyi anne” anısını içeren varsanısal bir deneyimin oluşabilmesini sağlar (Freud’a göre bu durum düşünce sürecinin başlamasını belirler). İhtiyaç içindeki bebekte gerilimin yükselmeye başladığı fakat annenin henüz orada olmadığı bir anda bebeğin fantezisinde iyi nesne temsili belirmeye başlar; bu esnada ihtiyacı doyuran varsanısal deneyim içinde kendilik ve nesne temsilleri birleşmiş durumdadır. Annenin gelişinin geciktiği durumda bu fantezi yavaş yavaş kaybolur; hoşnutsuzluk giderek artar ve “iyi nesne” imgesi, “kötü nesne” imgesine dönüşmeye başlar. Gerilim giderek artar, “kötü nesne” imgesi, “iyi nesne” imgesine hâkim olmaya başlar. Annenin gelişini daha da geciktirse bebek aşırı oranda bir uyarılmaya maruz kalır, zihinsel durumu daha fazla geriler; farklılaşmamış “kötü” kendilik-nesne imgelerinin yer aldığı bu düzeyde deneyim katastrofik bir hal alır ve *zamansızlık* (Hartocollis, 1972) şeklinde yaşanır.

Bu süreçte nesne sürekliliğinin gelişebilmesi oldukça önem arz eder. “İyi nesne”nin geleceği ve ihtiyacın doyurulacağı beklentisi daha önceki var-

sanısal sürecin yerini almaya başlar. Güvenilir ve kararlı bir nesne imgesinin farklılaşması süreklilik olarak deneyimlenir ve *süre olarak zamanın* gelişmesine katkıda bulunur. Öte yandan, “iyi” bir sona ulaşma beklentisinin oluşabilmesinde bebeğin kaygı içeren ve çaba gerektiren bir tutum içinde olması *perspektif olarak zamanın* edinilmesine (özellikle gelecek zaman) katkıda bulunacaktır (Hartocollis, 1976). Bebeğin şimdiki ihtiyaç ile gelecekteki doyurulma arasındaki farklılaştırmayı başarabilmesiyle ilişkili olarak perspektif olarak zaman algısının gelişmeye başladığı düşünülebilir. Bu bakış açısından ele alındığında, bebekte *gelecek algısının*, *geçmiş* algısından daha önce geliştiği öne sürülebilir. Psikoloji alanındaki deneysel araştırmalar da bu varsayımı doğrular niteliktedir (Hartocollis, 1974).

Kernberg’e göre de zaman algısı, kendilik ve nesne temsillerinin farklılaşma sürecinin gelişmesiyle –yaşamın 3. ya da 4. ayları– başlamaktadır. Fakat süre ve perspektif olarak zaman kavramının oluşması nesne sürekliliğinin gelişmesiyle –yaşamın ilk yılının ikinci yarısı– mümkün olabilmektedir (akt. Hartocollis, 1974).

ZAMAN VE PSİKANALİZ

Zaman, felsefenin temel meselelerinden biri olduğu kadar, psikanalizin de yakından ilgilendiği ve aydınlatmaya çalıştığı bir sorunsaldır. Psikanaliz zamanın duyumsanmasını sağlayan, zamanın algılanmasına ilişkin derinlik yaratan bir deneyimdir. Analizan ilk andan itibaren analizin çerçevesiyle karşılaşır; bir bakıma *zaman olarak çerçeveye* çarpma ânıdır söz konusu olan. Zira çerçevenin varlığı, analizana *zaman içinde varlık* olduğunu hissettirecektir; seansın süresi kırk beş dakikadır, haftada üç-dört kez olan bir periyodu vardır, şu kadar seans sonra sonlanacaktır.

Zaman içinde varlık olduğunun farkına varan analizan, bir başka zamana, *anlatılan-öykülenen zamana* tabi olduğunu anlar zamanla. Kendine dair anlattığı öyküyle kendi ruhsallığını inşa etmeye yönelecektir. “Özne” der Ricœur, “kendisi hakkında kendine anlattığı öyküde kendisini tanır ve ekler: “Tarih daima öyküden ileri gelir. Aynı şey analitik derinlemesine çalışmanın düzeltici görevi ve kurucu işlevi için de geçerlidir.” (Ricœur, 1984, s. 408).

Analiz deneyimi sırasında zaman içinde bir varlık olma duygusu dışındadır, zamandan muafmişçasına bir duygu da yaşanır, zira bilinçdışı malzemeyele karşılaşmak, zamansızlığı yaşamaktır. Çünkü Freud’un (1915) deyişiyle *bilinçdışı zamansızdır*. İşte bu nedenle seansın sona erdiğini analistinden duyan analizan şaşırır, irkilir, bazen de bir kesilme hissi yaşayarak dehşete kapılır.

Seansın başında devrede olan, analizi düşlemsel bir dünyaya sunan *annesel zamanın* tersine, seans sonunda varlığı hissedilen *babasal zaman*, onu iç gerçekliğinden, düşlemsel dünyasından ayırır ve yeniden dış gerçekliğe davet eder. Bu deneyim sonradan anlamlandırmayla yerini bulacak, işlenecek ve derinlik sağlayacaktır. Seansın zamanının sona ermesi gibi, insanın kendi zamanının da bir sonu vardır; yani o bir ölümlüdür, eksiktir, iğdiş edilmiştir. Zaman içinde varlık olma, *ölüme doğru bir varlık olma* bilincinin gelişmesini sağlar. Zamana ilişkin bütün bu deneyim süreci ruhsallıkta zamanın dördüncü boyut olarak temsilinin oluşabilmesinin yolunu açacaktır.

Zaman nasıl bir süreçtir ve zaman deneyimini belirleyen unsurlar neler olabilir? Psikanalizin zaman muammasını aydınlatmaya yönelik temel paradigmaları ve katkıları neler olmuştur? Psikanalitik tedavi sürecinde zaman nasıl temsil edilmektedir? Şimdi bu sorular üzerinde düşünmeye çalışalım.

Arlow'a göre "zaman akmaz ya da durmaz, genişlemez ya da daralmaz. Zaman ne bize bir şey getirir, ne de götürür; ne iyileştirir, ne de öldürür." Öznel zaman ruh içi çatışma bağlamında ele alınabilecek bir süreçtir ve benliğin değişik işlevleri zamanın nasıl deneyimlendiği konusunda belirleyici olacaktır. Zaman deneyimini belirleyen unsurlar algı, anı, kendinin farkında olma, bilinçdışı fantezilerin etkisi ve ölümlle ilgili düşüncelerdir (Arlow, 1984, 1986).

André Green (2008) Freud'un yapıtlarını irdelediği çalışmasında zamansallık kavramı üzerine görüşlerini aktarır. Freud'un zaman kavramına yönelik getirdiği katkılar arasında "gelişim ve olgunlaşma", "bastırma ve çocukluk amnezi", "saplanma ve gerileme", "sonradan anlamlandırma (sonradan etki ya da sonradanlık) (Nachträglich)", "bilinçdışının zamansızlığı" ve "tekrarlama zorlantısı" sayılabilir. Tüm bu kavramların zamansallıkla ilişkisinin tartışılmasının ardından kendi görüşlerini paylaşan André Green, seanstaki zamana odaklanır; zamanın seans içinde nasıl işlediğine açıklık getirmeye yönelir.² Dürtü teriminin hareketi vurgulamasından yola çıkarak seans içinde analizin söyleminde oluşan hareketi inceler: Analizanın çağrışımları birinden diğerine nasıl kaymaktadır? Bir rüya hatırlanabilir, ardından bir

2 André Green, Freud'un *Bilimsel Bir Psikoloji Taslağı*'nda (1895) nöronlarla ilgili düşündüğü şemanın çağrışımlar bağlamında ele alınabileceğine değinir. Freud a'dan b'ye ulaşan bir yol düşünür; bu yol, bastırma yüzünden kesilmiştir. Freud alfa, beta, gama, delta vb.'den oluşan bir ağ düşünür ve buna "yan yatırım" adını verir. İşte Green a'dan b'ye kadar olan yol ile benliğin yan yatırımını temsil eden tüm ağ arasında ulaşamayan bir bağ olduğunu düşünür. Seans içinde bu şema birçok kez kendisini tekrar eder; analizan çağrışımlarda bulundukça bastırmayı ve dirençleri bulur, dolayısıyla yan yatırımı oluşturur ve yan yatırım ile birlikte bir temadan diğerine geçer (André Green, 2008, s. 199).

duygulanım yaşanabilir, analizan seans içinde eyleme koymayı arzu edebilir ya da yaşamda eyleme koymaktan söz edebilir. Seans içindeki hareketin takip edilmesi çok önemlidir; zira hareket dönüşümü beraberinde getirecektir.

Ruhsal-cinsel gelişimin farklı evrelerindeki çatışmalar zamanın farklı şekillerde temsil edilebileceğini ortaya koyar; örneğin zaman, fantezide ya da belirti oluşumunda süt, dışkı ya da idrar şeklinde temsil edilebilir. Oidipal evrede ise zaman engelleyici bir unsur olarak temsil bulur. Bu anlamda zaman, ensestiyöz arzuların gerçekleşmesine karşı çıkan, tümgüçlü, acımasız ve esirgeyen bir babayla özdeşleştirilir (Arlow, 1986). Zamanın bu esirgeyici yönü romantik aşkın ve ulaşılamayan nesneye dair sonu gelmez arayışın kaynağını oluşturur. Luis Buñuel'in *Arzunun O Belirsiz Nesnesi (Cet Obscur Object du Désir, 1977)* filminde bu durum çarpıcı bir şekilde resmedilir.

Zaman zalimdir ve herkesin içinde zamanın bu yönüne karşı derinlerde yerleşmiş bir isyan vardır. İnsan ölümle olan mücadelesinde kaybetmeye mahkûmdur. Bu durum Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür (The Seventh Seal, 1957)* filminde lirik bir şekilde ortaya konur: Filmin kahramanı ölümü satranç oynamaya davet eder. Çetin bir satranç oyunu başlar, ama sonunda kimin kazanacağı aşikârdır!

Zamanın katı gerçekliğine yönelik isyan değişik biçimler alabilir; zamanı bertaraf etmeye çalışmak, onu kontrol etmek ve üstesinden gelmeye çalışmak gibi. Bireyin kendi tarihini yeniden yazabilmek için zamanı geri döndürmek istemesi ve geçmişle uğraşması, geçmişte artık imkânsız olan ve ulaşılmaz olan bir şeyi şimdide gerçekleştirme çabasını temsil eder. Zamanla ilişkili mücadele üstbenliğin gelişmesiyle devam eder. Dış dünyaya dair gözlemci ve kısıtlayıcılar, şimdi içsel olanla yer değiştirmiştir. Saatin taşınmasına karşı geliştirilen bir tutum –nesnel zamanın bilinmesine karşı bir önlem– aslında üstbenliğin taleplerine karşı bir mücadeleyi temsil edebilir ve nihai otorite olan zamanın zincirlerinden serbestleşmeyi simgeliyor olabilir.

PSİKE İSTANBUL'DA SİNEMA AKŞAMLARI

İstanbul Psikanaliz, Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği (Psike İstanbul) bünyesinde, psikanalistlerin/psikanalist adaylarının ve izleyicilerin etkin katılımıyla gerçekleştirdiğimiz film tartışmalarını iki bölüm halinde yayımlamayı uygun gördük: Kayıp ve Zaman. “Zaman” temalı film tartışmalarını Moda Sahnesi'yle işbirliği içinde gerçekleştirdik ve 26 Nisan 2014 tarihinde Avrupa Psikanalitik Film Festivali başkanı, psikanalist Andrea Sabbadini ile birlikte çalışma fırsatı bulduk.

Kayıp ve Zaman'ın ağırlığına kendimizi bırakmadan önce mizahla bir başlangıç yapmak uygun olabilir. Jan Švankmajer'in *Hayatta Kalmak (Kuram ve Uygulama)* filmini Andrea Sabbadini'nin yorumuyla sunuyoruz. Sabbadini, oldukça eğlenceli ve psikanalitik açıdan zengin çağrışımlar içeren animasyon filminde yönetmen Švankmajer'in eşsiz bir "düşlemsel evren" yarattığını, zekice bir mizah anlayışıyla yoğrulmuş "filmsel bir geçiş alanı ve zamanı" oluşturduğunu öne sürüyor.

İLK BÖLÜM: KAYIP

Yavuz Erten ve Yeşim Korkut, Stephen Hopkins'in *Peter Sellers'in Yaşamı ve Ölümü* filminde baba işlevinin yokluğuna odaklanıyorlar. Bu çalışmada baba işlevine dair eksiklik, Peter Sellers'in ilk sahne fantezisi bağlamında ele alınıyor; iğdiş edilmenin inkârının ve babanın devre dışı bırakıldığı doğum düşleminin sapkın ve narsisistik bir karakter yapılanmasına yol açtığı vurgulanıyor. Sellers'in "mışçasına bir kişilik" sergilediği, gerçekte bir türlü "var olmadığı", "boşluk, sahtelik ve tamamlanmamışlık" duyguları içinde kibirli bir duygu durumuna sürüklendiği gözler önüne seriliyor.

Özden Terbaş, Daniel Wallace'in *Büyük Balık: Efsanevi Ölçülerde Bir Roman* adlı eserinden, yönetmen Tim Burton tarafından uyarlanan *Büyük Balık* filmini tartışıyor. Filmin gizli içeriğini kurgusal karakterin bilinçdışı fantezilerinin evrimini anlatan bir rota üzerinden okumayı öneren Terbaş, filmin açık içeriğinde baba Edward'ın anlattığı masallar şeklinde ilerleyen hikâyenin, aslında –filmin gizli içeriğinde– küçük Will'in kendi ruhsallığını değişik fantezilerle adım adım inşa ettiği bir süreç olarak yorumluyor. İlk sahne fantezisinin ve bu fantezinin uyandırdığı duyguların filmde sahnelerle tartışıldığı çalışmada, bir yanda Oidipus karmaşasının, diğer yanda ise depresif konumun başarılı bir şekilde resmedildiği vurgulanıyor.

Ingmar Bergman'ın *Yaban Çilekleri* filmini konu alan çalışmasında Berrak Cigeroğlu, filmin kahramanı Isak Borg'un gördüğü rüyalar aracılığıyla kendi yaşamını ve yaşamın anlamını sorguladığına, ölüm kaygısıyla yüzleştiğine değiniyor. Cigeroğlu, Isak Borg'un içinde bulunduğu krizi, Erikson'un "geç erişkinlik" olarak tanımladığı ruhsal-toplumsal gelişim evresi –bütünleşmeye karşı umutsuzluk– bağlamında ele alıyor.

Nilüfer Erdem, Özcan Alper'in *Sonbahar* filmini incelediği çalışmasında, filmin kahramanı Yusuf'un yaşadığı kayıplara odaklanıyor; Yusuf, "özgürlüğünü, çocukluğunu ve gençliğini, ideallerini, geride bıraktığı ailesini, insanlarla olan bağlarını ve sağlığını" kaybetmiştir ve pek yakında da hayatını kay-

bedeceğinin bilincindedir. Nilüfer Erdem, Yusuf'un yas sürecini inkâr, kabul-
lenme, vedalaşma, onarım gibi süreçlerden geçerek işlediğini belirtirken, filmin,
"Hayata Dönüş" operasyonu gibi toplumsal bir felaketin sebep olduğu topl-
lumsal düzeydeki yasın işlenmesine de katkıda bulunduğunun altını çiziyor.

Sibel Mercan'ın çalışması Ouine Lecomte'un *Yepyeni Bir Hayat* filmi
üzerine. Sibel Mercan, annesini yitirmiş olan, babası tarafından terk edilerek
yetimhaneye yerleştirilen küçük Jinhee'nin yaşadığı ruhsal acıyı dile getiriyor;
bir yandan nesne kaybı yaşarken, bir yandan da çocukluğunu ve masumiye-
tini yitirdiğini ve sancılı bir büyüme sürecinden geçtiğini vurguluyor. Mercan,
ayrıca yas sürecinin evreleri ve yas karşısında geliştirilen savunmalar üzerin-
de duruyor; kaybın, narsisistik düzeyde bir yaralanmaya yol açığının önemi-
ne işaret ediyor.

İrem Anlı'nın çalışması, George Orwell'in romanından uyarlanan, yö-
netmenliğini Michael Radford'un üstlendiği 1984 filmi üzerine. İrem Anlı,
Winnicott'un "sahte kendilik" kavramını ve sahte kendiliğin çeşitli işlevlerini
gözden geçirdiği çalışmasında, filmin kurgusal karakteri Winston Smith'in
içinde bulunduğu atmosfere –herkesi, her şeyi denetleyen ve izleyen, özgürleş-
meyi engelleyen bir "süper devlet" in varlığı– bağlı olarak sahte bir kendilik
geliştirmiş olduğunu, bu yapının kişiyi kökenini bilemediği bir sürekli yas du-
rumunda bıraktığını ve sonraki kayıpların yasının işlenmesinde bir engel
oluşturduğunu belirtiyor.

İKİNCİ BÖLÜM: ZAMAN

Alain Resnais'nın *Hiroşima Sevgilim* adlı filmini inceleyen Nayla De Coster,
filmde Japon mimar Lui ve Fransız kadın oyuncu Elle'nin aşk ilişkisi aracılı-
ğıyla zamanda ve mekânda bir karışıklığın sergilendiğini ortaya koyarken,
geçmişle bugün, savaşla barış, cinsellikle ölüm, içsel travmayla dışsal travma
ve Eros'la Thanatos arasındaki gerilime ve etkileşime dikkat çekiyor.

Sibel Mercan'ın diğer çalışması Peter Howitt'in *Rastlantının Böylesi*
film üzerine. Mercan, filmin kahramanı Helen'in treni yakalaması ve kaçır-
ması karşısında gelişen olayları yorumluyor, filmde zamanın akışının He-
len'in duygu durumuna bağlı olarak değişkenlik gösterdiğine değiniyor. Mer-
can çalışmasında zaman ve mekân arasındaki ilişki, bebekte zaman algısının
gelişimi, varoluşun zamansallığı ve zamansızlık temalarına da yer veriyor.

Meral Erten, Mike Leigh'in *Ömrümüzden Bir Sene* adlı filmini incele-
diği çalışmasında, yönetmenin döngüsel zamanın öğelerini kullanarak –ilkba-
har, yaz, sonbahar, kış– bir hikâye kurguladığını ortaya koyarken, bu süreç-

te filmin kahramanının (Mary) içsel zamanında bir geçişin sürdüğüne, duygularında bir dönüşümün yaşandığına işaret ediyor. Mary'nin başlangıçta içsel bir boşluk hissi taşıdığını, nesne açlığı çektiğini, ilişkilerinde hasedin yoğun olduğunu, fakat duygularının kapsanmasının bir sonucu olarak zamanla yası yaşamaya izin verebildiğini vurguluyor.

Doğum Zamanı, Zamanın Doğuşu adlı çalışmasının ilk bölümünde ("Zamanın Doğuşu") Sabbadini, çocuklarda zaman algısının nasıl geliştiğini açıklıyor; ikinci bölümde ise Victor Erice'in *Yaşam Hattı* filmini irdeliyor. Bir yandan bir bebeğin doğumunun şiirsel anlatımıyla yönetmenin "doğum zamanı"nın temsil edildiğini ortaya koyarken, bir yandan da filmde zamanın akışı aracılığıyla ölümün gölgesinde "zamanın doğuşu"nın ifade edildiğini vurguluyor.

Melis Tanık, Doris Lessing'in "Büyük Anneler" adlı uzun öyküsünden uyarlanan ve yönetmenliğini Anne Fontaine'nin yaptığı bir film olan *Yasak Aşk*'i inceliyor. Anneler ve oğulları arasındaki çapraz ilişkiye değindiği çalışmasında, çocuksu yasak arzuların doyurulduğunu, baba yasasını ve işlevini temsil eden figürlerin ise metaforik olarak öldürüldüğünü vurguluyor. Melis Tanık ayrıca kadınlarla erkeklerin zamanı algılayışındaki farkları dile getirirken, zamanın geçişle ortaya çıkabilecek nesne kayıplarını ve narsisistik kayıpları da vurguluyor.

Angelopoulos'un filmlerindeki şiirselliğe dikkati çeken Özden Terbaş, yönetmenin, filmlerinde zamanın neliği sorusuna yanıt aradığına değiniyor; *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmine odaklanarak zamanın nasıl biçimlendiğini ortaya koymayı hedefliyor. Film, çocuksu zaman, annesel zaman ve babasal zamanın nitelikleri ışığında incelenirken, Angelopoulos sinemasına özgü kavramlar –film içinde kesme olmaksızın bugün içinde geçmişe dönme, zaman-mekân akordeonu, ölü zaman– tanıtılıyor. Terbaş'ın çalışmasında ayrıca filmin kahramanı Alexander'm ölüm temasıyla yüzleşmesi, yaşamındaki dört mutlu gün ve tamamlamak istediği şiir için bulduğu kayıp sözcükler üzerinde duruluyor.

Yavuz Erten zamanın, ayrılıkları, kayıpları, yaşlanmayı ve ölümü getirdiğine değiniyor; sınırsız bir narsisizmden, varoluşun sıradan ölümlülüğe geçişte zamanın önemine işaret ediyor. Beş ayrı filmi ele aldığı çalışmasında ilk olarak Steven Spielberg'in *Yapay Zekâ* filmini inceliyor; filmin kahramanı olan robot çocuk David'in tarihin dışında geçirdiği bir günün anlamını irdeliyor. Erten, daha sonra Harold Ramis'in *Bugün Aslında Dünyada* filmindeki kahramanın içine sıkışıp kaldığı bir günün, onun iç dünyasındaki narsisiz-

tik donmuş zamanı temsil ettiğini ortaya koyuyor. Spike Jonze'nin *Aşk* filminde ise bir erkeğin, bir işletim sistemine olan aşkının, "geçiş alanı"nda gerçekleştiği yorumlanıyor. Erten, Peter Weir'in *Truman Show* filminde narsisistik bir projenin zamansızlığına mahkûm edilmiş, geçmişi ve geleceği elinden alınmış Truman karakterinin özgürlük mücadelesini tartışıyor. Erten'in yer verdiği son filmde –Marc Forster'in *Lütfen Beni Öldürme* filmi– ise kol saati ile zamanı kontrol edebileceğini sanan kahramanın, bir ölümlü olduğunu idrak etmesiyle yaşadığı değişim ortaya konuyor.

KAYNAKÇA

- Arlow, J. A., "Disturbances of the Sense of Time-With Special Reference to the Experience of Timelessness", *Psychoanalytic Quarterly*, 53, 1984, s. 13-37.
- , "Psychoanalysis and Time", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 34, 1986, s. 507-528.
- Bonaparte, M., "Time and the Unconscious", *International Journal of Psychoanalysis*, 21, 1940, s. 427-468.
- Freud, S., "Notes upon a Case of Obsessional Neurosis", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt X, 1909, s. 151-249.
- , "The Unconscious", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XIV, 1915, s. 159-215.
- , "Mourning and Melancolia", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XIV, 1917 (1915).
- Green, A., "Freud'un Zamansallık Kavramı: Güncel Görüşlerle Olan Farklılıklar", *Uluslararası Psikanaliz Yıllığı* içinde, der. Bella Habip, çev. Melis Tanık, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009 (2008).
- Hartocollis, P., "Time as Dimension of Affects", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 20, 1972, s. 92-108.
- , "Origins of Time-A Reconsruction of the Ontogenetic Development of the Sense of Time Based on Object-Relations Theory", *Psychoanalytic Quarterly*, 43, 1974, s. 243-261.
- , "On the Experinence of Time and its Dynamics with Special Reference to Affects", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 24, 1976, s. 363-375.
- Joannidis, C., "Sözler Zamanı Öldürür", *Tefekkür Yakınlıkları* içinde, der. Melis Tanık Sivri, çev. Nafi Mitrani-Işıl Ertüzün, Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013.
- Kernberg, O. F., "Patolojik Narsisizmde Zamanın Tahriri", *Uluslararası Psikanaliz Yıllığı* içinde, der. Bella Habip, çev. Aslı Day Korkmaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009 (2007).
- Klein, M., "A Contribution to the Psychogenesis of Manic Depressive States", *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945* içinde, Vintage, Londra, 1998 (1935).
- , "Mourning and its relation to Manic-Depressive States", *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945* içinde, Vintage, Londra, 1998 (1940).

- , “Notes on Some Schizoid Mechanisms”, *International Journal of Psychoanalysis*, 27, 1946, s. 99-110.
- Loewald, H., “Superego and Time”, *International Journal of Psychoanalysis*, 43, 1962, s. 264-268.
- Ricœur, P., *Zaman ve Anlatı I: Zaman, Olayörgüsü, Üçlü Mimesis*, çev. M. Rifat ve S. Rifat, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2011 (1983).
- , *Zaman ve Anlatı IV: Anlatılan (Öykülenen) Zaman*, çev. U. Öksüzan ve A. Altınörs, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013 (1984).
- Terbaş, Ö., *Sinema ve Psikanaliz-Filmler ve Bilinçdışı*, Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012.

**Hayatta Kalmak:
Bir Psikanalitik Komedi**
ANDREA SABBADINI

Hayatta Kalmak (Kuram ve Uygulama)
[Surviving Life (Theory and Practice)] (2010)

Yönetmen: Jan Švankmajer

Senarist: Jan Švankmajer

Oyuncular: Václav Helsus, Klára Issová, Zuzana Kmerová

Qu'est-ce que le cinéma? (Sinema nedir?) Fransız film eleştirmeni André Bazin'in (1962) denemeler kitabının bu aldatıcı bir biçimde basit başlığı, psikanalitik bir yönelimi olanlar da dahil olmak üzere film konusunda uzman olanların zihnini meşgul eden cevaplandırılmaz bir soru olmuştur.

Sinema ve psikanalizin, her ikisinin de 1895 yılında doğmasından başka birçok ortak yönü vardır. Bilinçdışı güdülenme, benlik savunmaları, arzu doyurucu olarak rüyalar, arketipler, çocukluk çağı cinselliği ve Oidipus karmaşası gibi psikanalitik fikirler Batı kültürünün birçok bakış açısına sızmıştır. 20. yüzyıl ve ötesinin en popüler eğlence kültürü olan film tarafından da, kasıtlı olmasa da, kabul görmesi durumu bu yüzden bizi şaşırtmamalı.

Bazı senaryo yazarları ve film yapımcıları yaptıkları işlerde insani deneyimleri tanımlamak için psikanalitik fikirleri açık bir şekilde benimsemişlerdir. Diğer film yapımcıları psikanalize olan borçlarını kabul etmede o kadar açık olamayabilirler, hal böyleyken filmlerinde karakterlerin yaratımı, anlatı temalarının seçimi, psikolojik güdülenmeye verilen önem veya düşsel atmosfer gibi yönlerden onun etkisini tanıyabiliriz.

Bununla birlikte filmler, film eleştirmenleri tarafından sıklıkla psikanalitik kavramlara atıfta bulunarak anlaşılabilirler. Bunun mümkün olmasının nedeni, psikanaliz ve sinema arasındaki örtüşmenin önemli bir yönünün bilinçdışı süreçleri tanımlamada kullanılan filmsel anlatım ve analitik dil arasındaki benzerlik olmasıdır. Filmsel ve analitik dilde sadece *yansıtma* gibi kelimeler mevcut değildir. *Perde Anı* ve *Birincil Sahne* gibi belirli psikanalitik kavramlar da filmin açıklamaları olarak düşünülebilir. Ayrıca serbest çağrışım süreçleri (genellikle filmlerde görsel ve psikanalizde sözeldir) her iki anlatımda da derin coşkusal anlamları ve gerçeklik ve düşlem arasındaki sıklıkla belirsiz sınırları keşfetmeyi teşvik etmeyi amaçlar. Glen Gabbard'ın ifadesiyle, “film büyük ölçüde bilinçdışının dilini konuşur” (1997, s. 429). Sonuç olarak ‘seyirciliğin’ bütün alanı, yani filmin seyircileriyle karmaşık bir şekilde birbirine bağlılığı ve karşılıklı etkisi psikanalitik yorumlar aracılığıyla oldukça zenginleştirilmiştir.

‘Psikanalitik bir film türü’ varolmazken, belirli filmler psikanalitik okuma için diğerlerinden daha uygundur ve karşılığında analiste klinik çalışmalarında kullanmak üzere potansiyel olarak faydalı gözlem ve içgörü sağlarlar. İçerik bakımından bu filmler bir ölçüde örtüşen üç geniş kategoriye ayrılırlar:

1. Birinci grup psikolojik olarak inandırıcı karakterlerin olduğu filmlerdir. Burada ana karakterlerin iç dünyalarının ve kişiliklerinin detaylı ve derinlemesine bir şekilde çalışılmasına vurgu vardır. Bu filmlerde genelleştirmelerden kaçınılır, insanlar çiftedeğerli veya çatışmalı yönleriyle temsil edilirler. Geçmişleri dikkate alınır (karakterlerin zaman içinde büyürken ve değişirken gösterilmesiyle veya ana anlatım içinde geriyedönüş sahnelerinin montajlanması tekniği kullanılarak) ve bilinçdışı güdülenmeleri ima edilir veya açıkça incelenir. Bu filmlerin karakterleri, düz ekrandan gerçeğe uygun olarak üç boyutlu olarak yansır. Böylece karakter temsilleri açısından psikolojik olarak daha az karmaşık filmlerde olduğu gibi onları idealleştirmek (iyiler) veya kötülemek (kötüler) yerine, izleyicilere onları gerçek insanlar gibi görme ve bütün rahatsız edici ikilemlerine rağmen onlarla özdeşleşme imkânı verir.
2. Sonra temaları doğrudan psikanalistlere ilişkin filmlerimiz var, yani analitik araştırmalara da yakın temalara değinen, insanlık hallerinin farklı yönlerini kapsayan çalışmalar: Gelişim evrelerinde öz-

nellik krizleri veya şiddetli varoluşsal ve ahlâki ikilemler, çatışmalı veya istismarın olduğu aile kümelenmeleri, zihinsel patolojinin farklı biçimleri (örneğin, depresif ve intihar eğilimli, nevrotik, veya narsisistik bozukluklar; cinsel sapkınlıklar ve cinsel kimlik karmaşaları, madde bağımlılığı ve alkolizm; çözülmüş, paranoid ve psikotik durumlar vs.).

3. Son kategori psikanalistlik mesleğini (kötü) temsil eden filmlerdir: Bu filmlerin ana karakterleri bir psikanalist, psikanalitik tedavi gören bir hasta veya her ikisidir. Bu filmlerin çoğunda psikanaliz çarpıcı bir biçimde etkili, fakat kusurludur. Terapist uyarlaması ise, filmsel aygıtın belleğe eşdeğer olduğu geriye dönüşlerin sıkça kullanımı ile güncel olayların açıklaması olarak bastırılan travmatik anıların duygusal ve coşkusal boşalım sağlanarak iyileşmesi ile meşguldür. Analistlerin analizanları ile romantik veya cinsel ilişkiye girerek (karşı aktarım) aşklarını eyleme döktüklerini her gösterdiğinde de psikanaliz sıklıkla sinema tarafından yanlış tanıtılır.

Sonuç olarak son kitabım *Hareketli İmgeler*'den (*Moving Images*) alıntı yapacak olursam, bazı filmler "içerikleri nedeniyle değil, fakat dilleri serbest çağrışımsal ifade şeklini hatırlattığından veya takdir edilebilmek için bir çeşit serbest dalgalanan dikkati desteklediğinden veya belirli bir düşsel atmosferle kaplandıkları için psikanalitik seyirciye özellikle hitap ederler." (Sabbadini, 2014, s. XVI)

Bu düşünceleri zemin olarak yukarıda belirtilen filmsel kategorilerin unsurlarını içinde barındıran bugün göstereceğimiz ve tartışacağımız filmi tanıtayım. *Hayatta Kalmak* en özgün animatör ve film yapımcısı olarak dünya çapında saygınlığı olan, Çekoslovakyalı gerçeküstücü görsel sanatçı Jan Švankmajer tarafından 2010 yılında yazıldı ve yönetildi. Şimdiye kadar *Alice* (1988), *Zevk Komplocuları* (*Conspirators of Pleasure*, 1996) ve *Küçük Otik*'in (*Little Otik*, 2000) dahil olduğu altı uzun metrajlı filmin yanı sıra, *Saçma* (Jabberwocky, 1971), *Konuşmanın Boyutları* (*Dimensions of Dialogue*, 1982), ve *Besin*'i de (*Food*, 1992) kapsayan neredeyse otuz kısa animasyon film yönetmiştir.

Hayatta Kalmak, Švankmajer'in tamamı kırsal bir bölgedeki oldukça kalabalık stüdyosunda çekilen son şaheseridir. Umarım izlemekten keyif alırsınız.

HAYATTA KALMAK (KURAM VE UYGULAMA) FİLMİNİN GÖSTERİMİ

Gördüğümüz gibi, *Hayatta Kalmak*'ın 75 yaşındaki bilge yönetmeni Jan Švankmajer kendi filmini tanıtmak için üç dakikalık eğlendirici bir 'Yazarın Önsözü' bölümü hazırlamıştır: Bazı "canlı aksiyonların", "kâğıt animasyonlarla" ve "aktörlerin animasyonlu fotoğraflarıyla" (tamamlanmış ürünü "bir çeşit kaynaşmış film" olarak tanımlıyor) yerlerini değiştirme kararının oyuncularının ücretlerinden ve yemek masraflarından tasarruf etme tarafından nasıl güdülendiğini açıklıyor! Bu tabii ki ciddiye alınmayacak bir ifade.

Bununla birlikte (kaynaşma ya da değil) filmin kendisi çok ciddiye alınmalı. Çünkü Švankmajer'in burada bizim psikanalitik çalışmamızın yanı sıra, onun filmsel gözlemlerinin de en etkileyici konusu hakkında bize söylediği önemli bir şey var: "iç dünya". Açıklamaya çalışayım: *Hayatta Kalmak* varoluşumuzun, bizim tam olarak farkında olmadığımız, fakat kendisini sıklıkla çarpıtılmış bir biçimde, psikolojik veya somatik semptomlar, sakar eylemler ve elbette rüyalar gibi diğer kanallar yoluyla dışa vuran derin korkularımız ve arzularımız ve benzeri bilinçdışı faktörler tarafından ne ölçüde şekillendirilip renklendirildiğiyle ilgilenir.

Rüyalar, burada hatırlayalım, psikanaliz ve sinema arasındaki diyalogda özel bir yere sahiptir. Filmlerin ve rüyaların, görünür içerikleri vasıtasıyla gizli bilinçdışı arzularımızı ifade ettiği düşünülebilir ve her ikisi de bastırmadan kurtulmak için benzer mekanizmaları kullanırlar. Bunlar (filmlerde, özellikle düzeltme aşamasında) yoğunlaşma, yer değiştirme, simgesel temsil, ikincil düzenleme ve zamanın ve mekânın çarpıtılmasını içerir. Ayrıca, burada *film ekranı* ile psikanalist Bertram D. Lewin'in tanımladığı şekilde *rüya ekranı* arasındaki benzerlik de önemlidir. Lewin "Rüyayı bir film ya da bir dişi yansıtılmış görüntü olarak düşündüm ve bu görüntülerin algılanabilmesi için de bir ekranı, filmin projeksiyon kutusundan yayılmasından önce sinema salonunun yapay karanlığında gördüğümüz ekranlara benzer bir ekranı temel aldım" diye yazar (Lewin, 1953, s. 174).

Filmler ve rüyalar arasındaki ilişki kültürümüzde güçlü bir şekilde kurulmuştur, Hollywood her zaman 'bir rüya fabrikası' olarak tanımlanmıştır. 1950'lerde büyüyen çocuklar olarak arkadaşlarımıza rüyalarımızı anlatırken onların renkli veya siyah-beyaz olduklarını belirtirdik. Daha önceki kuşağın rüyalarını sessiz veya sesli olarak tarif ettiğini tahmin ediyorum. Günümüz çocukları rüyalarını üç boyutlu olarak görüp görmediklerini sorgulayabilirler.

Freud'a göre (1900) bilinçdışımıza giden 'Kral Yolu' olan rüya yorumunun ortaya çıkardığı gibi, belki filmleri incelemek de bizi aynı yöne götürebilir. Ayrıca düşsel yaşamımızın yaratıcı işlevine olan güçlü bir inanç hem psikanalitik terapistler, hem de Švankmajer gibi gerçeküstücü sanatçılar tarafından paylaşılır. Bu yüzden psikanalizin onun ilgisini çekmesi bize şaşırtıcı gelmemeli: Yirmi yıl kadar önce yapılan bir söyleşide, "Yaratıcı çalışmamın özü bilinçli ve bilinçdışı öğeler tarafından şekillendirilen içsel bir modeldir" der. Yine aynı söyleşide şunu vurgular: "Simya ve psikanaliz gibi, gerçeküstücülük de ruhun derinliklerine bir yolculuktur. Bununla birlikte diğer ikisinden farklı olarak bu bireysel bir yolculuk değil, kolektif bir maceradır." (Hames, 1992-93, s. 112).

Freud, gerçeküstücülüğün kurucuları André Breton ile 1921'de Viyana'da ve Salvador Dali ile 1938'de Londra'da karşılaştı. Karşılaştıklarında Dali onun portresini bile yaptı. Dali'nin Luis Buñuel'in ilk olağanüstü sinematik filmi *Bir Endülüs Köpeği*'nin (*Un Chien Andalou*, 1928) senaryosuna katkıda bulunduğunu ve Alfred Hitchcock'un (*Spellbound*, 1945)¹ filminin rüya sahnesinin tasarımını yaptığını burada hatırlayalım. Rüyalari temsil etmeleri nedeniyle unutulmaz olan diğer filmler arasında psikanaliz üzerine yapılmış ilk ve en iyi film olan Georg Wilhelm Pabst'ın *Bir Ruhun Sırları* (*Secrets of a Soul*, 1926) ve başrol oyuncusu yaşlı profesörün hatırlama ve kendini keşfetme yolculuğuna başlamadan önce çok rahatsız edici ve tekinsiz (*unheimliche*) bir rüya gördüğü Ingmar Bergman'ın *Yaban Çilekleri* (*Wild Strawberries*, 1957) sayılabilir...

Švankmajer bana kendisinin hiç analizden geçmediğini söylemişti. Bununla birlikte psikanalize açıkça sempati duyar, örneğin erken dönem deneyimlerimizin (travmatik veya aksi durumda) yaşamımız boyunca, zaman zaman bizi etkilemeye devam ettiğine inanır. Geçmişimizle başa çıkmamızın en iyi yolunun yaratıcı çalışma olduğunu düşünür. Psikanalist Helen Taylor Robinson'un (2007) söylediği gibi, "Švankmajer kendi sanatı ve genel anlamda sanat için, özellikle rüyalar, cinsellik, bilinçdışı ve serbest çağrışım konularında diğer kaynaklar arasında, Freud'un yazdıklarına açık bir şekilde bağlıdır." (s. 102).

Filmimize geri dönelim. Gerçek yaşantısında (rüyaların tersine) ana karakter Eugene'in (Vaclav Hellsus tarafından canlandırılmıştır) Milada (Zuzana Kronerova) adında bir karısı vardır. Karısı piyangodan para kazanmayı

1 Alfred Hitchcock'un *Spellbound* filmi Türkiye'de *Öldüren Hatıralar* adıyla gösterilmiştir – ç.n.

takıntı haline getirmişken, kendisi düşsel yaşamını önce tetikleme, sonra da onu yönlendirmeyi takıntı haline getirmiştir. Rüyalarının hayalî (ya da o gerçek mi?) Eugenia (Klara İssova) adında bir kız arkadaş etrafında odaklandığını, daha derin bir anlamı olduğunu hissettiğinde bir psikanaliste başvurmayaya karar verir. Dr. Holubova (Daniela Bakerova) yorumlarında içgörülüyken, beklenmeyen şekilde meslek kurallarına aykırı davrandığını ortaya koyacaktır.

Dr. Holubova aynı zamanda iyi niyetli bir terapisttir ve hem Freudcu hem Jungcu teorilerde bilgilidir. Psikanalitik çalışmanın bütün tarihinde duyulmayan bir hakikat, terapi odasının duvarında Freud'un portresinin Jung'un portresinin yanında asılı olmasıdır. Birisinin ikonik sigarasını, diğerrinin aynı derecede ikonik piposunu içtiği iki portre canlanır ve onları Dr. Holubova'nın hastası Eugene'ye verdiği yorumlara bağlı olarak muzafferane sırtırırken veya hayal kırıklığıyla somurturken görürüz. Tek bir kelime söylemeden psikanalizin iki babası burada, bu iki analitik okulu geleneksel bir biçimde meşgul eden, bir nevi çocukça bir kardeş kıskançlığına (ciddi bilimsel tartışmalar olarak gizlenmiş) komik bir şekilde girerler. Dr. Holubova Eugene'ye rüyaların arzuların gerçekleşmesi olduğunu söylediğinde Freud, Jung'a dilini çıkarır veya "arketipsel kadın imgesi Anima'dan" bahsedildiğinde Jung alkışlar. Sonuç olarak iki portre birbirini yumruklar, tekmeler, gözlükleri kırılır ve iki portre de yere düşer...

Herşeye rağmen, Dr. Holubova, rüya yorumunu ustalıklı kullanarak Eugene'ye geçmişinin anılarına ulaşmayı ve geçmiş anılarıyla Oidipal fantezileri ve travmatik çocukluğu arasında yeniden bağlantı kurmayı, böylece filmin amniyotik finalinde kahramanımızın zor durumuna duygusal boşalım sağlayarak yardımcı olmayı başarır.

Hayatta Kalmak'ın sunduğu temel problem gerçekliğin ta kendisi, veya en azından onu algılayışımız ve deneyimleyişimizdir. Onun birbirine hiç benzemeyen, fakat birbirine bağlı katmanlarını nasıl ayrıştırabiliriz? Düşsel üretimler, gündüz düşleri, düşlemler (veya psikotik hezeyanları da ekleyebiliriz) nerede biter, 'gerçek hayat' nerede başlar? Gerçeküstücülük ve bir dereceye kadar psikanaliz böyle bir ayrımın kendisinin yanıltıcı, savunmacı yapı olduğunu; zihnin farklı evrelerinin eğer tamamen birbiriyle değiştirilebilir değilse, en azından psikolojik bir süreklilik üzerine kurulduğunu, bazen trajik sonuçlar ile (şizofreni durumunun koşullarına benzer) fakat diğer zamanlarda İngiliz televizyon programı Monty Python (Švankmajer'in kendi çalışmalarının bazılarına ilham kaynağı olması muhtemel) hayranlarının kanıtladığı gi-

bi komik sonuçlarla aralarındaki sınırların kolayca bulanıklaştığını söyler görünüyor. Diğer bir deyişle, “düş dünyasını ve gerçekliği eşit derecede gerçeküstücü” yaparak, Švankmajer, bir eleştirmenin söylediği gibi, filmin baş karakterinin ve onun tuhaf fantezilerinin hem gizlice anlaştığı, hem çatıştığı bir alan tasarlar. O ‘hayatta kalabilir’ mi?

Švankmajer’in kurduğu eşsiz düşlemsel evren, abartısız cinsellik, nadir şiddet anları, yakın çekim gösterilen beden parçaları ve zekice bir mizah anlayışı ile dolu filmsel bir geçiş alanı ve zamanıdır. İster rüyaların düşlemsel dünyasında, ister sözde gerçek hayatta ortaya çıksın, onun bize burada sunduğu sinemanın kurgusal dünyasında ve daha özel olarak Švankmajer’in daha önceki çalışmalarına aşina olanların iyi bildiği her türlü nesneyle dolu şaşırtıcı, komik ve rahatsız edici zaman-mekânda gerçekleşir. Onunki baştan başa göz alıcı havai fişekler gibi tuhaf ve tekinsiz nesnelerin toplanıp, neredeyse fetişist zevk ile sunulduğu bir dünyadır. *Hayatta Kalmak*’ta görmüş olduğumuz gibi, bunlar ucuz oyuncak ayılar, canlı kurbağalar, düğme yığınları, çıplak kadınların bedenlerine iştirilmiş tavuk başları, ezilmiş karpuzlar, ıslak diller, oyuncak askerler ve bolca yiyeceği kapsar. Roger Cardinal’in (2008) bu konudaki makalesinde yazdığı gibi “Švankmajer’in filmleri, görsel bir argüman, fikirlerin kelimeler yerine nesnelerle ifade edildiği bir düşünme biçimi oluşturur.” (s. 68).

Komik bir hayal gücü işi olarak gizlenen *Hayatta Kalmak*, gerçekliğin doğası üzerine gerçeküstücü derin düşüncelerin ürünü hâline gelir ve düşmeler ve rüyalar gibi farklı yöntemlerle onu deneyimlememiz için mevcuttur.

Uyanık veya uyur durumda, günlük eylemlerimizde veya onların yaratıcı temsillerinde (sinemanın aracılığı da dahil) ‘gerçeklik’ tekrar ve tekrar, daha gizemli, daha büyümlü ve daha etkileyici (daha rahatsız edici olmakla birlikte), bizim normalde tahmin ettiğimizden daha fazla karmaşıklığı ile çoğumuzun çoğu zaman sadece hayatta kalmayı amaçladığını bize kanıtlar.

Jan Švankmajer gibi sanatçılara, bize hayatta kalmamızın yanı sıra onu yaşamamız gerektiğini de hatırlattıkları için minnettar olmalıyız.

Çeviri: SEVİL UZUNOĞLU

KAYNAKÇA

Cardinal, R., “Thinking Through Things: The Presence of Objects in the Early Films of Jan Švankmajer”, *Dark Alchemy: The Cinema of Jan Švankmajer* içinde, der. P. Hames, Wallflower Press, Londra ve New York, 2008, s. 67-82.

- Freud, S., *The Interpretation of Dreams, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt IV-V, 1900.
- Hames, P., "Interview with Jan Švankmajer", *Dark Alchemy: The Cinema of Jan Švankmajer* içinde, der. P. Hames, Wallflower Press, Londra ve New York, 2008 (1992-93), s. 104-139.
- Lewin, B. D., "Reconsideration of the dream screen", *Psychoanalytic Quarterly*, 22, 1953, s. 174-199.
- Sabbadini, A., *Moving Images. Psychoanalytic Reflections on Film*, Routledge, Londra ve New York, 2014.
- Taylor Robinson, H., "Two short films by Jan Švankmajer: Jabberwocky and Punch and Judy", *Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema* içinde, der. A. Sabbadini, Routledge, Londra ve New York, 2007, s. 102-108.

BİRİNCİ BÖLÜM

Kayıp

Peter Sellers'ın Yaşamı ve Ölümü: **Babalık İşlevinin Kaybına Dair** **YAVUZ ERTEN - YEŞİM KORKUT**

Peter Sellers'ın Yaşamı ve Ölümü

(The Life and Death of Peter Sellers) (2004)

Yönetmen: Stephen Hopkins

Senarist: Roger Lewis (yazar), Christopher Marcus

Oyuncular: Geoffrey Rush, Charlize Theron, Emily Watson

Bu yazıya konu olan film, sinema tarihinin en yetenekli aktörlerinden biri olan Peter Sellers'ın yaşamının ve kişiliğinin karanlık yönlerine ışık tutan *Peter Sellers'ın Yaşamı ve Ölümü*'dür. Film çok sevilen, ilgi çeken, yaptıklarıyla sansasyon uyandıran ve daha fazlası da merak edilen bir kişi olan Sellers'ın adeta skandal bir biyografisi olup neredeyse doküdrama kıvamında bir anlatımla aktörün iç dünyasındaki trajik ve dramatik yönlere ışık tutar.

BABA İŞLEVİNİN YOKLUĞU

Peter Sellers'ın hikâyesinde en çarpıcı özelliklerden biri baba işlevinin kaybıdır. Belki daha doğru bir şekilde ifade etmek gerekirse, bu durum bir kayıptan çok bir eksiktir. Kayıp ve eksik kavramlarının kendi aralarındaki ilişki üzerine düşünersek, olgunun doğallığı içinde orada olması gereken bir şeyin yerinde bulunmamasını hem eksik hem de kayıp olarak okuyabiliriz.

Peter Sellers'ın hikâyesi onun hem oğul hem de baba rollerinde bu eksikliğin mağduriyetini yaşadığı ve yaşattığı durumları içerir. Sellers kendi babasından alamadığını çocuklarına da veremez. Sellers'ın babası silik ve güç-

süz bir kişilik olarak resmedilir. Karısı ve oğlunun koalisyonu karşısında sessizdir ve geri çekilmiştir. Babanın anlattığı pasta sahnesinde kural veya gerçeklik ne zaman bir sınır koyacak gibi olsa küçük Peter'in öfke nöbetine kapıldığını ve annenin hemen oğlundan yana tavır aldığını anlarız. Baba şöyle der: "Son pastayı hep Peter yerdi."

Anne yutucu, işgal edici, kontrolcü, kastre edici ve baştan çıkarıcıdır. Sellers'ın bu anne ile kurduğu ilişki enestiyöz tabiattadır. İlk evliliğinin bitiş günlerinde annesine sığınır. Onun tarafından kucaklanır. Anne kulağına, boşandığı kadın için üzülmemesini fısıldar. Yas sürecini mümkün kılan depresif konumun altını oyan ifadelerdir bunlar. Anneye göre, zaten o kadın onun değerini bilmemiştir, artık onun için annesi vardır, annesi onu avutacaktır. Annenin konuşmasında, oğlunun boşanmayla ayrıldığı iki çocuğunun adı bile geçmez. Bu sahnenin devamında anne ve oğlu aynı yatakta görürüz. Anne onlara bakan kocasını odadan uzaklaştırır. Ona ışığı ve kapıyı kapatıp odadan çıkmasını söyler.

Sellers ikinci evliliğini Britt Ekland'la yaparken anne oğlunu hep aynı yanlışları yapmakla eleştirir. Oğlun yanıtı manidardır: "Ne yapalım, bizim evlenmemize izin vermiyorlar."

Baba işlevinin yokluğu veya yetersizliği bireyin ruhsal yapılanmasında kolay dolmayacak bir boşluk olarak kalır. Baba işlevi benliğin kendinden dış dünyayı kesip ayırmasına aracılık eder; üstbenliğin temellerini atar ve özdeşleşmeler yoluyla benliği güçlendirir (Erdem, 2012). Baba işlevinin gerçekleşmesinde önemli bir katkı İlk Sahne düşleminden gelir. Bu sahne düşlemlenen anne-baba birlikteliği, anne-baba cinselliğini içerir. Sellers'ın hikâyesinde çocuğun İlk Sahnenin dışında kalan (dışında kalması gereken) rolünün yerine, anne ile aynı yatakta oluşu ve babanın dışarıda kalışını görürüz. At ve araba yer değiştirmiştir. Baba onların birlikteliğine dışarıdan bakandır.

Hal böyle olduğunda İlk Sahne düşlemi tuhaf bir duruma bürünür. İğdiş edilme kaygısının inkâr edildiği, doğum düşleminin de tanrısal bir özelliğe büründüğü bir tablo ortaya çıkar. Bu düşleme göre oğul anne ile birlikte olur ve babasız bir birlikten doğar. Yani annesini/karısını dölleyerek kendi kendisinin babası olmuştur. Bir üçgen olmayan bu İlk Sahne veya dünyaya gelme düşlemi sapkın ve ağır narsistik bir yapı ortaya çıkarır. Bu narsistik yapı, bazı durumlarda, gerilemelerin sonucunda iyice aşırılışıp psikotik bir oto-erotik sınıra kadar gidip eşeysiz üreyen, hermafrodit bir "canavar anne" (Schaeffer, 2012) özdeşleşmesine de dönebilir. Yani anne-baba-çocuk üçgeninin oluşmaması ve dünyanın anne-çocuk ilişkisinin iki boyutlu sıkışmasında

kalmayı, belli gerilemeler (veya ilerleyememeler) sonucunda dünyayı bir buçuk (birinin diğerinin uzantısı olduğu) ve sonrasında bir boyutlu (artık öteki yoktur) hale getirebilir.

Guignard'a (2012) göre analistler babaların babalığını –anneliğe göre farklarına dayalı olarak– çocukların “evlat edinildiği” bir işlev olarak düşünürler. Bu tür bir değerlendirme babaların babalık rollerini öğrenmelerinde, annelerin annelik rolünü öğrenirken yararlandıkları biyolojik destekten yoksun olmalarıyla ilgilidir. Babalığı öğrenme anne ve çocuk ilişkisiyle ortak deneyimlere dayalı “içsel çalışma”lara bağlıdır. Bu çalışmaları mümkün kılan babanın o ikiliye katılma istekleri kadar annenin babaya o alanda yer açmasıdır.

Sellers'ın ailesindeki tuhaf İlk Sahne durumu yani baba ve oğlun yer değiştirmesi babanın oğlu evlat edinmesi değil, oğlun babayı araması, bulması, keşfetmesi, rolüne davet etmesi bir anlamda onu “baba edinmesi”ni gerektirir.¹

Bir baba edinmeyen Sellers biyolojik olarak baba olduğunda çocuklarını “evlat edinemez.” Onlarla ilişkide ya kopuk ve ilgisiz, ya nefretli ya da ıncelikli düşünceden yoksun ve maddi kolaycılığa kaçan bir anaç cömertlik içindedir. Tüm bu özelliklerin toplamı onu çocuklarla ilişkisinde tutarsızlık şeklinde dışa yansıyan bir çift-uçluluk içinde tutar. Onlarla ilişkisinde sık sık narsisistik hiddetlere kapılır, umarsızca kalplerini kırar. Onarmak adına yaptığı ise çocukların ilgi ve meraklarının ötesinde büyük ve pahalı veya alakasız hediyeler almaktır.

Onlarla ilişkisinde bir baba olmaktan ziyade, onlar için kuşak farkını ortadan kaldıracak şekilde bir kardeş gibidir; hatta kuşak farkını tersine çevirerek onlardan ebeveyn anlayışlılığı bekler. İlk karısı bu büyümeyen adamla ilişkisinde ona üçüncü çocuğu gibi bakmak zorunda kalır. Bunun ötesinde Sellers umutsuz aşk acıları veya bitmek tükenmek bilmeyen meslek endişelerinde çocuklarının onun duygularını taşımalarını ister. Sophia Loren'e âşık olup boşanmaya karar verdiğinde yataktan kaldırdığı çocuklarına onları sevdiğini, ancak Loren'i daha fazla sevdiğini söyler. Gene bir gece yarısı yatağın- dan kaldırdığı oğluna annesinin evlilik-dışı bir ilişkisi olduğunu anlatır.

1 Böyle bir süreç bize tarihimizdeki bir anekdotu hatırlatır. 12 yaşında tahta geçmek durumunda kalan II. Mehmed düşman ordularının ilerleyişi karşısında babası Sultan II. Murad'a mektup yazar. Mektupta şöyle der: “Eğer padişah siz iseniz, devletimizin bu zor gününde ordunuzun başında olmamanız törelerimize uymaz. Yok, eğer padişah ben isem, size emrediyorum, geliniz ve derhal ordularının başına geçiniz!”

NARSİSİSTİK PROJE

Küçük Peter annesinin narsisistik bir projesidir. Bunun sonucunda kendiliğine odaklı bir öznelliğe sahip olmak yerine öteki'nin öznelliğinin nesnesi olmuştur. Bu durum öznelliğın derinliğinin ve genişliğinin olmadığı bir fakirliğe dönüşür. Hatta bir öznellik yoktur, yani onun olması gereken yerde bir boşluk bulunmaktadır. Filmin tanıtımında Peter Sellers'ın yüzünü bir afişin iki boyutluluğunda görürüz. Ve bu afiş yüzünün ortasından yırtılır ve gerisindeki boşluk ortaya çıkar. Film boyunca Sellers'ın aslında var olmadığı vurgulanır. En çarpıcı sahnelerden birinde Britt Ekland tarafından terk edilen Peter Sellers aynaya bakar ve orada aksini görmez. Bu "olumsuz varsam" (*negative hallucination*) Sellers'ın derme çatma psikik yapılanmasının terk travmasıyla sarsılması sonucunda ortaya çıkan hal-i pür melalidir.

Aslında var olmayan bir kişiliğın hikâyesidir ünlü aktörün dramı. Dram annenin öznelliğinin uzantısı olan güdük bir öznelliğe dairdir. Bu dram sadece Sellers'ın yaşamında rastlanan bir şey değildir. Ancak Sellers gibi özel bir zekâ ve yaratıcı mizaca sahip kişinin bu drama kattığı çok farklı özellikler vardır. Ünlü aktör yaratıcılığıyla, öteki'nin öznelliğinin kendi ruhsallığının merkezi olduğu benlik durumundan yaşamsal eserini çıkarır. Sellers "bin bir surat" bir aktördür. Canlandırdığı karakterlerin her birine özgü vücut dili, mimikler, ses tonu, şive geliştirir.

O bir bukalemun gibidir. Canlandırdığı "kişilikler-mişçesine" davranır, konuşur. Film yaratıcı bir mizansenle, Sellers'ın bu "-mişçasına kişiliğini" betimler. Sellers'ı oynayan Geoffrey Rush film boyunca, Sellers'ın yaşamında önemli yeri olan kişileri, usta makyaj ve kostümlerle canlandırır. Rush filmdeki bazı sahnelerde Sellers'm babası, annesi, ilk karısı, yönetmen Blake Edwards ve yönetmen Stanley Kubrick'i canlandırır, onların ağzından konuşur. Filmdeki bu unsurlar bize Winnicott'un (1985) "sahte kendilik" kavramını düşündürür. Benlik bütünlüğü olmayan narsisistik yapıdaki kişi için Winnicott şu tanıımı kullanır: "var olmayan". Boşluk, sahtelik, tamamlanmamışlık, gurur, kibir bu tabloya eşlik eder...

Film sahnelerinde bu çok güzel yansıtılır. Mümkün olduğunca görkemli bir dekor kuruludur ve arkasında boşluk ve fakirlik gizlenir. Dekor sallayan ve sorgulayan her şey büyük bir tehdit olarak algılanır. Eleştiriye tahammülsüzlük ve her yorumu eleştiri gibi algılama böyle bir tehdit algısından kaynaklanır.

Sellers'ın iç dünyası, öteki'nin öznelliğinin kendi ruhsallığının merkezi olduğu benlik durumudur demistik. Böyle bir durum ilginç bir paradoksa da sahiptir. Öznelliğın boşluk ve yoklukla malul olduğu bir durum ötekinin öznel-

ğinin de görülemediği, değerlendirilemediği bir haldir. Bu duruma “özellikler-arası bir miyopluk veya körlük” de diyebiliriz. Bu sebeple narsisizm öteki'nin, öteki'lerin var olamadığı veya ancak kişinin narsistik dekoruna payanda olma işlevleriyle var oldukları bir dünyadır.² Bu dünya savunmacı bir tümgüçlülüğün ve büyük bir yalnızlığın dünyasına dönüşür. Bu “muhteşem ve büyüklenmeci bir yalnızlık”tır (Kernberg, 1970, 1974). Bu yalnızlık bir taraftan görkemli bir var oluşu, tanrısallığı barındırır, diğer yandan da çaresiz bir tek başınalığı.

Peter Sellers kariyerini geliştirirken ve kişiliğini bulmaya çalışırken keşfetmeye çalıştığı şeyin film yapımcıları ve yönetmenlerinin tehdidi altında olduğunu hisseder. Annesinin oyuncağı olmaktan kurtulmaya çalışırken film sanayinin patronlarının şaklabanı olmaya başlamış gibidir. Oynamak istemediği pek çok filmde, yapımcılar ve menajerlerinin baskısıyla ve ekonomik gerekçelerle rol alır. Çoğunlukla ondan beklenen grotesk bir komedyen olmasıdır. Kariyeri boyunca bundan kaçmaya çalışır ancak bir türlü beceremez. Ta ki *Being There*'i çekinceye kadar. Uzun yıllar boyunca bu filmi çekmek istemiş, çevresini bu projeye ikna etmeye çalışmıştır. Ölümünden kısa süre önce bu arzusunu gerçekleştirir ve bu film sahiden de onun kariyerinin zirve noktası olarak sinema tarihine geçer. Peter Sellers'ın *Yaşamı ve Ölümü* filmi, *Being There*'in başarısının altında Sellers'ın kişiliğindeki en büyük kayıp veya eksiklik olan “baba işlevi”yle bağlantılı bir yön olduğunu iddia eder. Sellers, *Being There*'deki Chauncey Gardener kişiliğini canlandırmaya çalışırken babasının kişiliğiyle bir bağlantı kurar.

BABA KAYBININ SONRADANLIĞI

Peter Sellers'ın yaşamında baba işlevinin eksikliği/kaybıyla bağlantılı olarak, filmde en çarpıcı sahne Sellers'ın babasının ölüm anına dairdir. Annesi Sellers'a geç haber vermiştir. Hastalığı ağırlaşan ve hastanede son nefesini vermekte olan babasının yanına gelen Sellers annesine öfkeli. “Neden haber vermedin?” diye sorar. Annenin yanıtları her zamanki gibi oğlunun ruhsallığındaki babayı değersizleştiren ve baba-oğul arasına giren niteliktedir. Böyle bir haberin onun film çalışmalarını aksatmasını istemediğini söyler. Bu yanıt Sellers'ı yatıştırmak bir yana daha da öfkeli. Babası son nefesini verdikten sonra annesine arkasını döner ve onunla vedalaşmadan oradan ayrılır.

Sonraki sahnelerde Sellers'ı *Dr. Strangelove*'ın çekimlerinde izleriz. Kubrick'in çektiği bu filmde Sellers birden fazla karakteri canlandırmaktadır.

2 Bu şekilde narsisizmin kendini nasıl tekrar ürettiğini görürüz. Sellers annesinin kendisine yaptığı- nı çevresindeki insanlara yapar, onları narsistik uzantısı haline getirir.

Bu karakterlerden en ilgi çekicisi Nazi kökenli bilim insanı Dr. Strangelove'dır. Bu karakterin en dikkat çekici özelliği "yabancı el sendromu" diye adlandırılan bir nörolojik bozukluğa sahip olmasıdır. Bu rahatsızlıkta ellerden biri kişinin kontrolü dışında eylemlerde bulunmaktadır. Adeta bu elin kendi niyetleri vardır. Kişinin bilinçli düzeyde anlayamadığı ve kontrol edemediği bu eylemler onun bilinçdışının güdümünde gibidir.

Sellers'ın annesi filmin çekimlerine gelir ve oğluyla görüşmek ister. Sellers onun karşısına Dr. Strangelove kimliğinde çıkar. Konuşmalarında Sellers/Strangelove annesine yeni teknik buluşların yardımıyla ve yeni toplumun yaratılmasıyla artık aileye ve özellikle annelere ihtiyaç kalmayacağını söyler. Bunları söylerken, "yabancı el" annesinin boğazına yapışacak gibi bir hamle yapmaktadır. Sellers'ın annesine öfkesi bitmemiştir. Ancak Sellers'ın durumu yaman bir çatışma barındırır. Bu öfke onun ruhsallığının tek ögesi değildir. Aynı zamanda o anneye karşı "garip bir aşk" da³ o ruhsallıkta yer alır.

İDEALİZASYON GEREKSİNİMİNDEN SPİRİTÜEL ARAYIŞLARA DOĞRU

Baba işlevinin eksikliği anneye bu garip aşk'ın yarattığı aşırı kaygılara karşı sığınılacak bir limanın, Sellers'ı çatışmanın yarattığı baskılara karşı koruyacak bir kalkanın yokluğu anlamına gelir. Sellers idealleştireceği ve himayesine girip kaygılarından (ve bu kaygıları yaratan korkunç anne imgesinden) korunacağı bir figür gereksinimindedir. Sellers idealizasyonla ilgili bu eksikliğini, ergenlerde görülene benzer şekilde, mistik arayışlarla, batıl inanışlarla kapatmaya çalışır. Bu arayış onu Maurice Woodruff'a götürür. Bir dönem İngiltere'nin kaymak tabakasını kendisine bağlayan bu falcı/medyum/duru-görücü (*clairvoyant*) Sellers için de bir guru haline gelir. Filmde canlandırıldığı haliyle bir dolandırıcı, bir şarlatan olan bu kişi yıllar boyu Sellers'ı kandırır ve epey parasını alır. Woodruff Sellers'ın çevresindeki yapımcı ve menajerlerle gizlice ilişki kurup (ve onlardan para alıp), onların istekleri doğrultusunda Sellers'ı manipüle bile eder.

Sellers'm Woodruff'a bağlılığı ve her şeye rağmen ona güvenmeye devam etmesi, yaşadığı zorlukların ve çıkmazların ortasında sığınacağı bir baba bulması, ona yardımcı olacak bir babacıl işlev edinmesi tabiatındadır. Ancak kötüye kullanılan bu bağıllık baba işlevini görmek bir yana, onu gerçeklerden, sorumluluğun, emeğin ve bedelin anlamını öğrenmekten uzağa taşır ve

“sihirli düşüncelerin” gücüne ve kolaycılığına inandırır. Bu hâli ile olgunlaşmayı engelleyip, –aynen annesinin yaptığı gibi– bedelsiz, sorumsuz ve zahmetsiz bir çocuksuluğun egemenliğini ilan eder.

Bu karmaşık ilişkinin en çarpıcı ve betimleyici sahnesini şu şekilde görürüz: Sellers kariyerinde yolunu kaybettiği ve kaygıların savrulmasıyla yanlış üstüne yanlış yaptığı günlerdedir. Annesini kaybetmiştir. Karısı, kızlarını da alarak onu terk etmiştir. Alkolün ve uyuşturucunun batağındadır. Üstüne üstlük çok ağır bir kalp krizinden sonra bedensel sağlığı alarm vermektedir. Gene Woodruff’a sığınır. Tüm bu kaybolmuşlukların ve tehlikelerin ortasında onu bulan Woodruff ne yapar? Yapımcıların ondan istediğini gerçekleştirmek ve bunun için Sellers’ı ikna etmek için, transa giren bir medyum gibi davranır ve Sellers’ın annesinin kimliğine bürünür. Ona sarılan Sellers’ın kulağına ince bir sesle fısıldayarak ona “annesi olduğunu” söyler ve yapımcıları dinlemesini öğütler.

Bu sahnede bir daha görürüz ki, Sellers’ın canavar annesi tüm yutucu, kontrol edici, kastre edici özelliklerinin yanında “ölümsüz” ve “hermafrodit”tir.

BEING THERE

Narsistik yapılanmanın tipik bir özelliği, bir savunma tarzı olarak mükemmeliyetçi oluş tuzağına düşmektir (McWilliams, 1994). Sellers kariyeri boyunca çektiği filmlerin önemli bir kısmından şikâyetçidir. Film boyunca altı çizilen tema Sellers’ın bir türlü istediği filmleri çekememesi, oynamak istediği rolleri oynayamamasıdır. Sanat yaşamının kontrol ve iradesi kendi elinde değil gibidir.⁴ Mükemmeli arayan Sellers’ın filmde uzun bir zaman yanında Jerzy Kosinski’nin *Bir Yerde (Being There)*⁵ adlı eserini yanında taşıdığını görürüz. Bu film için sinema dünyasını ikna etmeye çalışır. Ancak bu projenin başlaması defalarca ertelenir.

Ancak bu film ondaki bir dönüşüme de sahne olur. En sonunda filmin hazırlıkları başladığında, Sellers inzivaya çekilir. Filmde canlandıracağı Chancey Gardener karakteri üzerine çalışmaktadır. Bu çalışmada sıkıntılı ama durgundur. Daha önceki canlandırma çalışmalarında var olan ajitasyonu artık görülmez. Yalnız, durgun ve içe dönüktür. Yaşamının filmi olarak gördüğü eserin en can alıcı odağına, yani Gardener’in karakteri üzerine yoğunlaş-

4 Aslında caziperkek karakterini de oynamak ister; o rollere gıpta eder ama ona biçilen rol hep komedidir.

5 Jerzy Kosinski’nin bu eseri Aydıllı Balta tarafından dilimize çevrilmiş, *Bir Yerde* ismiyle 1972 yılında E Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

mıştır. Bu çalışma sonrasında, Gardener önceki karakterlerin taşkın, abartılı ve grotesk özelliklerinin aksine sakin, yumuşak ve derin bir yapıdadır. Bu canlandırma Sellers'ın en çok içine sinen eser olmuştur. Sellers hayranları ve sinema eleştirmenlerinin beğenileri de Gardener karakterini takdir ederler. Sellers ölümünden önce yaptığı bu filmde tüm sinema dünyasının ve hayranlarının karşısına bu saf ve doğal adamın kendiliğinden bilgeliğiyle çıkmış ve buruk bir veda etmiştir.

Yönetmenin Chauncey Gardener karakterinin yaratımıyla ilgili yorumu çok ilgi çekicidir. Bu yoruma göre, Gardener karakterinin özü, Sellers'ın babasıdır. Sellers inzivada Gardener'ı yaratmaya çalışırken gözüne babasının halleri gelir. Yavaş, telaşsız, saf ve doğaldır. Bu hallerle temasa geçen Sellers'ın sakinleştiğini görürüz. Belki de yaşamında ilk defa babasına kavuşmuş gibidir. Benliğinde bulduğu ve harekete geçirip canlandırdığı baba özdeşleşmeleriyle yaşamının rolünü beyaz perdeye geçirir.

Filmin yorumuna göre, Gardener karakteri, *Being There*'in çekiminden sonraki zamanda Sellers'ın kişiliğinde varlığını korur. Yönetmen Blake Edwards defalarca onu, oynamak istemediği filmlere ikna etmeye çalışmış ve hep başarmıştır. Gene böyle bir durum söz konusudur. Edwards onu yeni bir Pembe Panter filminde oynamak istemektedir. Sellers Edwards'la buluşacağı restoranın önüne gider. Karlı bir gecedir. Sellers içeriye girmez ve restoranın önünde saatlerce yağmakta olan karın altında durur. Edwards bunu fark edip dışarıya çıkar ve onunla konuşmak ister. Sellers yanıt vermez. Edwards ısrar eder. Yine yanıt alamaz. Bunun sonunda Edwards onu öperek oradan ayrılır. En sonunda onu bırakmış gibidir. Sellers karın altında tabiatın bir parçası gibi hareketsiz ve sözsüz durmaya devam eder.

Filmdeki bu sahnede Sellers artık Gardener gibidir. Artık babası gibidir. Sözsüz, sessiz, hareketsiz, tabiatın bir parçası gibi... Bu var oluş da tabiat gibi, ancak ve ancak kendisidir. Başkasının tercihiyle ve zorlamasıyla kendisinden başka bir şey olamaz, kendisinden ibarettir.

BURAYA GİREMEZSİNİZ

Filmin epilogunda Sellers'ı gençlik hâliyle görürüz. Bir film setindedir. *Peter Sellers'ın Yaşamı ve Ölümü* filmini –seyirciyle birlikte– seyrettiği koltuktan kalkar ve yürümeye başlar. Seyirci de –onu takip eden kameranın gözünden– peşindedir. Sellers yürüyerek setten çıkar ve karavanının kapısına gelir. Kapıyı açıp içeriye girerken peşinden giren kamerayı (ve seyircileri) engeller ve “buraya giremezsiniz” der, kapıyı kapatır.

“Buraya giremezsiniz.”

İçerisi Sellers'ın iç dünyasıdır.

“İçeride ne var? Yoksa hiçbir şey yok mu”? Film boyunca Sellers'ın iç dünyasındaki yokluk ve boşluğa yapılan göndermeler bu epilogle da vurgulanmış olur.

“İçeride ne var?”ı merak ederiz. Bu kısmen skandal biyografi tarzındaki filmlerin yarattığı etki ile ilgilidir. Bu tür iyi filmler popüler figürlerin parıltılı, idealize edilmiş ve görkemli yüzlerinin arkasındaki aykırılıkları, sapkınlıkları, zafiyetleri ve sırları meraklı gözlerle sunarlar. Öte yandan o meraklı gözler de ifşa edilenlere arzuyla, kıskançlıkla, hasetle bakarlar. Bu saldırgan iştahta keşfin yanında görkemli olanın parçalara ayrılarak tahrip edilmesinin hazzı da vardır. Tıpkı kahramanda görüldüğü gibi, seyircide de bu tür hazları bir süre sonra suçluluk, hüznün ve ayrılığın yarattığı boşluk duyguları izleyecektir. Takip eden süreçte, bu iki kutuptaki duyguların etkileşimi sonucunda önce idealize edilen, sonra parçalanan figürün artık ortalama özelliklerle algılandığını ve aşırı özelliklerin yerini, insani varoluşun doğallığı ve sıradanlığına terk ettiğini görürüz.

Peter Sellers'in Yaşamı ve Ölümü paradoksal bir başarı yakalamış bir filmidir. Bir taraftan bize Sellers'ın iç dünyasındaki boşluğu gösterirken diğertaraftan onunla ilişkimizi anlamla dolu hale getirmiştir.

KAYNAKÇA

- Erdem, N., “Freud'un Kuramında Baba İşlevi”, *Baba İşlevi* içinde, der. I. Ertüzün, Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 15-22.
- Guignard, F., “Baba, Kimsin Sen?” Baba İşlevi ve Ötekinin Keşfi”, *Baba İşlevi* içinde, der. I. Ertüzün, Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 39-48.
- Kernberg, O., “Factors in Psychoanalytic Treatments of Narcissistic Personalities”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 18, 1970, s. 51-85.
- , “Further Contributions to the Treatment of Narcissistic Personalities”, *International Journal of Psychoanalytic Psychoanalysis*, 55, 1974, s. 215-240.
- McWilliams, N., *Psychoanalytic Diagnosis: Understanding Personality Structure in Clinical Process*, Guilford Press, New York, 1994.
- Schaeffer, J., “Psiko-cinsel Kimliğin Oluşturulması ve Libidinal Nesne Seçimi Üzerine”, *Cinsiyet, Cinsel Kimlik ve Cinsellik* içinde, der. D. Arduman, Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012.
- Winnicott, D.W., *The Maturation Process and the Facilitating Environment*, The Hogarth Press, Londra, 1985.

(İlk) Sahnedeki “Büyük Balık”larla Vedalaşma ÖZDEN TERBAŞ

Büyük Balık (Big Fish) (2003)

Yönetmen: Tim Burton

Senarist: Daniel Wallace (roman), John August (senaryo)

Oyuncular: Ewan McGregor, Albert Finney, Billy Crudup

Daniel Wallace, fantastik öğelerle ördüğü eseri *Büyük Balık: Efsanevi Ölçülerde Bir Roman*'da (1998), yaşamının son günlerini yaşayan bir babayla, onun ölümüne tanıklık eden oğlunun ilişkisini mizahi bir dille gözler önüne serer. Her çocuk babasını bir kahraman olarak görmek ister; ta ki bu yanılısma yıkılıncaya dek! Romanın karakterlerinden William için de babası üstün özellikleri olan bir kahramandır; karizmatik kişiliğiyle ve konuşmalarıyla insanları etkileyen, anlattığı fıkralarla onları eğlendiren, çocukluğunda herkesten hızlı koşan, müthiş bir cazibesi olan, hayvanların dilinden anlayan, insanların hayatını kurtaran bir ölümsüzdür o!

Oysa şimdi hayatının sonlarına gelmiştir işte! Son zamanlarda yaptıkları yolculuklardan birinde bir nehir kenarında dururlar, babası ayaklarını nehrin sularına daldırdığı sırada –artık hatırlamakta oldukça zorlanıyordur– bir an duraklar ve bu sahnenin ona “çocukluğunu” hatırlattığını söyler. William için babasının imgesi zaman içinde değişikliğe uğramıştır. Bir yanda idealleştirip devleştirdiği çocukluğunun efsanevi babası, diğer yanda hastalanan, güçsüzleşen, çocuklaşan şimdiki babası. William bir mite dönüşen babasının serüvenlerini anlatır roman boyunca ve babasının ölümüne ilişkin sahneyi üç

kez anlatarak kaybıyla yüzleşir. Romanda öne çıkan mizahi üslup, yas sürecinde sıklıkla başvurulmuş mekanizmalardan biri olan manik savunmayı akla getirir.

Yönetmen Tim Burton, sinemanın görsel-işitsel olanaklarından yararlanarak romana bambaşka bir yorum getiriyor, *Büyük Balık*'ın masalsı içeriği daha da renkleniyor. Gerek karakterleriyle, gerekse mekânlarıyla izleyeni büyüleyen bir atmosferle karşılaşırız filmde. Bir yanda dev, cadı, kurt adam gibi unsurlarıyla, diğer yanda sirk ortamı ve olağanüstü güzellikte kasabalarıyla masal âleminde buluyoruz kendimizi. Film akıp giden uzun bir rüya gibi, baba ile oğlun gerçeklik arayışını ortaya koyuyor. *Büyük Balık*'a ilişkin tartışmamız, psikanalizin iki büyük ustasını, Freud ve Melanie Klein'ı buluşturması açısından da ilginç olacak. Bu konuya değinmeden önce *Büyük Balık*'ın serüvenini adım adım izlemeye çalışalım. İlk bakışta baba (Edward Bloom) anlattığı masalsı hikâyelerle çevresindekilerin ilgisini üzerinde toplayan, onları eğlendiren bir konumda. Fakat bu durum ilişkilerinde bir mesafe yaratmasına yol açıyor. Oğul (Will) açısından bu durum tahammül edilemez bir boyuta ulaşıyor. Babasının anlattığı hikâyelerle küçük düştüğünü hissedenden, aynı zamanda babasının ihtişamı karşısında yenildiğini hissedenden Will baş kaldırıyor. Baba-oğul çatışması patlak veriyor ve ardından gelen, üç yıl süren küslük dönemi. Daha sonra Will, babasının hastalığı için uygulanan kemoterapinin durdurulduğu haberini alıyor ve baba-oğul arasındaki savaş sona eriyor. Yeniden yakınlaşmanın ardından oğul, babaya veda ediyor.

Psikanalitik açıdan filmi yorumlarken, filmdeki kurgusal karakterleri, sanki gerçek karakterlermiş gibi ele almak mümkün. Diğer bir yöntem ise filmi bir rüya gibi ele alıp incelemeye çalışmak.¹ *Bilinçdışı Bir Hikâyenin Parçaları Olarak Rüyalar* isimli çalışmamda² psikanalitik süreç içerisinde iletilen rüyaları, uzunlamasına bir seyir içerisinde tartışmaya çalışmıştım. Bugün *Büyük Balık* filmini de benzer bir yöntemle ele almaya çalışacağım. Filmin sekanslarını, yani “parçalar”ı, “hikâye”nin bütünselliği içinde incelemeyi hedefliyorum. Freud *Rüyaların Yorumu*'nda (1900), rüyaların bir açık içeriğinin, bir de gizli içeriğinin olduğunu ortaya koymuştu. Film yorumlarken de, filmin bir yanda açık içeriğinin bulunduğunu, diğer yandaysa gizli bir içeriğinin bulunduğunu düşünebiliriz. O halde yukarıda özetlenen açık içerik dışın-

1 Psikanalitik eleştiride karşılaşılan temel yaklaşımlar için bkz. *Sinema ve Psikanaliz-Filmler ve Bilinçdışı* (der. Özden Terbaş), Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 1-9.

2 Bu çalışma, IV. Psikanalitik Bakışlar Sempozyumu'nda (Düşler, Düşlemler, Masallar, 2010) sunulmuştur.

da, filmin gizli içeriği ne anlatmaktadır? Filmin gizli içeriğinde iki farklı gerçeklik arayışının anlatıldığı düşünülebilir: Bir yanda babanın aradığı gerçeklik, diğer yanda oğlun merak ettiği gerçeklik. Yaşam ile ölüm, doğma ile ölme edimi arasında gidip gelen bir gerilim.

Babanın içinde bulunduğu ileri yaş dönemi göz önüne alındığında, aradığı gerçeklik, kendisinin nasıl öleceğine ilişkin gibi görünüyor. Bu, insanoğlu için en çetrefilli konu. Zira insan kendi ölümünün temsiline karşı kapalı bir varlık. Zaten filmdeki cadı da Edward Bloom'un nasıl öleceğini söyleyemiyor.

Oğul açısından ise merak konusu olan, nasıl doğduğu. Babanın, oğlunun doğduğu gün o büyük balığı yakalaması oldukça manidar görünüyor. Altın bir yüzükle, bir alyansla yakalanan dişi balığın *anneyi* temsil ettiğini anlıyoruz. O halde daha önce tersten ifade edilen durumu, şimdi yerine oturtabiliriz: Anne ile baba evlenmiş ve daha sonra çocuk dünyaya gelmiştir; baba, anneyi (t)avladıktan sonra. Filmin ilerleyen sahnesinde "fırlama" bir babasının olduğunu düşleyen oğlun, aslında kendi doğumunu düşlediğini düşünebiliriz. Bu noktada filmde ortaya konan ilginç bir yaratıcılıkla karşılaştığımızı düşünüyorum: Baba Edward, oğluna kendi çocukluğuna dair masalsı hikâyeler anlatıyor, Will ise küçük Edward'ın öykülerini kurgularken kendi ruhsallığını inşa etmeye yöneliyor. Bundan sonra küçük Edward'ın başına gelenleri, küçük Will'in fantezilerinin izlediği bir rota olarak okumayı öneriyorum. Şimdi Edward'ın anlattığı hikâyeleri bir arada düşünmeye çalışalım: Edward ideallerine ulaşabilmeyi dilemektedir, fakat bunun için Ashton kasabasının kendine yetmediğini düşünür ve kasabadan ayrılmaya karar vererek, dev Karl ile birlikte bir yolculuğa çıkar. Devin bir ayağı aksamaktadır, sakattır. Eğer bu yolculuğu, Edward'ın büyüme-olgunlaşma yolculuğu olarak düşünürsek, bu yolda ilerlerken kendisini eksik, sakat, kusurlu biri olarak algılaması doğaldır. Fakat Edward bu kısımlarını Karl'a atfetmiş gibidir; yani Karl, Edward'ın kendinde görmek istemediği bir tarafı, onun iğdiş edilmişliğini temsil ediyor görünmektedir. Fakat Edward, Karl'ın başka bir yoldan gitmesini isterken, kendindeki eksik, iğdiş edilmiş taraftan kurtulmayı istemektedir gerçekten de. Ashton'dan ayrılırken ona şehrin anahtarı verilir; yolculuğu boyunca yanından eksik etmeyeceği bir anahtar.

Edward daha sonra gizli bir kasaba olan Specter'ı keşfeder. Specter ortamı, sıcak, sevecen bir yuvayı andırır. Orada her şey çok güzeldir; Edward orada beslenebilir, barınabilir. Ayrılması için bir sebep yoktur adeta. Zaten kasaba halkı ayrılmasını istemez, küçük kız Jenny onun ayakkabılarını ipe asarak gitmesine engel olmaya çalışır. Şairin henüz tamamlanmamış üç satır-

lık dizesi, Edward'a henüz tamamlanmamışlığını anımsatır. Edward daha sonra nehirde çıplak bir kadına rastlar, bir yılan balığı ona doğru yüzmektedir. Bu sahneyle birlikte Edward'ın boynundaki anahtarla ebeveynin yatak odasının kapısını araladığı düşünülebilir; ilk sahneyle ilk karşılaşma anı. Sonrasında küçük kız Jenny'yle konuşmaları, Edward'ın kuşaklar arasındaki farkı inkâr ettiğini düşündürür. Daha sonra Edward, o gece gitmesi gerektiğini söyleyerek ayrılmak ister. Yalınayak da olsa aileden ayrılmaya, maceraya atılmaya kararlıdır. Bu sahne ergenlik dönemine gelen bir delikanlının ailesinden kopuşunu andırır da, aslında ısrarla gece vakti ebeveyninin yatak odasına girmeye çalışan bir afacanla karşı karşıya olduğumuzu düşünebiliriz. Bu sırada kahramanımız, babayı temsil eden bir ağaç tarafından kucaklanır ve kapı dışarı edilir ve Edward o esnada anahtarı da düşürür.

Daha sonra Edward ve Karl bir sirk grubuna rastlarlar. Edward ilk görüşte âşık olduğu kız –hayata gelip ilk kez gözümüzü açtığımızda âşık olduğumuz kadın kim olabilir acaba– hakkında bilgi alabilmek için sirk lideri Amos'un sirkinde çalışmaya başlar. Edward bir ara bir karavandan gelen hareketleri ve sesleri fark eder. Bu sahne, bir erkekle bir kadının, yani anne babanın cinsel ilişkide bulundukları sahneyi, ilk sahneyi temsil eden konumdadır; ilk sahneyle ikinci karşılaşma. Nitekim Edward karavanın kapısını açtığında, Amos'un bir kurt adam olduğunu keşfedecektir. Kurt adam Amos'un, Edward'a saldırmasıyla aralarında kıyasıya bir mücadele başlar. Bu mücadeleyi anlayabilmek için Freud'un ilk sahneye ilişkin görüşlerini anımsamak yerinde olacaktır. Freud ilk sahnenin çocuk üzerinde travmatik bir etki uyandırdığını düşünmüştü. Çocuk aşırı oranda uyarıldığını ve heyecanlandığını hissetmekte, fakat bu uyarı boşaltılamamakta, kaygıya dönüştürülmekteydi. Ayrıca çocuk anne baba arasındaki cinsel eylemi yanlış bir şekilde yorumluyordu; ona göre bir adam, bir kadın üzerinde şiddet dolu bir saldırıda bulunuyordu. İlk sahne fantezisinde babanın anneye saldırdığı, sadistik bir şekilde davrandığı göz önüne alındığında, karavan sahnesinde Edward'ın kendisini annenin yerine koyarak, babayla cinsel ilişkide bulunmayı düşlediğini düşünebiliriz. Freud'un *Kurt Adam* öyküsünden de bildiğimiz gibi, Oidipus karmaşasının negatif yönüdür söz konusu olan. Bu noktada bir parantez açıp filme dair tartışmamızı ilerletelim. Bilindiği gibi ilk sahne fantezisi, Oidipus'u örgütleyen temel kökensel düşlemlerden biridir. Bu düşlem sayesinde çocuk, farklı cinsiyete sahip iki ebeveynin birleşmesiyle meydana geldiğini kavıyor ve üçgenleşme kuruluyor. Freud, *Kurt Adam* (1918 [1914]) adlı olgu öyküsünde hastasının kurt rüyasını aktararak, ilk sahne düşlemini tartışır. Rüya-

nın analizine göre hasta 18 aylıkken anne babasının cinsel ilişkilerine tanık olmuştur. Freud, hastanın bu rüyayla ilgili yoğun kaygısını anlamaya çalışır: Anne babasının cinsel ilişkilerine tanık olan çocuk, annesinin yerini alarak, babası tarafından penetre edilmeyi dilemiştir; fakat babaya yönelik bu edilgen tutum bastırılmıştır. Babayla ilişkili kaygı da kurtlara yer değiştirerek fo-bi şeklini almıştır. Bu açıdan bakıldığında Edward'ın, kurt adam Amos karşı-sındaki konumunun, Freud'un olgusu "Kurt Adam"ın babasına yönelik konumuna benzediği düşünülebilir. Filmin bu sahnesinde Amos'un karısının (anne figürü) yer almaması dikkatlerden kaçmaz. Acaba Edward'ın düşleminde anne figürü yok mu edilmiştir?

Amos, İncil'de geçen on iki kâhinden biridir. Nihayetinde Amos, Edward'a kızın ismini açıklar; Sandra. Fakat Sandra (bir anne figürü), Don Price'la (bir baba figürü) nişanlıdır. Don Price'la rekabet ederek Sandra'yı elde etmeye yönelen Edward bu kez Oidipus'un pozitif yönüyle tanışacaktır. Her ne kadar Don Price'la kavga etmeden, onun saldırılarına karşı koymadan Sandra'yı elde etmiş görünse de, Don Price'ın bir tuvalette ölümüne ilişkin sahneyi gördüğümüzde, Edward'ın pek de masum olmadığı anlaşılabacaktır!

Sonraki sahne Edward'ın Uzak Doğu'ya askere gönderilme sahnesidir. Bu yolculuk, duyulan Oidipal suçluluk karşısında cezalandırılma temasını anlatıyor gibidir. Fakat film hızlı akışını sürdürür. Edward'ın paraşütle indiği yer, daha derin bir katmanda olduğumuzu düşündürür. Edward orada birkaç askeri haklar, bazı dokümanları çalar; Siyam ikizlerini, Ping ve Jing'i de yanına alır. Burada bir an için durup, ikinci bir parantez açmak uygun olabilir. Bilindiği gibi M. Klein, çocuklarla sürdürdüğü analizlerde Freud'un öne sürdüğü ilk sahne fantezisinin doğruluğunu kanıtladı. M. Klein (1928) bu fantezinin Oidipus karmaşasının temel bir bileşeni oluşunu düşündü ve Oidipus karmaşasının erken dönemdeki köklerini keşfetti. Çocuk, ebeveynin cinsel ilişkisine yönelik olarak, kendi oral, anal ve genital arzularını yansıtırdu ve düşleminde birleşik ebeveyn figürleri oluşuyordu. Bu figürlerde anne bedeni babayı ya da babanın penisini, bebekleri, memeleri içerebiliyordu (Klein, 1945). Filmdeki sahneye dönersek, bu sahnede askerlerin babanın penisini ve bebekleri, yapışık ikizlerin de annenin memelerini temsil ettiği düşünülebilir. Kleinci anlamda düşünürsek, Edward, annenin bedenine –anakaraya– bir çıkarma yaparak, anne bedeninin içerdği nesneleri; babanın penisini, bebekleri ve annenin memelerini almak/çalmak ve annenin içini tahrip etmek istemiştir adeta. Nitekim diğer hırsızlık sahnesi de şair Norther Winslow ile bankada gerçekleşir; Edward, banka soygununa ortak olur. Paranın, gücü,

bir anlamda fallusu temsil ettiği düşünülebilir. Edward'ın kendi hesabından çektiği parayı şair Norther'a verdiği karikatürize edilmiş sahne, aslında bir çocuğun (Edward'ın), babadan (şair Norther) güçlü bir penis edinme arzusunun tersine çevrilmiş bir şeklidir. Yapılan hırsızlık suçluluk uyandırır da, Edward, şairden rüşvetini alarak rahatlayacaktır. Bilindiği gibi çocuğun ilk sahne deneyimi, değişik bilinçdışı fantezileri, çatışmaları ve kaygıları beraberinde getirmektedir. Örneğin çocuk onuru kırılmış, narsistik olarak derin bir şekilde yaralanmış hissedilmektedir. Ebeveyni tarafından sevilmediği ve sevilebilir biri olmadığı inancı gelişen çocuk, dışlandığını ve ihanete uğradığını hissetmektedir. Bu duyguların yoğunluğu içinde anne babasından intikam almaya yönelmektedir (Arlow, 1980). Bu açıdan ele alındığında, Edward'ın paraşütle çıkarma yaptığı sahneyle birlikte, ilk sahne tanıklığının ardından, anne babasına yönelik intikam hisleriyle yoğrulduğu ve saldırılarda bulunduğu düşünülebilir.

Hikâyenin devamındaysa Edward'ın tekrar Spectre kasabasına dönüşü tasvir edilir. Kasaba halkı batmış, iflas etmiştir. Bütün güzellikler mahvolmuştur. Edward, yaptığı saldırılarla kasaba olarak temsil edilen ebeveynine zarar verdiğini fark etmeye başlamıştır. Bu farkındalığın ardından hissedilen suçluluğun etkisiyle kasabayı-anne babayı kurtarma ve onarma süreci başlayacaktır. Bu süreçte “depresif konum” etkinleşmiştir.

Baba Edward'ın anlattığı masallar şeklinde ilerleyen hikâyenin, aslında küçük Will'in kendi ruhsallığını değişik fantezilerle adım adım inşa ettiği bir süreç olduğunu gördük. Artık hikâyenin sonuna yaklaşıyoruz. Will, babasının felç geçirdiğini ve hastanede yattığını öğrenir. Bu kez babasına hikâye anlatacak olan Will'dir. Bu, babasının nasıl öleceğine dair bir hikâyedir. Will babasını kaçıır, bir nehre götürür ve babasının gidişine izin verir. O doku-naklı sahnede baba bir balığa dönüşür. Bu kez “büyük balık”ın *babayı* temsil ettiğini anlarız. Filmin bu son sahnesi de oldukça çarpıcıdır. Çünkü artık Will “depresif konumun” içindedir. Bu konumu kendi içinde işleyebilmiş, babasının ölümüne, onun gidişine izin verebilmiş, onu bir simgeye dönüştürebilmiştir. Bu süreçte kendisini daha bütünlüklü hissederken, başkalarını da daha gerçekçi ve bütünlüklü bir şekilde kavramaya başlar. Dev Karl, aslında uzun boylu, iri yarı bir adamdır. Ping ve Jing ise yapışık ikizler değildirler; ikizdirler, fakat birbirinden ayrı kişiliklerdir.

Hikâyenin sonunda Will'in kendi oğlu doğar. Babasıyla özdeşleşen Will, babasının hikâyelerini kendi oğluna aktarır. Will bu şekilde babanın soy zincirindeki yerini de alabilmiş olur. Filmin belki de en önemli başarısı, Oidi-

pus karmaşasıyla depresif konumu oldukça renkli bir şekilde resmedebilmesidir. Britton'un (1992) belirttiği gibi depresif konumu derinlemesine işleyerek Oidipus karmaşasını çözebiliriz ve Oidipus karmaşasını derinlemesine çalışarak depresif konumun üstesinden gelebiliriz.

Bu masal-filmde baba, özlemini çektiği gerçeğe ulaşırken, oğul da kendi ruhsal gerçekliğini inşa edebilmiştir.

Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine!

KAYNAKÇA

- Arlow, J. A., "The Revenge Motive in the Primal Scene", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 28, 1980, s. 519-541.
- Britton, R., "The Oedipus Situation and the Depressive Position", *New Library of Psychoanalysis*, 1992, 14, s. 34-45.
- Freud, S., *Düşlerin Yorumu*, çev. E. Kapkın, Cilt I, II, 1. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul, 1991 (1900).
- , "From the History of an Infantile Neurosis (The Wolf-Man)", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XVII, 1918 (1914), s. 1-122.
- Klein, M., "Early Stages of the Oedipus Conflict", *Love, Guilt and Reparation and other Works 1921-1945* içinde, Vintage, Londra, 1998 (1928).
- , "The Oedipus Complex in the Light of Early Anxieties", *Love, Guilt and Reparation and other Works 1921-1945* içinde, Vintage, Londra, 1998 (1945).
- Terbaş, Ö., "Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri", *Sinema ve Psikanaliz-Filmler ve Bilinçdışı* içinde, der. Özden Terbaş, Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 1-9.
- Wallace, D., *Büyük Balık-Efsanevi Ölçülerde Bir Roman*, çev. B. Kovulmaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014 (1998).

Yaban Çilekleri: Öyle Bir Geçer Zaman Ki... BERRAK CİĞEROĞLU

Yaban Çilekleri (Wild Strawberries) (1957)

Yönetmen: Ingmar Bergman

Senarist: Ingmar Bergman

Oyuncular: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin

1 957’de çekilen bu film, ünlü İsveçli yönetmen Ingmar Bergman’ın en önemli filmlerinden biridir. Ingmar Bergman 1918 yılında Uppsala’da doğmuştur. Bir Luteryan papazı olan babası tarafından sıkı bir disiplin altında yetiştirilmiştir. Stockholm Üniversitesi Tarih ve Edebiyat Fakültesi’nde eğitimini sürdürürken tiyatroyla ilgilenmeye başlamış ve okulu bitirdikten sonra tiyatro yönetmeye başlayarak 100’den fazla oyun yönetmiş ve 11 oyun yazmıştır. Bergman filmlerinde daha çok insanın kendisi ve tanrıyla ilgili çatışmalarını konu alarak işlemiştir. *Yaban Çilekleri*’nden itibaren Bergman sinemasındaki metafizik soruşturma varoluşsal bir hal alır ve sonraki filmleri metafizik niteliğinden tümüyle uzaklaşır.

Bergman’ın bu filmi yaşlılık üzerine yapılmış bir başyapıttır. Bir ayağı çukurda 76 yaşında bir adamın garip bir rüyayla tetiklenen dokunaklı yaşam muhasebesine tanıklık ederiz 90 dakika boyunca. *Yaban Çilekleri* emekli tıp profesörü Isak Borg’un tek bir günde vuku bulan tüm yaşamının psikanalizi gibidir adeta (Arlow, 1997).

Başarılı bir tıp profesörü olan Isak Borg, bir ödül törenine çağırılmıştır ve seyahate uçakla gitmeye karara vermiştir. Ancak profesör yolculuğa çı-

kacağı gece gördüğü rüya ile gerçek yolculuktan önce metaforik yolculuğuna başlar. Freud'un "bilinçdışına giden kral yolu" olarak tanımladığı rüyalar bu filmin merkezinde durmaktadır, hatta tüm filmi bir rüya olarak bile ele alabiliriz.

Kahramanımız tekinsiz bir mahallenin ıssız bir sokağında akrep ve yelkovansız saatin belirlediği zamansızlıkta, kırılmış bir mercek içinden yüz­süz bir adamın yüzüne bakar. Beşik-tabutun içine, kendi ölümüne doğru çekilirken uyanır uykusundan profesör. Kaygıyla ölüme yakın olduğunu fark eder. Artık yolculuk başka türlü yapılacak ve araç değiştirilecektir: Ertesi gün uçakla gitmekten vazgeçip kendi arabasıyla yola çıkar. Yolculuğunda gelini Marianne ona eşlik edecektir. Asıl yolculuk ise bilinçdışının aracıyla ve oradaki zamanlamayla yapılacaktır. Nitekim tüm yolculuk boyunca geçmiş ve şimdiki zaman, ölümler, diriler ve hayaletler, arzular, hayal kırıklıkları, yok-sunluklar ve nefretler bazen başka isim ve vücutlarla arzı endam ederek çıkarlar profesörün karşısına... İsmi gibi, hayatını Buzdan bir Kale misali geçirmiş olan profesörümüz (Is: Buz, Borg: Kale) bu yolculuğun bitiminde biraz daha sıcak ve yumuşak bir adam olmaya doğru evrilmiştir. Belki de kayıplarını, zenginliklerini, suçluluk duygularıyla kendini nasıl yalnızlığa hapsettiğini, nasıl acı çektiğini ve çektiğini düşünüp hikâyesini tekrardan ve başka türlü anlamaya ve anlatmaya cesaret edebildiği için...

İnsan ölümün eşiğinde kendini iki türlü sorgular. Bergman'ın *Yedinci Mühür* filmindeki şövalyenin metafizik endişesini yatıştırmak için yaptığı iç kemirici sorgulaması ya da ikinci bir tarz olarak yaşamın bilançosunu yapmak için zamanın akışını canlandırmak. *Yaban Çilekleri*'nde tanrının varlığı ya da yokluğu yalnızca gülünç bir şekilde tartışan iki genç öğrenciyi ilgilendirir. Bunlardan biri doktor biri papaz olacaktır. Birincisine göre çağdaş insan anlamsızlığı kabul etmeli, kendine ve biyolojik ölüme inanmalıdır. Ötekine göre ise çağdaş insan ölümden korkar ve anlamsızlığı kaldıramaz. Yaşlı profesör ise susmayı ve bir ilahiyi aşk şarkısı olarak mırıldanmayı tercih eder. Ortada tek bir soru kalır: Varoluşun anlamı... (Şahinoğlu, 2009).

Ölüm tehlikesini ve endişesini yaşayan profesör, kâbuslarının ve suçluluk duygularının tetiklediği düşlerin küçük kuzeniyle çilek toplarken ihtiyar ruhunda canlanan çocukluk anılarının, ilk sahne imgelerinin uyardığı arzular ve hayal kırıklıklarının karmakarışık izlerinin peşine düşerek duygusal yaşamındaki fukaralığı anlamlandırmaya çalışır. Profesör bu fukaralığı ve başarısızlığı birçok kişiyle karşılaşarak fark eder. Hizmetçi Agda, gelini Marianne, oğlu, üç genç, karısı, annesi ve kaza geçiren çift profesörün duygusuzluğunu,

acımasızlığını, bencilliğini, ilgisizliğini ve en çok da yaşamamışlığını ortaya çıkarır. Profesör, oğlu, 96 yaşındaki buz gibi annesi, akrep ve yelkovanı olmayan saatlerin temsil ettiği gibi aslında ölüdürler (Greenberg, 1970).

İkinci rüyada Dr. Borg ağabeyiyle evlenen sevgilisi Sara ile yaşlı haliyle konuşmaktadır. Sara onun aynaya bakmasını sağlayarak kendisi ve yaşlılığıyla yüzleştirmektedir. Sara onun yakında ölecek olan yaşlı ve inatçı bir adam olduğunu söyler. Sara ona ağabeyiyle evleneceğini söyleyince, profesör, acıttı der, ama canının neden acıdığını bilemeyecek kadar yaşamdan uzak kalmıştır. Rüyada yaş ve konum olarak Sara'dan daha bilgili olması beklenen Borg kendinden habersizdir. Yaşamı filmin ilk sahnesinde anlattığı gibi çalışmakla sınırlandırmış, adeta yaşama yoksunu kalmıştır. Sorgulama rüyanın devamında sınav odasında sürer, sınavda yetersiz bulunur ve bazı konularda suçlandığı söylenir. Suçlayan karısıdır, suçu ise bencillik, duygusuzluk ve acımasızlıktır. Aldatan karısını bağışlarken soğuk, küçük düşürücü ve gaddardır. Yalnız bırakır ve onun da çarptırıldığı ceza "her zamanki gibi yalnızlık"tır. Filmin başında yalnızlığı neden seçtiğini anlatan profesör, artık bunu tercih etmemektedir. Affedilip edilmediğini sorar sınavı yapana, cevap, "bilmiyorum"dur.

Aslında bütün bu psikanalitik yolculuk sırasında Dr. Borg rüyalarını yorumlayarak hesaplaşmasının sadece yaş nedeniyle değil, sevgisiz bir yaşam ile yaşlanma nedeniyle ve gecikerek yapılmış olduğunu fark eder. Oğlunun da 38 yaşında bir ölü olarak tasvir edilmesi sevgisizliği nedeniyle.

Törenin ardından davranışları da değişen profesör, hizmetçi Agda'dan özür diler, Marianne ile konuşur ve ikisi de birbirlerine sevgilerini söylerler. Gençler penceresinin altında serenat yapar, Buzdan Kale profesör çok duyulanır ve kendi oğluyla konuşup buzları eritmeye çalışır.

Profesörün en son rüyası artık bir kâbus değildir. Genç Sara koşarak gelir ve kameraya doğru, "Artık hiç yaban çileği kalmadı" der. Yaban çilekleri Isak'ın çocukluğundan kaynaklanan duygusal travmasının sembolüdür ve yolculuğun sonunda artık bitmişlerdir.

Behçet Necatigil'in (1955) bir şiiriyle Isak Borg'un bu tek gününün ve tüm hayatının duygusal tonuna dokunmaya çalışalım birlikte...

*Sevgileri yarımlara bıraktınız
Çekingen, tutuk, saygılı.
Bütün yakımlarımız
Sizi yanlış tanıdı.*

*Bitmeyen işler yüzünden
(Siz böyle olsun istemezsiniz)
Bir bakış bile anlatmaya yeterken her şeyi
Kalbinizi dolduran duygular
Kalbinizde kaldı.*

*Siz geniş zamanlar umuyordunuz
Çirkindi dar vakitlerde bir sevgiyi söylemek.
Yılların telaşlarla bu kadar çabuk
Geçeceği aklınıza gelmezdi.*

*Gizli bahçenizde
Açan çiçekler vardı,
Gecelerde ve yalnız.
Vermeye az buldunuz
Yahut vakit olmadı.*

Bergman bu başyapıtında yaşlı karakterinin geçmişine bakmasına izin verirken aslında bizzat kendi babasıyla ilişkisine bakmaktadır. Isaac Borg, yani I.B., yani Ingmar Bergman, ya da önceden söylediğim gibi Buzdan Kale... Bir bakıma babasıyla kendini eşleştirdiği, anne ve babasıyla olan iletişim sorununu ele aldığı otobiyografik bir eser. Başrol oyuncusu Victor Sjöström, Bergman'dan önce İsveç'in en ünlü yönetmeni olarak tanınırdı ve Bergman, hayranlığını belirttiği bu sinemacının, filmini varlığıyla değiştirdiğini, yaşı ve tecrübesiyle neler katabildiğini şöyle belirtiyor:

“Victor Sjöström’ün yüzü, gözleri, ağzı, boynunun inceliği, seyrekleşen saçlarıyla ensesi, duraksayan ve arayan sesi beni çok duygulandırdı. Şimdiye kadar kavrayamadığım şey, Sjöström’ün benim metnimi alıp kendine ait kılması ve kendi deneyimleriyle donatmasıdır. Kendi acısı, insanlardan kaçması, kendi yabanılığı, üzüntüsü, korkusu, yalnızlığı, soğukluğu, sıcaklığı, sertliği ve can sıkıntısı... Babamın biçimine bürünerek benim ruhuma egemen olmuş, onu tümüyle sahiplenmişti. Bana kırıntı bile kalmamıştı! *Yaban Çilekleri* artık benim filmim değildi, Victor Sjöström’ündü.” (Mutlu ve Saraçoğlu, 2010).

Bu film bir yaşlılık filmi, bir ölüm filmi belki de, Sjöström’ün üç sene sonra öldüğü düşünülürse. Belki de ölümsüzlük filmi demek daha doğru olacak. Sjöström’ün hayatın çıkış kapısına gelip dayandığı sırada Bergman filmiyle bir çeşit sonsuzluğa ulaştığı düşünülebilir.

Konuşmamı sonlandırırken bu filmin ünlü psikanalist Erik Erikson’un “İnsanın Yaşam Döngüsü” kuramını oluşturmasında rol oynadığını ve film üzerine yazdığı güzel bir makale bulunduğunu hatırlatmak isterim.

Erikson, “Psikososyal Gelişim Evreleri Kuramı”nı 1950’lerde Freud’un psikoseksüel evreler kuramının üzerine inşa etmiştir. Freud’un çocuk cinselliği ve metapsikoloji kuramını, altbenlik-benlik-üstbenlik yapılanmalarını tümüyle kabul eden Erikson, kişiliğin tamamının cinsellik bazında geliştiğini reddeder. Ayrıca Erikson’a göre erken çocukluk devresindeki tüm yaşantılar çok önemlidir, ancak gelişim bir noktada durmaz. Toplumsal bağlamda varoluşu ile insan tüm ömrü süresince gelişmeye devam eder. Erikson 1950’de *Çocukluk ve Toplum (Childhood and Society)* kitabında insanın yaşam döngüsünü sekiz psikososyal evreye bölmüştür. Her bir evre özgün bir psikososyal kriz ve bunun nasıl aşılabacağı ile şekillenmiştir (Erikson, 1982).

Erikson’un “Geç Erişkinlik” olarak tanımladığı 60 yaştan itibaren başlayan bu evredeki temel psikososyal kriz bütünleşmeye karşı umutsuzluktur. Erikson’a göre kendi ölümlülükleriyle hesaplaşmakla yüz yüze kalan yaşlılar, tüm yaşamlarına yeniden bakmanın derin gereksinimini duyarlar. Kendi yaşamına memnuniyetle bakabilen, zor zamanlarındaki benliğine saygı duyabilen, yanlışlarına ve pişmanlıklarına karşı bağışlayıcı olabilen bir birey yeni bir bütünlenme duygusu ile birlikte yaşamın ya da ölümün getirebileceği her şeye karşı sükûnetli bir hazırlık hissedebilir. Ancak, arkaik bir mutsuzluk ve kendine ya da başkalarına karşı affedememe duygularının içinde sıkışmış biri ise, bitmek üzere olan yaşamından memnuniyetsizlik duyar. Depresyon ve umutsuzluk pusuda beklemektedir.

Yaban Çilekleri işte tam da bu evreyi, sanatın büyüleyici gücüyle bizlere yakınlaştıran bir eserdir.

Bu filmi seyredirken hepimiz hem biraz daha yaşlı, hem biraz daha çocuk ve hem de biraz daha bebek olduk kahramanımızla yolculuğumuzda... Yaşlı profesör nasıl “İnsanın Yaşam Döngüsü”nü hatıra, fantezi ve rüyalarıyla ziyaret ettiyse, bizler de kendi kişisel döngümüze, farklı çağrışımlarla göz atıverdik. Akşam göreceğimiz rüyalar da bakalım hangi filmlere, hangi kitaplara malzeme olacak, göreceğiz...

KAYNAKÇA

- Arlow, J. A., “The End Of Time: A Psychoanalytic Perspective on Ingmar Bergman’s *Wild Strawberries*”, *International Journal of Psychoanalysis*, 78, 1997, s. 595-599.
- Erikson, E. H., *The Life Cycle Completed: A Review*, W.W Norton and Company, New York, 1982.
- Greenberg, H.R., “The Rags Of Time: Ingmar Bergman’s *Wild Strawberries*”, *American Imago*, 27, 1970, s. 66-82.

Mutlu, S. ve Saraçoğlu, M., "Sinemada Yaşlılık", 2010, <http://www.gnoxis.com>.

Necatigil, B., "Sevgilerde" şiiri, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* içinde, M. Fuat, Adam Yayınları, 14. basım, İstanbul, 2011 (1955).

Şahinoğlu, C., "İngmar Bergman ve Yaban Çilekleri", *Azizm Sanat E-Dergi* içinde, 2009, <http://fissuu.com/azizm/docs/edergisubat2009>.

Sonbahar: Travmayla Anlam Arasında Kurulan Sağaltıcı Bir Köprü

NİLÜFER ERDEM

Sonbahar (2008)

Yönetmen: Özcan Alper

Senarist: Özcan Alper

Oyuncular: Onur Saylak, Megi Kobaladze, Serkan Keskin

S*onbahar* görünmez bir elin fiskeşiyle yuvarlanmaya başlayan bilyenin, ivmesini kaybedene kadar katettiği yolun hikâyesine benzer bir hikâye anlatıyor bize. Görünmez el “koruması” altındaki mahkûmları filmin başında tuzla buz edip havaya uçuran devletin eli... Yani *Sonbahar* konumuz olan “kayıp ve yas” eksenine oturmadan önce bir travma hikâyesi olarak çıkıyor karşımıza.

Film yakın tarihimizde bir acı abidesi ve kara bir leke olarak duran “Hayata Dönüş” operasyonu ile başlıyor. Kısaca hatırlayacak olursak F tipi cezaevlerine karşı direniş ve açlık grevi başlatan siyasi tutukluların bu eylemi 19 Aralık 2000 tarihinde vahşi bir dizi operasyonla son derece kanlı biçimde bastırılmıştı. Asker ve diğer görevlilerin açtığı ateş dışında, operasyonda kullanılan alev bombaları nedeniyle pek çok tutuklu yanarak ölmüş ya da ağır yaralanmıştı. Bu “Ölüm Operasyonu”na küstahça, acımasızca, “Hayata Dönüş” operasyonu adı verildi. Hatırlayacağınız gibi basın ile devletin organları el ele vererek sorumluları korudu, mağdurlar suçlu ilan edildi... Geçtiğimiz günlerde bu acı olayların dosyası yeniden gündeme geldi ve olayların gizlenen ya da farklı gösterilen pek çok yönünün gerçekte ne olduğu ortaya çıktı. Fil-

min bu önemli toplumsal olayla ilgisine şimdilik bu kadar değinip, filmin *toplumsal düzeyde* kayıp ve yas duygularının derinlemesine işlenmesine katkısını ele almayı sona bırakıyorum.

YAS NEDİR?

Psikanalitik bakışla yas, yitirilmiş olanın zihinsel imgelerini içsel olarak gözden geçirme, bunlarla uğraşma ve sonuçta kaybın yarattığı benlikte açılan geldiği onarma sürecidir. Yas birçok evreden geçerek gerçekleştirilir. Elem duygularıyla başlar, kaybın inkârı, gerçekle pazarlık etme ve öfke deneyimlerinden geçilir... En nihayetinde yas süreci başlar, yas daha sessiz ve uzun bir süredir. Kayıp travmatik bir olay nedeniyle olmuşsa kaybın benlik üzerinde yarattığı hasar daha da güçlü olur; bu durumda yas süreci çok daha karmaşık, acılı ve uzun olacaktır.

YUSUF'UN KAYIPLARI

Sonbahar filminin kahramanı olan Yusuf neler kaybetmiştir? Onun kaybını ve yasını pek çok düzeyde düşünebiliriz. Özgürlüğünü kaybetmiştir... Çocukluğunu ve gençliğini kaybetmiştir... İdeallerini kaybetmiştir... Geride bıraktığı aileyi kaybetmiştir. Babası ölmüş, ablası evden ayrılmış, annesi ise acı, keder ve endişeden dolayı belli ki yaşama sevincini kaybetmiştir. Dolayısıyla Yusuf çocukluğunun, gençliğinin ailesini de kaybetmiştir. Geldiği ev umutları besleyen, canlı, gelecek vaat eden bir ev değildir... Yusuf insanlarla bağlarını kaybetmiştir... Sağlığını kaybetmiştir... Ciğerlerini kaybetmiştir... Ve yakında hayatını kaybedeceğinin bilgisiyle çaresiz, yaşanan anda donakalmıştır. Bu şekilde düşünüldüğünde, aslında Yusuf imkânsız denecek kadar zor bir yas süreciyle karşı karşıyadır. Film bu imkânsız sürecin mucize kabilinden tamamlanışını anlatır; Yusuf ise yasını tutmayı her şeye rağmen başaran bir trajedi kahramanı gibidir.

Filmi kayıp ve yas teması çerçevesinde psikanalitik bakışla yorumlayabilmek için bazı anlam hatlarını takip ederek kendime göre bir bölümleme yaptım; filmin biçimsel yapısının dayandığı bölümlemelerle bire bir örtüşmeyebilir; burada filmin bazı öğelerini ele alırken bu kendi yaptığım bölümlemeyi esas alacağım.

1. Gerçek mi, Rüya mı?

Sonbahar belgesel görüntüleriyle başlar. Acıtıcı gerçeğin çığ görüntüleri filmin geriye kalan kısmının neredeyse tamamıyla büyük bir zıtlık içindedir.

Travmatik olayın ruhsallaştırılamayan, temsillere ve kelimelere dönüştürülemeyen yıkıcı, çığ bir gerçek olduğunu hatırlayacak olursak, filme bu giriş, se-yirciden beklenen ruhsal-zihinsel çalışmayı gayet isabetli biçimde belirler.

Yusuf onu memleketine getiren aracın içinde ilerlerken çığ gerçeklikten çıkıp sanki bir rüyanın içine doğru ilerliyor gibidir. Filmin bütününe yayılan, içinden yaşam fışkıran tabiat manzaraları başlangıçtaki kör, öldürücü güce meydan okur. Ama bu gerçek midir, rüya mı? Bu kadar güzel ve tuhaf bir yer gerçek olabilir mi? Eğer bu gerçekse bütün o kıyım, kan, ateş nasıl gerçek olabilir? Yusuf'un eve gelişi, kapıda köpekle karşılaşması, bizim onun önceki hayatına ait mekânla tanışmamız hep bir rüya atmosferi içinde geçer. Böylece Yusuf'un yolculuğu iç dünyadaki bir yolculukla birleşir. Nitekim, filmin ilk sözleri de adeta bunu vurgular; Anne Yusuf'a sorar: "Gerçek misin, rüya mı?" Yusuf cehennmeden gelir, köy ise cennet gibidir. Ama gerçek midir?

Travma, kayıp ve yas durumlarında inkârın ifade edilmesinde kullanılan cümle de bire bir bu cümledir diyebiliriz. Gerçek mi rüya mı? Gerçek mi kâbus mu? İnkâr bu soruya hayır bu gerçek olamaz cevabını vermektir. Film de bizim bir süre bu duygu içinde gelip gitmemizi sağlar.

Rüyanın bir anlamı da ülkü ya da hayaldir ve bu da Yusuf'un hikâyesinde çok önemli bir anlam taşır. Yusuf bir hayal uğruna gençliğini yakmıştır. Bu hayalin yıkılmasıyla sadece gençliğini kaybetmekle kalmamış geleceği de elinden alınmıştır. Evine bütün rüyalarını, hayallerini hem fiziksel hem de ruhsal anlamda geleceğini kaybetmiş biri olarak döner.

Filme şehrin mekân olduğu kısımlar, başlangıçtaki çığ ve yıkıcı gerçek (belgesel-cehennem) ile içinden yaşam fışkıran doğanın/evin rüyamsı gerçekliği arasındaki bir ara mekân gibidir. Belki de ortak dış gerçekliğe en yakın gerçek odur, ki bunun da çok güzel bir gerçeklik olduğu söylenemez.

Yusuf burada Gürcü Eka ile tanışır. Bir kitapçada Dostoyevski romanı etrafında başlayan bu tanışma neyin kaybedildiğinin adını koyar. Yusuf'un uğruna hayatını ortaya koyduğu rüya (sosyalizm), başka birilerinin, sözgeli-mi Eka'nın kâbusu olmuştur. Yusuf Mikail ile meyhaneden çıkışta yan yana dükkânların bulunduğu boş bir sokakta yürür. Bu dükkânlardan birinin adı o sekans boyunca sürekli gözümüze çarpar: Rüyam. Bu imgede belki de filmin bütün öğeleri üst üste biner: Yusuf'un rüyası; kâbusa dönüşmüş bir rüyanın sokaklara düşürdüğü kadınlar; Yusuf'un kendine yeni bir rüya –bir aşk– yaratmak üzere oluşu; yeni rüyasının karanlık pis sokaklarda bir gül olduğu; rüyaların artık asla çocukluktaki gibi katıksız iyi ya da güzel olamayacağı, hazzın temsilleri olamayacağı; gerçeğin rüyanın içine sızıp onu dönüştürüşü...

Filmin bu ilk bölümü Sosyalist Enternasyonal'in söylendiği belgesel görüntüleriyle sona erer. Böylece filmin başından itibaren gelen bir döngü tamamlanır. Bir vakitlerin rüyası bitmiştir. Yusuf rüyadan uyanır ve gerçekle yüz yüze kalır.

Filmde gösterilen zamanın öncesini hayal ederek Yusuf'un hapse gir-
diğinden beri kronik olarak yas içinde olduğunu tahmin edebiliriz. Hapse
girmekle her şeyini kaybetmiştir. Başkaları, dışarıda kalan ya da ondan ön-
ce çıkanlar evlenmiş, çocuk sahibi olmuş, kayıplarının yerine yeni nesneler
koymuşlardır. Halbuki Yusuf'un böyle bir imkânı yoktur. Yasını tamamla-
yıp kayıplarının yerine yeni nesneler ve ülküler koyacaksa eğer, bunun ger-
çekleşmesi için de filmin girişindeki bu bölümün temsil ettiği gibi önce kay-
bın gerçekten olup olmadığıyla yüzleşmesi sonra da inkâr rüyasından uyan-
ması beklenir.

2. Sonbahar - Kabulleniş

Bu ikinci bölüm kayıp ve yas yaşantılarında önemli bir kavram olan kabul-
lenmeyi düşündürür; adeta kaybın ve sonluluğun bütün boyutlarıyla kabulü-
nü perdeye taşır. Sonbahar kıştan, ölümden önceki son duraktır. Yusuf bu
noktada ölümü, sonu görmüştür. Yusuf'un yas süreci işte bu görüş ve kabul-
lenişle başlar. Filmin öğeleri de bunu düşündürecek niteliktedir. Ölüm tema-
sı açıkça anlatıma hâkim olur. Pastoral görüntüler birbirini izler. Doğa hızla
dönüşmektedir, yapraklar sararıp düşer. İlk defa babanın mezarını görürüz...
Anne ilk defa yastan bahseder, "on yıldır çay içmedim" der. On yıldır ruhsal-
lıkta donmuş olarak zapt edilen yas çekirdeği harekete geçmiştir. Baba olmuş
erkekleri görürüz ya da onlardan bahsedildiğini duyarız. Yusuf baba olama-
yacaktır. Bir kez daha sonluluğa işaret eden bu sert gerçekle yüzleşir.

3. Yayla - Vedalaşma

Yas sürecinin temel taşlarından biri de yıldönümü kavramıdır. Volkan (2008)
yasın geride bırakılabilmesi için nesneyi kaybetmeden önce onunla birlikte
yaşanmış özel günlerin birkaç yıldönümünün yaşanması gerekebileceğini vur-
gular (s. 74). Bu tekrar, vedalaşmanın bir parçasıdır. Filmin önemli anların-
dan birini temsil eden "yaylaya çıkış" yıldönümü kavramıyla birlikte düşünü-
lebilir. Temsili olarak bir ritüeli tekrar etme ve vedalaşma bölümüdür bu. Bu
bölümü arabanın koyunların arasından geçişiyle başlattım. Koyunların zihni-
mizde uyandırdığı sıcaklık, yaşamsallık, süt, kalabalık, bir arada olma, birlik-
te yaşama çağrışımları hazin bir şekilde yaylanın yalnızlığı ve soğukluğu ile

bozular. Aşağıda sonbahar, yukarıda kara kış vardır. “Son” bir “bahar” yaşıyan Yusuf’u asıl bekleyen gerçeklik kıştır.

Yusuf yayla ritüelini tekrar edip, döngüsel bir zaman boyutuna geçmekle belki ölümlülüğe, sonluluğa karşı son bir hamle yapmıştır. Fakat yine çaresizliğiyle karşı karşıya kalır ve kabul eder: “Nefesim kesildi, devam edemiyorum.” Bu bölüm cenaze alayı ile sona erer. Yusuf cenaze alayına katılmaz. Belki de henüz ölüyü, kayıpları gömineye sıra gelmemiş olduğundan. Çünkü daha tutulacak yası vardır.

4. Öte Taraf

Bu bölümü deniz kenarında çocukların oynadığı, Yusuf’un limandan denizin öbür yakasına baktığı sekansla başlatıyorum. Burada Yusuf’un önceki yaşamına, gençliğine, şimdinin kaybedilmiş nesnelere, hayallerine, ülküsüne yaptığı yatırımın yavaş yavaş kalktığını, ruhsal yatırımının yeni nesnelere doğru yer değiştirdiğini, yasının olumlu yönde evrildiğini görürüz. Öte taraf gençlik ülküsünün bir zamanlar hayata geçirildiği yerdir. Eka ise o ülkünün şimdi aldığı hâli hatırlatır. Yusuf’un ayaklarının yere basması için sürekli bir hatırlatmadır. Ama aynı zamanda da öte tarafla yeni bir ilişkinin başlatılması ihtimalini içinde barındırır.

Filmin bu bölümünde, öte tarafta başka, yeni bir hayat olduğunu vurgulayan öğeler vardır. Örneğin televizyondan gördüğümüz Vanya Dayı uyarlamasında sonraki başka bir hayattan, gelecek fikrinden bahsedilir... Ya da Eka Yusuf’a şöyle der: “Sen sürekli şimdiki zamanda yaşıyorsun. Keşke uzun bir yolculuğa çıkabilseydik seninle...”

Eka’nın bu sözleri aynı zamanda, Yusuf’un büyük çaresizliğiyle ilgili önemli bir gerçeği seyirciye tekrar iletir. Sürekli şimdiki zamanda yaşamak travmanın ve tutulamayan yasın ayırt edici özelliğidir. Travma boyutunda, ruhsallaştırılamayan örseleyici gerçeğin hiç bitmeyen şimdiki zamanıdır bu. Yas boyutunda ise, kaybın ruhsallık içinde işlenip sindirilememesinden, yasa dönüştürülememesinden dolayı hep aynı şiddette hissedilen, benliği sürekli yaralı konumda tutan keskin acının hiç bitmeyen şimdiki zamanıdır.

Eka’nın sözlerini psikanalitik bir bakışla Yusuf’un benliğinin bir parçasının başka bir parçasına söylediği sözler olarak düşünebiliriz. Kayıp ve yas durumlarında sürekli şimdiki zamanda yaşamak, geleceksiz olmak kronik yasın tanımıdır. Yusuf’un Eka’yı kendi ruhsallığına dahil etmesiyle, kronik yas yoluna sapmaktan vazgeçtiğini, normal yas sürecini izleyerek kaybını geçmişte bırakma ve yeni nesnelerle bir gelecek tasarlama yolunu seçtiğini fark ederiz.

Ruhsallığın bilinçdışı bir çalışmayla normal yas sürecini gerçekleştirebilmesinin yollarından biri, “yitirilmiş nesnelerin imgelerinin ‘uygun depolara’ konmasıdır” (Volkan, 2008, s. 76). Böylece yitirilmiş olana ait imgeler dışsallaşır ve yer değiştirmeye yaşayan birine veya güncel olarak varlığını sürdüren bir şeye aktarılır. Sosyalizm ülküsünün Eka’ya doğru yer değiştirmesi filmde bu tür bir ruhsal hareketi düşündürür.

Eka’nın memleketi filmin kurmaca coğrafyası içinde denizin öte yanıdır. Yusuf öte yakaya, öbür hayata geçmek için pasaport alır. Bu ruhsal anlamda bir taraftan yeni bir hayata, geleceğe doğru yapılan bir atılımdır. Pasaportu Yusuf’un iç dünyasında kendi kendine verdiği geçiş izni gibi düşünebiliriz. Kayıplarda saplanıp kalmak yerine yola devam etme izni gibidir. Diğer taraftan da yeninin başlaması için eskinin ölmesi gerekir. Burada tekrar kayıpların listesini düşünmekte yarar var. Kaybettiği kişiler, yaşama biçimi, hayaller Eka’ya ve onun dünyasına yapılan yer değiştirmeye hayatın yeni bir mecrada akmasını sağlayabilir. Hatta örneğin kaybettiği baba olma şansını bile tekrar bulabilir Yusuf. Bütün bunlar ruhsal olarak imkânlı hale gelir. Ancak onarılması mümkün olmayan bir bedensel kayıp vardır. Yusuf’un bedeni onu öte tarafa götürmeye, yeni bir yaşama başlamaya yetebilecek yaşamsallığa sahip değildir.

Dolayısıyla bu noktada Yusuf en büyük kayıpla karşı karşıya gelir: Ölüm. Daha küçük kayıpların yası tamamlanmış, ruhsal olarak yerlerine yeni nesne, ilişki ve deneyim potansiyelleri yaratılmıştır. Yas sürecinin tamamlanması için yaşamlılığın kaybını, yani ölümlülüğü kabul etmesi gerekecektir.

5. Onarım ve Yasın Sonu

Filmin yas sürecinin tamamlanmasını ifade eden son kısmı Eka’nın gidişiyle başlar. Ölümlülüğün kabulü filmin başından itibaren gelen temalarla zaten hazırlanmaktadır. Bunlardan önemli olan ikisini belirteceğim.

Böylesine travmatik yaşantıların ve kayıpların olmadığı durumlarda bile her insan eninde sonunda ölümlülüğünü kabullenmekle yüz yüze gelir. Psikanalitik görüşe göre Oidipus sürecinin, ruhsallığı yapılandıran sağlıklı biçimde tamamlandığının emarelerinden ikisi, çocuğun/kişinin iki temel gerçeği kabul etmesidir: Cinsiyet farkı ve kuşak farkı. Cinsiyet farkının kabulü çocuğun/kişinin üretken cinsel yaşamda ruhsal anlamda yerini almasıdır; kuşak farkının kabulü ise tıpkı kendisinin anne babasının yerini aldığı gibi onun çocuklarının da kendisinin yerini alacağını, yani kendisinin öleceğini ruhsal olarak kabul etmesidir. Artık ölümlülüğe karşı tek tesellisi, yerine çocuklar ya da eserler bırakmak olacaktır.

Eser yaratmak Freudcu bakış açısıyla, yüceltme sürecinin bir sonucudur. Kleinci bakış açısıyla ise kayıpları onarma çabasının bir ürünüdür. Yas çalışması çerçevesinde filmde bir onarım çabası olarak görebileceğimiz iki öğeyle karşılaşırız. Bunlardan biri Yusuf'un Onur'a matematik öğretmesi, diğeri de tavan arasında bulduğı eski kırık tulumu onarıp çalmasıdır.

Onur ile tulum'u, psikanalitik anlamda bu iki "nesne"yi yas çalışması çerçevesinde birer "bağlantı nesnesi" olarak tanımlayabiliriz. *Kronik* yasta olan kişiler çoğunlukla yitirilmiş nesnenin/kişinin zihinsel temsiliyle buna karşılık gelen kendilik temsili arasında bir buluşma noktasını simgeleyen bir nesne seçer ve ona simgesel anlam yüklerler. Volkan (2008) buna "bağlantı nesnesi" adını verir. Nesneye yönelik çiftedeğerli duygular bu bağlantı nesnesine yöneltilir. Yani bağlantı nesnesi hem sevginin hem nefretin hedefi olur. Bağlantı nesnesi genelde cansızdır çünkü cansız nesnenin kontrol edilmesi mümkündür. Fakat bazen canlı da olabilir. Volkan zoraki göçle ülkesinden ayrılan bir ailenin memleketlerinde bıraktıkları köpeğe benzer bir köpeğı sahiplenmesini buna örnek olarak gösterir (s. 82).

Bağlantı nesnesi genelde sihirli bir nesnenin niteliklerine sahiptir ve patolojik kronik yas süreci içinde değerlendirilir. Ancak patolojik olmayan bağlantı nesneleri de mümkündür. Yusuf'un yas sürecinde Onur ve tulum patolojik olmayan onarıcı bağlantı nesnelerine örnek gösterilebilir.

ONUR – Yusuf'un bir zamanlar olduğı matematik zekâsı yüksek idealize çocuğun yerine konur. Yusuf onu o eski kaybedilmiş çocuk, kendi çocukluğı haline getirmeye çalışır. Sevgiyle yatırım yapar. Olayları tersine çevirerek belki de bu defa hayatın akışı içinde kalmayı başarabilecek yeni bir matematikçi Yusuf yaratmaya çalışır. Fakat çocuk çocuktur... Yusuf'u hayal kırıklığına uğratar, öfkesini ve nefretini çeker. Yusuf onunla ilişkisinde çiftedeğerli duygular içindedir. Ancak filmin sonunda ölmeye yatmadan önce yaptığı son işlerden biri gidip Onur'a vaat ettiğı bisikleti almak olur. Böylelikle Onur'la ilişkisinde onarım anlamının öne çıktığını düşündürür. Aynı zamanda Onur'a yaptığı duygusal yatırım, çocuğı Yusuf'un sahip olamayacağı çocuğun bir temsilcisi haline de getirir.

TULUM – Tam anlamıyla sağlıklı bir bağlantı nesnesi ise Yusuf'un film boyunca onardığı ve sonunda çaldığı tulumdur. Burada seçilen çalgının nefesli bir çalgı olması anlamlıdır. Yusuf kaybettiğı ciğerlerinin yerine adeta yeni bir çift ciğer yaratır. Ciğerleri sönüp bedeni ölüme gittiğinde geride kalanların kulaklarında çınlayacak ölümsüz sesler bırakır. Yasın barındırdığı

yıkıcı dürtüleri sanatsal bir ifadeye dönüştürerek zarar görmüş iç organlarını ve ruhsal anlamda iç nesnelerini, simgesel düzeyde onarır.

6. Toplumsal Yas

Son olarak filmin *toplumsal düzeyde* kayıp ve yas duygularının derinlemesine işlenmesine katkısına bakabiliriz.

Kayıp ve yas narsisist yaralanmayı da beraberinde getirir, kişide çaresizlik ve aşağılanmışlık hisleri yaratır. Kronik yas bu duyguların üstesinden gelinemeyen durumları ifade eder. Volkan (2008) bireydeki kronik yas gö-rüngüsünün toplumlar düzeyinde de yaşandığını ifade eder. Toplumsal kaybın nedeni savaş ya da doğal afet gibi durumlar olabileceği gibi, *Sonbahar* filminin artalanına damgasını vuran “Hayata Dönüş” operasyonu gibi büyük bir toplumsal felaket de olabilir. Tıpkı bireyler gibi, geçmişindeki travmatik dönemler ya da olaylarla gerektiği gibi yüzleşemeyen toplumlar da kronik yas içine hapsolabilirler. Bunun örneklerini yakın tarihimizden oldukça iyi biliyoruz, örneğin Dersim Tertelesi, Ermeni tehciri/kıyımı, 6-7 Eylül olayları...

Kronik yas içine hapsolmuş toplum, normal yasin aşamalarını yaşayıp tamamlayamaz, kayıplarını gerektiği gibi gömerek, bunları sağlıklı biçimde toplumsal belleğe bütünleşip yoluna devam edemez, bunun yerine, karşılıklı intikam duygularıyla acının etrafında durmaksızın döner. Ve yeni travmatik olaylara zemin hazırlar. Toplumların sağlıklı yas sürecini tamamlaması için tıpkı bireylerde olduğu gibi, kaybın inkârından vazgeçmeye, öfke ve suçluluk duygularıyla yüzleşmeye (pişmanlık ve özrün ifade edilmesine) ve onarıcı bir tutuma geçebilmeye ihtiyaç vardır.

Tıpkı bireyler gibi toplumların da yaratıcı hamlelerle travmayı, felaketi derinlemesine işleyip dönüştürmesi beklenir. Burada sanatın kuşkusuz çok önemli bir rolü vardır. *Sonbahar* filminin bu çerçevede önemli bir işlevi yerine getirdiği muhakkak.

Sonbahar, “Hayata Dönüş” adı altında inkâr edilen büyük felaketi (ve onun çağrıştırdığı ya da doğrudan bağlantılı olduğu başka travmatik olayları) inkâr ve unutulmuş örtüsünün altından çıkartır. Olanca acılığıyla önümüze serer. Filmin çok büyük bir incelikle gösterdiği gibi travma ve kayıplarla yüzleşmek çok acı verici de olsa, özgürleştirici bir süreçtir. Filmin kendisi hem bir yüzleşme ve ağıt, hem de kayıp nesnenin yerine onun kadar değerli başka bir nesne koyma girişimidir.

Bu bakımdan *Sonbahar*’m yönetmeni Özcan Alper’in salt belgeleyici ve hikâye edici bir sinema yaklaşımı yerine, tercihini sinemanın kendine özgü

ifade biçimleriyle kurulan ucu açık bir çokboyutluluktan yana kullanmasını çok önemli bulduğumu vurgulamak isterim. Çünkü bir eserde kaybı ve acıları “konu alma”nın tek başına yas sürecine katkıda bulunamayacağı çok açık. Ama doğru ölçü tutturulduğunda, seyircinin kendi içinde o ruhsal yolculuğun başladığını ve çözüme, aydınlanmaya, yaratıcılığa doğru ilerlediğini şaşmaz biçimde hissedebildiği de bir gerçek. *Sonbahar* gerçekten de bu bakımdan hedefi tutturan eşine az rastlanır bir film... Çokboyutlu anlam örüntüsünün bir örneğini Yusuf’un “anne dilinin” seçiminde görebiliriz: Filmin ses evrenine damgasını vuran, Ermenicenin bir lehçesi olan Hemşince vasıtasıyla, bir başka büyük travma ve kayıp filmin arka planında yankılanır durur. Yusuf’un onarıp çaldığı tulum sanki anne sesine karşılık verir ve Yusuf’un, annenin, ailenin, ailelerin, hapishanedekilerin kayıpları ve acıları, onları aşarak seslerden bir köprüyle daha evvel zamanlara, daha eski acılara bağlanır.

Yine bu çerçevede, filmde çok hoşuma giden yollar ve köprülerin kullanımına değinerek sözlerimi bitirmek istiyorum. Yusuf’un hikâyesi sanki yollar üzerinden ilerler ve olay örgüsündeki geçişler köprülerle, çatallanan yollarla, birbirinden farklı yol manzaralarıyla vurgulanır.

Filmin başındaki belgesel-cehennem görüntülerinden oluşan ve onun uzantısı olan, Yusuf’la ve ölümcül hastalığıyla ilgili bilgilerin verildiği kısmı bir tarafa ayırırsak, filmin “hikâyesinin” yolda başladığını söyleyebiliriz. Yusuf’un köye dönüş yolu bir nehre paralel akar. Nehir hem iki tarafı ayıran bir set gibidir, hem de yaşamsalığı çağrıştırır. Yusuf evinin rüyamsı mekânına bu nehrin üzerinden aşan *eski ve çok güzel* bir köprüden geçerek girer. Filmin sonunda Eka’nın yanına ise *yeni ve çirkin* bir köprüden geçerek varır. Bu çirkin köprü sanki can yakıcı gerçeği haber verir gibidir. Bir başka imge, yol biçimindeki iskele, gelip denizin önünde tıkanır kalır. Gidilmesi imkânsız bir yola dönüşür. Koyun sürüsünün içinden geçilerek gidilen yayla yoluna ise daha önce değinmiştim. Bu örnekler çoğaltılabilir. Filmin içerdiği kayıp, yas ve onarıma dair sağaltıcı anlamlar, yolların, köprülerin ve onların benzeri daha pek çok incelikle seçilmiş imgenin yarattığı etkiyle, zihnimizde zengin çağrışımlar eşliğinde kurulur.

KAYNAKÇA

Volkan, V., “Kayba Tutunup Kalmak: Kronik Yas Tutan Bireylerden, Hak İddiasında Bulunan İdeolojilere Tutunan Toplumlara”, *Psikanalitik Bakışlar 3: Kayıp Nesne* içinde, der. Nilüfer Erdem, çev. Banu Büyükkal, PPPD Yayını, İstanbul, 2008, s. 73-91.

Yepyeni Bir Hayat

SİBEL MERCAN

Yepyeni Bir Hayat (A Brand New Life) (2009)

Yönetmen: Ounie Lecomte

Senarist: Ounie Lecomte

Oyuncular: Sae-Ron Kim, Don Yeon Park, Ah-sung Ko

Film, Güney Koreli yönetmen Ounie Lecomte'un hayatından yola çıkarak hazırlanmıştır. Lecomte senaryosunu yazdığı ve yönettiği filmde, annesi ölmüş olan ve babası tarafından yetimhaneye bırakılan on bir yaşındaki kız çocuğu Jinhee'nin aileden ayrılışını ve hiç gelmeyecek olan babasını umutsuzca bekleyişini anlatır.

Jinhee babası ile geçirdiği romantik bir günün ardından hiç bilmediği bir yere getirilmiş ve hiçbir açıklamada bulunulmadan, veda bile etmeden yuvaya terk edilmiştir ansızın. Bunu anlaması, kabul etmesi mümkün değildir. Bu, Jinhee için büyük bir kayıp ve utançtır. Çaresizdir, yetersizdir, yalnızdır. Terk edilme travması onu etrafından yabancılaştırmış, diğer insanlardan koparmıştır. Kayıp karşısında derin bir acı duymaktadır.

Jinhee başlangıçta eski yaşamına dönmek için yoğun bir çaba harcar. Onun bir ailesi vardır; o, yuvadaki çocuklar gibi değildir. Derin bir narsistik zedelenme yaşamaktadır Jinhee, tıpkı bahçede bulduğu küçük kuş gibi kolu kanadı kırılmış, uçamaz olmuştur. Konuşmaz, konuşamaz diğerleriyle. Alay ederler onunla, dilsiz diye. Jinhee reddeder onlardan bir şey almayı, yemek yemeyi, giyinmeyi, iletişim kurmayı. Sanki eğer kabul ederse onlardan

bir şey almayı, onlar gibi olmayı da kabul edecektir. Tıpkı yetişkinler gibi yas sürecindedir Jinhee.

Yeskin ise hem sakat hem de artık ergenliğini geride bırakmış genç bir kızdır. Onun yaşındaki bir kız ya evlenerek ayrılabilir yuvadan ya da temizlikçi olarak gidebilir bir ailenin yanına. Evlat edinmek için başvuran ailelere gösterilmez bile artık, başka yere gönderirler onu, bu aileler çocuklarla görüşmeye geldiğinde. Yeskin yuvanın bir parçası olmuştur, onun ailesi o yuva ve yuvadaki çocuklardır. Umutları vardır, beklentileri vardır herkesinki gibi. Fallarında aşk çıkmaktadır, yaşlıları gibi o da âşık olacak ve mutlu bir yuva kuracaktır. Farkında değildir sakatlığının, büyümüş olduğunun ve yetişkin hayata doğru yol aldığının. Önce direnir Yeskin tüm bu olanlara, kabul etmez kendi gerçeğini. Umutlarını yitirmek istemez, belki kendi gayreti ile kendisini istenir kılabilir. Mektup yazar bakkalın çırağına. Ama maalesef bu da umutlarını boşa çıkardığında Yeskin'in iki seçeneği kalmıştır; ya bu acılardan kurtulmak için kendini yok edecek ya da olanları kabullenip devam edecektir hayatına. Yeskin birincisini seçer, kendini öldürmeye kalkar. Ama onda da başarılı olamaz tıpkı kendini arzulanır yapamadığı gibi. Sonunda kendisine verileni kabullenir ve devam eder hayatına kaldığı yerden sessizce, itaat ederek. Geride hüznünü ve çaresizliğini bırakır ayrılırken yuvadan. Tıpkı ölüm karşısında, kaçınılmaz son karşısında hissedilen çaresizlik gibi.

Diğer bir arkadaşı Sookhee ise çoktan tamamlamıştır bu yas sürecini. Onun için artık umutlar ve yeni ailesine dair beklentiler geçmiştir kaybettiklerinin yerine. Hatta bunun için de fazla zamanının kalmadığının farkındadır. Sadece aile kaybı değil, çocukluğu da geride kalmaktadır yavaş yavaş. Ama çocuk gibi davranmamalı, ayıbını saklamalı, arkadaşlarından daha cazip olmalı ve kendisini kabul ettirmelidir yeni aileye. Sakat kız Yeskin'in başına gelenlerin onun da başına gelmesi kaçınılmazdır yoksa. Sookhee daha şanslıdır Yeskin'e göre. Sağlıklısıdır, gençtir ve akıllıdır. İşini şansa bırakmaz. Büyük umutları vardır, ideal bir ülkede, ideal bir aile ile güzel bir gelecek beklemektedir onu. İşe yarar yaptıkları, kendisini kurtarır ama gücü yetmez Jinhee'yi de ardından götürmeye.

Yastadır Jinhee, hâlâ umudu vardır geçmişte. O Sookhee gibi yapmayacak, ailesinden vazgeçmeyecektir. O babasının kızıdır, onun yeri babasının yanındır. Ufak bir hata yapmış, çengelli iğne üvey kardeşine batmıştır. Ama babası onu affedecek ve geri almaya gelecektir. Başlangıçta inkâr içindedir Jinhee. Ancak böyle ayakta kalabilmekte ve yaşadığı travmanın yıkıcı etkisini azaltabilmektedir.

Film boyunca Jinhee'nin büyüme ve ayrılma sancısına tanıklık ederiz. Yasını tutar geçmişinin ve kayıplarının Jinhee. Ama mutlu biter bu sancılı sürecin sonu. Tıpkı Sookhee gibi Jinhee de güzel bir geleceğe yelken açar kendisini isteyenlerle birlikte.

TARTIŞMA

Filmde anlatıldığı gibi ayrılığın çocuklar üstündeki etkisi çok değişkendir. Birçok iç ve dış etken ayrılığın çocuk üzerindeki kısa ve uzun dönem etkilerini belirler. Ayrılık öncesi anne-bebek ilişkisi, çocuğun olgunluk seviyesi, psikoseksüel gelişim düzeyi, nesne ilişkileri ve kullanılan savunma mekanizmaları gibi. Bunun yanında yeni ortamda anne babanın işlevini üstlenecek olan nesnelerin varlığı, bu nesnelerin çocuğun saldırgan tutumlarına ve kaygı durumlarına verdiği tepkiler vb. de önemlidir.

Ayrılığın kısa süreli ve uzun süreli olmasına göre de çocuğun tepkisi, ayrılık kaygısından anaklitik depresyona kadar değişen özellikler gösterir.

Yas tutma sürecinde dikkatimizi çeken önemli bir kavram “ruhsal acı” kavramıdır. Freud’a göre ruhsal acı, fiziksel acıya benzer şekildedir. Freud “Yas ve Melankoli” yazısında nesne kaybı ile duyulan acının açık bir yara ile ortaya çıkan acıya benzer şekilde duyumsandığını anlatır. Travmaya maruz kalındığında ruhsal ağıta kaldırabileceğinden fazla miktarda uyaran girmiş olur. Travma da kelime anlamı ile Yuvarcaca bedensel zararın yırtılması ve cildin delinmesi demektir. Freud (1926) bunu, zihnin de nasıl olaylar karşısında yırtılıp delinebileceğini vurgulamak üzere kullanmıştır.

Kayıp nesneye yatırılan libidinal enerji yer değiştirerek kaybedilen nesnenin özlemine yatırıldığında şiddetli acı verir (Freud, 1917 [1915]). Jinhee de başlangıçta bu özlem ile acı çekmiş ve bunu dindirmede başarılı olamamıştır. Bu acı ile nasıl başa çıkacağını bilememiş, acıyı dindirmenin bir yolunun kendini yok etmek olduğunu düşünmüştür.

Sevgi nesneleri benliğin bir parçası gibi algılandığında libidinal yatırım benliğe olmaktadır. Nesne kaybında ise benlikten bir parça koparılmış ve benlik sakatlanmış gibi tepki ortaya çıkmaktadır (Weiss, 1934). Grinberg (1964) nesne yatırımının beden benliğine yapıldığını, nesne kaybının da bu nedenle fiziksel acı verdiğini söylemektedir.

Akhtar (2000) ruhsal acı kavramını şöyle özetler: “Sözsüz bir özlem, kendilikte yırtılma ve ruhsal çaresizlik duygusu... Muğlak ve başkalarına aktarılması çok zor.” Ruhsal acının, genelde bir nesne kaybının ya da nesnenin

kişi için destek temelli yatırımlarının ansızın reddedilmesi sonucunda ortaya çıktığını vurgular.

Kayıp dediğimizde karşımıza çıkan nedir? Jinhee neyi kaybetmiştir? Filmde Jinhee iki ayrı kaybın yasını yaşamaktadır:

- Nesne kaybı (ailesi, evi, arkadaşları vb.)
- Çocukluğu ve masumiyetinin kaybı (büyüme ve değişmeye tepki)

Jinhee hem ailesini kaybediyor hem de çocukluktan büyümeye olgunlaşmaya doğru evriliyor. Her ikisinin de yasını yaşıyor, hem nesneyi hem de çocukluğunu kaybetmek istemiyor. Tüm çocukların yuvadan ayrılırken söyledikleri şarkı da bunun en güzel örneği. Sanki geride bırakılan çocukluk günlerini temsil eden bir türkü gibi.

Jinhee'nin bulunduğu yaş dönemi aynı zamanda ergenlik ve buna bağlı Oidipal dönemle de alakalıdır. Abraham'ın Oidipal dönemde kaybedilenlerle ilgili vurguladığı gibi, Jinhee de babasına âşık kız çocuğu olarak, onu hem üvey annesine hem de küçük kardeşine kaptırmıştır. Bu kaybın içinde yaşananlar sadece aileyi, geçmişini kaybetme değil aynı zamanda Oidipal yenilgi olarak da yorumlanabilir.

Jinhee annesini erken bebeklik döneminde kaybetmiştir. Klein (1932) erken dönemde anne kaybının kısmi nesne kaybına bağlı yası tetiklediğini ve depresyona meyil yarattığını ileri sürer. Böyle erken bir kayıp sonraki kayıplarda bu depresyonu tetikler.

YASIN EVRELERİ

Elisabeth Kübler Ross (1969) kayıp yaşayan kişinin zaman içinde farklı tepkiler verdiğini dile getirir. Bunlar; inkâr, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenmedir. Çocuklarda da durum farklı değildir.

Jinhee yasın tüm evrelerini bir bir gösteriyor film boyunca. Elisabeth Kübler Ross'un anlattığı evreler bir bir yaşanıyor. Önce inanmak istemez, inkâr eder yurda bırakıldığını, yurdun bahçesinden içeri girmez, yemek yemez, kabul etmez elbiselerini çıkarmayı.

Ardından öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme evrelerini görürüz Jinhee'de. Sookhee'yi de kaybettiğinde daha fazla inkâr edemeyeceğini anlar kayıplarını. Onu tek anlayan, onunla bağ kuran arkadaşı da bırakıp gitmiştir onu. Bu kaybı eski bütün kayıplarını da getirir geri. Artık inkâr edemez olur yaşadığı gerçeği. İnanılmaz bir öfke patlaması yaşar bunun ardından. Çocuk-

lara gelen bebekleri parçalar öfkeden. Onların canını yakar kendi acısını azaltmak için.

Müdüre gidip tekrar tekrar yalvarır pazarlık eder eski hayatına geri dönmek için. Bunların hiçbir faydası olmadığında, yapacak bir şeyi kalmadığında kapatır kendini dış dünyaya. Tıpkı küçük kuşun geri gelmemesi gibi eski hayatı da ölmüştür geri gelmeyecektir. Peki, nasıl başa çıkılır bütün bu kayıplarla, ne yapmalıdır acısını dindirmek için? Eskiden Sookhee acısına ortak olmuş, terk edilmenin, yalnız olmanın acısını biraz olsun unutturabilmiştir. Ama onun da bırakıp gitmesi, tıpkı annesi ve babası gibi onu terk etmesi artık gelecekte hiçbir umut beslememesine, besleyememesine yol açmıştır. Yeskin aklına gelir. Küçük kuş aklına gelir. Eğer çok yaralandıysan, artık uçacak, yaşama devam edecek gücün kalmadıysa ne anlamı var yaşamanın. Küçük kuşu çıkarıp kendini koyar onun mezarına. Gömer kendini toprağa, bekler acısının dinmesini. Ama ölmediğini, ölemediğini fark eder sonunda. Tıpkı Yeskin gibi başarılı olamamıştır ölme konusunda.

Peki, nasıl başa çıkacaktır bütün bu acısıyla? Nasıl dayanacaktır yaşadığı ortama? Bakıcı ablası, bebekleri parçaladığında alır götürür halı çırpma-ya, öfkeni bundan al, ben yıllardır öfkemle dövdüm bu halıları, der sessizce. Yas tutmak çocuklar için öğrenilen bir şeydir. Büyüklerin çocuklara acılarla nasıl başa çıkmaları gerektiğini öğretmesi gerekir. Jinhee de öfkelenildiğinde, canı acıdığına halı dövebileceğini öğrenir bakıcı ablasından.

Müdür ise ona büyüme dersi verir. Büyük bir insan gibi karşısına alır, babasının artık hayatında olmadığını, adresinin değiştiğini, onu bulmanın mümkün olmadığını anlatır sabırla. Ona seçenek sunar bunun ardından. Jinhee çaresiz değilsin, aileni kaybettin, bunu kabullen yeni bir aile bul ve onları benimse, der. Jinhee artık başka seçeneğinin kalmadığının farkındadır, ya Sookhee gibi elini çabuk tutacak ve güzel bir hayata kendisini isteyen insanlarla devam edecek, ya da Yeskin gibi bu yuvada çakılı kalacak ve birkaç yıl sonra bir hizmetçi olarak yaşamına devam edecektir.

Kabullenir artık eski günlerin geri gelmeyeceğini ve yola çıkar bir başına kendisini bekleyen yeni ailesine kavuşmak için. Geçmişle bağını çözmesi, yasını yaşaması onu geleceğe yöneltir sonunda.

Nesne kaybına bağlı yas çalışmasında gerçeklikle bağlantı yeniden kurulmaya çalışılırken, kaybedilen kişi ya da nesnenin iyi yanları içe alınıp kötü yanları kendinden uzaklaştırılır. Freud'a göre yasın sonlanması "yas tutanın anıları ve umutlarını ölüden koparması" ile mümkündür (Freud, 1917 [1915]). Anna Freud'a (1960) göre "yas, bireyin ölüm gerçeğini kabul etmesi

ve kaybedilen nesneyle ilgili iç dünyasındaki değişiklikleri yapmasıdır". Jinhee de kayıplarını kabul ettiğinde Sookhe gibi davranır. Tıpkı onun gibi kendini kabul ettirir, yeni ailesine ve geleceğine doğru yol alır sessizce. Kaybettiği nesneler ile vedalaşmış ve kaybettiklerinin yerine yeni ailesini koymuştur, Bowlby'nin (1960) dediği gibi.

Yasla başa çıkmak için kullanılan savunma mekanizmaları kişiden kişiye değişir. Kayıp karşısında hissedilen acı kişinin ruhsal durumu için tehdit edicidir. Kişi bu acıdan kurtulabilmek için yöntemler bulmalı ya da yaralanmayı kabul etmelidir. Acıyla başa çıkmak için kullanılacak savunmalar bireye ve içinde bulunduğu duruma göre değişiklik gösterir. Kayıp karşısında kızabilme, idealleştirmeden vazgeçme ve kendini ayrı bir birey olarak görüp yoluna devam etme sağlıklı tepkilerdir. Tıpkı Sookhee'nin yaptığı gibi eski aileden vazgeçip kendine, beklentilerine odaklanma, kendine yeni bir hedef koyma ve yeni idealler yaratma daha yapıcı bir tepkidir. Sağlıksız savunmalar ise, Jinhee'nin başta yaptığı gibi eski aileyi hâlen ideal görme, kendini kusurlu bulma, çaresizlik ve ümitsizlik duyguları ile iş göremez hâle gelme olarak tanımlanabilir (Joffe ve Sandler, 1965). Bazen sağlıksız tepkiler daha da ileri gidebilir ve düşmanca davranışlar, yeni nesneleri reddetme, içe çekilme ve apati ile ilişkilerde yüzeyleşme dikkati çekebilir.

Kayıp ve yas durumunda en sık kullanılan savunmalardan biri "inkâr (yadsıma)"dır; acı veren durumların yok sayılmasıdır. Jinhee de yurda bıraktığı gerçeğini yadsıyarak bir süre yaşadığı travmaya karşı durabilmiş ve hayatta kalmıştır. Yadsımanın aslında uyuma yönelik bir yanı bulunmaktadır. Artık yadsıyamaz hâle geldiğinde ise derin bir depresyona girmiş ve gerçekte daha fazla yaşayamayacağını düşünerek kendini öldürmeye çalışmıştır.

Ayrılığa karşı geliştirilen diğer bir savunma da "edilgin olanı etkin hale getirmek"tir. Jinhee de acısı ile başa çıkamayınca bir süre bunu denemiştir. Bebekleri parçalayarak kurban değil, zulmeden olduğunu gösteriyor (kendisi parçalanan, ölen, yok olan bebek değildir). Daha sonra diğer çocukları dövüyor sebepsiz yere. Mağdur olan, güçsüz olan diğer çocuklardır; kendisi ise hükmeden, kontrol eden ve zalim olan duygusunu yaşıyor böylece.

Yuvaya bırakılan çocuklarda yaşadıkları gerçekte desteklenen bir "tümgüçlü fantezi" vardır. Kendi saldırganlıkları ebeveynlerinin ortadan kaybolmalarına yol açmıştır. Hem tümgüçlü hissederler hem de bundan korkarlar. Kendi saldırganlıklarının diğer nesneleri de yok edeceğini düşünür ve bunu sınarlar (Boston, 1972). Jinhee de kardeşine iğne batırmasının evden uzaklaştırılmasının sebebi olduğunu düşünmüş ve bu nedenle diğer nesnenin

onun saldırganlığı karşısında hayatta kalamadığı duygusuna kapılmıştır. Yeni nesneleri de sınar saldırganlığıyla. Bir yandan da korkar onları kaybetmekten.

Kayıp duygusu kişinin yaralanmasına, kendisini eksik hissetmesine yol açar. Artık mükemmel değildir. İdealize ettiği kişilerden kopması kişiyi eksik, özürlü hissettirir. Bu dönemde etrafında tıpkı kendisi gibi birinin olması, dünyada yalnız olmadığını hissetmesi bu yaralı olma duygusu ile başa çıkmaya yardımcı olur. Kohut (1968) bunu ikizlik aktarımı olarak tanımlamıştır. Yuvada Jinhee ve Sookhee “ikizlik aktarımı” yaşıyorlar. Onlar dünyada aynı deneyimi yaşayan iki arkadaşlar. Tıpkı kendisi gibi olan, aynı şekilde düşünen iki kişiler. Bu var olan duruma dayanmalarını, birbirlerine destek olmalarını kolaylaştırıyor.

Kohut kişinin kaldırabileceğinden fazla bir psikolojik baskı altında kalan kişilerin narsisistik zedelenmeye uğradıklarından bahseder. Bu kişilerde benlik aşırı duygu yoğunluğuna dayanamaz ve dağılır (Kohut ve Wolf, 1978). Jinhee’nin çocuk yuvasına terk edilmesi, babasının ihanetine uğraması ağır bir yükür ve benliğin parçalanması için bir tehdittir. Kendisi mükemmel değildir, idealize ettiği babası da onu terk etmiştir ve yalnız kalmıştır. Ancak zihninde babasına ait idealizasyon devam etmektedir. Onun idealizasyonu sürdüğü sürece başkasını kabul etmesi mümkün değildir. Bu narsisistik zedelenmenin üstesinden gelebilirse, babasının mükemmel olmadığını, ona ait olmadığını kabul edebilirse mükemmel öteki arayışına başlayabilir. Narsisistik yaralanmasını onararak bu durumu geride bırakabilirse daha güçlenir ve geleceğine odaklanabilir. Bunu başaramazsa ruhsal durumu zedelenmiş olarak narsisistik ruhsal bozukluk geliştirir. Jinhee bu zedelenmesini sonuçta onarabilmiş, yeni ailesine odaklanarak geleceğini sağlıklı bir şekilde kurabilmiştir.

Jinhee gibi yuvada yaşayan çocuklarda, anne baba ile yaşayan çocuklardan farklı olarak bir terk edilme söz konusudur. Terk edilmek “istenmeyen olmak” demektir. Evlat edinilmek ise istenen olmaktır. Terk edilmiş bir çocuk istenen olduğunda çiftedeğerli duyguları da beraberinde getirir. Bu zorlu bir süreçtir (Brinch, 1990). Terk edilen çocuk hayatta kalmış ve hikâye mutlu bitmiştir ancak masumiyet de bozulmuştur.

Anna Freud’a (1929) göre çocuk yetersizliğinin, eksikliğinin, kendi başına var olamayacağının farkındadır. Hayatta kalabilmesi için mükemmel bir babaya ihtiyacı vardır. Mükemmel bir baba onu korur, kollar, ona sahip çıkar ve onun büyümesine yardım eder. O çok güçlüdür, ölümsüzdür, yenilmezdir. Tanrı gibidir. Ayrıca çocuğun da eli kolu gibi bir parçasıdır, vazgeçilmezdir. Freud baba aşkında çocuğun bu güce olan açlığından bahseder. Jinhee de far-

kındadır babasına olan ihtiyacının. Terk edildiğinde gidip bulmak ister tekrar babasını. Kaçmaya çalışır, ulaşmaya çalışır tekrar babasına. Ama gerçeklerden kaçamadığında, ideal ebeveyninin artık olmadığını gördüğünde artık eksiktir, korunmasızdır; ya küçük kuş gibi ölecek ya da başka bir mükemmel baba ile bir olup hayatta kalacaktır. Önce bırakmak istemez babasını, terk etmek istemez zihnindeki babayı, ama ne zaman anlar ki baba gelmeyecektir ve hayatta kalmak için başka bir ideale ihtiyacı vardır, kabul eder yeni babanın gelişini.

Çocuklarda yasın süresinin yetişkinler gibi olup olmadığı tartışmalıdır. Bazılarına göre bir yıl, diğerlerine göre ise daha kısadır. Anna Freud çocuklarda tam olarak gerçeklik ilkesi gelişmediğinden onlarda görülen yas sürecinin ve içsel yapılanmanın da yetişkinler kadar karmaşık olmadığını, sürecin daha çok haz ve acı ilkesi ile alakalı olduğunu, bu nedenle yas sürecinin daha kısa sürdüğünü söylemektedir. Kayıpla beraber acı çok fazla olduğundan çocuk, acıdan kaçmak ve hazzı ulaşmak ister. Kaybedilen nesne acı vermektedir. Nesne çocuğu terk ederek zaten onu derin bir hayal kırıklığına uğratmış, acı içinde bırakmıştır. Bu acıyı dindirecek yeni bir nesne eskisinin yerini kolayca alabilir. Ancak Bowlby Anna Freud'un öne sürdüğü gibi küçük çocukların yas süreci yaşamadıkları ile ilgili görüşüne katılmıyor. Ona göre benlik gelişimi ilk bir yılda başladığından, ilk bir yaştan itibaren küçük çocuklarda da bir dereceye kadar yas tepkisi görülüyor. Başlangıçta ayrılık kaygısı ile başlıyor. Gidenin gelmeyeceği anlaşıldığında olay ayrılık kaygısından yas tepkisine dönüşüyor ve çocukta anaklitik depresyon başlıyor (Bowlby, 1960).

Bazı kuramcılara göre yas süreci, erken çocukluktaki memeden kesilmeyle ilişkili bulunuyor. Travmatik şekilde memeden kesilen çocuklar ileride yaşadıkları kayıp durumlarında melankolik özellikler gösteriyor (Winnicott, 1975). Ancak Bowlby, memeden kesilme kadar, anneden ayrılmanın da önemli olduğunu vurguluyor. Ona göre 3-4 yaşına kadar anneden ayrılan çocuklarda benzer bir şekilde ileride yas karşısında melankolik tepkiler daha sık ortaya çıkıyor.

KAYNAKÇA

- Akhtar, S., "Mental Pain and the Cultural Ointment of Poetry", *International Journal of Psychoanalysis*, 81, 2000, s. 221-243.
- Boston, M., "Psychotherapy with a Boy from a Children's Home", *Journal of Child Psychotherapy*, 3, 1972, s. 53-67.
- Bowlby, J., "Grief and Mourning in Infancy and Early Childhood", *Psychoanalytic Study of the Child*, 15, 1960, s. 9-52.

- Brinich, P. M., "Adoption from the inside out: A Psychoanalytic Perspective", *The psychology of Adoption* içinde, der. D. Brodzinsky ve M. Schechter, Oxford University Press, New York, 1990, s. 42-61.
- Freud, A., "On the Theory of Analysis of Children", *International Journal of Psychoanalysis*, 10, 1929, s. 29-38.
- , "Discussion of Dr. John Bowlby's Paper", *Psychoanalytic Study of the Child*, 5, 1960, s. 53-62.
- Freud, S., "Mourning and Melancholia", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XIV, 1917 (1915), s. 237-258.
- , "Inhibitions, Symptoms and Anxiety", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XX, 1926.
- Grinberg, L., "Two Kinds of Guilt: Their Relations with Normal and Pathological Aspects of Mourning", *International Journal of Psychoanalysis*, 45, 1964, s. 366-371.
- Joffe, W. G. ve Sandler, J., "Notes on Pain, Depression, and Individuation", *Psychoanalytic Study of the Child*, 20, 1965, s. 394-424.
- Klein, M., *The Psychoanalysis of Children*, Hogarth Press, Londra, 1932.
- Kohut, H., "The Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders: Outline of a Psychological Approach", *Psychoanalytic Study of the Child*, 23, 1968, s. 86-113.
- Kohut, H. ve Wolf, E. S., "The Disorders of the Self and their Treatment: An Outline", *International Journal of Psychoanalysis*, 59, 1978, s. 413-425.
- Kübler-Ross, E., *On Death and Dying*, Routledge, 2009 (1969).
- Weiss, E., "Bodily Pain and Mental Pain", *The International Journal of Psychoanalysis*, 15, 1934, s. 1-13.
- Winnicott, D. W., *Through Paediatrics to Psycho-Analysis*, The International Psycho-Analytical Library, No. 100, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, Londra, 1975, s. 1-325.

“Bana Olmasın, O’na Olsun”

İREM ANLI

Nineteen Eighty-Four (1984)

Yönetmen: Michael Radford

Senarist: George Orwell (roman), Michael Radford (senaryo)

Oyuncular: John Hurt, Richard Burton, Suzanna Hamilton

Filmin konusu süper devlet üzerinedir. Özgür düşünceyi kaldırmak için her şeyi yapan anlayış her tarafa yerleştirilmiş durumdadır, tele ekranlar ve mikrofonlar tarafından insanlar sürekli izlenmektedir. Ve bu düzen içinde yaşamaya çalışan kahramanımız Winston Smith, “Doğruluk Bakanlığı”nda çalışmaktadır. İşi özel bir borudan, ona gelen notları eski verilerin ve bilgilerin yerine yazmaktır, yani tarihi değiştirmektir. İşinden memnun, işini iyi yapan biridir. Ama bir gün Winston için her şey değişir. Tüm olacaklar Winston’un antika eşyalar satan bir dükkândan, yaprakları yumuşacık bir defter ve mürekkepli kalem almasıyla başlar. Bu özel defteri günlük yapmaya karar verir. “Tele Ekran”dan görülmeyecek şekilde saklandıktan sonra günlüğünü yazmaya başlar ve artık o düşüncelerini yazmaya cesaret edebilmiş bir düşünce suçlusudur. Suçu “Büyük Birader” diye biri olmadığını, devleti yönetenlerin tarihle oynadıklarını, insanların kandırıldığını düşünmesidir. Bu düşüncelerini doğrulayacak kaynak, ona inacak kişi arayışına girer.

Doğruluk Bakanlığı’nda çalışan, “Anti-Seks” adlı örgütün üyesi olan Julia ve devletin önemli adamlarından olan O’Brien’in da kendisiyle aynı düşünceleri paylaştıklarını düşünür. Kısa bir süre içinde de bu düşüncelerini doğ-

rulayan üç kâğıt eline geçer. Birini Julia gizlice avucuna sıkıştırmıştır ve içinde “Seni Seviyorum” yazmaktadır. Julia da artık düşünce suçlusudur çünkü birini sevmiştir. Julia ile birlikte “düşünce polisi”nin olmadığı gizli yerlere giderler ve Winston’un uzun seneler önce ayrıldığı ama resmiyette eşi olan kadını aldatırlar. Bu gizli buluşmalarında hatırladıkları geçmişlerini paylaşıp, kendilerince mutlu olurlar. İkinci kâğıdı ise O’Brien, “Yeni Konuş” için yapılacak sözlüğe katkıda bulunmasını bahane ederek “tele ekran”ın gözü önünde ona vermiştir ve içinde O’Brien’in adresi yazmaktadır. O’Brien’in evine Julia ile beraber gittiklerinde, O’Brien, Winston ve Julia’ya yemin ettirir ve birkaç gün içinde onlara bir kitap ulaştıracağını, bu kitabı okuduklarında merak ettikleri şeylerin cevabına ulaşacaklarını söyler. Üçüncü kâğıt ise ona yapması gerekenleri anlatan borudan düşer. Bu kâğıt zaman içinde borunun içinde sıkışmış, tarihin değiştirildiğinin kanıtı olan bir fotoğraftır. Fakat Winston bu fotoğrafın kıymetini tam olarak anlayamadan, el alışkanlığıyla tarihin yok edildiği ateşe atar.

Bir gün Julia ve Winston dışarıdan gelen seslerle uyanırlar. Düşünce polisi onları bulmuş, teslim olmalarını istemektedir. Teslim olmadan önce birbirlerinden asla vazgeçmeyeceklerine söz verirler ve düşünce polisi içeri girer. Düşünce polisi aslında, odayı kiraladıkları, günlüğü aldığı antikacıdır. O yaşlı görünüşü gitmiş gençleşmiş ve gerçek yüzü de ortaya çıkmıştır. Aslında başından beri odada “tele ekran” vardır ve her hareketleri izlenmektedir. Oradan, “Sevgi Bakanlığı”na götürülürler. Sevgi Bakanlığı hiç penceresi olmayan ve yerin altına inen korkunç bir yapıdır. Orada Winston’a çeşitli işkenceler yapılır. Böylece devlet hakkında düşündüğü ve okuduğu tüm bilgileri bir tarafa bırakarak ve devlete yani partiye koşulsuz itaat etmesi sağlanır. Düşünceleri kontrol altına alınır. Ama hâlâ duyguları kontrol altına alınamamıştır. Ama Sevgi Bakanlığı’nda bunun da bir çözümü vardır. Winston’un yüzüne en büyük korkusu olan fareleri yaklaştırdırca, Winston farelerle kendi arasına Julia’yı koyar. Çünkü koyacak başka kimsesi yoktur. Benim yüzümü ısırmasınlar, Julia’nın yüzünü ısırınsınlar, der. Ve Sevgi Bakanlığı’ndan gönderilir...

Sevgi Bakanlığı’ndan gönderildikten sonra çok rahat koşullar altında, hiç izlenmeden yaşamaya başlar. Hiç arkadaşı yoktur ama bunun onun için bir önemi de yoktur. Bir gün yolda Julia ile karşılaşır. Julia da korkusuna yenik düşüp onu satmıştır. Ayrılırlar...

“Julia’ya yapın! Julia’ya yapın! Beni bırakın! Julia’ya yapın! İstedığınızı yapın ona, umurumda değil. Yüzünü paralasınlar, her yerini yalayıp yutsunlar. Beni bırakın! Julia’ya yapın! Beni bırakın!” (Orwell, 1949).

Winston ve Julia birbirlerine "ihanet etmeme" sözü verdikten bir zaman sonra, uzun işkence günlerine dayanmış olan Winston'un en büyük korkusuyla karşı karşıya kaldıktan sonra verdiği tepki böyle olmuştur.

George Orwell'in bu olağanüstü eseri pek çok konuyu barındırmaktadır ve daha önce çok çeşitli açılardan ele alınmıştır. Kitaptan uyarlanan *Nineteen Eighty-Four* (1984) isimli 113 dakikalık filmi ise Michael Radford tarafından çekilmiş ve Winston Smith karakteri John Hurt, O'Brien karakteri Richard Burton ve Julia karakteri de Suzanna Hamilton tarafından canlandırılmıştır. Ben bu yazımda bu eseri Winnicott'un "sahte kendilik" kavramı ve sahte kendiliğin getirdiği kayıp duygusu açısından ele almaya çalışacağım.

Şimdinin, geleceğin ve geçmişin, hafızanın ve her şeyin kontrolünün başkalarının elinde olduğu bir zamanda yaşayan Winston ve Julia, bir insanın elinde olan tek şeyin, en önemli şeyin, onu var eden, gerçek eden biricik şeyin, "gerçek olduğundan emin olunan" duygular olduğuna kanaat getirmişlerdir. Winston Julia'ya yakalandıklarında önemli olan tek şeyin hiçbir yararı olmasa da birbirlerine ihanet etmemek olduğunu söylemiştir. Julia'nın karşılığı şudur:

"İtiraf etmekten söz ediyorsan, bülbül gibi öteceğiz. Önünde sonunda herkes itiraf eder. Engel olamazsın. İşkenceden geçiriyorlar insanı."

"İtiraf etmekten söz etmiyorum. İtiraf, ihanet değildir. Ne söylediğin ya da ne yaptığın önemli değil; yalnızca duygulardır önemli olan. Beni seni sevmekten caydırırlarsa, işte o zaman gerçekten ihanet etmiş olurum" şeklinde cevap verir Winston.

Julia, iyice düşündükten sonra: "Bunu yapamazlar. Bunu asla yapamazlar. Sana her şeyi ama her şeyi söyletebilirler, ama *beni sevmediğine seni inandıramazlar*. İçine giremezler."

Winston hiçbir yararı olmasa da insan kalmanın çok önemli olduğuna karar vermiştir ve bunun da yolu gerçek duygularına sahip çıkmaktan geçmektedir.

Winnicott (1960) "sahte kendilik" terimini yeterli olmayan anneliğin ve empatik hataların sonucu olarak, bebek ve çocuk tarafından şekillendirilen savunmacı organizasyonu tanımlamak için kullanmıştır. Annenin, bebeğin sınırını aşması ya da duygusal olarak geri çekilmesi sonucunda, bebek kendini ve kendi ihtiyaçlarını, bağımlı olduğu kişinin bilinçli ya da bilinçdışı ihtiyaçlarına uydurmak zorunda hisseder. Winnicott'a göre bebeğin itaati, "sahte kendilik yapısının en erken evreleridir ve bu durum annenin bebe-

ğin ihtiyaçlarını g rememesinden kaynaklanır.” Dolayısıyla, “sahte kendilik”, bebek tekrar tekrar onun yaşantısının içine çok fazla giren, reddeden ya da onun deneyimini görmezden gelen bir annenin bakımına maruz kaldığında gelişir. Bütün bunların sonucunda, çocuğun içine artan bir şekilde “yararsızlık” ve “umutsuzluk” hisleri yerle tik e, büyümeye ba layan  ocuk yavaş yavaş giri imcili ini ve kendili indenli ini kaybetmeye ba lar. Winnicott’a göre, yalnızca “gerçek kendilik” “gerçek” hisseder ve yalnızca gerçek kendilik yaratıcı olabilir. Gerçek kendili in gerçeklik hissine rağmen, sahte kendili in varlığı “gerçek dışı” ya da “faydasız” olma hissi yaratmakla sonuçlanır.

Sahte kendili in çeşitli işlevlerini şöyle özetlemek mümkündür:

Gerçek kendili i annenin sınır a ımlarından ya da ihmalinden korumak:

Sahte kendili in bu işlevi Winnicott tarafından ele alınmıştır. Winnicott’a göre, “annenin bebeğin ihtiyaçlarına yeterince iyi bir biçimde adapte olamadığı durumlarda, bebek anneye uyum sağlamaya ba lar ve oluşmaya ba layan sahte kendilik yapısı çevreden gelen talepleri kabul ediyor görünür” (Winnicott, 1960).

Anne ile olan ba ı devam ettirme:

Sahte kendili in bu işlevi Stern (1985) tarafından ele alınmıştır. Stern bebek gözlemleri yoluyla çocukta sahte kendili in gelişmesine katkıda bulunabilecek olan çeşitli ebeveyn tepkilerini belirleyerek bu kavramın diğer bir işlevini tanımlamıştır. Tanımladı ı    ebeveyn tepkisi bebeğe hiç uyum göstermemek, yanlış uyum göstermek ve seçici olarak uyum göstermektir. Bebe e hiç uyum göstermemek bebeğin ihtiyaçlarını anlamada oldukça ciddi kifa-yetsizlikleri ve onun deneyimlerine katılma konusundaki yeteneksizlikleri tanımlar. Bu durum çocuğu yaygın ve süregelen bir biçimde yalnızlık ve tecrit duyguları içinde bırakır. Seçici uyum göstermede çocuğun hangi deneyimlerinin, içsel dünyasının, duygulanımlarının kabul edileceği ve payla ılaca ı ebeveyn tarafından seçilir. Yanlış uyum göstermede ise ebeveyn tarafından çocuğun davranışlarını düzeltmek için yapılan bilinçli bir tutum vardır. Stern’e göre bu tutumlar bebeğin deneyimlerini ebeveyne göre de i tirmeye ve şekillendirmeye yönelik oldukları için, sahte kendili in gelişimine katkıda bulunurlar. Ancak böylelikle gelişen sahte kendilik yapısı bir biçimde uyum gösterek anne ile olan ba ı devam ettirmeye hizmet eder.

Anneyi bebeğin yıkıcılığından korumak:

Sahte kendiliğin bu işlevi Glasser tarafından ele alınmıştır. Glasser'e (1992) göre sahte kendilik bir taraftan çocuğu anne tarafından işgal edilmekten korunurken, diğer taraftan da anneyi, çocuğun öfkesinden ve yıkıcılığından korumaya da hizmet eder.

Çocuğun Oidipal çatışmalar hakkındaki kaygılarını savuşturmak:

Sahte kendiliğin bu işlevi Cassimatis (1984) tarafından ele alınmıştır. Cassimatis'e göre "gerçek kendilik sahnede yokken Oidipal kaygılara yoğunlaşmanın bir anlamı da yoktur". Bu anlamda bu yapı kişiyi Oidipal çatışmaların getirdiği kaygılardan da korur.

Çocuk için anneden ayrışmak adına bir araç yaratmak:

Sahte kendiliğin bu işlevi de Christal Daehnert (1998) tarafından öne sürülmüştür. Bu işlev Daehnert tarafından "yüzeyde annenin beklentilerine ve ihtiyaçlarına uyum sağlıyor görünmekle beraber derinde anneye karşı saldırganca kazanılan zaferi işaret etmektedir" şeklinde tanımlanmaktadır. Bu manada "bir yandan anne ile olan bağı devam ettirmekle birlikte bir yandan da anneden tam bir ayrışmaya hizmet etmektedir." Bu anlamda Daehnert'e göre sahte kendiliğin oluşumunda saldırganlığın içeride bulunan ve gizlenmiş olan kullanımı da etkilidir.

Winston en büyük kâbusu olan sıçanlarla karşı karşıya kaldığında, yüzüne geçirilen kafesin içinde sıçanlar O'nun yüzünü yemek üzereyken kendini kurtarmanın tek bir yolu olduğunu fark eder: "...Kendisiyle sıçanların arasına başka bir insanı, başka bir insanın bedenini koymalıydı". Aniden "dünyada cezasını aktarabileceği tek bir kişi, kendisi ile sıçanların arasına atabileceği tek bir beden olduğunu anladı ve o anda deliler gibi, avazı çıktığı kadar bağırmağa başladı... Bana değil Julia'ya yapın..."

Bu noktadan itibaren her şey geri dönülmez bir biçimde değişmiştir. Winston serbest bırakılır, Julia da. Artık izlenmemektedirler, hiç kimse ne yaptıkları ile ilgilenmemektedir ve birlikte olmalarında bir engel yoktur. Winston'u serbest bırakırken, onu işkencelere mahkûm eden O'Brein, "Burada başına gelenler sonsuza dek sürecek" demiştir yalnızca.

Karşılaşırlar... Artık tekrar buluşabilecek, istediklerini yapabilecek, sevişebilecek durumdadırlar. Julia birden, "Sana ihanet ettim" der. Winston da, "Sana ihanet ettim" diye karşılık verir.

“Bazen” der Julia, “seni aklının ucundan bile geçmeyecek öyle bir şeyle tehdit ediyorlar ki, dayanamıyorsun. O zaman, “Bana yapmayın, başkasına yapın, bilmem kime yapın”, deyiveriyorsun. Sonradan, bunun yalnızca bir numara olduğuna, *sırf onları durdurmak için söylediğine, aslında öyle düşünmediğine inandırabilirsin kendini. Ama öyle değil işte. O sırada bile isteye öyle söylüyorsun. Kendini kurtarmanın başka bir yolu olmadığını düşünüyorsun, kendini kurtarmaya can atıyorsun. Ötekinin başına gelmesini bal gibi istiyorsun. Ne acılar çekeceğini umursamıyorsun. Yalnızca kendini düşünüyorsun.*”

“Yalnızca kendini düşünürsün” diye tekrarlar Winston.

“Sonra da, ötekine karşı eskiden duyduklarını duyamıyorsun artık.”

Söylenecek fazla bir şey kalmamıştır; Winston bir süre Julia’nın arkasından gider. Julia O’nunla yan yana yürümeye çalışmamaktadır, Winston ise üşümeye başlamıştır ve Julia’nın arkasından yürümeyi her adımda daha da anlamsız bulmaktadır. “Kendisi de bile isteye öyle söylemiştir. Söylemekle kalmamış, gerçekten istemiştir. Kendisine değil, ona yapmalarını istemiştir.” Takibe gerek kalmaz, Winston Kestane Ağacı Kahvesi’ne doğru yönelir...

Gerçek kendilik nerededir?

Genel anlamıyla yas tutma anlamlı ötekinin kaybı sonrası verilen tepkilerdir. Bu yas tutma durumu bir yandan nesnenin kaybına karşı olan tepkileri içeren, diğer taraftan da kayıp nesnenin gerçeklikte artık var olmadığı dış dünyaya yeniden uyum sağlamaya yarayan bir süreçtir. Bu zihin içi bir süreçtir ve genellikle yas tutmanın ve ölüm olmaksızın gerçekleşen kalıcı kayıplara verilen tepkilerin birbirine denk olduğu düşünülür (Pollock, 1961). Kaybın olduğu yaş dönemi, benliğin ne derece gelişmiş olduğu, kaybedilen nesne ile daha önceden kurulmuş olan bağın niteliği, söz konusu nesneye karşı var olan çifte değerli duygular, suçluluk duyguları gibi pek çok nedenle bazen kayıptan sonra yas tutma süreci normal seyrini izlemez ve son derece karmaşık bir hal alabilir. Bu sürecin bu derece karmaşık bir hâle gelmesinin sebeplerinden biri de ilk nesne ile (anne) kurulan ilişkinin niteliğidir. Burada bu nesne ile kurulan bağ içinde bebeğin sahte kendilik yapısı oldukça kalın bir katman halinde geliştirse ortaya kendiliğindenliğini ve yaratıcılığını kaybetmiş olarak büyüyen bir yetişkin çıkar.

Son sahnede Winston’un dile getirdiği cümle kayıp kavramını son derece güzel açıklamaktadır; *Sonra da, ötekine karşı eskiden duyduklarını duyamıyorsun artık.* Gerçek kendilik yapısına tam anlamıyla ulaşmak her ne kadar bir ütopya olsa da, bunu koruyan sahte kendilik yapısının kalınlığı kayıp duyguları açısından önemlidir. Bu yapının kalın olması kişiyi hem derin

ve kökeninin nereden geldiği belli olmayan bir yas durumunda tutar hem de yeni yasların çalışılmasını, bunların işlenip zihin içinde anlamlı bir yer edinmesini de imkânsız kılar. Sahte kendiliğin oluşumunda bebekle annenin arzuları bebeğin zihninde öyle bir birbirine karışır ki, bebek bir yerden sonra arzusunun, duygusunun annesinden mi ona geldiğini, yoksa kendine mi ait olduğunu anlamamaya başlar. Bu durumun artarak devam etmesi ve yetişkinlik yaşamının bu temelde şekillenmesi bizi sürekli ve bir yere bağlanmayan yas içinde tutar; bu kendi gerçek arzularımıza dair olan yastır. Buna karşı bir savunma mekanizması olarak kendimizi gerçek duygularımızın aslında şu an yaşadıklarımız olduğuna ikna etmeye çalışırız ve ederiz. Ta ki asıl olanla karşılaşmak durumunda kalana kadar. Kendimizi inandırdığımız bütün alanlar elimizden alındığında bomboş kaldığımızı görürüz ve bu şimdiki durum bu boşluğun ve geçmişin yasını tutmayı da imkânsız kılar, çünkü sahte kendilik yapısı yası ve kaybı çalışmaya uygun değildir. Ve çünkü kimlik kaybının, daha da doğrusu oluşmamış bir kimliğin yasını yutmak mümkün değildir.

Filmi "objektivist etik" açısından ele alırsak karşımıza başka bir kavram çıkar. Objektivist etik kişinin en yüce ahlâki amacının kendi kişisel mutluluğunu elde etmesi olduğunu söyler ve alturizmin karşısında yer alır. Değerler kişinin kazanmak ve/veya korumak için çalıştığı şeylerdir ve kişi kendi mutluluğunu kendi çabasıyla kazanmak zorundadır. Kişinin kendi mutluluğu hayatının ahlâki amacıdır. Bu durumda kendi yetersizliği nedeniyle mutluluğu için mücadele edemeyen insan ahlâken suçludur. Bu noktada karşımıza çıkacak olan kavram "dürüstlük"tür. Kişinin sevdiklerine yardım etmesindeki erdem fedakârlık değil, dürüstlüktür. Temel tanımıyla dürüstlük kişinin kendi inançlarına ve değerlerine duyduğu sadakattir; yani kendi değerlerine uygun davranması, onları yüceltmesi, ifade etmesi ve gerçeğe uyarlamasıdır (Rand, 1961).

Bir kişi ötekini sevdiğini söylerken, "bana olmasın, ona olsun" dediği noktada bu kişiyi ahlâksız yapan şey onun dürüst olmayışıdır. Eğer kendi korkusu ötekinin ıstırabından daha değerli ise söz konusu ötekini sevdiğini iddia edemez.

Winston, Julia ile tekrar karşılaşana kadar korkuyla söyledikleri üzerinde tekrar düşünmemiştir; *çünkü korkuyla söylemiştir, gerçek değildir*. Julia ise Winston'dan vazgeçmiş olduğunu, aslında O'nu sevdiğini söylerken dürüst olmamış olduğunu, Winston'dan önce bu sonucu çıkaracağı eylemi yaptığı anda fark etmiştir ve karşılaştıklarında bunları olduğu gibi Winston'a söyler. Ötekine olan bağlılığın kuvvetini kişinin gerçek kendiliğinin gücü ve

ahlâki dürüstlüğü belirler. En çok bir durum kendi bilinçdışı çatışma noktalarımıza değindiğinde, dış dünyaya iddia ettiğimiz gibi biri olmadığımıza işaret eden tepkiler veririz; ancak bunlar “gerçek” tepkilerdir. Psikanalitik açıdan gerçek kendiliği güçlü olan, objektivist etiğe göre ahlâken dürüst olan kişi söz konusu tepkisini daha sonra duruma yönelik olarak açıklamayı yeterli görmez.

Ve bir daha *takibe gerek kalmaz, Winston Kestane Ağacı Kahvesi’ne doğru yönelir...*

KAYNAKÇA

- Cassimatis, E., “The “False Self”: Existential and Therapeutic Issues”, *International Review of Psychoanalysis*, 11, 1984, s. 69-77.
- Daehnert, C., “The False Self as a Means of Disidentification: A Psychoanalytical Case Study”, *Contemporary Psychoanalysis*, 34, 1998, s. 251-271.
- Glasser, M., “Problems in the Psychoanalysis of Certain Narcissistic Disorders”, *International Journal of Psychoanalysis*, 73, 1992, s. 493-503.
- Orwel, G., *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, çev. C. Üster, Can Yayınları, İstanbul, 2000 (1949).
- Pollock, G. H., “Mourning and Adaptation”, *International Journal of Psychoanalysis*, 42, 1961, s. 341-361.
- Rand, A., *Bencilliğin Erdemi*, çev. N. Kandemir, Plato Film Yayınları, 2013 (1961).
- Stern, D., *The Interpersonal World of the Infant*, Basic Books, New York, 1985.
- Winnicott, D. W., “Ego Distribution in terms of True and False Self”, *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*, International Universities Press, Madison, CT, 1987 (1960).

İKİNCİ BÖLÜM

Zaman

Hiroşima Sevgilim

NAYLA DE COSTER

Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour) (1959)

Yönetmen: Alain Resnais

Senarist: Marguerite Duras

Oyuncular: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dallas

Marguerite Duras'ın senaryosunu yazdığı, Alain Resnais'in yönettiği bu film 1959 yılında çekilmiştir. Yazımda, filme psikanalitik bakış açısıyla bakmaya ve mümkün olduğunda psikanalitik süreçte olanlarla paralellikler çizmeye çalışacağım. Ayrıca, zaman ve bilinçdışı kavramları ile ilgili psikanalitik teoriyi Freud ve Klein'a atıfta bulunarak kullanmaya çalışacağım.

Filmin konusu bellek, zaman ve yas süreciyle ilgilidir. Film sinemada, “Yeni Dalga” akımının bir parçasıdır ve doğrusal olmayan bir hikâye yaratmak, iki farklı zamansal gerçekliğin ruhsallıkta kaynaşarak bir olabileceğini göstermek için geriye dönüşler kullanılır. İlerlediğimizde bunu daha fazla detaylandıracağım.

Alain Resnais'den Hiroşima'ya atom bombası atılmasını anmak için bir belgesel yapması istenmiş, fakat o bombalamayı ve sonuçlarını görüntülerle anlatmanın zor olduğunu düşündüğü için projeden vazgeçmiş, şehre atom bombası atılmasına dair anıyı, Japon mimar Lui ve Fransız kadın Elle arasındaki aşk ilişkisi aracılığıyla, yeniden canlandırmayı da kapsayacak kişisel bir travma deneyimi üzerinden, Hiroşima'da geçen bir kurgusal anlatım yaratarak anlatmaya karar vermiştir. Resnais burada travmatik bir durumu temsil etmek için dolaylı bir anlatım kullanır.

Psikanalitik kurama göre, travmatik deneyim katlanılamaz olduğunda, *yer değiştirme* mekanizması, bilinçdışı savunma mekanizmalarının bir parçası olarak devrededir. Rüyalar da böyle işler.

Freud'un 1900 yılında yazdığı büyük yapıtı *Rüyaların Yorumu*, klinik çalışmadan elde edilen bilginin yanı sıra, Freud'un kendi rüyalarının serbest çağrışımlarından elde ettiği içgörüyü içerir. Freud, bir rüyanın bilinçdışından kaynaklandığı ve bilinçöncesinde yer aldığı sonucuna varır, bu yüzden doğrusal bir zaman da yoktur. Bilinçdışı bir fantezi ya da arzu birey için erişilebilir durumda değildir; rüyalar, bilinçdışı arzuları dışarıda tutan ve onları rüya biçimine dönüştüren veya rüya biçiminde gizleyen bir "sansür" gibi çalışır. Bu benliği korumak ve onu katlanabilir kılmak içindir (Freud,1900).

Filmde Elle, Lui'ye "Hiroşima için her zaman çok ağladım, her zaman..." dediğinde, Lui Hiroşima için tutulan yasın yanı sıra, daha evvel kaybedilmiş ve yası tutulmuş başka bir şey veya başka bir kişi olduğunu da fark etmiş olmalı. Lui, "Ne için ağladın?" diye cevap verecektir. Lui, Hiroşima ile simgeleştirilen ve temsil edilen çözümlenmemiş bir yas olduğunu bilinçdışı bir şekilde hissetmiş miydi? O sırada Elle için bu yası derinlemesine işlemeye başlamak imkânsızdı. Elle politika ve günlük olaylar hakkında bir sohbete girdiğinde, konuşmasını bir noktada keserek çok yumuşak bir sesle, "Dinle beni... dinle beni..." der. Bu sahne bir hasta ve bir analist arasında gerçekleşen analitik bir seanstan bir alıntı olabilirdi.

İzleyicilerin başlangıçtan itibaren kafası karışıktır. Anlatılarda geçmiş ve bugün, kamusal ve mahrem, tarih ve bellek, ruhsal hakikat ve nesnel hakikat, döngüsel ve doğrusal zaman kaynaşır. Bu, hastalarımızın anlatılarında sıklıkla duyulandır. Elle, Nevers'de saçını kaybettiği anısını, bombadan sonra saçını kaybeden Hiroşima kadınlarıyla yan yana koyar. Müzede Hiroşima kurbanlarından dökülen saçlara ait bir fotoğraf bir anıyı tetikler. Filmde izleyicide kafa karışıklığı yaratan geriye dönüşler, Elle'nin geçmişindeki anılarının, bugününe nüfuz ettiğinde yaşadığı kafa karışıklığı hissini temsil edebilir. Filmin bu noktasında (özellikle ilk bölümde) travma henüz temsil edilmemiş ve sözcükleştirilmemiş veya simgeleştirilmemiştir.

Simgeleştirme Melanie Klein tarafından sunulan bir kavramdır (Klein, 1930). Simgeleştirme kapasitesi ruhsal temsiller oluşturabilme anlamına gelir. Melanie Klein, çocukların oyun yoluyla içsel travmalarını simgeleştirerek ve temsiller oluşturarak yücelttiklerini gözlemledi. Analitik süreçte bir hasta acısını ve travmasını derinlemesine çalışmak ve işlemek için kelimelere dökemediğinde ve simgeleştirebildiğinde aynı şey olur.

Geçmiş ve bugünün kaynaşması veya karışmasına başka bir örnek: Lui, “Sen mahzendeyken, ben ölü müyüm?” diye sorar. Kimliğin rahatsız edici bir ikamesinde, Alman asker olur. Bu durum, analitik süreçte aktarım esnasında hastanın ebeveyn imagolarını analiste aktardığında da görülebilir.

Bu kafa karışıklığına ek olarak –ki bu sadece mekânda karışıklık değil, özellikle zamanda karışıklıktır– film boyunca devam eden karşıtlıkların sürekli bir etkileşimi bulunmaktadır: Savaş/barış, cinsellik/ölüm, geçmiş/bugün, hakikat/bellek, dışsal travma/işsel travma, Eros/Thanatos.

Eros ve Thanatos bilinçdışı dürtülerdir. Thanatos ölüme, öz yıkıma ve cansız duruma dönüşmeye meyil eden dürtüdür. Öte taraftan Eros yaşam, cinsellik, libido, yaratıcılık ve sağ kalma eğilimindedir. 1920’de *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı eserinde Freud ölüm dürtüsü ve yaşam dürtüsü arasındaki karşıtlığa ilk kez atıfta bulunur (Freud,1920).

Eros ve Thanatos, filmin açılış sahnesinde yatakta birbirine dolanmış iki bedenle ifade edilir. Su, cinsellik veya yaşamı simgeleyebilen ter, kül sanılabilir, kül gibi algılanabilir (bombalamadan sonra yanmış bedenler). Eros, Thanatos ile ve yaşam, ölümlle kaynaşır. İki beden metaforu, Freud’un yaşam dürtüsü ve ölüm dürtüsü arasındaki işsel çatışmayı mükemmel bir şekilde temsil eder (Freud, 1920).

Freud zamansallık, zaman ve bilinçdışı üzerine önemli görüşler ortaya koyar; bir çalışmasında bilinçdışının zamansızlığından bahseder (Freud, 1915). Filmde güzel bir metafor vardır: Nevers’deki mahzen “sonsuzluğu” temsil eder. Bu mahzende Elle psikotik bir durumdadır. Duvardaki küfleri yer, yaralı bir hayvan gibi duvarları tırmalar. Çok ilkel bir duruma geriler. Psikotik durum veya travma durumunda olduğu gibi zaman kavramının kaybı vardır. Saçları tekrar çıktığında zaman yapısal olur ve böylece Elle için Nevers’den ayrılma zamanı gelir. Elle mahzende zamana atıfta bulunurken, “Orada zaman kavramı yoktu” der. Aslında, zaman yas ve kayıpla donmuştur.

Elle, Lui’ye “Hiroşima için çok ağladım” dediğinde başka ne için ağladığı merak edilebilir. Hiroşima onun için neyi temsil eder?

Filmde daha sonra anlayacağımız gibi sevgilisinin kaybı ve saçlarının herkesin önünde traş edilmesinin ve küçük düşürülmesinin travması onun tarafından bütünüyle bir yıkım ve yok oluş gibi deneyimlenmiştir. Atom bombası tarafından tamamıyla “traş edilmiş” Hiroşima’yla özdeşleştirilmiş nükleer bir felaket...

Film bilinçdışının zamansızlığını tekrarlayanın gücünde inceler, veya

tekrarlama zorlantısında... Elle, bilinçdışında bastırılmış olan, bilinçdışı bir şekilde tekrar canlandırılan travmatik olayları hatırlamaya başlar.

Freud (1920), hastalarının belli bir kısmının belirtilerini ve travmalarını hatırlamak veya işlemek yerine tekrarlamaya (aktarımda) devam ettiklerini fark eder. Bu durum Freud'un insan ruhunun doğal olarak hazza yöneldiğini ve her ne olursa olsun hoşnutsuzluktan kaçındığını söylediği ilk kuramını yeniden gözden geçirmesine neden olur. Freud "zorlantı" kelimesini hastanın zorlantılı bir şekilde tekrar etme dürtüsüne karşı savaşmadığını göstermek için kullanır. Freud, bu dürtüyü "şeytani" olarak nitelendirecektir (Freud, 1920).

Tekrarlama zorlantısı Elle ve Lui'nin arasındaki ilişkide görülebilir. Evlilik dışı ilişki yasak sınırını aşmakla ilgilidir. Aynısı Elle gençliğinde düşmanla (Alman asker) ilişkiye girdiğinde olmuştu. Bu tabii ki Oidipus nitelikli bilinçdışı enestiyöz bir arzuyu temsil edebilir. Marguerite Duras'nın da genç kızlığında Çin hindi'nde zengin bir tacirle bir ilişki yaşayacağını biliyoruz (Duras, 1984).

Sigmund Freud için, özne geçmiş travmatik deneyimi ve bugünkü kimliğini karıştırdığında, zihinde haz ilkesini geçersiz kılan tekrar edilecek bir zorlantı vardır (Freud, 1920). Filmde, Elle'nin tekrar ihtiyacı, travmanın üstesinden gelmekle ilgili değil, kendiliği sembolik bir şekilde öldürerek travmayı yeniden yaşamakla ilgilidir.

Patolojik yasta zaman donar. Elle bitmeyen yası işaret ederek, "Görüyorsun, tamamıyla ölmedin" der. Alman asker öldüğünde Elle onun (askerin) bedeniyle kendi bedeni arasında en ufak bir ayrım hissedemez.

Freud *Yas ve Melankoli*'de (1917 [1915]), "Nesnenin gölgesi benliğin üzerine düşer" diye yazar. Patolojik yastan söz ettiğimizde durum şudur. Benlik yas tutmamak için kayıp nesneyi kendine katar veya onunla kaynaşır. Patolojik yasta gördüğümüz gerileme zaman ile ilgilidir. Freud, "Kaybedilen sevilen kişiyle çatışmaya rağmen, sevgi ilişkisi terk edilmesin diye, nesneyle narซิสistik özdeşleşme, sevgi yatırımının ikamesi olur" diye yazacaktır (Freud, 1917 [1915], s. 249).

Sevdiğimiz birini kaybettiğimizde o kişiye karşı çiftedeğerli duygular hissederiz. Bizi terk ettikleri için öfke duyarız ve onlardan nefret edebiliriz. Bu durum hissedilen suçluluk nedeniyle yas sürecini daha karmaşık hale getirir.

Freud, libidonun öznenin nesneyi yutarak içine kattığı oral yamyamsı döneme gerilemesinden bahseder. Ayrıca özne, kaybedilen nesneden nefret edemediği için, nefretini benliğe döndürecektir. Travmanın mazoşistik bir şekilde

tekrarı bu şekilde açıklanabilir. Özne, nesneyi cezalandırmak yerine kendini cezalandırmak için zorlantılı bir acı çekme ihtiyacı sergiler (Freud, 1917 [1915]).

Filmde kaybedilen nesneye karşı çiftedeğerli duygular, Elle'nin Lui'ye "Beni yok ediyorsun" ve sonra, "bana karşı çok iyisin" demesinde görülebilir. Aslında Alman asker ile –fakat aynı zamanda bilinçdışı bir şekilde birincil nesneyle, Kleinci teoriye göre memeyle– ilişkisini ve ona bağımlılığını da tekrar yaşar.

Zaman ve zamansallığa gönderme yapan diğer bir kavram ilk defa Freud tarafından *sonradan etki veya sonradanlık* olarak kullanılan "Nachträglichkeit (Fransızca Après-coup)", kavramıdır. Bir travma ya da olay bir yeniden canlandırma veya kazanılan bir içgörü sırasında bilinçli olacak veya zaman içinde anlaşılacaktır (Laplanche, 2006).

Travmanın zamansızlığı ve "sonradanlık" filmde çok iyi görülmektedir. İki konum ve iki zaman sekansı bir noktada –her iki travmayı da içerecek şekilde– birbiri içinde kaynaşır. Nevers'deki çekimler Hiroşima'daki çekimlerin içine örülmüştür. Elle ilk travmayı, *sonradanlık* içinde, "Bu şehir aşkın boyutunda yapılmış" dediğinde, seyirciyi hangi âşık hakkında konuştuğu konusunda merakta bırakarak yaşar.

Başka bir sonradanlık örneği: Elle Japon sevgilisinin uyurken seğiren eline baktığında onu Nevers'de ölen Alman âşığının eliyle karıştırır. O anda Resnais, filmde zamanı ve mekânı yıkar. İki ayrı hakikat Elle'nin ruhunda bir olmak için kaynaşır. Bu çok güçlü bir andır ve filmde birçok el çekimi görürüz; geçmiş travmanın anılarını canlandıran Japon sevgilinin eli, Alman askerin eli, Hiroşima kurbanlarının yanmış ellerinin fotoğrafları...

Filmde, Elle mahzendeyken birinin her sabah saat 4'te geçtiğini ve öksürdüğünü söylediğinde, Lui sürekli saatiyle oynar. Elle'nin, Nevers'de mahzende aklını kaçırmamak için o yapılandırılmış zaman kavramına ihtiyaç duyduğu düşünülebilir.

Elle'nin anıları Hiroşima'da yeniden gündeme gelir. Bu anılar bölünecek veya inkâr edilerek ve unutulurken bastırılmışlardır. Bunlar zamanla ilgili olarak kullanılan bütün savunma mekanizmalarıdır. Filmde bombalama sahnelerini ve dehşetini ışık ve yüzeysel konuşmalar dizisinin takip ettiğini gösteren bir sekans vardır. Bu insan ruhunun nasıl işlediğini ve ağır travma altında inkâr ve yer değiştirme gibi savunma mekanizmalarını kullanarak nasıl bölündüğünü göstermenin dâhice bir yoludur.

Melanie Klein "paranoid-sizoid konum"dan bahseder (Klein, 1940). Kaygının, savunmaların ve bebeğin yaşamının ilk aylarının özelliği olan iç ve

dış nesne ilişkilerinin örgütlenmesine atfedilen bir terimdir bu. Ruhsallıktaki bu konum sonraki yaşam boyunca birçok kez ve özellikle bir travmayla karşılaşıldığında kendini tekrar eder. Bu konumun temel özelliği benliğin ve iç nesnelerin iyi ve kötü olarak aralarında bir bütünleşme olmadan bölünmesidir. Klein'a göre, bebek doğum travması veya açlığı ve engellenmeyi yaşadığında çok miktarda kaygıyla yüzleşir, bölme, yansıtma ve içe atma, tümgüçlülük ve idealleştirme gibi savunmalar kullanır. Normalde bu evre "depresif konum" (Klein, 1935) adı verilen başka bir evreye ilerler, fakat yaşam boyunca paranoid-şizoid konuma tekrar gerilenebilir.

Elle'nin depresyondan korunmak için kullandığı diğer savunmalar manik savunmalardır. Elle şehrin her yerinde yürür. Sürekli hareket eder. Işıkları ve hareketi ve hiç uyumayan bir şehri görürüz. Hiroşima da bombalamanın travmasını unutmak için manik bir şehir olur.

Filmin sonuna doğru Elle, Hiroşima'da kalmayı reddettiğinde Lui, Elle'ye, "Nevers'de ölmüş olmanı tercih ederdim" dediğinde Elle, " Ben de, fakat Nevers'de ölmedim" der. Belki gerçek travma budur. Bilinçdışı bir şekilde Nevers'de aşktan ölme fantezisi, geride bırakılan kişiye dair suçluluk, sağ kalanın suçluluğu.

Filmin sonlarına doğru Elle, "Hikâyemizi anlattım" der. Travma hakkında artık konuşulabilir. Elle şimdi hatırlayabilir, dinleyen ve öteki olmayı kabul eden bir başkasının mevcudiyetinde derinlemesine çalışabilir.

Psikanalitik çalışma ruhsal zamana yaslanır, fakat aynı zamanda gerçek zamana da ve sadece çerçevelendirilmiş analitik alanda gerçekleşebilir. Belirlenmiş zaman, seansların süresi, seansların sayısı analitik sürecin güvenli bir şekilde ilerlemesine olanak sağlar. Zaman ve çerçeve analitik sürecin kolaylaştırıcılarıdır.

Sonuç olarak filmin sonu güzel bitiyor. Elle hikâyesi hakkında konuşurken, "Bir şarkı olacaksın" der. Yas biter ve şimdi simgeleştirilebilir.

Çeviri: SEVİL UZUNOĞLU

KAYNAKÇA

Duras, M., *L Amant*, Editions de Minuit, 1984.

Freud, S., *The Interpretation of Dreams*, The Macmillan Company, New York, 1913 (1900).

—, "The Unconscious", *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XIV, 1915.

- , “Mourning and Melancolia”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XIV, 1917 (1915).
- , “Beyond the Pleasure Principle”, *The Standard Edition of the Complete Work of Sigmund Freud*, Cilt XVIII, 1920.
- Klein, M., “The Importance of Symbol Formation in the Development of the Ego”, Free Press, New York, 1984 (1930), s. 219.
- , “A Contribution to the Psychogenesis of Manic-Depressive States”, *International Journal of Psychoanalysis*, sayı 16, 1935, s. 145-174.
- , “Mourning and its relation to Manic Depressive States”, *The International Journal of Psychoanalysis*, sayı 21, 1940, s. 125-153.
- Laplanche, J., “The so called ‘Death Drive’: a Sexual Drive”, *The British Journal of Psychotherapy*, Cilt 20, sayı 4, 2006, s. 455-471.

Rastlantının Böylesi

SİBEL MERCAN

Rastlantının Böylesi (Sliding Doors) (1998)

Yönetmen: Peter Howitt

Senarist: Peter Howitt

Oyuncular: Gwyneth Paltrow, John Hannah, John Lynch

Peter Howitt'in yönetmenliğini üstlendiği 1998 yapımı *Rastlantının Böylesi (Sliding Doors)* edebiyat klasığı romanlardan uyarlanan bir film olmasa da özgün kurgusu ve zamana bakışı açısından dönemin en ilgi çeken filmlerinden olmuştur. Peter Howitt'in bu filmi yaparken Polonyalı yönetmen Kieslowski'nin 1981 yılında yazıp yönettiği *Kör Talih (Blind Chance)* filminden esinlendiği söylenir. Her iki filmde de aynı kişinin farklı seçimler yapması durumunda olabilecekler anlatılmaktadır.

Rastlantının Böylesi filmi, felsefe, psikanaliz ve psikolojide zaman kavramının önemini vurgulamak açısından oldukça zengin içeriğe sahiptir. Film iki ayrı hikâye gibi ilerlemekte, Helen'in treni yakaladığında ve treni kaçırdığında başından geçenleri anlatmaktadır. Treni kaçırmak Türkçede sık kullandığımız bir deyimdir; anlamı, fırsatları kaybetmek, geç kalmak ya da işleri zamanında bitirememektir. Filmde de "treni kaçıran" Helen ile "treni yakalayan" Helen'in başına farklı olaylar gelmekte ve hayatı bir anda farklı yönlere yol almaktadır.

Treni son dakikada yakaladığında sevgilisi Gerry'yi (John Lynch) yakmakta eski kız arkadaşı Lydia (Jeanne Tripplehorn) ile yakalayan Helen, evi

terk eder ve arkadaşına yerleşir. Orada yeni bir kimliğe bürünür. Modern bir saç kesimi, yeni bir erkek arkadaş (James) ve kendi ofisi ile yepyeni bir hayata başlar. Filmin başında daha gerçekçi ve olumlu görünen durum kötü sonla biter.

Treni kaçıran Helen ise tatsız olaylarla karşılaşır ve eve gecikmeli ulaşır. Erkek arkadaşı evde yalnızdır ve az önce giden sevgilisi Lydia'nın ardından ortalığı toplamaktadır. Helen, Gerry'nin abartılı sevgi gösterileri ve tuhaf tavırlarını fark etmekle beraber işinden atılmış ve tacize uğramış olmanın şoku ile bunları görmezden gelir. Hayatı bir anda değişmiş, statü kaybına uğramış ve geçici işlerde çalışmaya başlamıştır. Gerry'nin romanı bittiğinde nasılsa bu kadar çalışmasına gerek kalmayacaktır. Filmin sonunda ise Helen tıpkı treni yakalayan Helen'in yaptığı gibi Gerry'nin gerçek yüzünü görür ve olumsuz gibi görünen hikâye olumluya döner.

Filmdeki diğer karakterler iyiler ve kötülerini temsil ederler. Tıpkı iyi ve kötü masal kahramanları gibi Helen'in dünyasına yardımcı melekler ya da kötü kalpli cadılar olarak girerler. Zamanla Helen bu kişilerin gerçek yüzlerini gördüğünde farklı zamanlarda farklı tepkilerini yakaladığında seçimlerini ona göre yapar ve hayatını ona göre şekillendirir.

Gerry, kitap yazan ve ileride meşhur bir yazar olma hayalleri kuran biridir. Şimdilik Helen'in desteği ile yaşamını sürdürmektedir. Ama o roman bir türlü yazılmamakta ve Gerry seçim yapamama, gerçeklerle yüzleşememe ve sorunlarla mücadele etmek yerine paylaşamayan erkek rolüne bürünmeyi tercih eder. Beğenilme ve takdir edilme ihtiyacı yoğun olan Gerry, bunu eserini ortaya koyup elde edemeyince farklı yollardan doyum bulmaya çalışır. Kadınlar için vazgeçilmezdir, hepsi kendisini Gerry için feda etmektedir vs. Kendi kişisel ihtiyaçları o kadar yoğundur ki o sırada yaptıkları ve söyledikleri samimiyetten uzaktır ve ötekilerin hayatını nasıl etkilediğini umursamaz bir haldedir.

Gerry'nin beraber olduğu Lydia, aslında eski kız arkadaşıdır. Gerry'yi tekrar elde etmeye çalışmaktadır, şeytansı, talepkâr, güzel yüzlü bir cadıdır.

James ise her iki hikâyede de Helen'in hayatına en sıkıntılı zamanda giren beyaz atlı prenstir. Doğru olamayacak kadar mükemmel olan James, Gerry'nin aksine samimi, duygusal ve içtendir.

TARTIŞMA

Filmi özetledikten sonra zaman kavramı üzerinden tartışmaya çalışacağım. *Raslantının Böylesi* filmini seçmemin nedeni, filmin ana kurgusunun saniye-

lerle ifade edilebilecek zaman farkının insan yaşamına etkisi, farklı olasılıkların ortaya çıkışı ve zamanla ortaya çıkan değişim ve devinimlere vurgu yapmasıydı.

Analist/terapist olarak çalışırken zaman kavramı üzerinde çok durulması gerekiyor. Zaman terapinin çerçevesini oluştururken bu çerçeve içinde tüm tedavi süreci şekilleniyor. İnsan yaşamında da çerçeveyi zamanın oluşturduğunu düşünüyorum. Fransız filozof Henri Bergson (2007), “Zaman varoluşun kalbidir” der.

Zaman hayata dair bir konudur, yaşıyor olmak demek dördüncü boyut olarak zamanı da içinde barındırır. Zaman ölümlü olmak demektir. Ölüm zamansızlıktır. Yaşayan her şey zamana tabidir ve geçicidir. *Rastlantının Böylesi* adlı film de yaşayan bir beden gibi ölümlüdür. Film yaşamla başlamakta ve ölüm ile bitmektedir. Kayan kapılarda bekleyen insanlar bir treni, bir asansörü yakalamakta, birini kaçırmakta, bu arada zamanı da tüketmektedirler. Bir seçeneği yakalayıp diğerini kaybetmekte zaman içinde fazla bir şey değişmemekte sonuç aynı kapıya çıkmaktadır, yaşananlar öyle ya da böyle bitmektedir.

Bizim en temel deneyimlerimiz mekân boyutundan çok zaman boyutu ile ilgilidir. Aynı mekâna tekrar tekrar gidişlerimizde hiçbir zaman aynı deneyimi yaşayamayız. Heraclitus da aynı nehre ayağımızı ikinci kez sokamayacağımızı söyler (Peters, 1967).

Zaman bir yanılsama gibidir ama aslında gerçekte vardır ve yanılsama değildir. Varlığını deneyimlerimizle fark edebiliriz. Kuşlar ya da çiçekler de zamanı bilmezler ama deneyimlerler; kuşlar senenin aynı zamanında göç eder, çiçekler ayrı zamanda açarlar.

Filmde de zamanı göremiyoruz ama orada olduğunu biliyoruz. Zamanın akışının, kısıtlılığının, varlığının ve yokluğunun kayan kapılarla sembolize edildiğini görüyoruz. Bazen zamanın dondurulduğunu, bazen kısacık anların uzun uzun anlatıldığını ya da uzun zaman aralığının kısacık karelerle geçirildiğini görüyoruz. Yönetmen zamanla oynuyor ve zaman algımız üzerinden mesajlar veriyor. Kişiler ve mekân aynı olsa da saniyelik farklarla iki farklı yolun ortaya çıktığını görüyoruz. Yani Heraklitus’un söylediği gibi hiçbir zaman aynı nehirde tekrar yıkanmak ya da aynı ânı yakalamak mümkün olmuyor.

Felsefecilerin belirttiği gibi zaman aslında geçmiş/şimdi/gelecek üçgeni içinde değerlendirilir ve şimdiki zaman içinde her üçü de bulunur. Bizler de analitik çalışmalarımızda zamanı bu üçgen içinde ele alırız: Şimdi ve burada

olanları çalışırken, geçmişin bugüne yansımına bakar, bugün ve geleceğin de geçmiş travmalardan özgürleşmesine yardımcı oluruz.

Filmde bugün olanların geçmişle nasıl bir bağlantısı var bilmiyoruz. Helen ve Gerry'nin nasıl bir yaşantıdan geldiklerini bilmediğimizden, bugün neden Gerry romanına odaklanıp, üretken bir şekilde yaşamına devam edemiyor, neden iki kadın arasında seçim yapamıyor, neden böyle bir üçgen kurma ihtiyacı hissediyor, bilemiyoruz.

Aynı şekilde Helen neden Gerry ile olan ilişkisindeki sorunları görmezden geliyor, neden bu ilişkide kendini zorunlu hissediyor, neden kendini kurtarmak yerine Gerry'nin ileride kurtarıcı olup onu kurtarmasını bekliyor, bilmiyoruz. Her ikisinin de anne ve babaları ile ilişkilerinin sağlıklı yürümediğini ya da yetiştikleri ortamda aile içinde çözülmemiş bazı noktalar olduğunu tahmin edebiliriz. Geçmiş zamanda yaşanan deneyimlerin, bugünkü tercihlerini ve gelecek planlarını etkilediği düşünülebilir. Seçilen eşten, doğacak çocuğa kadar her şey bu geçmiş yaşantıların gölgesinde şekillenmektedir. Hatta filmin sonunda anlatıldığı gibi ya çocuğun ya da annenin hayatına mal olmaktadır. Sonuçta yaşam boşa harcanan zamanlardan ibaret olmaktadır.

Helen'in Gerry üzerinden kurduğu güzel gelecek hayali gerçeklere dayanmamakta ve arkadaşının deyimi ile Gerry'nin de hiçbir zaman bitmeyecek romanı, aslında Helen'in zamanını boş yere harcamasına neden olmaktadır. Helen aslında bir yanıyla olan biteni fark etse de gerçeğin onun kaldırabileceğinden ağır olması, onu gerçek karşısında kendini korumaya yöneltmektedir. Bu nedenle bilinçdışının bir oyunu olarak, gerçekte olanları bilip de bilmemekte, görüp de görmezden gelmektedir. Burada bilme ve bilmeme bilinçte aynı anda varlığını sürdürmektedir, çift bilinçlilik dediğimiz durum ortaya çıkmaktadır. Helen görmemeye çalıştıkça özgüveni daha çok zedelenmekte ve kafa karışıklığı daha çok artmaktadır. Filmin diğer yarısında ise gerçeğe yüzleşen Helen kayıp duygusu ile yas sürecine girmekte ve yasını tamamlaması ile yatırımını kendi dünyasına yapmakta, özgüven artışı ile sosyal mesleki başarıyı yakalamaktadır. Sonuçta filmin başında ya da sonunda Helen aynı noktaya gelmektedir ama arada kaybolan zaman ya da kaybedilen diğer seçenekler aradaki farktır. Aynı kişi aynı noktaya gelse de aradaki zaman farkı farklı sonuçları ortaya çıkarmaktadır. Bazen de bu zaman farkı telafisi mümkün olmayan sonuçlara yol açmaktadır; yaşamı kaybetme ya da bebeği kaybetme gibi.

Bizler de analitik çalışmalarımızda hastaların inkâr içinde oldukları çatışmalı durumları fark ettiğimizde bunu geçmiş ve bugünle bağlantılı olarak

çalışır ve kişinin bu çatışmalar için harcadıkları enerjiyi daha verimli alanlara yönleltmelerine yardımcı oluruz.

Geçmiş travmatik yaşantılar zihinde donmuştur. Kişi bunu fark etmese de çoğu günlük yaşantısı bu donmuş anların çevresinde döner. Kişi bazen travması ile o kadar meşgul olur ki o sırada etrafında olup biteni fark edemez. Helen de filmin başında çeşitli travmalara uğramakta ve film boyunca bu travmanın izleri ortaya çıkmaktadır. İşten atılmanın utancı, kapkaççının saldırısı ile birleşince Helen bitkin bir halde eve gelir. O sırada ortada olan birçok ipucunu görecektir halde değildir. Yaşadığı travma özgüvenini kaybetmesine, sosyal olarak daha alt düzeyde işlere başvurmasına yol açar. Bu noktada Gerry onun kurtarıcısı olacaktır. Kendisinin kurtarıcısı olduğunu düşündüğü Gerry'nin güvenilmez, sadakatsiz olduğunu görmesi o koşullarda onun ayakta kalmasına olanak tanımayacaktır. Bu noktada Helen kafasını kuma gömmeyi, bilip de bilmemeyi ya da görüp de görmemeyi tercih eder. Aldatıldığı, emeklerinin boşa olduğu ve terk edilebileceği gerçeği onun için daha ağır bir travma olacaktır. Diğer koşulda ise evde erkek arkadaşının sadakatsizliği ile yüzleşen Helen iş kaybının ardından eş kaybına da uğrar ve bunu takip eden dönemde yas sürecine girer.

Filmin çoğu yerinde Helen'le ilgili iki hikâyenin kesiştiğini görüyoruz. Filmi izlerken sanki aynı bedende iki farklı Helen anlatılıyor. Bir yanda herşeyi yakıp yıkan çok başarılı bir Helen, diğer yanda ise sandviç dağıtımını yapan zavallı Helen. Acaba başarılı Helen kibritçi kız masalındaki gibi hayal dünyasında yaratılmış bir Helen olabilir mi? Helen işten kovulmasının yarattığı travmayı onaran bir hayal kuruyor olabilir mi? İkinci hikâyede işten kovulmuştur ama en az eskisi kadar başarılı olmuştur, erkek arkadaşı aldatmıştır ama ondan daha iyi ve onu daha çok seven bir erkek arkadaş bulmuştur vs.

Travmatik yaşantılar, örtülü bellekte yer alır ve duygusal yükünü de muhafaza eder. Travmatik yaşantıyı hatırlatan olaylar travmatik yaşantının örtülü bellekten bilinç düzeyine geçmesine yol açar. Benliğin kendini bu yoğun duygulardan korumak için disosiyatif belirtiler ortaya çıkardığından bahsedilir. Benlikte çözülme ile farklı bir bilinç durumu ortaya çıkar. Duygular bu farklı bilinç durumunda muhafaza edilir. Kişi ortamdan kopar ve kendine geldiğinde nerede olduğunu, ne kadar zaman geçmiş olduğunu hatırlamayabilir (Brenneis, 1996).

Travmatik yaşantılar çok acı verdiğinden kişi bazen bu deneyimini hiç hatırlamayabilir; bu durumda, sadece bazı bedensel belirtiler aslında o travmaya işaret ediyor olabilir. Travma örtülü bellekte yer alırken nedensiz kor-

kular, garip rüyalar ya da tekrarlayan davranışlar travmayı ele veriyor olabilir. Kramer bunu bedensel bellek olarak adlandırır. Özellikle erken dönemle ilişkili çocukluk travmalarında zihnin hatırlamadığını beden hatırladığını belirtir. Zavallı çaresiz Helen'in durumu erken çocukluk travmasının bir sonucu olabilir mi? Çözülme, neredeyse patognomonik şekilde tekrarlayan, erken çocukluk travmaları (fiziksel ya da cinsel) sonucu geliştirilen bir savunmadır. Duygusal olarak katlanılamayacak bir duruma karşı geliştirilen bir savunmadır ve örtülü belleğin kendisini ifade etme şeklidir (Baker, 2010). Çoğul kişilikler de yine bu çözülme yaşantılarının bir sonucudur. Acaba Helen'in yaşadığı bu iki deneyim bir çeşit çözülme olarak düşünülebilir mi? Çözülme hastalarının hayal dünyaları çok geniştir ve gündüz düşlerini sık görürler. Örneğin Anna o sıklıkla gündüz düşü kurar, Breuer onun kolayca hipnotize edilebileceğini keşfeder. Diğerleri Anna onun kendilerine kattığını düşünürken o hayal dünyasında yaşamaktadır (Raphling, 1996). Helen'in yaşadıkları da gündüz düşü ya da ilk sahne travmasının yeniden yaşantılanması olabilir.

Bazen travma önceki kuşaklarda yaşanmıştır ve sonraki nesiller buna tanıklık etmiş ya da travmanın içine doğmuştur. Aile içinde yaşanan travmalar sessizce ve çoğu zaman sözel olmayan şekilde diğerlerine aktarılmaktadır. Travma hikâyesinin içine doğan çocuklar bilinçli ya da bilinçdışından buna maruz kalarak hikâyeyi yeniden keşfeder ya da kendileri yaratırlar. Çocuklar anne ve babalarının travmalarını bilinçli ya da bilinçdışında tekrar yaşantırlar. Söylenen hikâyeler yanında, söylenmeyen hikâyeler de vardır. Bu hikâyeler çocuğun ayrılma, bireyleşme, cinsellik, ölüm kavramını algılama, kişiler arası ilişkilerin düzenlenmesi üzerine önemli etkilerde bulunur (Auerhahn, 2013). Hatta halk arasında çocukların anne ve babalarının kaderine sahip oldukları inancı belki de bu aktarım ile ilgilidir. Helen'in hikâyesi ailede yaşanan bir hikâyenin tekrarı olabilir mi? Tıpkı o da annesi gibi aldatılmış ve terk edilmiş olabilir mi?

Gerry, bir yandan Helen'i seven, ona bakım veren, ona kendini özel hissettiren şefkatli koca (baba) rolünü üstlenirken, onunla iki aydır cinsel birliktelik yaşamamıştır. Diğer yandan cinsel fantezilerini Lydia ile paylaşmaktadır. Böylece hiç bitmeyen romanının başarısızlığı ile yüzleşmek yerine iki kadının paylaşmadığı vazgeçilmez adam rolüne bürünmektedir. Gerry bu iki kadınla ne yapmaktadır? Ferenczi'ye (1930) göre insanların bağ kurması cinsellikle beraber duygusallık olduğunda anlam kazanır. Sanki Gerry duygusallığı Helen ile yaşarken cinselliği de Lydia ile paylaşmaktadır. Dillerin karma-

şası makalesinde Ferenczi, çocuğun dili ile yetişkinin dilinin farklı olduğunu ifade eder (Ferenczi, 1932).

Çocukların yetişkinlerle bağlanma isteği olumlu olmadığında kendini değersiz, görünmez ve yetersiz hisseder. Çocuğun aradığı yetişkinlerin şefkatidir. Yetişkinlerin kendi arasındaki yakınlaşma ise cinsel tatmine yöneliktir. Helen'in Gerry ile ilişkisinde çocuksuluk ve şefkatin ön planda olduğunu görüyoruz. Lydia ile ise yetişkin tarzı cinsellik ön plandadır.

Helen'in çocukluk yaşantısı, anne ve babası ile ilişkileri hakkında bir şey bilmiyoruz. Olmayan ya da ihtiyaçlara yanıt vermeyen bir baba ile Lydia gibi uzak ve acımasız bir anne ile büyümüş olabilir mi? Gerry ya da James onun için hayalindeki babayı temsil ediyor olabilir mi? Her iki hikâyede de Helen ancak Gerry'nin ilişkisini gözleriyle gördüğünde Gerry ile bağlarını koparabilmiştir. Helen'in sevgilisini yatakta başka bir kadınla basması ilk sahneye gönderme ya da Oidipal üçgene işaret ediyor olabilir. Her iki hikâyede de Helen bu sayede büyüyor ve kendisini geçmişinden özgürleştiriyor. Tıpkı Oidipus karmaşasının çözülmesi ile kız çocuklarının babasından vazgeçip diğer erkeklere yönelmesi gibi, Helen de ancak o noktada diğer erkekleri fark etmeye başlıyor.

Filmde yönetmen tren ve asansör gibi hareket eden mekânları sıklıkla kullanmıştır. Hareket zaman ile ölçülür. Helen hızlı hareket ettiğinde treni yakalamış, yavaş hareket ettiğinde treni kaçırmıştır. Ölçülen nesnel zaman kavramı yanında, öznel zaman algısı da bulunmaktadır; öznel zaman ölçülemez ve çeşitli durumlarda değişiklik gösterir. Yaşlandıkça zamanı daha hızlı algılama ya da esrar, meskalin gibi maddelerle zamanı farklı algılama mümkündür (Meck, 1996; Tinklenberg, 1976). Filmde de, tıpkı yaşamda olduğu gibi, başlangıçtaki sahnelerin uzun uzun gösterildiğini, filmin sonuna doğru ise hızlandığını görüyoruz. Tıpkı yaşlandıkça zamanın hızlanması gibi, film biterken daha geniş zaman dilimlerini özetler hale gelmektedir.

Tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi Helen'in ruh haline göre anlatılan sahnelerin uzunluğu da değişmektedir. Neşeli zamanların anlatıldığı sahnelerin çabuk geçtiğini, acı içindeki zamanların ise geçmek bilmediğini görürüz. "Şu an sonsuza kadar devam etse" diye düşünüyoruz bazen ya da "böyle bir ânı bir daha yaşamak istemiyorum" deriz sıkıntılı zamanlarda. Helen'in kendine yoğunlaştığı, yas içinde olduğu anlarda zamanın geçmediğini hissederiz. Bu durum olumsuz algılanan zamanların uzun algılandığı bilgisi ile uyumludur (Twenge ve ark., 2003).

Varoluş açısından bakıldığında da filmde zaman ve oluş üzerine söyle-

necek çok şey vardır. Filmde başlangıç, bitiş, doğum, ölüm, hayatın akışı, seçenekler vb. konulara sıklıkla vurgu yapılmıştır.

Kant felsefesinden etkilenen Freud zaman ve uzayın aynı kavramlar olduğunu ileri sürer. Yine mekânın da kişinin kendiliğini temsil ettiğini vurgular. Rüya da görülen evler, eve tadilat yapma, kalın duvarlı evler, ince duvarlı evler, kapısı açık ya da kapalı evler kişinin kendiliğinin göstergesidir (Die-na, 2009). Ayrıca zaman kavramı bebeğin anne karnında oluşması ile başlar. İlk mekân annenin rahimidir. Bebek için zaman yoktur; hissettiği şey annenin rahim duvarlarıdır. Doğumla beraber bu mekân terk edilir, anne ile ilk bağlar burada kopar. İlk zaman algısı burada devreye girer ve zaman, mekânı yok etmiştir, uterus duvarları dışına çıkmıştır. Kayan kapılar, bir yere girme ve oradan çıkma tekrarlayan doğumları, büyüme ve olgunlaşmayı, yaşamın farklı dönemlerini geride bırakmayı sembolize ediyor olabilir.

Bergler ve Roheim (1946) ilk zaman algısının anne ve bebeğin ayrılma sürecinin başlamasıyla ortaya çıktığını belirtir. Ayrılık bebek için narsistik bir zedelenmedir ancak “şimdi ve burada” algısı yanında “bekleme ve erteleme” yetilerinin gelişmesine de yardım eder. Gelecek artık vardır ve gerçeklik ilkesi çalışmaya başlamıştır. Helen’in Gerry’den ayrılması da sembolik doğum gibi yorumlanabilir. Gerry’e bağımlı bir yaşam süren Helen bu bağı kopardığında gerçeklik ilkesi çalışmaya başlamış, ayrılığın üstesinden gelebildiğinde, ben ve öteki ayrımı yapabildiğinde yetişkin bir kadın olarak hayatına devam edebilmiştir.

Filmdeki tren (ya da asansör) yolculuğu kişinin kendiliğine yolculuğunu sembolize ediyor olabilir. Helen’in treni yakalayıp eve geldiğinde Gerry’nin onu aldatması ile yüzleşmesi, sembolik olarak iç dünyasına bakarak gerçeğe yüzleşmesi şeklinde yorumlanabilir. Asansör ve tren öteki insanların iç dünyalarını temsil ediyor olabilir. Treni ya da asansörü yakalayan Helen yeni bir ilişkiye başlayabilmektedir. Zaman bir kez insan yaşamına girdi mi tahrip edene kadar bırakmaz. Yıkar yok eder ve çıkar. Ölümlü olmak zamanla ilgilidir. Ölümden sonra ise zaman yoktur. Zaman sonsuzdur. Zamanın algılanması ben ve ben olmayan algısı ile içerisi dışarısı ayrımına yardım eder.

Zamansızlık çok zengin bir tartışma konusudur. Anne ile bütünleşme, sonsuz mutluluk, ölümsüzlük gibi farklı anlamlara gelebilir. Birincil narsisizm dediğimiz bu durum da zamansızdır. Gelecek yoktur, erteleme yoktur. Şimdi zamansızdır. Ben ve ötekinin ayrımı da yoktur ve bu bariyerin olmaması zaman algısının da olmaması demektir.

Filmde akıp giden zaman ve sonunda ölüm, ayrılık anlatılıyor. Zama-

na ait ve sonsuz değil; hareket içeriyor, hareketsiz değil. Yaratılanı anlatıyor. Platon ve Aristoteles'in zaman kavramı ile uyumlu bir gidişi var filmin.

Platon zamanı, “sonsuzluğun resmi ya da gölgesi” olarak tanımlar. Platon’a göre oluş zamandan ayrı düşünülemez. Evren, varoluş ve yok oluş bağlamında zamansaldır. Platon’a göre varoluş ve yok oluş gölgeler âlemine has özelliklerdir. İdealar evreni hep vardır, yok oluş söz konusu değildir (Topakkaya, 2012).

Aristoteles ise zaman anlayışının temel noktasını şimdi (nun) kavramının oluşturduğunu ifade eder. Şimdi bir sınır olarak geçmiş zamanı gelecek zamandan ayırır ve zamanda süreklilik sağlar. Şimdilerin birikmesi bir şey ifade etmez ama devam etmesi de zamanı oluşturur. Varlıkla oluş arasındaki ayrılık şimdi ile zaman arasındaki ayrılıktır. Varlık, şimdide vardır (Topakkaya, 2012).

Rastlantının Böylesi filmini gözden geçirirken Freud'un zaman ile ilgili üç önemli görüşüne göz atmamızda fayda var (1915):

- Bilinçdışının zaman algısı yoktur. Geçici değildir, sürekli ve kalıcıdır. Birincil düşünce süreci zamansızdır. Bilinçdışında her şey otomatik olarak yaratılır, onarım otomatiktir bu sistem zaman içinde değişiklik göstermez. Altbenlik bilinçdışı olduğundan dürtüler ertelenmek istemez. Filmde de zamanda geçişler, öncelik, sonralık vs. aslında zaman içinde zamansızlık gibi yaşanmaktadır. Tıpkı “déjà vu”, çözülme, çift bilinçlilik kavramları gibi, bilinç iki farklı düzlemde işlev görmektedir, denebilir. Bilinçte ise zaman kavramı vardır. Bilinçli olmak bir benliğin işlevidir ve benlik zaman ile bağlantılıdır. Film tren, asansör yakalama, kaçırma vs. gibi dış gerçekle bağlantılı zaman kavramını nesnel bir şekilde ortaya koymaktadır. İkincil düşüncede zaman vardır.
- Bellek oluşumu da yine zaman ile ilgilidir. Bellek diyebilmek için geçmiş zamandan bahsetmek gerekir. Üstbenlik ise gelecek zamanın teminatıdır. Benlik idealinde gelecek beklentisi vardır. Helen'in her bir paralel hikâyede kendi içinde ikincil düşünce sürecine daha yakın olduğunu söyleyebiliriz. Bugün gerçeklik ilkesi ile durup hazı ertelediğini her iki paralel hikâyede de görmekteyiz. Engellenmeye dayanma gücü, erteleyebilme, gelecek beklentisi kurabilme ve haz ilkesini ön plana çıkarmadan gerçeklik ilkesi ile hareket ettiğini görebiliyoruz.

- Dürtülerin hemen tatmin arayışında ve tatminin ertelenememesinde zamansızlık vardır. Sadece şimdi vardır. Acıkma ile hemen doyuma gidilmelidir. Bu rahim içi yaşamın devamı gibidir. Orada nasıl hemen doyum sağlanıyorsa, doğum sonrası erken dönemde de beklenti aynıdır. Helen'in aksine Gerry narsisistik bir süreç içinde haz ilkesi ile hareket etmektedir. Cinsel doyumunu şimdi doyusuya yaşıırken, isteklerini ertelemekten doyururken yaşadıklarının sorumluluğunu almak, seçim yapmak istemez. Seçim yapmak bir vazgeçmedir. Bir şeye hayır demektir. Gerry bununla yüzleşmek istemez ve akışa bırakır kendini. Acaba Gerry'nin iki kadını da hayatında tutma çabası zamanı kontrol etme çabası olabilir mi? Marie Bonaparte (1940) zaman, para ve dışkının aynı anlama geldiğini, obsesif kişilerin bu üçünü de tutma çabasının aslında zamanı kontrol etme çabası olduğunu iddia eder.

Acaba Gerry o romanı yazmayarak ya da seçim yapmayarak zamanın akıp gidişini ya da mutlak sonu mu kontrol etmektedir? Acaba Karl Abraham'ın (1923) belirttiği gibi ufak çerçevelerde zamanı korumaya çalışırken büyük çerçevede hayatını boşa mı geçirmektedir?

Zaman akmaz, durmaz, genişlemez, daralmaz, iyileştirmez, öldürmez. Zamanın geri alınamaması kabul edilemez bir gerçektir. Birçok insan geriye dönüp geçmişteki hatalarını düzeltme hayalini kurarlar. Bazıları ise bunun geri dönülmez olduğunun farkındadır ve çatışmalı duygular ya da eyleme vurma şeklinde aktarım gösterebilirler.

Mitolojide zamanın yaratıcısı tanrı Kronos'un aksine, zamanda yolculuk yapmak ya da zamanı geriye almak şimdilik mümkün olmadığından, iç zamanı iyi değerlendirmek ve seçimleri dikkatli yapmak uzun vadede gereksiz zaman kayıplarını önleyecek ve akıp giden zamanı daha anlamlı kılacaktır.

KAYNAKÇA

- Abraham K., "Contributions to the theory of the anal character", *International Journal of Psychoanalysis*, 4, 1923, s. 400-418.
- Auerhahn, N. C., "Evolution of Traumatic Narratives: Impact of the Holocaust on Children of Survivors", *Psychoanalytical Study of Child*, 67, 2013, s. 215-246.
- Baker, K., "From 'It's Not Me' to 'It Was Me, After All': A Case Presentation of a Patient Diagnosed with Dissociative Identity Disorder", *Psychoanalytical Social Work*, 17, 2010, s. 79-98.

- Bergler, E., Roheim, G., "Psychology of time perception", *Psychoanalytic Quarterly*, 15, 1946, s. 190-206.
- Bergson, H., *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, Dower Publications, NY, 2007, s. 11-14.
- Bonaparte, M., "Time and the Unconscious", *The International Journal of Psychoanalysis*, 21, 1940, s. 427-468.
- Brenneis, C. B., "Memory Systems And The Psychoanalytic Retrieval Of Memories Of Trauma", *Journal American Psychoanalytical Association*, 44, 1996, s. 1165-1187.
- Diena, S., "The skin house: a psychoanalytic reading of 3-iron", *International Journal of Psychoanalysis*, 90, 2009, s. 647-660.
- Ferenczi, S., "Masculine and Feminine: Psychoanalytic Observations on the "Genital Theory" and on Secondary and Tertiary Sex Characteristics", *Psychoanalytic Review*, 17, 1930, s. 105-113.
- , "Confusion of tongues between adults and the child", *Final contributions to the problems and methods of psychoanalysis* içinde, Hogarth Press, Londra, 1955 (1932), s. 156-67.
- , "The Unconscious", *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XIV, 1915.
- Meck, W. H., "Neuropharmacology of timing and time perception", *Cognitive Brain Research*, 3, 1996, s. 227-242.
- Peters, F. E., *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, NYU Press, 1967, s. 178.
- Raphling, D., "The Interpretation Of Daydreams", *International Journal of American Psychoanalytical Association*, 44, 1996, s. 533-547.
- Tinklenberg, J. R., "Marijuana and ethanol: Differential effects on time perception, heart rate, and subjective response", *Psychopharmacology*, 49(3), 1976, s. 275-279.
- Topakkaya A., "Zaman Kavramı Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması", *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 13, 2012, s. 219-232.
- Twenge, J. M., Catanese, K. R., Baumeister, R. F., "Social Exclusion and the Deconstructed State: Time Perception, Meaninglessness, Lethargy, Lack of Emotion, and Self-Awareness", *Journal of Personality and Social Psychology*, 85(3), 2003, s. 409-423.

Ömrümüzden Bir Sene**MERAL ERTEN***Ömrümüzden Bir Sene (Another Year) (2010)*

Yönetmen: Mike Leigh

Senarist: Mike Leigh

Oyuncular: Jim Broadbent, Rusth Sheen, Lesley Manville

*"Bir ağaç vardı**Issız sessiz bir vadide**Rüzgâr esince bir o yana bir bu yana**Sallanırdı dalları**Rüzgâr durunca durgun durgun**Karşısındaki göle bakardı..."***İLKBAHAR**

Film bir bahar gününde hayatlarının farklı mevsimlerini sürmekte olan iki kadının, bir hastane odasında karşılaşması ile başlıyor. Doktor hastanın nefesini dinlerken kamera öne doğru eğilmiş, kadının yüzüne odaklanıyor; umutsuz ve mutsuz bir yüz ifadesi, bakışları boşluğa düşmüş gibi. Bu görüntüye eliyle şişkin karnını tutan doktorun hamile bedeni ekleniyor yavaşça. Doktor ve hasta; biri menapozda diğeri hamile iki kadın. Biri muhtemelen birçok kaybın hüküm sürdüğü bir zamana düşmüş bir kadın: Uykularını, dikkatini, sabrını kaybetmiş, tahammülsüz ve bekleyemiyor...Biri başlangıçlarını tüketmiş, diğeri ise yeni başlangıçların eşiğinde, heyecanlı bir bekleme zamanında.

Bu başlangıç sahnesinin ardından bahar yağmuruyla ıslanan Tom ve Gerri ile tanışıyoruz. Bahçelerine yeni mevsimin tohumlarını ve fidelerini ekiyorlar. Yağmur bastırınca kenara çekilip kahve içiyor ve yağmurun dinmesini bekliyorlar. Bu sahnede ise yönetmen izleyiciyi usul usul bu orta yaşlı çiftin zamanına dahil ediyor. Acelesiz, telaşsız, sakin, kendi halinde akıp gitmekte olan bir zamanla karşılaşıyoruz bu sefer.

Jeolog olan Tom zemin etüdü ile uğraşıyor. Gerri ise hastanede çalışan bir terapist. Daha sonra başlangıç sahnesindeki kadın hastayı bu sefer gönülsüzce geldiği Gerri'nin karşısında görüyoruz. Şikâyeti uykusuzluk. Uyuyamıyor ve uykusuzluğunu hemen giderecek bir çözüm istiyor. Uykusunu kaçıracağını anlatacak, araştırarak, fark edecek, anlayacak ve iyileşmeyi bekleyecek zamanı yok. Doktora, "Verebilir misin" diye soruyor, "bana başka bir hayat verebilir misin?" Başka bir hayat istiyor ya da başka bir zamanda olmak.

Film boyunca bu talep farklı karakterlerin ağzından tahammülsüzlük ve inkârın renklerine bulanmış bir şekilde dile geliyor. Tahammülsüzlük ve tahammül, karakterlerin zamanla kurdukları ilişkide öne çıkan bir tema olarak tekrar tekrar kendini gösteriyor. Bir yükü üstüne almak, yüklenmek, ağır bir şeye katlanmak, ses çıkarmayarak çekmek anlamlarına geliyor tahammül etmek.

Filmin ilk mevsimi esas kız Mary'nin hikâyesi ile devam ediyor. Gerri'nin çalıştığı hastanede sekreter olarak çalışan Mary, Gerri'yle işten sonra bir barda içki yudumluyor. Mary durmadan konuşuyor ve kendinden bahsediyor, Gerri de sabırla onu dinliyor. Bir terapi seansı izlenimini veren bu kısacık sahneden Mary'nin yalnız ve mutsuz olduğunu, bir erkekle ilişki içinde olmayı arzuladığını ve bahçesiyle hiç ilgilenmediğini öğreniyoruz. Gerri ve Tom arasındaki ilişkiye hasetle karışık bir hayranlık beslediği seziliyor. Gerri ile konuşurken Mary'nin bakışları barda tek başına duran bir adama takılıyor. Beden hareketlerinden bir flört haline kapıldığı anlaşılan Mary'nin yüzü, adamın beklediği kadın ile kucaklaşmasıyla allak bullak oluyor. Gözleri bulutlanıyor, hayal kırıklığı ve hasetle karışık bir bakış beliriyor.

Mary'nin geçip duran mevsimler boyunca çiftlere, evlere, yakın ilişkilere, bahçelere, ötekilerin içine dışarıdan bakışına tanıklık ediyoruz. Hayranlık, açlık ve haset yüklü bu bakış pek çok soruyu akla getiriyor. Birbirine yakın bir kadın ve erkek ya da bir anne-çocuk çifti gördüğünde Mary'nin içinde neler oluyor? Bu yakınlaşmada Mary'nin yüzünü allak bullak eden ne?

Mary'nin bu "evin dışında kalma hali" bebekliğin ilk evini hatırlatıyor. Psikanalitik bilginin ve gelişimsel psikolojinin buluştuğu kuramsal yer-

den hareket ederek dünyaya gelen her bebeğin fiziksel ve ruhsal bir bütünlük duygusu oluşana kadar bir yetişkin ya da bir bakım çevresi tarafından kucaklanmaya, bir arada tutulmaya, beslenmeye ve temizlenmeye ihtiyaç duyduğunu hayal edebiliriz. Üstelik “kapsanma” başlığı altına yerleştirebileceğimiz tüm bu ihtiyaçlar fiziksel olduğu kadar psikolojik ihtiyaçlardır da. Örneğin, bir beslenme anındaki bebeğin deneyimi sadece besinin içeri alınıp fizyolojik açlığın doyurulması ile sınırlı kalmıyor. Aynı zamanda bu deneyim sırasında bebek, ağzından aldığı besinle birlikte o beslenme eyleminin içinde yer aldığı ilişkisel bağlamı da içine alıyor. Dolayısıyla her beslenme deneyimi bebek için hayatı boyunca içine alacağı her türlü bilgi ve deneyim için de bir tür “içe alma/içselleştirme modeli” oluşturuyor. Annesinin kucağında süt emen bir bebek hayal edelim. Her süt emme deneyiminde bebek süt ile beraber annenin yüzündeki, hatta yüzünün gerisindeki anlamı, tüm roller ve replikleriyle beslenme etkileşiminin gerçekleştiği sahneyi de içine alıyor. Bebeklikteki yeme bozuklukları ve depresyon belirtileri pek çok sebeple birlikte ilk anda annenin ruhsal olarak ne halde olduğu sorusunu akla getirir. Çünkü bebekler ve küçük çocuklar durup dururken tek başlarına ruhsal olarak hastalanmazlar. Kendilerine bakan kişi (anne) ile birlikte yer aldıkları o bakım ilişkisinde hastanırlanırlar. Winnicott (1975) hayatın başındaki bu bakım ilişkisinin fiziksel ve ruhsal önemini “tek başına bir bebek yoktur; anne-bebek çifti vardır” diye ifade ederken aynı zamanda bu ilişkinin bebeğin hikâyesindeki kurucu niteliğine de vurgu yapar.

Bir bebeğin temel ihtiyaçlarından bir diğeri de annenin bedeninde olduğu kadar zihninde de taşınmak, akılda tutulmaktır. O zaman her bebeğin en başından itibaren annenin rahminde olduğu kadar zihninde de bir eve ihtiyacı olduğunu hayal edebiliriz. Annenin zihninde taşınmayı deneyimlemiş olan bir bebek büyüdükçe kendi kendini taşımayı öğrenir. Bebek küçükken daha yoğun olan fiziksel ve zihinsel kapsanma hâli, bebeğin büyümesine paralel olarak değişir, giderek görünmez olur. Aslında hep oradadır ama gidecek görünmez olur; çocuk yalpaladığında, tutunmak istediğinde veya geri dönmek bulmak istediğinde bulduğu bir şey haline gelir.

Aynı şekilde her bebek altını kirlettiğinde temizlenmek ister. Temizlenmenin de fiziksel olduğu kadar psikolojik anlamları vardır. Bir bebeğin en başlarda kendisi hakkında düşünen ve henüz anlam veremediği ve sindiremediği duygulanımları kendisi için anlamlandırıp düzenleyen bir anneye başka bir deyişle kendi dışında bir bünyeye ihtiyacı vardır. Burada İngiliz psikanalist Bion’un kavramlarını ödünç alabiliriz. Bion’a (1962) göre hikâyenin en başında

bebek deneyiminin olumlu ve olumsuz içeriklerini birbirinden ayıramaz ve bu işi onun için anne üstlenir. Bebek, deneyiminin ham, işlenmemiş içeriklerini anneye gönderir. Bion, bebeğin anneye püskürttüğü bu ham deneyim malzemesine beta elementi adını veriyor. Anne de bebekten gelen bu ham malzeme-yi alır ve bunları kendi zihninde işleminden geçirir, ruhsal midesinde sindirir ve küçük parçalar halinde bebeğe geri gönderir. Sindirilebilir parçalara dönüşmüş bu malzemeye de alfa elementi adını veriyor Bion. Gaz sancısıyla kıvranan, arada çığlıklar atan bir bebek ve onu teskin etmeye çalışan bir anne hayal edelim. Anne bebeğin bedeninden dışarı fırlattığı çığlıkları alır, beden hareketleriyle, kelimeleriyle ve ses tonuyla o çığlığı yavaş yavaş küçültür. Bebek fiziksel ve zihinsel gelişimin etkisiyle bu işlemi kendi başına yapmaya başlayınca annenin yavaşça sahneden çekilmesi beklenir. Çünkü bebeğe mütemadiyen çiğnenmiş bir şey vermek kendi başına sindirmesini engellemek ve tüm gelişimsel kapasitelerinin büyüme yolunu kapatmak anlamına gelir.

Hayatın başında bebekle bakıcısı arasındaki bu temel ilişki deneyimi sonraki tüm hayat tecrübelerine ve ötekilerle kurulacak ilişkilere dair bir senaryo verir. Eğer bu ilişkide en temel ihtiyaçlar Winnicott'un (1971) ifadesiyle 'yeterince iyi bir şekilde karşılanmışsa' bebek iç dünyasında güvenli bir zemine, adeta bir iç eve kavuşur ve burada ilk yakın ilişki deneyimlerini geliştirir.

Eğer bu ilişki deneyimleri bebek için ağırlıklı olarak güven verici ve teskin edici olmuşsa, diğer insanlarla da bu duyguların eşliğinde bir ilişki geliştirmeye başlar. Hayata güvenmeye, dünyaya ve kendi hikâyesinin zamanına yerleşmeye başlar. Ama bu ilişki eğer birtakım ihmaller, aksamalar ya da mahrumiyetler içeriyorsa, bebeğin temel ihtiyaçları zamanında ve yeterince karşılanmadıysa, o zaman bebeğin kendi iç dünyasında olup bitenlere anlam verme, duygularını düzenleme ve kendini yatıştırma işlevlerinde aksamalar oluşur. Gaz sancısıyla bağırarak ve çığlıklar atan bebeği hatırlayalım yine. Ve bu sefer karşısındaki anne de çığlıklar atıyor olsun. Bebek bağılıyor anne de bağılıyor. Bu durumda bebeğin dışarı püskürttüğü çığlık havada kalıyor, küçülmemiş ve teskin edilmemiş oluyor. Hatta bebeğe yatıştırılmadığı gibi daha da büyümüş bir sıkıntı hali ve kaygı olarak tekrar geri dönüyor.

Macar psikanaliz geleneginden gelen Balint (1979) de Winnicott gibi bebeğin temel ihtiyaçlarının karşılandığı bu bakım ilişkisinde deneyimlediği eksikliklerin, aksamaların ve mahrumiyet yaşantılarının yetişkin hayatına kadar uzanan derin etkilerinden söz eder. Bu durumu "basic fault" terimiyle tarif eder. Temel eksiklik olarak tercüme edilebilecek bu terimi aynı zamanda

temel fay anlamında da kullanır. Bu ilk eksiklik deneyimi tıpkı zemindeki bir fay gibi iç dünyanın derinliklerinde varlığını sürdürür. Zaman içinde yeni travmatik nitelikli yaşantıların etkisiyle iç dünyada basınç arttığında tekrar canlanır, hareketlenir hatta kırılabilir ve büyük depremlere yol açabilir.

EVE GELİŞ

Filmin zamanına gidelim ve Mary'nin, Tom ile Gerri'nin evine ilk geldiği sahneyi hatırlayalım. Büyük bir heyecan ve coşkulu duygular eşliğinde akşam yemeğine gelen Mary, Tom ve Gerri'ye kavuşmaktan çok mutlu görünüyor. Aslında her buluşma ânı Mary için hasret kaldığı sevgiliye yeniden kavuşmak sanki. Dış dünya ne kadar tehlikeli ve ıssız ise, bu ev o kadar güvenli ve sıcak geliyor. Onlarla birlikte olmak, bu evde olmak hem çok iyi hissettiriyor, hem de tam da bu nedenle aynı zamanda Mary'de olmayanı hep eksik kalanı hatırlatıyor. Tom ile Gerri'nin birbirlerine her yakınladığı an, onu ilk kayıp sahnesine geri götürüyor. Adeta uçsuz bucaksız bir gurbete mahkûm ediyor. Belki de tam da bu yüzden Mary her buluşmaya içinden taşarak tıpkı bir çığ gibi geliyor. Hep büyük bir açlık ve doyumsuz bir iştahla ötekilere yapışıp kalıyor. Diğerlerinden sürekli bir ilgi, hoş tutulma ve yakınlık bekliyor. Dikkatin ve ilginin kendi üstünden kaydığı en küçük bir anda ise Mary'nin bakışındaki kaymanın, yüzüne ve tüm bedenine yayıldığına tanık oluyoruz. Balint'in terimleriyle adeta iç evinin fayları kayıp kırılıyor, ilk evindeki kayıplar tekrar tekrar canlanıyor.

Bir zamanlar kaybedilene, eksik kalana, sonradan eklenen kayıplara tahammülü yok Marry'nin. Hep talepkâr, hep sitemkâr, hep şikâyetçi. Mütemadiyen aynı soruları fırlatıyor dışarıya: “Neden olmuyor? Neden hep yanlış kararlar alıyorum? Neden konuşacak kimsem yok? Neden evim yok?”

Gerri ile ilişkisi Mary için çok şey ifade ediyor. Daha ilk sahnelerden Gerri'nin Mary için yakın bir iş arkadaşından çok öte işlevleri olduğu seziliyor. Mary her keresinde ona taşkın duygularıyla ve doymamış ihtiyaçlarıyla geldiğinde kucaklarını açıyor. Mary'nin içinden ona doğru fırlattığı mutsuzluğu, yalnızlığı, ıssızlığı ve o bütün hasetli duyguları tek tek topluyor. Tıpkı hani psikanalitik-gelişimsel hikâyedeki bebeğin annesinden beklediği o iş gibi. Etrafa saçtıklarını topluyor ve yavaş yavaş Mary'ye geri veriyor. Teskin ediyor. Ayrıca ilişki sırasında Mary'nin dikkatinin dağıldığı, ortamdaki koptuğu anlara karşı da çok hassas. Bu anları hemen fark ediyor, “Otursana Mary”, “bir kadeh daha içsene Mary”, “Evet Mary” diyerek kelimeleriyle tutuyor ve tekrar ilişkiye dahil ediyor. Başka bir deyişle, Gerri onu kucaklıyor/tutuyor/bes-

liyor. Hayatın başındaki ilk bakım ilişkisindeki muhtemel mahrumiyetler sonucunda gelişmeyen psikolojik işlevleri Mary için yerine getiriyor. Her ne kadar kuramları farklı coğrafyalarda filizlenmiş olsa da Winnicott ve Bion'a çok yakın bir yerden düşünen Kohut'un terminolojisinden de bu noktada alıntılar yapabiliriz. Kohut (1971) annenin bebek için yerine getirdiği bu işlevlere "kendilik nesnesi işlevleri" adını veriyor. Kendilik nesnesi çocuk tarafından kendi benliğinin bir parçası olarak algılanıyor. Kendilik nesnesi işlevlerini tümüyle yerine getirdiği zaman tıpkı çocuğun bedeninin bir parçasıymış gibi onun farkına varılmıyor. Ancak kendilik nesnesi işlevlerinde aksama olduğu zaman varlığı farkediliyor. Burada sözü edilen gerçek bir nesneden çok psikolojik işlevler aslında. Erken bebeklik döneminde bebeğin kendini yatıştıramadığı, duygularını düzenleyemediği zamanlarda kendisi için bu işlevleri yerine getiren kendilik nesnesi aslında tüm hayat boyunca değişik şekillerde varlığını sürdürüyor. O zaman şimdi bu kuramsal araçlar eşliğinde Gerri'in Mary için bir kendilik nesnesi işlevi gördüğünü düşünebiliriz. Mary Gerri ile karşılaştığı anda kendini onun kollarına atıyor, iç dünyasında ne varsa Gerri'nin üstüne boşaltıyor. Gerri ise Mary'nin içinde taşıyamadıklarını, içinden taşıp dışarıya püskürttüklerini ustalıkla topluyor, tutuyor ve ona temizlenmiş olarak geri veriyor ve onu teskin ediyor. Ta ki Kattie'nin oyuna dahil olduğu sahnelerde altüst olup iyice arsızlaşan Mary'ye sınırı gösterene kadar.

EV DEN AYRILIŞ

Hikâyesinin daha en başında bebekliğinin evinde kayıp yaşamış biri izlenimini veriyor Mary. Evi yok, ya da var ama boş. O yüzden de beyhude bir çabayla sürekli diğer insanlarla ve iç kusması şeklinde konuşmalarla doldurmaya çalışıyor. Biraz da yapışkan bir hal var sanki Mary'de. Kendine iyi gelen o teskin edici ilişkisel ortamı bulunca yapışıp kalıyor. Bir türlü ayrılamıyor.

Evlerinin önünde Tom ve Gerri ile vedalaşma hazırlığı içindeyken oğulları Joe geliyor. Gerri ile sıcak bir şekilde kucaklaşıyorlar. Evden ayrılmakta olan Mary bir anda koşup onlara sarılıveriyor. Adeta o anda o anne-çocuk çiftine karışmak istiyor. Onlara dahil olmak hatta nüfuz etmek istiyor. Devamında Joe ve Tom'a iltifatlar yağdırıyor: "Ne kaslı erkekler, ne kadar hoşlar... şu vücutlara bak". Mary'nin halinde bir canlanmaya tanık oluyoruz. Bedeninde ve dilinde erotik bir ifade belirliyor. Fakat film boyunca tüm erotikleşen anlarda, diğer erkeklere dair erotik ifadelerde, küçük flörtlerde bile bu üstteki erotik yüzeyi biraz sıyrınca, yine ilk ilişkisindeki kayıplar ve arkasında kalan boşluk akla geliyor. Erotik cilveleşmeler, olsa olsa sönük ve can-

sız içini canlandırma işini görüyor sanki. Evden ayrılmakta olan Mary onlarla konuşmaya devam ediyor. Artık gitmesi lazım ama laf uzuyor. Tam o anda başını çevirip geldiği sokağa doğru bakıyor Mary. Çok dokunaklı bir sahne bu. Geride görünen tek şey, kendi yalnızlığı ve ıssızlığı sanki. Mary için dönecek bir ev yok, ya da var ama yok. O yüzden gitmek zor. Tekrar onlara dönüp lafı uzatıyor.

YAZ

Filmin başından itibaren bir sahneden diğerine trenler, metrolar geçip gidiyor. Zamanın geçişini anlatıyor sanki trenler, bisikletler, arabalar. Hayatın içinde katedilen yollar geliyor akla. Zaman adeta tren gibi bir mevsimden diğer mevsime doğru yol alıyor. Her mevsim insanı başka bir zamana taşıyor. Hikâyeler bir eksiliyor bir çoğalıyor.

Yaz mevsimi ile Ken'in hikâyesi ekleniyor diğerlerinin yanına. Tom ve Gerri'nin gençlik arkadaşları Ken de Mary gibi yalnız ve mutsuz bir karakter. Kendine bakmakta zorlanıyor, zamanın geçip gittiğini bir türlü kabul edemeyenlerden. Bir taraftan da akranları birer birer hayata veda ediyor.

Artık gidilemeyen barlar, iş sonrası içilemeyen içkiler, gidilemeyen tatliller bu sefer Ken'in hikâyesinde dile geliyor. Plajlar, barlar artık gençlerle dolu. Yaşlılara yer yok. Tom bu durumu "herşey değişiyor" diye tarif ederken, Ken kendini umutsuz bir yalıtımın zamanına hapsolmuş buluyor. Gençliğe dair bir haset yükseliyor içinden. Gürültücü ve boş konuşan gençler her yerin hâkimi olmuşlar.

Mary'nin üzerinde genellikle manik öforik bir hal varken, konuşmaları ve bedeniyle çok yer kaplarken, Ken'i de sürekli ağzına bir şeyler tıkıştırırken, biralar hamburgerler arasına gömülmüşken görüyoruz. Çok geçmeden fark ediliyor ki, bu iki karakter de kendilerine yemek yapamıyor kendilerine bakamıyorlar. Evleri boş, dolapları boş.

Tom ve Gerri'nin evine girdiklerinde Ken ve Mary ilk iş üst kata çıkıp tuvalete koşuyorlar. Adeta içlerini boşaltıyorlar. Temizleniyorlar; taşıyamadıkları kaygıları, ağır duyguları, yalnızlıktan, ıssızlıktan, kaybolmaktan gelen herşeyi boşaltıp sonra sofraya oturuyorlar.

Ken ve Mary'nin tersine Gerri ve Tom, kayıplarla nasıl başedileceğinin zamana nasıl yerleşileceğinin makul bir örneği sanki. Dört mevsim bahçeyle kurdukları doğal ilişki gibi hayatın mevsimlerinde de usul usul yol alıyorlar. Yağmurla birlikte yağıyor, güneşle birlikte açıyorlar. İçlerinin mevsimi ile dışarıdaki mevsim uyum içinde. Beklemek, bekleyebilmek, tahammüllü olmak,

kabul etmek ve sükûnet içinde olmak Tom ve Gerri'nin zamanına yaklaştı-
yor bizi. Onların hayatında herşey yerli yerinde sanki, acele yok, telaşe yok.
Çevrelerindeki insanların öznelliklerine, ihtiyaçlarına yer açıyorlar. Yalnız
ruhlar için evlerinde boş bir oda hep hazır bekliyor.

PARTİ SAHNESİ

Mary ise onların tersine hep telaşe dolu. Akadaşların davet edildiği barbekü
partisine her zamanki gibi geç kalıyor ve sağanaktan boşalan bir yağmur gibi
daliyor. Mary hep kendi dünyasıyla diğerlerinin dünyasına baskın yapıyor.
Ötekilerin özneliliği yok sanki. Kendi içi boşaldıkça ötekilerin de içi boşalmış
adeta. Herkesle selamlaşıyor, bir tek bebeği unutuyor. Unutuyor mu? Gör-
müyor mu? Hasetli duygular gözünü kör mü ediyor? Yoksa bekleliğin ilk
evinde unutulmuş bebek Mary mi?

Ken'in ilgisi Mary'i rahatsız ediyor. Mary yüzüne bile bakmıyor doğru
dürüst, ısrarla kaçırıyor bakışlarını. Ken adeta bir ayna tutuyor Mary'ye. Ve
ona baktığı anda kendi ıssızlığı, boşluğu, yalnızlığı ve tüm inkârları görünür
oluyor sanki. Henüz bu aynaya bakmaya hazır değil Mary. Ken'den kaçırdığı
bakışlar kendini de kendinden kaçırıyor. Oysa Gerri'nin oğlu Joe ile flört et-
mek onu geçici inkâr sahnesinde her daim genç tutuyor. Aradaki kuşak farkı
ve enest yasağı silinmiş oluyor böylece. Dolayısıyla zamanın da geçip gittiği
ve gençliğin Mary'den geçip Joe'nun hikâyesine geçtiği inkâr ediliyor gibi.

Mary mutfakta kendine içki doldururken bir yandan Ken'le itişiyor,
bir yandan da "oo dolaba bak, dolapları tıka basa dolu, halbuki benimki
tamtakır" diyor. Belki de başka bir düzeyde iç dünyasından bahsediyor. On-
ların herşeyi var, ama kendi içi tamtakır, boş...

İçinde tahammül edilemeyen uçsuz bucaksız bir boşluk var gibi. Mary
içkiliyken kendi ıssızlığına gömüldüğü anlar dışında genellikle öforik bir hal-
de hep coşkulu. Ama suni bir coşku olduğu seziyor. İçindeki boşluğu, uçsuz
bucaksız ıssızlığı örtmek ister gibi kocaman, abartılı, taşkın bir coşku içinde
görünüyor hep.

Film farklı hikâyelerin içinde yol alarak zamanla kurulan ilişkiyi usul
usul hatırlatıyor. Oldukça sakın acele etmeyen bir üslup hâkim filmin diline.
Bir grup insanın dört mevsim boyunca hayatlarından bir kesit sunuyor. Filme
hâkim olan bu sakın üslup filmle ilgili izleyici yorumlarında sıkıcılık olarak
yansıyor. Sıkıcılık nereden geliyor sorusu geliyor akla. Büyük şehirlerde mo-
dern kurguların içinde hayatımızı sürerken yavaşlamaya, sessizliklere ve boş-
luklara tahammülsüzlük neler anlatıyor?

Hayatın olduğu gibi kendisi var oysa filmde. Zamanla farklı ilişkiler kuran insanlar var. Tahammül teması çok öne çıkıyor. Tom ve Gerri gibi zamanın geçmesine, bir şeylerin değişmesine, bir şeylerin kaybolup gitmesine tahammül edebilen karakterler var. Kendini zamanın akışına tıpkı yağmur gibi, bir yaprak gibi bırakabilen karakterler bunlar. Bir taraftan da zamanın geçtiğini bir türlü kabul edemeyen, gençliği geride bırakıp orta yaşa geldiğine bir türlü ikna olamayan Mary ve Ken gibi karakterler var. Tom ve Gerri'nin hal-leri, bahçeleriyle dört mevsim ilgilenişleri çok makul geliyor izleyiciye. Bahçe metaforu bir taraftan hayatın döngüsünü hatırlatıyor. Zira büyük şehirlerde modern hayatın kurguları içinde yaşarken usul usul akıp gitmekte olan zaman nehrini ışıtmak için hayatı katman katman soymak gerekiyor. Oysa doğada yüzyıllardır aynı döngü devam ediyor. Son 20-30 yılda artan tahriplere, kayıplara ve umutsuz gelecek projeksiyonlarına rağmen hâlâ bildik bir döngü var doğada. Sararmış bir sonbahar yaprağı ile yemyeşil bir ilkbahar tomurcuğu usul usul yer değiştiriyor. Filmde de mevsimlerle birlikte bahçe ve evdeki çiçekler de değişiyor. Arka fonda, vazoda bir ilkbahar çiçekleri beliyor, bir yaz çiçekleri. Bahçeden bir kış mahsulleri toplanıyor, bir yaz. Dışarıda hüküm süren mevsim ile evin içindeki mevsim arasında uyum seziliyor. Tom ve Gerri de hayatlarında birçok şeyi, gençlik yıllarını geride bırakan iki insan ve arada bir özlem geçiyor gözlerinden, dalıyorlar. Bir yerde, "Biz de tarih olduk" diyor Tom. Ama hemen ardından gelen kelime bugüne, bu ana dair; "bugün yağmur yağacak galiba". Geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasında usul usul salınıyorlar. Çok hoş bir dansa tanık oluyoruz. Gidip geliyorlar zamanlarının içinde, arkadaşlarıyla geçmişini hatırlıyorlar, birlikte gülüyorlar.

Yine bir tren geçiyor sahneden ve diğer mevsimin zamanı geliyor...

SONBAHAR

Bahçe değişiyor, bitkiler yer değiştiriyor, son domatesler toplanıyor...

Tom, "geçen mevsimin mahsullerini topladık" diyor. Adeta hayatın bir önceki mevsiminde ektiklerinden bahsediyor. Hayatın her döneminde karşı karşıya kalınan ödevler var. Her bir dönemin içinden makul bir olgunlukla geçmek sonraki döneme hazırlıyor insanı.

Sonbahar ile birlikte Tom ve Gerri'nin hayatına Joe'nun kız arkadaşı Katie dahil oluyor. Adeta onların hayatının sonbaharında oğullarının baharı başlıyor. Mevsimler değişiyor, hayat devam ediyor.

Joe'nun kız arkadaşı Katie ile tanışmak Mary'yi allak bullak ediyor, gözlerinde yine o hayal kırıklığı ve hasetle karışık bulutlanma beliriyor. Ora-

ya nasıl gelmeye çalıştığını anlatmaya başlıyor. Yolda kayboluyor, araba bozuluyor, “marketten alışveriş yaptım, evi doldurdum, ama hırsızlar geldi, çaldı” diye anlatıyor. Mary’nin mevzuları hep kaybolma, biri tarafından takip edilme, hırsızlık, aksamalar, arabanın bozulması üstüne. Araba ile ilgili arızaları sıralayıp duruyor ve arabanın hayatına getirdiği maliyetleri. Araba işe yaramıyor. Mary’yi istediği yere, zamana götürmüyor. Hayat sürekli arıza çıkarıyor sanki Mary’ye. Hatta doğduğu yerde arabanın arıza yaptığından bahsediyor ve oradan nefret ettiğiinden. Mary’nin içi tekrar ilk kayıplarını yaşadığı evi hatırlıyor sanki.

Hırsızlık mevzusu Mary Katie ile karşılaştığında açılıyor. Hırsız Mary’nin doldurmaya çalıştığı dolabı boşaltıyor. Hırsız olan Katie belki de ve Joe’yu Mary’den alıyor. Mary’yi dahil olmak istediği aile resminden çıkarıyor.

“MARY TEYZE” VE EVDEN ATILMA SAHNESİ

Sonbaharda Katie ile tanışmak Mary’yi derinden sarsıyor. Katie ile girilen rekabet akla bir sürü soru getiriyor. Rekabet ne için? Joe için mi, Gerri için mi yoksa hepsi için mi? Hırsız Katie, Mary’den neler alıyor? Hep bir parçası olmak istediği aileye giren Katie, Mary’yi yerinden ediyor. Bu sahne Mary’nin duygusal dengesinin iyice şaştığı, gerçeklik hissinin iyice zorlandığı bir sahne. Bu bir evden atılma sahnesi sanki. Aile resminden çıkarılma sahnesi. Ve bu aslında çok daha önce deneyimlenmiş bir sahnenin yeniden canlanması, başka bir versiyonla tekrarlanması belki de. Kendini evin dışında buluyor Mary. O sahneye kadar coşan, taşan kocaman yerler kaplayan Mary giderek küçülüyor. Tam da kışın başladığı bir zaman. Mary’nin iç dünyasında hüküm süren tek mevsim var gibi; soğuk, تنها, ıssız bir kış mevsimi. Mary bu mevsime ve bu tek zamana mahkûm olmuş adeta. Bir türlü ne içinin mevsimi değişiyor, ne de zaman.

Katie ile tanışmanın şokunu atlatamadan bu sefer Gerri’nin tarifi allak bullak ediyor Mary’yi. Onu can damarından vuruyor. Kaybın inkârına dair kurduğu sahneyi tuzla buz ediyor. “Sen Joe’nun Mary Teyzesi sayılırsın” diyor Gerri. Bir taraftan bu Gerri’nin Mary’ye gerçeklik sınırını gösterdiği yer. Çünkü Mary, Gerri’nin sunduğu ilişki alanından giderek eve, aileye sızmaya başlıyor. İç dünyasının boş ve ıssız parçalarını Gerri’nin açtığı kapıdan içeri yığmaya başlıyor, yayılıyor. Sınırları giderek kaybediyor. Kuşak farkı, enest yasağı bu sınırsızlığın içinde giderek dağılıyor. Tahammül sınırlarını zorluyor. Gerri ise “sen Joe’nun Mary Teyzesi’sin” diyerek ilişkilerinin, evinin ve

ailesinin sınırlarını gösteriyor. Bu andan sonra Gerri'nin evinin kapıları Mary'ye kapanıyor.

Uzun zaman boyunca Mary için bir tür "kendilik nesnesi" gibi işlev gören Gerri ile onun sunduğu bu kucaktan, giderek eve ve aileye fütursuzca yayılmaya, yerleşmeye başlayan Mary arasındaki ilişkinin bu son hâli yeni sorular sorduruyor. Kendilik nesnesi ilişkisinin bir ömrü var mı? Kendilik nerede başlıyor, nesne nerede bitiyor? Bir yerden sonra o ilişkiler karışabiliyor. Anne sürekli kendilik nesnesi olarak işlev gördüğü zaman, örneğin çocuk acıktığı anda hemen onu doyurmaya girişiyorsa, çocuğun büyürken boşluk hissetmesine, aç kalmasına, acı çekmesine, hayal kırıklığı yaşamasına hiç fırsat vermiyorsa bu kapasiteler gelişmiyor; anne de karıştırıyor ilişkinin ayarını, çocuk da. Filmin sorduğu sorulardan biri de bu sanki. Kendilik nesnesi ilişkisinin sınırları var mı? Soruyu anne ve bebek üzerinden formüle edersek anne bebeğini kucaklamaya, beslemeye, temizlemeye ve onu teskin etmeye ne kadar devam edecek? Bu ilişkinin bir ölçüsü, bir ayarı var mı? Winnicott (1958) bu ilk bakım ilişkisinde annenin tecridi bir şekilde varlığını bebeğin hikâyesinden çektiğinden söz eder. Bebek her ağladığında hemen yanına koşmayarak ya da *acıktığında hemen doyurmayarak bebeğin deneyiminde mikro kopuşlara ve hayal kırıklıklarına yol açtığını ekler. Bu küçük boşluklar ve hayal kırıklıkları gerekli olup bebeğin kendi başına kalabilme kapasitesini geliştirir.*

Tom ve Gerri'de farklı olan ne? Herşeyden önce cömertler. Arkadaşlarıyla, aileleriyle ilgileniyorlar. Nasıllar, iyiler mi, ne haldeler? Onları düşünüyorlar. Onlara hayatlarında, evlerinde, sofralarında ve zihinlerinde yer açıyorlar. Oysa Mary'nin ilişki repertuvarında böyle bir deneyimin eksik olduğunu artık gayet rahat hayal edebiliriz. Mary ötekilerle ilgilenmiyor. Her buluşmaya kendi bagajı ile geliyor ve ötekilerin uygunluğunu sorgulamadan bagajını boşaltıveriyor. Mary'nin perspektifinden bakınca ötekilerin öznelliği, bir içleri yok gibi. Onları dinlemiyor genellikle. En başta psikanalitik-gelişimsel bir öyküye yerleştirdiğimiz, annesi tarafından temel ihtiyaçları yeterince karşılanmamış ya da mahrumiyetler yaşamış bebeği düşünelim. O öyküde boşalan ev kendiliği de boşaltıyor. Kendilik boşaldıkça, insanın içi boşaldıkça ötekilerle ilişkiler de boş ve ötekilerin içi de boş geliyor.

KIŞ

Kış mevsiminde Tom'un ağabeyi Ronnie ile karşılaşıyoruz. Karısını kaybeden, kendini de bir zamanlar kaybetmiş gibi duran Ronnie. Fonda bir cenaze. Küçük gri bir kasaba evi. Tenha, soğuk ve sessiz. Cenazeye geç kalan bir oğul. Geç

kalma zamanla ilişkide göze çarpan başka bir tema. Cenazeye geç gelen oğul, aynı zamanda baba-oğul ve anne-oğul ilişkisine de geç kalmış gibi. Ronnie eşine geç kalmış gibi. Bu ailede herkes birbirine geç kalmış gibi. Mary ve Ken de bir bakıma hayatlarına geç kalmanın gerilimi ile boğuşuyorlar. Zamanla ilişkiyi ağırlaştıran kayıp duygusuna bir de bu geç kalmışlık hissi ekleniyor.

Gerri ve Tom bu sefer Ronnie'e hayatlarında yer açıyorlar. Ronnie bir süreliğine onlarla yaşamaya başlıyor. Ronnie fazla konuşmuyor, hareketleri yavaş ve durgun. Alzheimer hastalarını andırıyor. Derin bir kayıp yaşantısının pençesinde olduğu besbelli.

Aylar geçiyor ve Mary küçük bir sokak kedisi gibi Gerri'lerin kapısını çalıyor. Sokakta kalmış, ıslanmış bir kedi yavrusu gibi burnunu uzatmış kapıdan içeri girmek istiyor. Kapının diğer tarafında ise Ronnie var. Kapıyı açıp açmamakta tereddütlü. Mary eve girebilmek için evin içini tarif ediyor ona ve "Gerri benden bahsetti mi? Mary diye birinden" diye soruyor. Belki de içinden geçen esas sorular şunlar: "Beni hatırlıyor mu? Beni hâlâ aklında tutuyor mu? Onun dünyasında hâlâ bir yerim var mı?"

Mary farklı görünüyor bu sefer. Daha küçülmüş sanki. İlk defa biriyle ilgileniyor, onun ne hissettiğiyle, kim olduğuyla veya neye ihtiyacı olduğuyla. "Sen Ronnie misin? Eşini kaybettin değil mi? Nasılsın?" Ve ilk defa sessiz, sakin, taşkınlıktan eser yok. Doyurulsun diye dış dünyaya, ötekilere fırlatmış taleplerini, ihtiyaçlarını, sitemlerini toplamış, içine almış gibi. "Çocuğunuz var mı?" diye soruyor Ronnie ve Mary, "yok maalesef" diye cevap veriyor. İlk defa pişmanlık ve üzülmeye belirtisi okunuyor yüzünde; içten, gerçek ve samimi.

Bir süre sonra Gerri ile Mary evde karşılaşıyorlar. Mary mahcup, mahzun Gerri'yi çok özlediğini söylüyor. Araya giren mesafe özlemi doğuruyor. Aylar önce bir sonbahar günü Katie'nin hayatlarına dahil olmasıyla iyice arsızlaşan talepkârlığı ve inkârı karşısında Gerri, Mary'ye ailesinin sınırlarını göstermişti. Bu kış günü gerçekliğin sınırını yeniden hatırlatıyor: "Bu benim ailem Mary."

Ve bir terapist öneriyor. Böylece ilişkilerini de yeniden tarif etmiş oluyor. Kendilik nesnesi olarak işlev görürken, Mary'nin çocuksulaşması ve aileden biri olma fantezilerinin arsızlaşması karşısında ilişkilerine eklediği mesafe ve yeni tarif ile birlikte Gerri, Mary'yi makul bir gerçeklik noktasına taşıyor. Küçük hayal kırıklıkları yaşamadan, kaybetmeyi deneyimlemeden ve boşluk duygusuna kapılmadan büyüme mümkün olmuyor. Gerri'nin Mary'ye sınırı gösterdiği noktada, Mary takıldığı yerden büyümeye ve kendi zamanına doğru yol almaya başlıyor.

SON SAHNE

Son sahne Mary'nin içinde başlayan yeni mevsimi anlatıyor adeta. Mary'yi izlemek iç sızlatıyor. Herkes yemek masasının etrafında birbiriyle konuşup geçmiş ve gelecek seyahatlerden, tatillerden bahsederken hep bir sevgiliyle tatil hayali kurmuş olan Mary sessiz ve mahzun onları izliyor. Fakat bu sefer bakışlarında o hasetli dalgalanmadan eser yok. Daha çok her nefesle insanın içini yakan yoğun bir yas hissi var sanki. Mary'nin bu hâli, gelişimsel olarak ilerlemesinin beklendiği depresif konumu hatırlatıyor. Bu aşamada artık kayıplar kabul edilebilir, kaybın yarattığı hayal kırıklığıyla baş edilebilir, ötekilere yansıtılan öfke ve sitem geri çekilebilir ve kayıp için iç dünyada yas tutulabilir. Ancak bundan sonra zaman takıldığı yerden tekrar işlemeye başlayabilir.

Melanie Klein (1935) hayatın ilk yılında gelişimsel olarak girilen iki konumdan bahseder. Bu konumlar iç ve dış dünya ile ilişkide, kişinin kendi nesneleriyle ilişkisinde nerede durduğunu, ilişkiyi nasıl anlamlandırıldığını açıklayan kavramsal araçlardır. Birinci konum olan paranoid-şizoid konum saldırganlığın dışarıya yansıtıldığı bir özelliğe sahiptir. Yaşamın ilk altı ayında etkin olan bu konumda bebek iyi ve kötü deneyimleri ve bunlarla bağlantılı nesneleri iç dünyasında bir arada tutamıyor. İçerideki iyi nesneleri kötülerden korumak için bunları ayırıyor, iki ayrı bölmede tutuyor ve kötü nesneleri dışarıya yansıtıyor. Meme veren anne ve onu aç bırakan anne gibi. Annenin bu yansıtmalara karşı tahammülü ve biyolojik büyümenin etkisiyle bebek altıncı aydan sonra bu ayırma işlemine daha az ihtiyaç duymaya başlıyor. İyi ve kötü diye ikiye ayrılmış olan nesne, iyi ve kötü yanları olan tek bir nesneye dönüşüyor. Bebek dışarı yansıttığı saldırganlığının ve yıkıcılığının kendisinden çıktığını ve içerideki iyi anne imgesine zarar verebileceğini fark ediyor. Nesnesine verdiği zarardan ötürü suçluluk hissetmeye başlıyor ve nesnesini onarmaya girişiyor. Böylece depresif konuma girmiş oluyor. Bebek bu yeni konumda artık dışarı fırlattığı, kısmi olarak anneye yansıttığı yıkıcılığın, saldırganlığın ve tüm rahatsız edici duyguların anneyi bozabileceğini, ona zarar verebileceğini düşünüyor. Ve onları içeri topluyor, tekrar onları iç dünyasına alıyor, iyi deneyimlerle birlikte muhafaza etmeye başlıyor ve suçluluk hisleri gelişiyor. Eyvah ben ne yaptım? Anneme zarar verdim. Hatta öldürdüm mü onu? Hayatta mı hâlâ? Ve zarar verdiği hissine kapıldığı nesnenin, annenin arkasından da yas tutmaya başlıyor. Ne yapabilirim şimdi? Paranoid şizoid konumda bebeğin püskürtmelerine ve saldırganlığına anne de aynı şiddette öfkeyle karşılık verirse, bebeğin saldırganlığı artıyor, nötralize olamıyor; ilk kaygıları artıyor ve iyiyi kötüden ayıran bant kalınlaşıyor. İç dünya iyice si-

yah ve beyaz oluyor. Klein'in önerdiği bu gelişimsel konumlar her ne kadar yaşamın ilk yılında deneyimleniyor gibi görünse de aslında yaşam boyu farklı şekillerde etkinliklerini sürdürüyorlar.

Son sahnede bir süre sonra diğerlerinin sesi giderek duyulmaz oluyor ve Ronnie ile Mary'ye ait bir alan açılıyor adeta. Hem kendi içlerinde hem de birlikte yalnızlar. Onların içinin boşluğu, ıssızlığı duyulur oluyor. Fakat bu sessizlikte hasetten ziyade başka duygular var. Yas gibi mesela. Daha üzgün duruyor Mary. Yutkunuyor. Daha önceki zamanlarda patlayan, dışarı püskürtülen duygular vardı. Ama şimdi yutkunuyor. Fırlattıklarını içeri alıyor, kendi sorumluluğunu üstüne alıyor. İlk tahammül emareleri ortaya çıkıyor.

Kış mevsimi izleyiciyi yeni sorularla başbaşa bırakarak devam ediyor:

Hikâyelerden geri çekilerek daha geniş bir çemberden baktığımız zaman, bu, tümünden insanlığın depresif konuma daveti olabilir mi?

İnsanın insana, diğer canlılara, doğaya, toprağa ve gökyüzüne püskürttüğü saldırganlık ve tahripkârlık geri çağrılabilir mi? Yavaşlamak, durmak, sükûnet içinde beklemek, tahammül etmek mümkün mü? Onarmanın bir yolu bulunur mu?

Tekrar bahar gelir mi?

“Ömrümüzden bir sene” arkasında boşluk, iç sızlaması, biraz tahammül, sonra sükûnet ve çokça umut bırakıp, geçip gidiyor...

KAYNAKÇA

- Balint, M., *The Basic Fault: Therapeutic Aspects of Regression*, Tavistock Publications, Londra/New York, 1979.
- Bion, W. R., *Learning From Experience*, Tavistock Publications, Londra, 1962.
- Klein, M., “A Contribution to the Psychogenesis of Manic-Depressive States”, *The Writings of Melanie Klein Volume III: Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963* içinde, The Free Press, New York, 1984 (1935).
- Kohut, H., *The Analysis of The Self*, International Universities Press, New York, 1971.
- Winnicott, D. W., “The Capacity to be Alone”, *International Journal of Psychoanalysis*, 39, 1958, s. 416-420.
- , *Playing and Reality*, Tavistock Publications, Londra, 1971.
- , “Anxiety Associated with Insecurity”, *Through Paediatrics to Psycho-Analysis: Collected Papers* içinde, Brunner/Mazel, New York, 1992 (1952).

Doğum Zamanı, Zamanın Doğuşu

ANDREA SABBADINI

Ten Minutes Older: The Trumpet (2002)

Yönetmenler: Victor Erice [*Yaşam Hattı (Lifeline)*],

Kaige Chen, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki,
Spike Lee, Wim Wenders

Senaristler: Victor Erice [*Yaşam Hattı (Lifeline)*],

Werner Herzog, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki,
Wim Wenders, Tan Zhang

Oyuncular: Ana Sofia Liano, Pelayo Suarez, Celia Poo
[*Yaşam Hattı (Lifeline)*]

Çocuklarda zamansallığın gelişimi ile ilgili psikanalitik olarak oluşturulmuş varsayımları sizinle paylaşarak başlamama izin verin.

“Zaman algısı” ile ne kastediyoruz? Böylesi bir farkındalığı nasıl geliştiririz? Varoluşumuzun zamansal boyutuyla nispeten sürekli bir ilişki kurmayı nasıl başarabiliriz? Burada bebeğin yaşamının ilk aylarında zaman algısının gelişimi ve bir kimlik duygusunun kazanımı arasındaki ilişkiye odaklanacağım. Rycroft (1968), “kendiliğin ve kimlik duygusunun bütün tanımları kaçınılmaz olarak zamana bir gönderme içerir” diye yazar. Bana öyle geliyor ki, zamanın öznel bir *süreklilik* olarak var olabilmesi için onu deneyimleyen kişinin yeterince sabit bir kimlik duygusu geliştirmesi gerekli bir koşuldur. Diğer taraftan, kimliğin şekillenip korunması amacıyla da normal koşullar altında zamanın sürekli ve geri alınamaz bir akış olarak algılanabilmesi için kendine özgü nitelikleri kazanmış olması gerekir.

Doğumda dürtüler ve onların doyumu büyümlü bir şekilde ayrılamaz birim oluşturur; yaşamın bu erken evrelerine egemen olan Haz İlkesine göre, bütün arzular gerçek veya varsanısal olarak derhal doyurulur. Kendilik narsistik olarak tümgüçlüdür ve bebek belirgin bir kimlik duygusuna sahip değildir. Özne ve nesne ayırt edilemez bir bütündür.

Başlangıçta olması muhtemel zaman deneyimi nasıldır? Benim iddiam, başlangıçta bebek zamanı geçmiş, şimdi ve gelecek boyutlarında ayırt etme kapasitesine sahip değildir. Narsistik bir biçimde tümgüçlü olan bu bebek; her yerde her zaman var olan, tek boyutlu ve her şeyi içine alan, zamanın sınırlarını aşan, bebeklik dönemine ait bir şimdi içinde yaşar. Bunun nedeni, bebeğin, belleğin getirdiği acı ve hazzı, beklemenin verdiği kaygı ve beklentiyi görmezden gelmeye devam etmesidir. Bu tek boyutlu zamanın kökenlerini anlamak için, onu başka bir kavramla, Freud'un zihinsel aygıtın işlevi tanımında getirdiği *bilinçdışının zamansızlığı* ile ilişkilendirmek faydalı olur. Freud (1915), "Bilinçdışı sistemi süreçleri *zamansızdır*; zamansal düzeni yoktur, zamanla değişmezler, hiçbir şekilde zamana atıfta bulunmazlar" diye yazar. Bilinçdışı; eğer varsa zamansal ilişkilerin, bilinçli bir yaşam için gerekli olan süreklilik, art ardalık ve geri dönülmezlik yasalarını izlemediği, ayrımların oluşmadığı ilkel fiziksel bir bölgedir.

Zihinsel işleyişi aynı bilinçdışı birincil süreçlerin ilkelerine uyan bebeğin bilinçdışı zamansızlıkla yakından ilişkili bir zamanı deneyimliyor olduğunu farzetmek mantıklı olur. Birazdan izleyeceğimiz film, *Yaşam Hattı (Lifeline)*, buna iyi bir örnek olabilir: Filmdeki müzikal ritim algısı; bilinçdışı işleyişin zamansal özelliklerini akla getiren bir zaman temsili, bu bilinçdışı işleyişin zamansızlığını, bebeklik dönemine ait her yerde ve her zaman var olma durumunu, bu durumun arka planda çalışmaya devam eden bir saat olan tarihi zaman algısıyla karşıtlığını vurgular.

Bebekler narsistik doyum durumundan haz alırlar, bununla birlikte yakın bir zamanda ihtiyaçlarının doyumunda kaçınılmaz bir ertelemeye mahkûmlardır. Ruhsal aygıt, hayatta kalmak için arzuların doyumunu erteleme ve sonuçta oluşan engellenmeyi tahammül edebilme kapasitesini geliştirmelidir. Gerçeklik İlkesinin, zihinsel işleyişin baskın (fakat asla tek değil) şekli olarak kademeli bir şekilde tesis edilmesiyle, kendiliğin kendilik olmayandan ve iç dünyanın, dış dünyadan yavaş bir şekilde ayrılaştırma sürecinin başlangıcını gözlemleyebiliriz. İlk nesne ile ayrımların oluşmadığı kaynaşma durumundan, onu takip eden ilk nesneden göreceli olarak ayrılma-bireyleşme aşamasına hassas geçiş sırasında (kendiliğin farkındahğının ya da kimlik duy-

gusunun ilk kez şekillenmeye başlamasıyla) zamana ve kendiliğe dair farkındalık kademeli olarak oluşmaya başlar.

Birincil süreç işleyişinin yanı sıra zihinsel etkinlikler ikincil süreçler olarak tesis edilir. Gerçeklik ilkesi kademeli olarak haz ilkesinin yerini alırken, ilkel narsisizm nesne ilişkilerini kurmak için tümgüçlülüğünün bir miktarından vazgeçer, her yerde ve her zaman var olma durumu da çok boyutlu zamansal bakış açısına doğru bir dönüşüm geçirir.

Yeni oluşan zamansal boyutlar, başlangıçtaki narsisistik bir biçimde her yerde ve her zaman var olma durumundan (bu durumun bilinçdışı zamansızlıkla doğal olarak ilişkili olduğunu gördük) kademeli şekilde ayrılaştırmaların bir sonucudur. Aynı şekilde, nesne ilişkileri de başlangıçtaki kendilik ile dış dünya arasındaki kaynaşma durumundan kademeli şekilde ayrışmanın bir sonucudur. Küçük çocukların zihinsel oluşumları, onların göreceli bir biçimde her yerde ve her zaman olma durumu içindeki yaşam deneyimleriyle bizim Birincil Süreç mantığıyla şekillenen bilinçdışı zihnimizin ve onun zamansızlığının işleyişi arasındaki yakın benzerlikleri fark etmemize yardımcı olur. Kendi düşlerimizin, çocuklarımızın düşsel dünyalarının ve Victor Erice gibi sanatçıların yaratıcı çalışmalarının derin yankıları bizi zamanın kökenlerini ve anlamını kavramaya yaklaştırabilir.

Psikanalitik teorinin sözel dilinden büyüleyici zaman meselesini ele aldıktan sonra (Zamanın Doğuşu), şimdi ona farklı, fakat tamamlayıcı bakış açısından yaklaşacağım; sinemanın görsel dilinden. Büt bize İspanya'nın bir köyünde bir bebeğin doğumunu izleyen dingin, fakat dramatik saatlerin şiirsel imgelerini sağlayacak (Doğum Zamanı).

Size Victor Erice'in 2002 yılında yönettiği siyah-beyaz film *Yaşam Hattı*'nı izletmeden önce, sinema ve zamanın, her zaman rahat olmasa da, yakın bir ilişkiye sahip olduklarını hatırlatayım. Tarihi dönemin yeniden yapılandırılması veya bilim kurgusal geleceğe yolculuk film yapımcıları için temel konulardır. Zaten tüm hikâyeler zaman içinde çözülen hikâyelerden bahseder. Filmlerde genellikle ağır çekim veya hızlı çekim gibi (zamanın *süresini* değiştiren) ya da geriye dönüş ileriye atlama gibi (zamanın *sırasını* değiştiren) teknolojik teknikler kullanılarak zamanda değişiklik yapılır. Filmler 'gerçek' zamanda geçmedikleri sürece, günler, aylar veya yıllar içinde gerçekleşen anlatımları birkaç haftalık çekimlere sıkıştırarak, ardından da son bir kesme işlemiyle yaklaşık yüz dakikalık bir filme dönüştürerek zaman üzerinde bilerek oynama yaparlar. Böylece sinemadan çıktığınızda sinemaya girerken olduğunuzdan biraz daha yaşlanmış (ve film iyiye biraz daha ol-

gunlaşmış) olursunuz. Kısacası, film kameraları ve projektörleri zaman makineleri gibidir.

Zamanla sinemanın bu kadar iç içe geçmiş olmasının nedeni, *hareketle* belirsiz bir ilişkiyi paylaşmalarıdır. Bizim zamanın hareket ettiğine dair geleneksel ‘sinematografik’ algımız (akrep ve yelkovanın dönüşünün zamanı bize kolaylık sağlamak amacıyla temsil etmesi değil de zamanla aynı ana denk gelmesi gibi), zamanla mekânı birbirinden ayırt edemeyişimizden kaynaklanır. ‘Filmlerde’ ise, her bir ‘hareketsiz’ kareyle bu karelerin saniyede 24 kare hızla dinamik bir biçimde art arda gösterilmesi arasındaki gerilim söz konusudur. Bu gerilim, sinematik hareket yanılsamasının temelinde yatar ve bu da günümüzde dijital kameranın selüloid filmin yerini kaçınılmaz bir şekilde almasıyla saptırılan bir gerçektir.

Bu bağlantılara rağmen, açık bir şekilde zamanın anlamını keşfetmeyi amaçlayan filmlerle karşılaşmak olağan dışıdır. Yine de, 2002 yılında dünyanın her yerinden on beş tanınmış film yapımcısı on dakikalık özgün kısa filmlerden oluşan bir projeye giriştiler.¹ Aralarında en sevdiklerimden birisi, neredeyse sözsüz olan, fakat kesinlikle sessiz olmayan, zaman üzerine adeta lirik bir meditasyon olan; Erice’in en sevdiği film yönetmenlerinden Robert Bresson’un sözleriyle ifade edersek sadece seyretmesi “güzel” değil, aynı zamanda “gerekli” olan Victor Erice’in *Yaşam Hattı* filmidir.²

İspanya’nın Bask bölgesinde doğan Erice şimdiye kadar sadece üç tane daha filmin senaryo yazarı ve yönetmenidir: *Arı Kovanının Ruhu* (*The Spirit of the Beehive*, 1973), *Güney* (*The South*, 1982) ve bir belgesel film olan *Ayva Ağacı Güneşi* (*The Quince Tree Sun*, 1992).

Yaşam Hattı’yla ilgili bir söyleşide “Bu filmde profesyonel oyuncular yok” diye açıklar: “Bu insanların her birini filmi çektiğimiz köyden seçtim. Doğal olarak film bir şekilde ebeveynimden bana aktarılan anılardan, doğumumla ilgili anılardan beslendi.”

Şimdi filmi izleyelim.

1 *Ten Minutes Older*, başlığı altında bütün koleksiyon iki filminden oluşuyor: *Trompet* (Aki Kaurismäki, Victor Erice, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Spike Lee, Chen Kaige), ve *Çello* (Bernardo Bertolucci, Mike Figgis, Jiri Menzel, István Szabo, Claire Denis, Volker Schlöndorff, Michael Radford, Jean-Luc Godard).

2 “Pas de belle photo, pas de belles images, mais des images, de la photo nécessaires” (güzel fotoğraf değil, güzel imgeler değil, fakat gerekli fotoğrafın imgeleri), Önsöz, J. M. G. Le Clézio, *Notes sur le Cinématographe* içinde, [Robert Bresson (1975)], Gallimard, Paris.

YAŞAM HATTININ GÖSTERİMİ

Bu filmin anlatı zamanı sürekli bir akış içinde ölümün gölgesinde zamanın doğuşunu müjdeliyor. İçinde yaşayanların mevsimlerin değişmez ritmi içinde çalışarak yaşamlarına devam ettiği kırsal bir manzarayı çerçeveleyen, sonsuz dönüşlerin olduğu efsanevi bir zaman dilimini.

Erice'in kısa filminin sinematik estetiği gerekli biçimin yaratılmasında, imgelerin pürüzsüz kurgusunda, günlük eylemlerin doğal sunumunda, seslerin ve gürültünün mükemmel bir şekilde senkronize olduğu film müziği ile anlatımın araya girişinden yana zengindir. Bu öğelerin tamamı bireysel ve kolektif zaman deneyiminin görsel ve müzikal keşfini sağlamayı amaçlar.

Beşiğinde ağlayan yeni doğmuş bir bebekle, onu sarmalayan örtüde tehlikeli bir şekilde yayılan kalp şeklinde bir kan lekesi bize sunulur. Keçeli kalem ile bileğine saat çizen, sonra kolunu kulağına yaklaştırarak onun tik-taklarını –kendimizi de duyabildiğimiz, sarkaçlı dolaplı saat ile (*grandfather clock*) senkronize bir sesi– dinleyen bir çocuk görürüz. Araba kullanırmış gibi yapan, arkada oturan iki kız çocuğu tarafından “Daha hızlı, daha hızlı!” diye bağırarak kışkırtılan iki erkek çocuğu izleriz. Köy halkının, ev içinde ve onu çevreleyen kırsal bölgede birçok ritmik eylemleri gösterilir bize. Hasta bebek, onları bırakması için çok küçük olduğunu söylemiş bir kadın tarafından kurtarıldığında, artık tehlikeli durum çözümlenebilir, hayat normal seyrine döner, zamanın normal akışı artık tehdit edici drama tarafından alt üst edilemez. Son bir çekim bebeğin örtüsündeki kan lekesine benzer şekilde bir gölge tarafından kararan bir gazetenin ön sayfasına yakınlaşır. Gazete bize İspanya sınırında Nazi üniformalı askerleri gösterir. Tarih 30 Haziran 1940'ı, Victor Erice'in doğduğu günü gösterir...

Yaşam Hattı, kullandığı serbest çağrışımsal düzenleme şeklini de içeren filmsel dil, karakterlerinin iç dünyalarına abartısız eşduyumu, hatıralara ve onların doğrusal anlatım üzerinde tekrarlayan mevcudiyetine verilen önem, bizimle ilişkisi, izleyicilerine zamanın anlamını iletmediği özgün tarzı nedeniyle bizim psikanalitik ilkimizi hak eder.

Erice, “Filmler açıkça zamanla doludur. Sanatın bütün biçimleri bir şekilde zamanı ifade etmiştir. Fakat hiçbirisi filmin başarmış olduğu biçimde, kâsenin suyu kapsamaması gibi, onu kapsamayı başaramamıştır” der.

KAYNAKÇA

Freud, S., "The Unconscious", *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XIV, 1915.

Rycroft, C., *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*, Penguin, Harmondsworth, 1972 (1968).

12

Yasak Aşk **MELİS TANIK SIVRI**

Yasak Aşk (Adore/Two Mothers/Perfect Mothers) (2013)

Yönetmen: Anne Fontaine

Senarist: Christopher Hampton (senaryo), Dorris Lessing
(uzun öykü)

Oyuncular: Naomi Watts, Robin Wright, Xavier Samuel

Freudcu düşüncenin temel taşlarından biri olan Oidipüs karmaşası aslında yasak bir aşk hikâyesini konu alır: Anneye âşık olan ve ona sahip olmak isteyen erkek çocuk babayı bir rakip olarak görür ve ondan kurtulmak ister. Baba tarafından iğdiş edilme kaygısı ve babaya duyduğu sevgi erkek çocuğun bu sevdadan vazgeçmesine ve babayla özdeşleşmesine neden olur. Kız çocuk için de ilk aşk nesnesi annedir. Ancak anneyle yaşadığı hayal kırıklıkları kız çocuğun babaya yönelmesine neden olur. Kız çocuk başta babanın penisine sahip olmak ister. Sonrasında bu arzu ileride babanın yerini tutacak bir erkekten bebek sahibi olma arzusuna evrilir. Freud (1924) bu evrensel yasak aşk hikâyesinin sağlıklı bir biçimde içinden geçme ve çözümleme sürecini kısaca böyle anlatır. Akla şöyle bir soru gelebilir: Peki Oidipüs karmaşasına ulaşamadığında ya da bu süreç sekteye uğradığında ne olur? *Yasak Aşk* (2013) filmi bu soruya verilen bir yanıt olarak düşünebiliriz.

İlginç bir şekilde, İngiliz yazar Doris Lessing'in *The Grandmothers* (*Büyük Anneler*) adlı uzun öyküsünden uyarlanan ve yönetmenliğini Anne Fontaine'nin yaptığı film, farklı ülkelerde aynı dilde fakat farklı isimlerle anıl-

maktadır. İki Anne, Anneler, Mükemmel Anneler, Çılgınca Sevmek bunlardan bazıları. İsim değişikliklerinin bir kısmı ticari sebeplerle de olsa, filmin ele aldığı meselenin adını koymak sanırım fazlaca kaygı uyandırmış. Oldukça cüretkâr olan bu filmi seyrettiğimde pek çok çağrışımın olmasına rağmen tüm bunları oturup anlamlı bir bütün haline getirmek benim için de kolay olmadı. Bunun filmin yarattığı sarsıcı etkiyle ilgili olduğunu düşünüyorum.

Filmin başlangıç sahnesinde iki kız çocuğu, müstakbel mükemmel anneler, yokuş aşağı denize doğru yarışır ve yüzerek denizin ortasında karayla hiçbir bağlantısı olmayan sala ulaşırlar. Salda zulada sakladıkları küçük içki şişeleri bulunmaktadır. Isınmak için içki içerken denizi ve yunusları seyrederek. Analizde olduğu gibi, filmde de deniz ve salın annesel bir metafor olarak kullanıldığı düşünülebilir. Kişilerin denizde yüzdükleri ve salda dinlendikleri sahneler bebeğin kendisini anneye bir bütün olarak hissettiği rahim içi yaşıntıya gönderme yapar. Yetişkinlerin analizinde rastlanan ana rahmine geri dönüş düşlemleri yokluk, mahrumiyet ve engellenmenin olmadığı, gerçeklik ve zaman algısının henüz oluşmadığı bir yere dönüş arzusudur.

Doğduktan sonra da bebek bir süre henüz kelimelerin olmadığı, duyumsal, her şeye gücünün yettiğini hissettiği, anneye bir olduğu bir dünyada, dünyanın sırf kendisinden ibaret olduğu algısıyla yaşar. Doğumdan sonraki ilk günler beslenme ve uyuma arasında değişen, yok olma kaygılarının annenin sıcaklığı, kokusu ve yumuşaklığıyla teskin edildiği deneyimlerden oluşur. Tabii ideal koşullarda. Bebek henüz daha gözleri bile açılmamışken acıkır ve acıktığını düşündüğünde ya da bunu ifade etmek için ağladığı anda memeyi ağzının içinde bulur. İhtiyaç hissettiği tüm zenginlikleri (süt, teskin edilme duygusu) içeren memeyi yarattığını ve onu kontrol ettiğini düşünür (Winnicott, 1945). Bebek adeta cennette gibidir.

Ancak cennetten kovulmak kaçınılmazdır. Zamanla, kayıp ve engellenme deneyimleriyle bebek dünyanın kendi etrafında dönmediğinin, annenin bağımsız bir birey olduğunun ve kendisinin de anneye bağımlı olduğunun farkına varır. Bebeğin ruhsal anlamda gelişmesi anneden ayrışmasıyla mümkün olur. Britanyalı psikanalist Winnicott'a (1956) göre anne doğum yaklaşırken ve doğumdan sonraki ilk zamanlarda "hastalanır". Bebekle yoğun bir özdeşleşim içine girer. Bu sayede bebeğin kendini ifade biçimi olan ağlamalarını anlamlandırır. Fakat bu yaşanıp içinden geçilmesi gereken bir hastalıktır. Anne sadece bebeğine bakım veren bir kadın değil, aynı zamanda cinselliği olan bir kadındır ve yetişkinlerin dünyasında da bir yeri vardır. Anneye bunu hatırlatma görevi babaya düşer. Baba geceleri anneyi bebeğin yanından cinselliğin

yaşandığı yatak odasına geri çağırır.¹ Annenin yoğun yatırımıyla bebekten çekilmesi bebeğin ruhsal gelişimi için gereken alanı sağlar. Burada üçüncünün yani babanın ya da babanın temsil ettiği baba işlevinin önemi büyüktür. Baba işlevi; kurallar, sınırlar ve enestest yasağıyla tanımlanır.

Yasak Aşk filmindeki temel mesele filmin ana karakterleri olan anneler ve oğulların karşı koymakta zorlandıkları ve eyleme döktükleri enestestiyöz arzular ve anne-oğul çiftinin ayrışmasını sağlayacak baba işlevinin aksaması, hatta yokluğudur. Film boyunca örneğini gördüğümüz füzyonel (iç içe, kaynaşmış) ilişkilerde üçüncüye tahammül yoktur. Lil, Rose'un kocası Harold eve her geldiğinde dürtüsel bir şekilde ayağa kalkıp evine yollar. Filmin başındaki cenaze sahnesi bunu açıklıkla gözler önüne sürer. Bu sahne çiftlerden (Rose ve Lil, Tom ve Ian, Saul ve Harold) oluşur ve film bu çiftleri oluşturan kişilerin birbirleriyle yaşadığı ilişkilerle devam eder.

Filmin ilk sahnesindeki iki küçük kız, Rose ve Lil, anakaradan yani gerçeklikten kopuk bir şekilde içki içerek bir yasağı çiğnemiş olurlar ve bundan bariz bir haz duyarlar. Bir sonraki sahnede ise hız sınırını aşan Lil'in kocasının kaza yapıp öldüğünü anlarız. Baba ölmüştür. Babanın yokluğunda anne ile oğul baş başa kalır. Bu, erkek çocuğun Oidipal arzularının gerçekleştiği ve babaya karşı zafer kazandığı yanılsamasına sahip olmasına neden olabilir. Ancak bu, sahte bir zaferdir. Çünkü oğullar anneleriyle evlenmezler. Ancak belki Ian'ın ileride onu doğduğundan beri tanıyan ve ikinci annem dediği Rose'a ısrarlı yaklaşımını ve kural tanımazlığını bu bağlamda anlayabiliriz. Aslında ilk iki prototip sahne (küçük kızlar, cenaze) film boyunca tekrarlanır: Hazza yönelik çocuksu yasak arzular hiçbir engellenme olmadan doyurulurken, babanın yasası ve işlevini temsil eden baba figürleri metaforik anlamda tekrar tekrar öldürülür.

Filmde hangi düşlemler düşlem boyutundan çıkartılıp, gerçeğe dönüştürülür: Oğulları düşündüğümüzde bu küçük erkek çocuğun Oidipal arzularını gerçek anneyle olmasa da bir anne ikamesiyle gerçekleştirmesidir. Bu genç adamlar özellikle Ian babanın adını ve yasasını tanımazlar. Anne ikamelerini baştan çıkarmaya çalışarak, baba figürlerini de küçümseyip doğrudan ya da dolaylı iğdiş ederek kendi iğdiş edilme kaygılarıyla başa çıkmaya çalışırlar. Örneğin: Yemek için babanın eve gelişi beklenmez, Tom babasına, "Sana yemek kalmadı, senin payını ben yedim" diyerek şaka yapar; Tom ve Ian tiyatro çalışmasının bir mahremiyeti olduğunu hatırlatıp sınır koyan ti-

1 "Âşığın sansürü" için bkz. Fain, M. ve Braunschweig, D., *Eros et Anteros*, Petite Bibliothèque, Payot, Paris, 1971.

yatro yönetmenini arabada küçümserler; yemek masasında Rose ve Lil, Ian ve Tom'la bir olup Lil'e âşık olan Saul'u alaya alırlar.

Rose ve Lil'e gelecek olursak durum biraz daha karmaşıktır: Çocukların olduğu gibi ebeveynlerin de çocuklar üstünden yaşadığı Oidipal arzuları olabilir. Annenin oğluna, babanın da kızına duyduğu bilinçdışı aşk, sahiplenme ve kıskançlık duyguları gibi. İlk bakışta Rose ve Lil'in yaşadığı çapraz ilişki bu denklem üstünden düşünülebilir. Ama burada filmdeki tüm karakterlerin kaderini belirleyen iki kadının birbirlerine duydukları yarı-bilinçli, yoğun eşcinsel arzular da mevcuttur ki Harold ve Saul bunu onlara ima ettiğinde inkâr ederler. Kız çocuğun ilk aşk nesnesinin anne olduğunu söylemiştim. Bu iki kadın görünürde evlenmiş de olsalar, birbirlerinin oğullarıyla ilişkiye de girseler kopamadıkları tutkulu bir aşkla severler birbirlerini. Oğullarını bu kadınların uzantısı, metaforik anlamda penisleri olarak düşünecek olursak, birbirlerinin oğullarıyla ilişkiye girdiklerinde aslında düşlemsel anlamda birbirlerinin içine de girmiş olmazlar mı? Oğulları aracılığıyla, düşlemede eşcinsel arzularını gerçekleştirmiş olmak, onları kadın kadına, *delik deliğe* kurulacak, bedensel ve ruhsal anlamda yutulma arzu ve kaygılarını canlandırma potansiyeli olan bir ilişki kipinden korumuş olur. Böyle düşündüğümüzde oğullar, bu iki kadının ana rahmine geri dönüş ve eşcinsel arzularını gerçekleştirmeye yarayan araçlar gibidir. Bu duygular öylesine yoğundur ki ne kocalar, ne sevgililer bu füzyonu kırmakta başarılı olamaz. Cenaze sahnesinde Harold iki kadının oğulları teselli etmesini seyrederken anne-babasını uzaktan seyreden, cennetten kovulmuş küçük bir erkek çocuğu gibidir.

KADIN VE GEÇEN ZAMAN:

KADIN/ERKEK ZAMANI, ANNE/BABA ZAMANI

Cenaze sahnesinden sonra kadınları 40'lı yaşlarında, oğlanları da 20'li yaşlarında görürüz. Burada kadınların oğulları üstünden gençliğe duydukları özlem ve zamanın geçişiyle bocalamaları belirgindir. Örneğin; Lil, Ian'ın yıkanmasını bariz bir hayranlık ve iştahla seyreder. Rose ve Lil, Ian ve Tom'u genç tanrılara benzetirler, üstelik bu genç tanrıları kendileri yaratmışlardır. Denizden cankurtaran edasıyla çıkan bu iki genç adam sanki zamanın geçişini durdurup kadınları yaşlanmaktan kurtarabileceklermiş gibi.

Analitik kuramcılar kadınlar ve erkeklerin zamanı daha farklı algıladıklarını söylerler. Kadınlar her ay âdet görmeyi, gebe kalmayı, doğurmayı, âdetten kesilmeyle menopozu ve sonrasında ölümü beklerler. Kadınlar zamanı döngüsel, erkekler ise doğrusal olarak deneyimler (Kristeva, 1979). Ve ka-

dınlar bu döngüsel zaman içinde aslında hep bir kayıpla karşı karşıyadır. Örneğin; âdet görme, ya da aybaşıyla (kronolojik zamana yapılan vurgu) her ay potansiyel bebeklerini kaybeder kadın. Menopozla birlikte artık potansiyel bebeklerini değil, bebek yapma potansiyelini kaybeder ve kurumaya başlar. Tabii aslında kadın ve anne olma süreci sadece kayıplardan ibaret değildir, ama kadının üretken ve yaratıcı yetilerinden ve cinsellikten haz duyabilmesi biraz da bu kayıpları barındıran döngülerle nasıl başa çıktığına bağlıdır.

Filmde de Rose ve Lil 40'lı yaşlarda artık hem bir anne olarak üretken olmayacakları bir döneme girmekte hem de yaşlılık belirtileri olan kırışıklıkları kabullenmeye çalışmaktadırlar. Fiziksel olarak düşünüldüğünde de zaman kadınlara erkeklere nazaran daha acımasız davranır. İki kadın gençliğin verdiği güzelliğin olduğu eski resimlere bakarlar. Film boyu karakterlerin kayıplarla başa çıkmakta zorlandıklarını görürüz: Ölüm (nesnenin kaybı) ve zamanın geçişiyle ortaya çıkan kayıplar: Gençlik ve güzelliğin kaybı (narsisistik kayıp). Rose bu narsisistik kayıpla şöyle başa çıkmaya çalışır: Gençlik ve güzelliklerini kaybetmelerine rağmen karakter anlamında geliştiklerine vurgu yapar ve filmin devamında genç adamlarla olan ilişkilerine son verip toplumun saygı duyacağı mükemmel büyükanneler olma projesinden bahseder. Ancak filmin sonunda diğerleri gibi o da çocuksu olanın hâkimiyetinden kurtulamayacaktır. Ian ise bir sahnede çocuksu tümgüçlülük ve inkâr hisleriyle Rose'a asla onun yaşlanmasına izin vermeyeceğini söyler.

Yasak aşklar Rose'un kocasının ondan habersiz başka bir şehirde iş başvurusu yapması ve Lil'in Saul'u reddetmesiyle başlar. Annesinin baba yerini alabilecek bir adamı reddetmesi Ian'ın ensestiyöz arzularını ve kaygılarını uyandırmış olabilir. Bunun üzerine Ian anne ikamesini baştan çıkarır. Kocasından tarafından planların dışında bırakılan ve Lil'den ayrılmaktan korkan Rose Lil'in oğluya ilişkiye girer. Ancak Rose'un oğlu Tom olanları anlar ve kardeşi kadar yakın arkadaşı ve annesi tarafından ihanet edilmişlik hissine kapılır. O da misillemeci bir şekilde Lil ile birlikte olmaya başlar. Kadınlar ve genç adamlar cennette gibidirler. Ancak Lil, Rose'a, "We've crossed the line" diyerek sınırı aşmış olduklarını da itiraf eder. Masada bir elmayı dörde bölüp yedikleri sahne Hristiyan inanışındaki kökensel günahı, Adem'le Havva'nın yediği yasak elmayı çağırıştırır. Ancak aynı zamanda acaba bu yemek sahneleri İsa'nın son akşamına da gönderme yapar mı? Yani ihanet ve ölüme...

İki kadın ve oğullarının kurduğu dörtlü ittifak babanın Tom'u yanına çağırmasıyla çatırdamaya başlar. Baba geçici de olsa Tom'u anne ve anne/sevgiliden ayırarak, yetişkin hayata bir geçiş alanı sağlar. Tom kariyeri için çalışır-

ken tarıştığı genç bir kadına âşık olur ve onunla evlenmek ister. Rose da Ian'a ayrılmaları gerektiğinden ve bundan sonra mükemmel büyükanneler olma arzusundan bahseder. Rose'un ayrılma isteği bir tür baba işlevini temsil eder: Ensesti yasaklayan ve nesiller arasındaki farkı vurgulayan, zaman ve gerçeklikle yüzleştiren bir sınır. Ian'ın anne/sevgilinin odasından atılmasının ardından denizle girdiği mücadelede sakatlanması; ensestiyöz arzularının reddedilmesiyle hissettiği iğdiş edilmişlik duygusuna gönderme yapar gibidir. Ian da bu süreçte toparlanmasını sağlayan kız arkadaşıyla, onun hamile kalması sonucu evlenir.

Görünüşte Rose'un mükemmel büyükanneler olma projesi gerçekleşmiş gibidir: Ama işin aslına bakıldığında Ian ve Tom'un çocukları adeta anneleri ya da eski sevgilileri için yapılmış çocuklar gibidir. Büyükanneler, annelerinin varlığını tanımadan çocukları sahiplenirler. Ve felaket yaklaşmaya başlar: Tom ve Lil'in cinsel birlikteliklerinin devam ettiğini öğrenen Ian Rose'la yüzleşmeye gelir ve etrafı yakıp yıkar. Kadınlar çocuklarını alarak erkekleri terk ederler.

Filmin son sahnesi oldukça çarpıcıdır: Anneler ve oğullar ya da âşıklar denizin ortasındaki salda yan yana gözlerini kapatıp uzanırlar. Bu sahne her ne kadar huzurlu ve sakin gözükse de izleyicide bir bunaltı, felaket ve ölüm hissini uyandırır. Bebek gelişene kadar ona ev sahipliği yapan anne rahmine geri dönüş arzusu aslında ölüm dürtüsüyle de yakından bağlantılıdır. Kahramanlar bundan sonra baba zamanının engellemeleri ve kesintileriyle karşılaşmayacakları anne zamanına hapsolacak gibidirler. Filmin sonu bizi şu soruyla karşı karşıya bırakır: Sal; sonraki nesillerin devamının engellendiği, nesil farklılığının yok sayıldığı, zamanın geçişinin inkâr edildiği, gittikçe gerçeklikten kopup dürtünün içe çekileceği bir toplu mezar gibi değil midir?

KAYNAKÇA

- Fain, M. ve Braunschweig, D., *Eros et Anteros*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1971.
- Freud, S., "The Dissolution of the Oedipus Complex", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XIX (1923-1925): The Ego and the Id and Other Works, 1924, s. 171-180.
- Kristeva, J., "Women's time", *The Kristeva Reader* içinde, (ed. T. Moi), Columbia University Press, New York, 1986 (1979), s. 187-213.
- Winnicott, D. W., "Primitive Emotional Development", *International Journal of Psychoanalysis*, 26, 1945, s. 137-143.
- , "Primary Maternal Preoccupation", *Through Paediatrics to Psychoanalysis* içinde, The International Psycho-Analytical Library, 100, s. 300-306, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, Londra, 1975 (1956).

Angelopoulos Sinemasında Zamanın Biçimlenişi ÖZDEN TERBAŞ

Sonsuzluk ve Bir Gün (Eternity and a Day) (1998)

Yönetmen: Theodoros Angelopoulos

Senarist: Theodoros Angelopoulos

Oyuncular: Bruno Ganz, Isabelle Renould, Fabrizio

Bentivoglio, Achileas Skevis

Zaman nedir? Bu soru derinleştikçe çetrefilleşir. Zaman gerçekten var mıdır, yok mudur? Zaman konusundaki en eski felsefi metinlerden *İtiraf- lar*'da Aziz Augustinus'un derin düşüncelere daldığı sıradaki ünlü haykırışını hatırlayalım: “Nedir gerçekten zaman? Eğer hiç kimse bana sormazsa ne olduğunu biliyorum; ama bir soran olur da açıklamaya kalkarsam, bilmiyorum.” (akt. P. Ricœur, 1983, s. 32).

Zamanın hem var olma, hem de var olmama durumu felsefi açıdan bir açmaz (“aporia”) oluşturur. Kuşkucu argümana göre “zamanın varlığı yoktur, çünkü gelecek henüz gelmemiştir, geçmişin artık varlığı kalmamıştır, şimdiki zaman da ortalıkta değildir.” (Ricœur, 1983, s. 31). Cahit Armağan (2014) “Zaman” adlı şiirinde bu durumu şöyle dile getirir ve zamana sitem eder gibidir:

“... ”

Yaşanmış olan olmayan artık

Yaşanacak olan olmamış daha

Bir ARTIK'la bir DAHA arası
Var mısın yok musun belli değil
...”

Buna karşın zamandan varmış gibi söz ederiz. “Gelecekteki şeylerin ileride olacaklarını, geçmişteki şeylerin eskiden var olduklarını, şimdiki şeylerin ise geçmekte olduklarını söyleriz.” (Ricœur, 1983, s. 31).

Zamanın neliği sorusu insanı derin bir araştırmaya davet eder niteliktedir. İlk anda süre olarak zaman ve perspektif olarak zaman –geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşan üç boyutuyla zaman–, doğrusal ve döngüsel zaman, dışsal/nesnel zaman ve içsel/öznel zaman gibi kategorilerle karşılaşırız. Ve tüm bunlarla birlikte zamanı, zamansızlıkla diyalektik bağlantısı içinde ele almanız yöneliriz.

Şimdi zaman içindeki hareketimizi sürdürelim ve yüzyıllar öncesine geri dönelim: “Artık var olmayan çocukluğum, artık var olmayan zaman içindedir; ama onun imgesini şimdiki *zaman içinde* görüyorum, çünkü hâlâ *bel-leşimde* duruyor” (akt. P. Ricœur, 1983, s. 37, italikler bana ait). Alıntı yaptığımız Aziz Augustinus’un görüşleri günümüze ışık tutar niteliktedir ve izlediğimiz film bu bakış açısından okunabilir.

Angelopoulos’un filmlerinde şiirsel bir dille karşılaşırız. Onun için, kamerasıyla şiirler yazan bir yönetmen, bir şair-yönetmen nitelemesi abartılı olmazdı sanırım. Film yaparken kişisel deneyimlerini şiire nasıl dönüştürebileceğini sorgulayan bir yönetmendir o. “Her sözcük onu kullanana yeni kapılar açar” Angelopoulos’a göre, “ama o kapıdan geçmek için bedelini ödemeniz gerekir.” (Schulz, 1998, s. 143).

Angelopoulos’un bir özelliği de filmleri aracılığıyla zaman üzerinde düşünen, zamanı irdeleyen bir yönetmen olmasıdır. *Sonsuzluk ve Bir Gün*’de “Zaman nedir?” sorusunun peşindedir ve kendine özgü sinemasal diliyle katkıda bulunur. Film, kahramanımız Alexander’ın çocukluğuyla başlar; zaman, 1939 yılı yazıdır. Arkadaşı, Alexander’a depremde sulara gömülen antik şehirden söz eder. Sabah yıldızı çıktığında zamanın durduğunu anlatır. “Zaman nedir?” sorusuna ise “zaman kumsalda çakıllarla oynayan bir çocuktur” yanıtını verir.

ÇOCUKSU ZAMAN, ANNESEL ZAMAN VE BABASAL ZAMAN

Film ilerleyen yaşındaki Alexander’ın, küçük mültecinin ve şair Solomos’un hikâyelerin bir gün içinde bir araya getirir. Alexander yaşlanmıştır, hastadır

ve artık yolun sonuna geldiğini hissetmektedir. Filmde tasvir edilen bir gün, onun son günü gibi gözükmektedir. Bu durum onu geçmişle hesaplaşmaya, ilişki içinde olduğu insanları, ilişki kurma biçimini, yalnızlığını ve hayatın anlamını sorgulamaya götürür. Oysa küçük çocuğun önünde yaşanacak bir gelecek durmaktadır. Küçük çocuğun zamanını *anneler zaman* olarak, onu sarmalayan, kucaklayan bir zaman olarak düşünmek olası görünüyor. Çocukluğunda Alexander'ı çağıran annesinin o sevgi ve şefkat dolu sesinde yankılanan zaman. Oysa şimdiki yaşındaki Alexander onu ayırıp farklılaştıran, bir şeylere sınır koyan ve son veren işleviyle *babasal zamana* tabi görünmektedir. Filmde “deniz kıyısında çakıllarla oynayan çocuk” şeklinde tanımlanan zaman ise, *çocuksu zaman* olgusunu ortaya çıkarır kanımca. Yani süre olarak ve perspektif olarak zamanın henüz tümüyle algılanmadığı, yaşamın sonsuza kadar süreceği yanılsamasının hâkim olduğu o eşsiz anlar bütünü. Zamanın durmuş gibi olduğu, oyunların oynandığı o tatlı hayat!

Analiz seansını belirleyen çerçeve olarak zaman ilginç bir deneyim alanı sunar. Seansın başında analistle analizanın buluştuğu an, o kavuşma ânı annesel bir zamana gönderme yapar niteliktedir. Seansın sonunda ise analistin seansın bittiğini duyurmasıyla birlikte babasal zamana tabi olunacaktır. Diğer yandan seans boyunca adeta zaman algısı ortadan kalkar; bir tür zamansızlık deneyimi yaşanır. Analizanın uygun analitik atmosferde gerilemesiyle yaşanabilecek bu deneyimde bir yandan bilinçdışının ve çocuksunun zamansızlığı (Freud, 1915; Sabbadini, 1989) devrededir; kişi kendini her daim var olacakmış gibi, seans hiç bitmeyecekmiş gibi algılar; diğer yandansa, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprü kurulur, şimdinin ışığında geçmiş sonradan anlamlandırılır.

Zaman olgusu bir yandan kavramsal bir gerçeklik olarak vardır; diğer yandansa zaman, bir deneyim alanı olarak –içsel/özel zaman olarak– varlığını hissettirir. Zaman algısının oluşmasında duygular önemli bir yer tutar. Bebeğin anne memesini bekleme süreci ve sonra ona kavuşması zaman algısının derece derece kurulmasını sağlayacaktır. Bir bakış, bir ses, bir dokunuş... Annenin yüzüyle, memesiyle ve teniyle kavuşma fakat sonrasında kaybetme anları. Psikanalizde kısmi nesnelerin ve bütünsel nesnelerin kayıpları ve bu kayıplara ilişkin derinlemesine çalışma önemli bir yer tutar. Diğer yandan toplumsal bir insan olarak da içinde bulunduğumuz tarihsel-siyasal atmosfer içinde kayıplarla ve acılarla karşılaşırız. Sosyal gerçeklik, içsel zamanımızda derin yaralar açıyor devamlı. Bu açıdan son bir yıllık zaman dilimini sorgulayacak olursak:

- Hangi aydayız?
 - Gezi!
 - Günlerden ne? Ethem, Mehmet, Abdullah, Ali İsmail, ve daha niceleri!
 - Saat Kaç? Berkin Elvan!
 - Mevsimlerden? Soma!
- Yüreklerimiz birer yangın yeri!

Zihinsel süreçlerin ardışıklığı ve sürenin giderek genişlemesi olgusu zaman deneyimimizin temelini oluşturur. Bunu dış dünyaya yansıtır ve zamanın akışı kavramını oluştururuz. Zamanın akışı sanatsal yaratıda bazen ırmak metaforuyla dile getirilir. Şair Lamartine'in (akt. Arlow, 1986) dizelerinde olduğu gibi:

*"İnsanın sahili yoktur, zamanınsa sınırı
O [zaman] akar ve biz üzerinden geçeriz"*

Angelopoulos'un da filmlerindeki ırmak imgesiyle *-Ulysses'in Bakışı, Ağlayan Çayır* gibi- bir yandan toplumsal insanın maruz kaldığı sınırlar ve bireyin kendi iç sınırları üzerinde düşündüğü, bir yandan da akıp gitmekte olan zaman kavramını işlediği düşünülebilir. Irmak imgesi aynı zamanda, zaman içinde süren bir yolculuğu tasvir eder. Analiz deneyimi mekânsal ve zamansal çerçevenin içinde gerçekleşen, fakat sanki belli bir mekândan ve zamandan muafmişçesine sürüp giden bir yolculuktur. Bu içsel yolculukta analizan farklı coğrafyalara ziyarette bulunur; geçmiş, şimdi ve gelecek içinde seyrederek kendi kişisel tarihini kurgular, anlamlandırır ve bütünleştirir. Angelopoulos da filmlerindeki karakterlerinin zaman ve mekân içinde, sanki zaman ve mekân yokmuş gibi hareket ettiklerini söyler.

ANGELOPOULOS'TA ZAMAN-MEKÂN AKORDEONU VE ZAMANIN İŞLENİŞİ

Freud'a (1900) göre rüyalarda nedensellik faktörü bir rüyadaki zamansal sekans aracılığıyla temsil edilir; bir imge başka bir imgeye dönüştürülür ya da bir sekansı, başka bir sekans izler. Angelopoulos'un filmlerinde de bu olgu dikkati çeker.

Angelopoulos'a kadar sinemada zamandaki bir hareketin geri dönüşlerle, tarihsel zamanda bir oynama olmaksızın bir kesmeyle elde edildiği bilinmektedir. Filmin kahramanı bir şey hatırladığında (kişisel bellek) o zamana dönüş gerçekleşmektedir. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de ise filmin kahramanı

bugün içinde geçmişe döner ve bir kesmeye gidilmeksizin bu gidiş bir süreklilik içinde sağlanır. Diğer yandan Angelopoulos sineması kişisel bellekten ziyade kolektif tarihsel belleğe dayanır; zamanı aynı mekân içinde karıştırır, zamanı bir insana ait değil de kolektif bir anıya ilişkin bir geri dönüşle değiştirir. Böylece aynı çekimde, o kare içinde, örneğin dört ayrı tarihsel dönem yer alabilir. Angelopoulos'un deyişiyle perdede gösterilen olaylara farklı boyut getiren sürekli bir zaman-mekân akordeonu vardır. Angelopoulos mekân ile zamanı birleştirip, mekânı zamanın geçişine dönüştürdüğüne değinir. Örneğin *Ulysses'in Bakışı* filmindeki kısa bir vals sahnesinde beş yıl –bir ailenin tarihçesinde, Romanya'nın ve toplama kamplarından Stalinizme kadar Avrupa'nın beş yılı– geçmektedir (Andrew, 1996).

Zaman açısından diğer önemli bir nokta ise, Angelopoulos'un deyişiyle “ölü zaman”dır. “Ölü zaman” film içindeki duraksamalar ve sessizliklerdir. Angelopoulos sinemada “ölü zaman” korkusu olduğundan söz eder ve yeterli hareket olmadığı takdirde karelerin kesildiğini vurgular. Oysa Angelopoulos açısından sessizlik diyalog kadar anlamlıdır ve bu nedenle uzun sekans çekimlerini tercih eder (O'Grady, 1990).

Sonsuzluk ve Bir Gün'de yaşlı adamın geçmişteki mutlu günlerinin ve şair Solomos'un hayatından parçaların aktarıldığı bölümlerin yaz aylarında geçtiği dikkati çeker; filmin geriye kalan bölümleri ise sonbahar-kış ayları boyunca resmedilir. Angelopoulos'un bu şekilde döngüsel zamanın öğelerini oluşturmaya çalıştığı söylenebilir. Filmde bir yandan geçmişin bugün üzerine olan etkisi araştırılmakta, bir yandan bugünden yola çıkılarak geçmişte yarım kalmış bir şiir tamamlanmaya çalışılmakta ve iki yönlü dinamik bir ilişki kurulmaktadır. Öte yandan filmin kahramanının ölmeden hemen önceki ânını tasarlaması ise geleceğe yönelik bir kurgulama olarak düşünülebilir. Böylece filmde perspektif olarak zamanın öğelerinin de bir sarmal oluşturacak şekilde dokunduğu söylenebilir.

Şimdi film içindeki yolculuğumuza geri dönelim.

ALEXANDER, KÜÇÜK ÇOCUK VE SOLOMOS

Yazar ve şair Alexander kendini mesleğine adanmış, şiirlerini düşünen bir insandır. Fakat gerçek ilişkinin anlamını kavrayamamış ve hayatındaki insanları gerçekten görüp tanımaya vakit ayıramamıştır. Artık hasta bir adamdır ve zamanının giderek daraldığını hissetmektedir; aslında yaşamakta olduğu günün, son günü olduğunu da. Hastaneye gitmeden önce kızıyla, köpeğiyle ve annesiyle vedalaşacaktır.

Bu arada Arnavut mülteci çocukla karşılaşacak ve ona yardım edecektir. Ona iki yüzyıl önce yaşamış olan şair Solomos'un hikâyesini anlatır: Solomos Zakhintos'da doğmuş ama İtalya'da yetişmiş biridir. Yurduna geri döndüğünde şiirlerini Yunanca yazmak ister ve halkın kendisine getirdiği bilmediği sözcükleri satın alır. Alexander bitmemiş bir 19. yüzyıl şiirini tamamlamak istiyordur fakat kayıp kelimeleri bulamıyordur. Filmdeki küçük çocuk, Alexander'ın üzgün olduğunu fark eder, onu teselli etmek için topladığı sözcükleri ona getirir: "Korfulamu", "Xenitis" ve "Arghantini."

Şimdi filmdeki unutulmaz sahnelerden birine, yağmurlu bir gecede Selanik'teki otobüs yolculuğu sahnesine gidelim. Bu sahnede Solomos (geçmiş), Alexander (bugün) ve küçük çocuk (gelecek) bir araya gelmiştir ve adeta zaman durmuştur. Otobüse binen Solomos "Parlak Gün" isimli şiirini okur:

*Parlak güneşin habercisiydi
Şafağın son serin yıldızı
Ne bulut aşırıyordu ne de sis
Gökyüzünün hiçbir yerini
Oradan yavaş yavaş esiyordu
Tatlı rüzgâr, yüzüne doğru
Kalbinin ta içinden konuşur gibi:
Hayat tatlıdır ve...*

Şair son dizeyi söylemez; unutmuş gibi yapar ve tekrarlar: "Hayat tatlıdır..." Bu noktada yönetmen bizi Alexander'ın konumunda bırakır ve kayıp dizeleri aramamızı ister gibidir. "Hayat tatlıdır ve..."den sonra gelen dizeler şöyledir: "...kapkaradır ölüm." (Markaris, 1998).

ÖLÜM TEMASI

Alexander'ın "Yarın ne kadar sürer?" sorusu yanıtsız kalır ve Solomos otobüsten iner. Film ölüme yaklaşan birinin bir gününü –son gününü– anlatması bakımından çarpıcıdır. Bu açıdan film izleyiciyi ölüm temasıyla yüzleştirir. Ölüm gerçeği insan yaşamının bir sonu olduğunu gözler önüne serer. İnsanın zamanı sonsuz değildir, aksine belli bir noktada sona erecektir.

İnsan mevcudiyetinin imkânları ve koşullarıyla yani insanlığıyla işte bu sürelilik açısından karşılaşır; dünyayı ve kendini ölümlülüğü açısından yeniden yorumlamaya yönelir (Tura, 2000). Ölüm temasıyla karşılaşan kahramanımız da bir anda kendini buluverdiği bir yaşantılamayla yüz yüze kalır. Ölmektedir ve bunun bilincindedir. Adeta şöyle bir soruyla karşı karşıyadır: Bu

bilinçle, kalan zamanımı daha farklı yaşayabilir, daha anlamlı kılabilir miyim? Karşısına çıkan mülteci çocuk bu açıdan onun umudu olur. Bir şair olarak hep sözcüklerin peşinde olmuş, bir şeyler yaratabilmenin bedelini sevdiklerinden uzakta kalarak ödemiştir. Kayıplarını hatırlar; eşi artık yaşamıyor. Eşinin kaybı, onunla olan duygusal yakınlığını yeniden kurabilmeyi ve onarabilmeyi olanaksız kılmaktadır şimdi. Fakat bir ölümlü olduğunu idrak etmek bir dönüşüm yaratacaktır benliğinde. Arnavut mülteci çocuğa karşı derin bir ilgi duyacak, onun için tasalanacak, mafyanın elinden kurtarmak isteyecek ve içten bir şekilde yardımcı olacaktır. Belki de ölmeden önce gerçekten orada olmak, hakiki olmak ve var olmak arzusu içindedir.

Ölümlülüğün bilincine varmak ve çok yakında ölecek olmak Alexander'ı bir yandan bağ içinde olduğu nesnelerle vedalaşmaya sürüklemiş, bir yandan da kendini mevcudiyeti açısından daha özgürleşmiş bir perspektife yerleştirmiştir; şu soruya yanıt araması sebebiyle: Bu yaşamı başka türlü nasıl yaşayabilirdim?

ALEXANDER'IN DÖRT MUTLU GÜNÜ VE BULDUĞU KAYIP SÖZCÜKLER

Öleceğinin bilincinde olan Alexander kızına uğrayıp ona eşinin mektuplarını bırakır; bu mektuplar aracılığıyla da geçmişte kalan mutlu günlerine –bir telefonun parçaları gibi tasarlanmışlardır Markaris'e göre– sürüklenir. Fakat şimdi o günleri sonradan anlamlandırırken derin bir hüznün de eşlik etmektedir. Mutlu günlerin ilkinde kızı (Katerina) dünyaya gelmiştir. Eşi Anna kitabından başka bir şey düşünmediği için sitem eder ve “Beni hayal ettiğini hayal edemiyordum” der. İkinci mutlu gün teknede eğlendikleri sahneyle ilişkilidir. Bu kez de annesi sitemkâr davranır, babasına bir türlü güvenemediği ve bu nedenle onu incitmiş olduğu için. Üçüncü mutlu gün sahnesi eşiyle öpüştüğü âna dairdir; fırtınalı bir günde Anna'yı göremediği için kaygılanmış, kavuştuğunda çok mutlu olmuştur.

Dördüncü gün filmin en dokunaklı sahnesini gözler önüne serer. Öncisini hatırlayalım: Alexander son kez çocukla vedalaşır. Çocuk gemiye biner, Alexander arabasıyla dönerken bir anda donup kalır; öldüğü ânı temsil ediyor görünmektedir bu sahne. İnsan ölmeden hemen önceki zaman diliminde –hâlâ şanslıysa ve bilinci açıksa– dudaklarında dökülveren sözcükler nelerdir? Bunun yanıtını dördüncü mutlu gün sahnesinde verir Angelopoulos. Alexander eşiyle birlikte dans etmektedir, ona hastaneye gitmeyeceğini açıklar ve Solomos'a sorduğu soruyu ona da sorar: “Yarın ne kadar sürer?”

“Sonsuzluk ve bir gün” diye yanıtlar Anna. Alexander’ın bir günü sona ermektedir, acaba o sonsuzluğa erişebilecek midir? Sonsuzluğa erişmenin sırrı şiir bırakmaktır belki de, kimileri içinse şiir gibi bir yaşam.

Annesinin “Alexander!” sesiyle son bulur film.

Evet, ne kalır geriye? Kalırsa birkaç sözcük kalır. Alexander aradığı kayıp sözcükleri bulmuştur: “Korfulamu”, “xenitis” ve “arghantini.” Annesinin çağrısını duyan Alexander, annesiyle buluşmayı arzu eder gibidir bu dizelerde. “Arghantini”, yani artık çok geçtir; yaşama veda etmektedir. “Xenitis”tir o, yani yaşamını bir yabancı, bir sürgün gibi yaşadığını fark etmektedir. Bu aynı zamanda içsel anlamda sürgün olmayı, sevdikleriyle duygusal yakınlığı kuramamanın acısını içeren bir yalnızlıktır. Ve “korfulamu”; şimdi artık bir çiçeğin kalbi olmak, annesinin kollarındaki bebek olmak zamanıdır!

KAYNAKÇA

- Andrew, G., “Homeros Kalbin Olduğu Yerdedir: Ulysses’in Bakışı”, *Theo Angelopoulos* içinde, der. D. Fainaru, çev. M. Harmancı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006 (1996).
- Arlow, J. A., “Psychoanalysis and Time”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 34, 1986, s. 507-528.
- Armağan, C., *Çizginin Dışı: Bir Dil Felsefesi ve Şiir*, Afrodisyas Sanat Yayınları, İzmir, 2014.
- Freud, S., *Düşlerin Yorumu*, çev. E. Kapkın, Cilt I, II, 1. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul, 1991 (1900).
- , “The Unconscious”, *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XIV, 1915, s. 159-215.
- Markaris, P., *Sonsuzluk ve Bir Günlük*, çev. A. M. Aslanoğlu, İstos Yayın, İstanbul, 2014 (1998).
- O’Grady, G., “Angelopoulos’un Sinema Felsefesi”, *Theo Angelopoulos* içinde, der. D. Fainaru, çev. M. Harmancı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006 (1990).
- Ricœur, P., *Zaman ve Anlatı I: Zaman, Olayörgüsü, Üçlü Mimesis*, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2011 (1983).
- Sabbadini, A., “Boundaries of Timelessness. Some Thoughts about the Temporal Dimension of the Psychoanalytic Space”, *International Journal of Psychoanalysis*, 70, 1989, s. 305-313.
- Schulz, G., “Soluk Alıp Verir Gibi Çekerim: Sonsuzluk ve Bir Gün”, *Theo Angelopoulos* içinde, der. D. Fainaru, çev. M. Harmancı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006 (1998).
- Tura, S. M., “Terapide Ölüm Teması”, *Kişilik ve Psikoterapi Yazıları* içinde, Alan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 75-96.

Tarihin Dışındaki Gün, Sonsuza Kadar Tekrar Eden Gün, Gece Doğan Güneş YAVUZ ERTEN

*Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpare, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında*

– Ahmet Hamdi Tanpınar

Yapay Zekâ (A. I. Artificial Itelligence) (2001)

Yönetmen: Steven Spielberg

Senarist: Ian Watson, Steven Spielberg,

Senaryo: Brian Aldiss

Oyuncular: Haley Joel Osment, Jude Law, Frances O'Connor

Bugün Aslında Düdü (Groundhog Day) (1993)

Yönetmen: Harold Ramis

Senarist: Danny Rubin, Harold Ramis

Oyuncular: Bill Murray, Andy MacDowell, Chris Elliott

Aşk (Her) (2013)

Yönetmen: Spike Jonze

Senarist: Spike Jonze

Oyuncular: Joaquin Phoenix, Amy Adams,

Scarlett Johansson

The Truman Show (1998)

Yönetmen: Peter Weir

Senarist: Andrew Niccol

Oyuncular: Jim Carrey, Ed Harris, Laura Linney

Lütfen Beni Öldürme (Stranger Than Fiction) (2006)

Yönetmen: Marc Forster

Senarist: Zach Helm

Oyuncular: Will Ferrell, Emma Thompson, Dustin Hoffman

Psikanalizdeki fantezi olgusu iç gerçeklik ve dış gerçekliğin kesişme noktasındaki dinamikleri içerir. Bu dinamikler fantezinin arzu boyutunun dış gerçekliğin sınırlarıyla karşılaşmasının gerginliklerini sergiler.

İnsan yavrusu dünyaya geldiği zaman ölümü tanımayan, zaman algısı olmayan, ben ve öteki arasındaki sınırı fark etmeyen, cinsiyet farkını ve kuşak farkını bilmeyen bir yapıdadır. Bu hali ile varlığı veya ruhsallığı evren genişliğinde bir tanrısallık gibidir. Çocuğun gelişim süreci, bu sınırsız yapının derece derece bölünmesi, küçülmesi ve bu şekilde gerçekliğin sınırlarına çekilmesidir. Çocuk önce ben ve öteki farkını öğrenir; kendi varlığının sınırlarının içine çekilir. Çocuk daha sonra cinsiyetsizlik veya çift-cinsiyetlilikten tek cinsiyetli oluşa çekilir. Bunu kuşak farkını öğrenme izler. Bunun yanında ruhsallık, yaşam ve ölüm farkını öğrenip ölümlülüğün farkına varır. Bu şekilde, sınırsız bir narsisizmden varoluşun ölümlü sıradanlığına geçiş yapılır. Her bir aşamadaki kabul süreci depresif bir durum yaratır. Bu depresif süreçler ruhsal olgunlaşma yolunda atılması gereken adımları içerir.

Gelişim süreçlerinde depresif süreçlere ve dolayısıyla değişime direnç ender görülen bir şey değildir. Ruhsallık çoğunlukla fanteziler aracılığıyla direnir. Fanteziler bazen ben ve öteki arasındaki sınırları ortadan kaldırırlar, bazen çift-cinsiyetli oluşa yönelirler; bazen kuşak farkına direnirler, bazen de ölümsüzlüğe yatırım yaparlar.

Yukarıda sözü edilen kayıplarda, ruhsallığın, varoluşun gerçekleriyle karşılaşma krizleri vardır. Bu varoluş gerçeklerinde, özellikle kuşak farkının öğrenilmesinde ve ölümsüzlüğün kaybında zaman özel bir yere sahiptir. Zaman, ayrılıkları, kayıpları, yaşlanmayı, ölümü getirir. Fanteziler ve onların payandası olan savunmalar zamanı kontrol etmeye, durdurmaya, tersine çevirmeye, dışına çıkmaya gayret ederler.

André Green (2009) düşlerin arzuyu doyurmadıklarını ama bunu yap-

mak için gerçekleştirilen girişimler olduğunu söyler. Fanteziler de bu tür girişimlerdir. Düşler ve düşlemlerle aynı mayadan yoğrulan bir sanat eseri olarak sinema zamana karşı nasıl girişimlerde bulunur? Bu yazıda birkaç örnek üzerinde durulacak.

LÜTFEN MAVİ PERİ

Steven Spielberg'in *Yapay Zekâ* filminde yeryüzü, küresel ısınma sonucunda kendini bitirmiş bir uygarlığın yıkık dökük izleriyle tarih dışında bir sahne haline gelir. Ancak filmin içindeki tek kayıp teması ve bunun zamanla kopçalanması bu değildir. Çocukları hastalanan ve bu hastalığın tedavisi bilinmediği için, ileride bulunabilecek tedavi yöntemlerine kadar bu çocuğu (Martin) donduran bir çift, onları sevmeye ve bağlanmaya programlanmış bir robot-çocuk (David) alırlar. David ve insan annesi Monica birbirlerine bağlanırlar. Ancak bu bağ için hazin bir son yakındadır. Martin'in hastalığına tedavi bulunur ve çocuk uyandırılır. Martin eve döndükten sonra, David'in (ve oyuncak ayısı Teddy'nin) evden çıkartılıp bir ormanda terk edilmesine yol açan gelişmeler yaşanır.

David, Martin'in gerçek'liğiyle kendi gerçek çocuk olmayışının ve bunun, onun aile içindeki yerini sonlandıracak anlamlarının farkına varır. Onun yaratımından önce var olan bir "gerçek" geçmişten gelip onu gelecekte yakalar. Geçmişten dönüp gelen (geçmiş'ken David'in geleceği olan) bir gerçek onun güncelinin gerçekliğini ortadan kaldırır.

Bundan sonrasında David annesine tekrar kavuşmak için "insan çocuk olmak" gayretine girer. Bir Pinokyo versiyonu olan hikâyede, bunu gerçekleştirecek "Mavi Peri"yi aramaya koyulur. Bu yolculuk onu bir amfibikopterin içinde, küresel ısınmayla yükselmiş suların altında kalmış Manhattan'a ve Coney Island'a yöneltir. David suların altında kalmış lunaparkın içindeki oyuncak dev balerin Mavi Peri heykeline yalvarırken, amfibikopter üstüne düşen dönme dolabın altında kalır. David ve Teddy iki bin sene boyunca o aracın içinde hapsolurlar. Bu arada dünyada yeni bir buzul çağı başlamış ve insanlığın soyu tükenmiştir. David ve Teddy donmuş sularda Coney Island'daki lunapark batığının içindeki dev balerinin karşısında kalmışlardır. David pili bitene kadar balerinin gözlerine bakmış ve yalvarmıştır: "Lütfen Mavi peri... Lütfen Mavi Peri!"

Dünya üzerinde insanın soyu tükenmiştir ancak David'in ilk örneklerinden olduğu robotlar (filmde onlara verilen isimle, "mek'ler"), gelişmiş teknolojik kapasiteleriyle yaşamlarını sürdürmüşler ve hatta evrimleşerek ileri

varlıklar haline gelmişlerdir. Mek’ler batığın içinden David’i çıkarırlar. Ona yeni bir pil taktıkları zaman David’in zihinsel süreçleri harekete geçer. Bu, mek’lerin kaybolan insanlık hakkındaki araştırmaları için değeri büyük bir kaynaktır. Bu arada David’in gerçek bir çocuk olma isteği ve Monica’ya özlemi sürmektedir. Mek’ler ellerindeki teknolojiyle robot çocuğun anılarından (yani kaydettiği verilerden) ve Teddy’nin elinde olan Monica’nın saçlarından David’e büyük bir hediye verirler: David, annesiyle –teknolojik imkânlarla simüle edilmiş– bir gün geçirebilecektir. Gözlerini annesiyle yaşadığı evde açacak tüm günü onunla geçirecek ve günün sonunda ona sarılarak uykuya dalar. Tek kez olacak, ilk ve son kez olacak bu bir günlük buluşma, tarihin dışındadır. Yaz mıdır, kış mıdır? Pazartesi midir, cuma mıdır? Büyük Kriz’den önce midir, sonra mıdır? Bu ve benzeri soruların yanıtı “hiçbirisi”dir. Bu gün zamanın dışındadır veya bildiğimiz zamanın dışında ancak farklı bir zamanın içindedir.

Filmin hikâyesinde, bu zaman-dışılık, insan medeniyetinin dünya üzerindeki varlığının sona ermesiyle iç içe bir anlatım bulur. Tarih bitmiştir. David’in geçirdiği gün, bitmiş tarihe bir epilog gibidir. Bütün epiloglar gibi yaslı ve yoğun şekilde semboliktir.

Bu zamansızlığı ve/veya tarih-dışılığı Freud’un tarif ettiği bilinçdışının zamansızlığı kavramıyla birlikte düşünebiliriz. Freud’a (1915) göre bilinçdışındaki içerik ve süreçler zamansal bir sıralamaya tabi değildirler; zamanın geçişiyle değişime uğramazlar, zamansal referanslardan bağımsızdırlar. Zamanla ilgili tüm bu bağlantıların görülebileceği yegâne sistem bilinç’tir.

Bilinçli düzeyde algılanan ve deneyimlenen düşlemlerin kökleri bilinçdışındadır. Pek çok insanda bilinçdışından bilince geçiş yaparken belli bazı değişimler sonucunda orijinal hali görünmez olsa da bilinçli fantezi –bilinçdışı– kökenleriyle ilgili epey fikir verir. Fantezi senaryosu zamanın göreceliliğinin unsurlarını barındırmaz ve “mutlak oluş”un sterilliğini içerir. Deneyimlerin göreceliliği hikâyeyi pek çok detayla, şartla ve olasılıkla düşlemsel mutlaklığın sadeliğinden çıkarır. Bu sebeple çok beklenen hiçbir tatil istendiği gibi geçmez; çok arzulanan aşk hayallerdeki gibi yaşanmaz, vs.

Güncel’in ve onun en somut hali olan Ân’ın aksine geçmiş ve gelecek, fanteziyi bilinçdışındaki mutlak haline yani zamansızlığa yakınlaştırırlar. Geçmişteki bir tatilin anısı veya gelecekte gidilecek bir tatilin düşlemi bu tür zamansızlık özelliklerine sahiptirler. Bu tür geçmiş ve gelecek bağlantılı senaryolarda görünürde bir tarih veya mevsim olsa bile, özneyi zamana mıhlayan, –hikâye yaşanırken ânı özne için mutlaklığın sterilliğinden çıkaran–

ödenmesi gereken elektrik faturası, komşunun yarattığı asap bozukluğu, ilgiyi değişik noktalara çeken ve arzusun enerjisini azaltan uyarılar ve her şeyden önemlisi, anbean “ben buradayım” diyen beden yoktur (nefes alma/verme, ağrı, tualete gitme, acıkma, vs.). Gelecek bu tür bir mutlaklıkla hayal edilir veya geçmişin bir sürü detayı silinerek söz konusu anılar mutlaklaştırılır.

İzlerken özdeşleşmeler vasıtasıyla fantezimizi doyuran araçlar haline gelen film karakterleri nesnel zamanın göreceliliğinin bu kafa karışıklığından azade bir şekilde fantezinin mutlaklığını temsil ederler. Paris’te aşk yaşanmaktadır, adam yakışıklı, kadın çok güzel ve Eyfel kulesi ışıklar içindedir. Bu sahnede beli sıkın bir pantolonun veya “tam da hayal ettiğim gibi değil” düşüncesinin yeri yoktur.

David’in tarihin bitişinden sonra annesiyle geçirdiği gün sahnesinin bize verdiği heyecan bu sahnenin ânın nesnel göreceliliği içinde zamansızlığın mutlaklığını yaşamının imkânlı olduğuna dair bir baştan çıkarma yaratmasındandır. Bu 24 saatlik sahneyi Oidipal bir bakışla okumamız da mümkündür. David sonunda annesiyle yatağa gittiği ve etrafta bir babanın olmadığı bir zamana ve uzaya doğmuştur. Bu sahne zamanın en geniş ve en kapsayıcı ifadesi olan Tarih’in dışındadır. Tarih bir felaketle son bulmuş ve geriye anne ve oğul kalmıştır. Baba elenip gitmiştir. Görünüşe göre elenip giden sadece baba değil onun yasalarıdır da... Tarih tüm kültürüyle, toplumsal hiyerarşisiyle, güç ilişkileriyle bitmiştir. Nesnel gerçekliğin ve bunun en somut ifadesi olan ölümlüğünün inkârını görürüz. Her şey yıkılıp yıkılmıştır ancak anne ve David’in buluştukları ev oradadır; anne ölmüştür ama hayır, anne yaşamaktadır; aradan iki bin sene geçmiştir ama, hayır, işte zaman geriye sarılmıştır. Tüm bunlar olabiliyorsa o halde, zamanın psikolojik dünyadaki en belirleyici varlıklarından biri olan kuşak farkıyla¹ ilgili de bir inkâr, imha ve yeni gerçekliği yaratma mümkün olabilir. Anne ve oğul arasındaki kuşak farkı ortadan kaldırılır ve ikisi yatağa giderler.

David’in tarih dışı gün fantezisi başka özellikler de içerir: David -ileri- de mek’lere dönüşecek bir kuşağın ilk temsilcilerinden biri olarak- üretildiği

1 Kuşak farkı kavramının zamansal anlamı anne ve babanın kendilerinden sonraki kuşağı yaratmalarında ve bir çocuğun da kendi varlığının önceki kuşağın varlığına borçlu olduğunu bilmesindedir. “Kendi çocuklarının hayata gelmelerinden önce” bir anne-baba tarafından hayat verilen anne-babalar “sonrasında” çocuklarına hayat verirler. Zamanda seyahat filmlerinde, örneğin *Geleceğe Dönüş*’te (*Back to the Future*) (Yönetmen Robert Zemeckis) geçmişe seyahat edip anne ve babasının tanışmaları sahnelerinde yer alan ve bazen duruma müdahale eden kahramanların olduğu filmleri çektiren fantezi kuşak-farkına zaman boyutu üzerinden saldırmak veya röntgenlemektir. *Geleceğe Dönüş*’te kahraman kendi saldırı güdüsünü dışsallaştırıp, anne-babanın (veya birliktelikerinin, tanışmalarının) birtakım tehlikelerden korunmasını vazife edinir.

zaman istisnai, garip ve aykırıdır. Bu özellikleri onun insanlık ailesinin (ve kendi ailesinin) karşısındaki yalnızlığında vurguludur. Bu yalnızlık ve aykırılığı ailenin gerçek çocuğu Martin'in havuz başında diğer insan çocuklarla oynadığı ve David'in dışarıda kalmış hissettiği sahnede tüm yakıcılığıyla hissederiz. Bu özellikler en sonunda David'in bir ormanda terk edilmenin tek başınalığına kadar sürükler. İnsanlık ailesinin ve kendi ailesinin dışına atılmış kendini diğer sürgün robotlarla birlikte sonu belli olmayan bir macerada bulur.

Tarih dışı güne geldiğimiz zaman ise durum çok farklıdır. Artık robot olmak değil insan olmak aykırı ve gariptir. Dünya üzerinde varlığını sürdürenler robotların gelişmiş türleri olan mek'lerdir. Geçmişin yalnız ve tek başına çocuğu David bu sefer kardeşleriyle (Mek'ler) birlikte. Ve onlar David'e insan-çocuk Martin'in (ve onun babasının) davetli olmadığı bir parti armağan ederler.

SONSUZ TEKRAR EDEN GÜN

Harold Ramis tarafından yönetilen *Groundhog Day* (*Bugün Aslında Dündü*) adındaki kült film aynı güne sıkışmış bir adamın dramını anlatır. Bir haber programı için Punxsutawney kasabasına TV ekibi ile birlikte giden hava durumu spikeri Phil oradaki işini bir an önce bitirip kasabayı terk etmek isterken yolu kapatan yoğun kar yağışı sebebiyle ertesi günü beklemek zorunda kalır. Sabah uyandığında başlayan günün ertesi gün değil de gene aynı gün ("dün" olması gereken gün) olduğunu fark eder. Phil ne kadar gayret etse, ne kadar değişik yollar denese de (bunlara intihar etmek bile dahildir) aynı günün sabahına tekrar dönmekten ve gece uyuyuncaya kadar aynı günü yaşamaktan kurtulamaz.

Phil çizgi-zamanda donan seyahatinde, içinde sıkıştığı günde somutlaşan nokta-zamanın farklılıklarını ve değişimlerini fark etmeye başlar. Tek günün içindeki çeşitlilik, genişlik ve varyasyonları keşfeder. Önündeki 24 saat ona, merkezinde Punxsutawney kasabası olan bir coğrafi alan ve aynı zamanda değişik insan ve ilişkilerin öznelliklerini [ve öznellik-arasılıklarını (intersubjectivities)] içeren bir psikolojik alan sunmaktadır. Bunu fark eden Phil, daha önce ilgi duymadığı bu alanların keşfine yönelir: En büyük keşif gayreti ise, ekipte yer alan ve başlangıçta küstahça davrandığı Rita'nın ruhsallığı ve aşkıdır.

Filmde Punxsutawney kasabasında yaşanıp durmakta olan aynı günün Phil'in iç dünyasındaki narsisistik donmuş zamanı temsil ettiğini görürüz. Ramis ve Almond'a (2006) göre Phil'in narsisistik savunmaları zamanı dondurmuştur. Phil öteki'ni fark ettikçe, farkı ve farklılığı merak ve kabul ettikçe, ye-

ni öznellikleri keşfettikçe ve yeni yaşamları bir olasılık olarak öğrendikçe değişim ortaya çıkar ve içsel zamanında yeni adımlar atılır.

Otto Kernberg (2009) narsisistik kişiliklerin zamanı nasıl tahrip ettiklerini ele aldığı makalesinde şöyle der:

“Sonuç olarak böylesi patolojik durumlar altında, tekrarlama zorlantısı, yaşanan zaman duygusunu daraltır, yeni deneyimler normal olarak bütünleştirilemez; yakın çevresine sürekli olarak dikkat etmesini gerektirecek şekilde travma yaratıcı durumlar tekrar yaratılır ve anlamlı bir geçmiş inşa etmek için yeni ve tatminkâr deneyimler yaşamasına izin vermez. Tekrarlama zorlantısının pek çok kaynağı ve işlevi vardır: Burada sözü edilen, sonuç olarak zamanın geçtiğinin inkâr edilmesidir: “Hiçbir şey değişmemiştir, tekrerrür zamanın donduğunu gösterir. (...) Önemli nesne ilişkileri geliştirememek, duygusal olarak derin ve anlamlı ilişki deneyimlerinden yoksun, bu nedenle de zaman deneyimini daraltan, kronik olarak boş bir iç dünyaya sebep olur; benlik saygısını desteklemek ve benliğin büyülenmeciliğini onaylamak için sürekli çaba harcamak dışında geçmişte hatırlanacak hiçbir şey olmamıştır.” (s. 79).

Punxsutawney kasabasında donan zaman Phil’in kendi donmuş iç dünyası için bir ayna olmuştur. Phil bu donmuşluğu eritecek yollar buldukça kasabayı otobana bağlayan yoldaki karlar temizlenir ve zaman akmaya başlar. Phil’in Punxsutawney kasabasındaki donmuş zamandaki zorunlu ikametindeki buzdan heykeller yapma virtüözitesi ise narsisistik dinamiklere ironik bir naniktir.

SADECE BİR İŞLETİM SİSTEMİ DEĞİL

Spike Jonze tarafından yönetilen *Aşk (Her)* filminde, boşanma sürecinin ızdırıp verici gelgitlerini yaşayan yazar Theodore “sadece bir işletim sistemi değil, bir bilinç” olarak reklamı yapılan bir işletim sistemi satın alır. Bu işletim sistemi çok gelişmiş bir yapay zekâ ürünüdür ve Theodore’un akıllı evinde, işinde, artık bilgisayar bazında entegre olmuş tüm yaşantı detaylarında her ihtiyaca cevap verir. Ancak onun doyurduğu ihtiyaçlar bununla sınırlı kalmaz. Theodore’un bir kadın sesi seçimi yaparak Samantha adını verdiği işletim sistemi depresif bir yalnızlık içindeki Theodore’un duygusal isteklerine de yanıt verir.

Fantezi gerçekliğin getirdiği sınırlarının ötesindekini arzular. Gerçekliğin getirdiği sınırlar, zamanın sınırıdır, bireysel varlığın sınırıdır, yeteneğin, gücün, kudretin sınırıdır. Gerçeklik, sınırını benliğin oluşumuyla gösterir. Benlik tanımlanırken bir sınır çekilir: Benliği öteki’nden ve belki daha önemlisi ötekini

benlik'ten ayrı tanımlamaya yarayan bir sınırdır. Mademki öteki de fantezi kura-bilen bir öznedir ve de onun fantezisinin nesnesi her zaman benliğin sahibi özne olmayabilir, o zaman öteki'nin teşkili başlı başına fantezinin gerçeğe karşılaş-masındaki sert bir sınırdır. Bu sebeple narsisistik fantezi öteki'nin varlığını (bir özne değil de) nesne konumunda tutma niyetindedir. Kohut'un tanımladığı şek-liyle benliğin uzantısı şeklinde, kendi seçimi, niyeti, özneliği olmayan (veya önemsenmeyen) bir nesne olarak (kendiliknesnesi /selfobject) (Kohut, 1971).²

Fantezinin canını sıkıyan en can alıcı özelliklerden biri zamana aittir. Fantezinin ebediyet özelliği zamanın gerçekliğinin duvarına çarpar. Fantezi hep'leri, her zaman'ları sever; sonsuza kadar sürecek aşklar, ebedi iktidarlar düşler (veya mazoşistik veya sadistik fantezilerde sonsuz acı, yıkım, keder de düşleyebilir).

Bu büyük düşlemlerin kaybı bir yana, bir ilişkinin günlük olağanlığın-da bile her daim zamansal hayal kırıklıkları mevcuttur. Eşini çoğu zaman epey iyi dinleyen bir insan bile "her zaman" iyi bir dinleyici olmayabilir; coşkuyla birlikte bir şey yapılmak istenen bir arkadaş "şimdi değil başka zaman" diye-bilir; ne kadar iyi sevişilirse sevişilsin "aynı anda" orgazm olunmayabilir...

Theodore'un özünde bir işletim sistemi olan partneri Samantha her za-man hâzır ve nâzır oluşuyla fantezinin karşısındaki gerçekliğin zamansal sını-rını ortadan kaldırmıştır. Bu hali ile arzusunun doyumunu vaat eder ve coşku yaratır. Theodore ona ne zaman seslense oradadır; onu dinler, ona yanıt ve-rir. Etkileşimle öğrenerek kendini geliştiren yapay zekâ özellikleri sayesinde Theodore'u, kişiliğini, yaşamını kavradıkça ve onlara göre davrandıkça, onun fantezilerinin nesnesi olma yönünde ilerlemektedir.

Tüm bu özellikleriyle gayet tabiidir ki bu ilişki Theodore için vazgeçil-mez bir bağımlılığa dönüşmektedir. Görülen odur ki gerçeklikle ilgili tek sınır Samantha'nın bir bedeni olmamasıdır. Samantha gerçek bir kadını Theodo-re'un evine misafir olarak yollar; bir anlamda kendi sesinin olduğu ortamda kadına bedensel playback'lik yaptırır. Ancak Theodore bu bedensel yokluğu ikame edecek manevrayı reddeder. Büyük ihtimalle Theodore için Samant-ha'nın bir bedeninin olmaması gerçekliğin fantezinin önüne diktiği bir duvar değil, tam tersidir. Herhangi somut bir beden somut bir sınırlılık içindedir.

2 İki genç arkadaş hep ilerde bulacakları hayatlarının kadını fantezisi üzerine konuşurlar, bu fanteziyle efkârlanırlar, heyecanlanırlarmış. Aradan yıllar geçmiş, yaşam onları farklı farklı yerlere savurmuş, görüşmez olmuşlar. Sonra bir gün karşılaşmışlar. Biri hemen ötekine sormuş: "Hayatının kadını buldun mu?" Arkadaşı asık yüzle yanıt vermiş: "Hayır." Bu sefer o sormuş: "Ya sen?" Diğeri "Evet" demiş. Arkadaşı sevinçle ellerini çırpmış: "Ooo demek evlendiniz." Yanıt verenin yüzü gene asıkmış: "Hayır... O da hayatının erkeğini arıyordu."

Somut bir beden keşfedilir, tüketilir; yaşlanır, eskir. Bedenin eskimesi bir yana, ona duyulan açlık yaşlanır.³

Theodore ile Samantha buluşması Winnicott'ın (1975) tanımladığı “geçiş alanı”nda gerçekleşiyor gibidir. Geçiş alanı gerçeklik ve düşlem alanları arasındaki “mışcasına” bölgesinde gerçekleşir. Gerçekliğin tüm somutluk ve nesnelliğiyle fazla baskın hale geldiği bir durum geçiş alanının olanaklılığına bir saldırdır. Böyle durumlarda ortaya keyif veren hiçbir oyun çıkmaz, yaratıcılık hadım olur; kimse kimseye âşık olamaz.

Theodore ve Samantha'nın aşk oyunlarında bedenin yokluğu, zamanı ortadan kaldırarak hayal edebilmenin sınırsızlığına imkân tanımaktadır. Samantha bu oyun alanına gerçek bir kadın bedeni sokarak geçiş alanına zarar vermeye kalkmıştır.

Yüksek teknolojik gelişmelerin imkân verdiği böylesi bir ilişki, bu gelişmelerin varoluşa getirdikleri yeniliklerin geçiş alanının yaratıcı potansiyeli tarafından kullanılmasıyla oluşur. Bu gelişmeler geçiş alanında –siber uzaydaki gibi– yeni bir uzay yaratırlar. Ayrıca filmde Samantha'nın Theodore'u tanıma ve onun istediklerini ona verme sürecindeki kuantum sıçramalarda olduğu gibi yeni bir zaman doğururlar. Geçiş alanı bu yeni zaman ve uzayda oluşur.

Fantezilerin zamanla ilişkisinde “geleceğin” özel bir yeri vardır. Belki de hepimizin geleceği eninde sonunda ölüm ve belirsizlik olduğu için (ve de bununla başa çıkmak için) gelecek umutla, cennetlerle, ütopyalarla renklendirilir. *Aşk (Her)* filmi bir ilişkisel ütopya mıdır, yoksa anti-ütopya mıdır? Böyle bir aşk ilişkisini içeren dünya bir cennet midir, yoksa bir cehennem midir?

Bu sorunun yanıtının peşine düştüğümüzde zaman olgusuyla ilgili kafa karıştırıcı bir sahneyle karşılaşırız. Theodore filmin sonlarına doğru Sa-

3 George Moustaki ünlü şarkısında şöyle seslenir: “Yatağımdaki kadın uzun zamandır yirmi yaşında değil/Çekiciliği yok artık fazla aşktan sarkmış göğüslerinin/Bezmiş vücudu çok sık ve kötü sevmekten / Kaçmak zorunda kaldığı anılarının yükünü taşıyor gibi kamburlaşmış sırtı”

Kim Ki Duk'un yönettiği *Zaman (Time)* filminde erkek arkadaşının (Ji-woo) artık kendisini çekici bulmadığını düşünen Seh-hee kimseye haber vermeden ortadan kaybolur ve estetik bir operasyonla yepyeni bir fizik görünümüne sahip olur ve bu şekilde erkek arkadaşının karşısına çıkar. Aralarında bir ilişki başlar. Ancak sonrasında gerçeği öğrenen Ji-woo da kimseye haber vermeden ortadan kaybolup estetik bir operasyon geçirir ve yeni bir görünüme sahip olur. Durumun farkına varan Seh-hee karşısına çıkan tüm erkekleri Ji-woo olabilecekleri şüphesiyle bakar. Ancak bu erkeklerin değil de onu uzaktan izleyen ve yakınlaşınca kaçan bir başkasının Ji-woo olduğunu anlar. Çığlıklar atarak yalvarır: “Şuna bir son ver artık.” Ji-woo ondan kaçarken ciddi bir trafik kazası geçirir ve muhtemelen ölür. Olay yerinde Seh-hee kanlar içindeki yüze bakarken polis defalarca sorar. “Onu tanıyor musunuz?” Kaza yerinden çılgın bir şekilde uzaklaşan Seh-hee estetik cerrahi kliniğine gider. Cerrah onu görünce tanır ve neler olduğunu öğrenir ve ona sorar: “Tamamen tanınmaz olmak ister misin?”

mantha'ya –bir işletim sistemi olarak–kendisiyle konuştuğu sırada başka insanlarla da konuşup konuşmadığını sorar. Aldığı yanıt kan dondurucudur: “8316” Bu yanıtı alan Theodore duramayıp beynini kemiren diğer soruyu sorar: Bunlardan kaçıyla kendisiyle olduğu gibi bir aşk ilişkisi yaşamaktadır? Yanıt ilki gibi sarsıcıdır: “641”

Theodore'un aşk fantezisi başlangıçta zaman düzleminde narsisistik bir doyuma ulaşmış gibidir. Her zaman ve her taleple ilgili hazır ve nazır bir öteki... Öyle ki taleple bu talebi doyuracak arz arasındaki zaman neredeyse sıfırlanmıştır (rahim içindeki yaşantı gibi).

Narsisistik (oto-erotik) hasretler bunu duygusal bir ütopya olarak yaşayabilirler.⁴ Ancak bütün ütopyalar için sorgulandığı gibi, bu cennet aslında bir cehennem olabilir mi? Böyle bir ilişkinin olağanüstü zaman ve mekânının aynı anda 641 kişinin doyuma ulaşmış fantezisi olması böyle bir cehennem değil midir?

NASIL BİTECEK?

Peter Weir tarafından yönetilen *Truman Show* narsisistik zamansızlığa bir başka açıdan ışık tutar.

Dev bir stüdyoda çekilen ve bir yaşam süresi uzunluğundaki bir realite şovda olup bitene bilinçsiz oyuncu Truman Burbank narsisistik ebeveynlerin bir proje olarak gördükleri ve böyle bir yaklaşımla büyüttükleri bir çocuğu temsil eder. Narsisistik ebeveyn imgesi yapımcı/yönetmen Christof'un kişiliğinde canlanır.

Truman'ın özneliliği gerçek bir kimlik ve tarihsel/kökensel oryantasyona sahip olmadığı için yapaydır. O narsisistik ebeveyn/yönetmenin nesnesidir; kendi başına özne değildir. Yarattığı hikâye ve bu hikâyenin içindeki figürden gurur duyan Christof için sürekli yüksek rating'ler büyüklenciliğinin vazgeçilmez yakıtıdır.

Christof, Truman'ın hür iradesine izin vermez. Onun için neyin doğru ve gerekli olduğuna o karar verir. Truman için gerçektışı ve manipüle edilmiş bir “geçmiş” yazmıştır; “gelecek” de –šov için en iyisi, en ilgi çekici, en parlak olanı ne olaksa, ona kendisi karar vereceği için– onun ellerindedir. Narsisistik nesne'ye düşen, uzantısı olduğu öznenin yazdığı oyunda “başrol gö-

4 Belki bu durumun bir yansımasını halk İslâmı'nda rastladığımız cennet tasvirlerinde görebiliriz. Buna göre bir şeyin istek olarak aklınızdan geçmesi kâfidir. O şey hemen önünüzde belirecektir. Bu fantezi cennet düşüncesini, geçmişte kaybedilen bir şeyin gelecekte bulunması arzusunun ürünü olarak anlamlandırmamıza yarar. Cennetten düşme doğmadır. Rahimden düşülmüştür. İleride bir gün (ölününce) Tabiat Anne'nin koynuna girilip ona tekrar dönülecektir.

rüntüsü içinde” bir “figüran” olmasıdır.

Truman yavaş yavaş geçmiş, an ve gelecek üzerindeki bu ağır ipoteği fark eder ve özgürlük projesini başlatır. Bu mücadeleyi bir ergenin, ebeveynin narsisistik projesinin nesnesi olmaktan, kendi hikâyesinin öznesi oluş yolculuğuna benzetebiliriz. Brearley ve Sabbadini (2008) filmle ilgili yorumlarında “nasıl bitecek?” sorusuna vurgu yaparak (ve bunu bir dizinin sonunun merak edilmesiyle de bağlantılandırarak), özgürleşme sürecinde, libidonun geleceğe yönelik merak şeklindeki itici etkisinin altını çizerler.

Narsisistik projenin zamansızlığına mahkûm edilmiş çünkü geçmişi ve geleceği elinden alınmış bu kölenin özgürlük mücadelesi Christof’u öfkelen-dirir ve narsisistik ebeveyn/yönetmenin bu sınır koyulamaz “zamansal tecavüzünün en grotesk metaforu”, Truman’ın ortadan kaybolduğu ve dev stüdyodaki yüzlerce kamera tarafından bulunamadığı bir sahnede gözler önüne serilir. Christof, Truman’ın yerini saptamak için sabırsızdır. Bu noktada çarpıcı bir şey yapar: Zamanın temel gösterenlerinden “gece-gündüz döngüsüne” müdahale eder. Arayışın sürdüğü gecenin ortasında dev stüdyonun güneş görünümündeki neonlarını yaktırır ve gündüzü yaratır: Gece güneş doğmuştur. Christof’un Truman’ın öznel dünyasında yarattığı sahte zaman (onun geçmişini, geleceğini manipüle etmek; ona sahte geçmiş hikâyeleri sunmak, vb.) yetmemiş, Christof nesnel zamana da müdahale etmiştir.

LÜTFEN BENİ ÖLDÜRME

Marc Forster’in yönettiği *Lütfen Beni Öldürme* (*Stranger Than Fiction*) filminde tek başına bir yaşam sürmekte olan vergi memuru Harold Crick dakik yaşamaya obsesif bir şekilde bağlıdır. Bu konudaki en büyük yardımcısı kol saatidir. Sonra günün birinde saati durur. Bu arada Harold her yaptığını ve aklından her geçeni betimleyen bir “anlatıcı” (*narrator*) sesi duymaya başlar. Ne yaparsa yapsın bu sestten kurtulamaz. Anlatıcının sesini dinleyen Harold ondan yakın bir zamanda öleceğini de öğrenir. Gittiği psikiyatrist bu durumun şizofrenik bir durum olduğunu söyler. Ancak Harold bunu kabul etmez; bu sesin onun hayatını ve geleceğini bir roman gibi anlattığını söyler. Bunun üzerine psikiyatrist onu edebiyat kuramcısı bir akademisyene yönlendirir. Akademisyen ona bu romanın yazarını bulma konusunda yardımcı olacaktır.

Şaşmaz kol saati ve sıkı sıkıya bağlı olduğu yaşam düzeni ile zamanı kontrol edebileceğini zanneden Harold (modern insanın filmdeki temsilcisi) günün birinde ne yaparsa yapsın karşısında hiçbir gücü olmadığı zamansal bir olguyu fark eder: Ölüm.

Bir süre sonra öleceğini öğrenen ve bu haber karşısında tamamen güçsüz kalan bu adama üzüntü ve acıma duygularıyla bakan seyirci kendi durumunun farksız olduğunun her zaman ayırında değildir. Anlatıcı'nın sesinden bir süre sonra öleceğini öğrenen Harold'un gökyüzüne bakarak isyanla bağırması, Truman Burbank'm Christof'a isyanını hatırlatır.

Lütfen Beni Öldürme filmindeki Harold'un romanda kendisi için öngörülen ölümden ve *Bugün Aslında Düdü* filmindeki Phil'in sonsuz döngüden kurtulmaları birbirine yakın özellikler içerir. Phil tekrar eden güne teslim olur ve o günün içerisinde birisini sevmeyi öğrenir. Harold da ölümünü beklerken hayatının obsesif kalıpları dışına çıkar ve vergi memuru olarak denetlemeye gittiği aktivist bir kadınla duygusal bir ilişkiye girer. Ayrıca Harold romanın yazarını bulur ve hayatı için yazılan sonu okur. Ölümünü kabul etmek isteyen ve buna direnmek için her şeyi yapmaya hazır Harold romanı okuduktan sonra yazarına onun için yazdığı sonu kabul ettiğini söyler. O da teslim olmuştur. Bu teslim oluşun arkasından, geçmişteki obsesif kontrolün simgesi olan kol saati, ölüm ve yeniden doğumun aracı haline gelir. Kol saati romanda yazıldığı şekliyle otobüsün altında kalan Harold'un atardamarını korumuştur. Saat parçalanmış Harold hayatta –veya yeni bir zamana sahip yeni bir hayatta– kalmıştır.

KAYNAKÇA

- Brearley, M., ve Sabbadini, A., "The Truman Show: How's it Going to End?", *International Journal of Psychoanalysis*, 89, 2008, s. 433-440.
- Freud, S., "The Unconscious", *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt XIV, 1915, s. 159-215.
- Green, A., "Freud'un Zamansallık Kavramı: Güncel Görüşlerle Olan Farklılıklar", *Uluslararası Psikanaliz Yıllığı* içinde, der. Bella Habip, çev. Melis Tanık, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009 (2008).
- Kernberg, O. F., "Patolojik Narsisizmde Zamanın Tahribi", *Uluslararası Psikanaliz Yıllığı* içinde (ed. Bella Habip, çev. Aslı Day Korkmaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009 (2007), s. 77-90.
- Kohut, H., *The Analysis of the Self*, The International Universities Press, 1971.
- Ramis, H. ve Almond, R., "Revisiting Groundhog Day (1993): Cinematic Depiction of Mutative Process", *International Journal of Psychoanalysis*, 87, 2006, s. 1387-1398.
- Winnicott, D.W., *Through Paediatrics to Psychoanalysis*, 100, The International Psycho-Analytic Library, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, Londra, 1975, s. 1-325.

Dizin

1984 9

6-7 Eylül olayları 54

Ağlayan Çayır 126

Alice 15

Alper, Özcan 8, 47, 54

alturizm 73

anal erotizm 4

Angelopoulos, Thedoros 10, 123, 124,
126, 127, 129

Anlı, İrem 9, 67

anne-baba-çocuk üçgeni 24

aporia 3, 123

Aristoteles 93, 95

arketipler 13, 18

Arlow, J. A. 3, 6, 7, 11, 38, 39, 41, 45,
126, 130

Aşk 10, 11, 131, 137, 139

Aziz Augustinus 3123, 124

baba işlevi 8, 23, 27, 28, 119, 122

Baba-oğul çatışması 34

Babalık işlevinin kaybı 23, 25, 27, 29, 31

Balint, M. 100, 101, 110

basic fault 100, 110

Bazin, André 13

Being There 27, 29, 30

benlik savunmaları 13

Bergman, Ingmar 7, 8, 17, 41, 42, 44-46

Bergson, Henri 87, 95

Besin 15

bilinçdışı güdülenme 13, 14

bilinçdışının zamansızlığı 6, 79, 112, 134

Bion, W. R. 99, 100, 102, 110

Bir Endülüs Köpeği 17

Bir Ruhun Sırları 17

Birincil Sahne 14

Bonaparte, M. 3, 11, 94, 95

Borg, Isak 8, 41-44

Brearley, M. 141, 142

Breton, André 17

Bugün Aslında Düündü 10, 131, 136, 142

Buñuel, Luis 7, 17

Burton, Tim 8, 33, 34, 67, 69

Büyük Anneler 10, 117

*Büyük Balık: Efsanevi Ölçülerde Bir
Roman* 8, 33

Cardinal, Roger 19

Cassimatis, E. 71

Cigeroğlu, Berrak 8, 41, 42, 44, 46

cinsel sapkınlık 15

çift cinsiyetli oluş 132

çocukluk çağı cinselliği 13

Daehnert, Christal 71

Dali, Salvador 17

de Coster, Nayla 9, 77

depresif 2, 8, 15, 24, 38, 39, 82, 109, 10,
132, 137

Dersim Tertelesi 54

diyalektik 124

Dr. Strangelove 27, 28

Duras, Marguerite 77, 80

dürtü 6, 54, 79, 80, 93, 94, 112, 119, 122

ensest 7, 24, 80, 104, 106, 119, 121, 122

Erdem, Nilüfer 8, 9, 24, 31, 47, 55, 74

Erice, Victor 10, 111, 113-115

Ermeni tehciri/kıyımı 54

Ermenice 55

Erten, Meral 9, 97

Erten, Yavuz 8, 10, 11, 23, 131

eşcinsel arzular 120

etki veya sonradanlık 81

Fontaine, Anne 10, 117

Forster, Marc 11, 132, 141

Freud, Anna 61, 63, 64

Freud, Sigmund 1, 2, 4-6, 11, 17, 18, 31,
34, 36, 37, 39, 42, 45, 53, 59, 61, 63-

65, 77-81, 92, 93, 95, 112, 117, 125,
126, 134, 142

Gabbard, Glen 14
geç erişkinlik 8, 45
gençlik dönemi 2
gerçek kendilik 70-74

Glasser, M. 71

Green, André 6, 132

Groundhog Day 131, 136, 142

Guignard, F. 25

Hareketli İmgeler 15

Hartocollis, P. 2, 4, 5, 11

Hayata Dönüş operasyonu 9, 47, 54

Hayatta Kalmak (Kuram ve Uygulama) 8,
13, 15-19

haz ilkesi 80, 93, 94, 112, 113

Haz İlkesinin Ötesinde 79

Hemşince 55

Hiroşima Sevgilim 9, 77, 79, 81, 83

Hitchcock, Alfred 17

Hollywood 16

Hopkins, Stephen 8, 23

Howitt, Peter 9, 85

iğdiş edilme kaygısı 24, 117

ihanet 38, 63, 69, 71, 121

ilk sahne düşlerini 24, 36

İncil 37

intihar eğilimi 15, 136

İtiraflar 3, 123

Jaques, Elliott 3

Joannidis 2, 11

Jonze, Spike 11, 131, 137

kairos 2

Kant, Immanuel 92

kardeş kıskançlığı 18

kayıp deneyimleri 2

kendilik nesnesi 102, 107, 108

Kernberg, O. F. 3, 5, 137, 142

Kieslowski 85

Klein, Melanie 2, 11, 34, 37, 39, 53, 60,

77, 78, 81-83, 109, 110

Kohut, H. 63, 102, 138

Konuşmanın Boyutları 15

Korkut, Yeşim 8, 23, 24, 26, 28, 30

Kosinski, Jerzy 29

Kral Yolu 17, 42

kronos 2, 94

Küçük Otik 15

Lecomte, Ounie 9, 57

Leigh, Mike 9, 97

Lessing, Doris 10, 117

Lewin, Bertram D. 16, 20

libido 79, 80, 141

Loewald, H. 3

Loren, Sophia 25

Lütfen Beni Öldürme 11, 132, 141, 142

Mercan, Sibel 9, 57, 58, 60, 62, 64, 85,
86, 88, 90, 92, 94

mitoloji 94

Monty Python 18

narsisizm 10, 11, 27, 92, 113, 132, 142
nesne

iyi 2, 4, 109

kaybı 1, 9, 59-61

kötü 2, 4, 109

sürekliliği 4, 5

nesnel zaman 3, 7, 91, 124, 135, 141

objektivist etik 73

obsesyonel nevroz 4

Oidipus karmaşası 8, 13, 36, 37, 39, 52,
80, 91, 117

olumsuz varsam 26

orta yaş dönemi 2

Orwell, George 9, 67-69

oto-erotik hasret 140

ölüme doğru bir varlık olma bilinci 6

Ömrümüzden Bir Sene 9, 97, 99, 110

özgürleşme süreci 141

özel zaman 3, 6, 91, 124, 125

- Pabst, Georg Wilhelm 17
 paranoid 2, 15, 81, 82, 109
 penis 37, 38, 117, 120
Perde Anı 14
Peter Sellers'in Yaşamı ve Ölümü 8, 23, 25, 27, 29-31
 Platon 93, 95
 psikotik durumlar 15
 psikotik hezeyanlar 18
- Radford, Michael 9, 67, 69
 Ramis, Harold 10, 131, 136, 142
Rastlantının Böylesi 86, 87
 Resnais, Alain 9, 77, 81
 Ricoeur, P. 3, 5, 12, 123, 124, 130
 Robinson Taylor, Helen 17, 20
 ruhsal acı 9, 59
 ruhsal-cinsel gelişim 7
Rüyaların Yorumu 34, 78
- Sabbadini, Andrea 7, 8, 10, 13-16, 112, 114, 116, 125, 130, 141
Saçma 15
 sahte kendilik 9, 26, 69-73
 saldırgan fanteziler 2
 simya 17
Sonbahar 8, 47, 48, 50, 54, 55
 sonradan anlamlandırma 6
Sonsuzluk ve Bir Gün 10, 123, 124, 126, 127, 130
 Sosyalist Enternasyonal 50
 sosyalizm 49, 52
Spellbound 17
 Spielberg, Steven 10, 131, 133
 vankmajer, Jan 8, 13, 15-20
- Tanık, Melis 10, 11, 117, 142
 Terbaş, Özden 1, 8, 10, 33, 34, 39, 123
The Grandmothers 117
 toplumsal yas 54
- Truman Show* 11, 132, 140, 142
 tümgüçlü fantezi 62
- Ulysses'in Bakışı* 126, 127, 130
- Wallace, Daniel 8, 33, 39
 Weir, Peter 11, 132, 140
 Winnicott, D. W. 9, 26, 64, 65, 69, 70, 99, 100, 102, 107, 110, 118, 139
- Yaban Çilekleri* 8, 17, 41-46
 yabancı el sendromu 28
yansıtma 14, 82, 109
Yapay Zeka 10, 131, 133, 137, 138
 yas tepkisi 2, 64
Yas ve Melankoli 1, 59, 80
Yasak Aşk 10, 117, 119
Yaşam Hattı 10, 111-115
Yedinci Mühür (The Seventh Seal) 7, 42
Yeni Dalga 77
Yepyeni Bir Hayat 9, 57
- zaman
 algısı 4, 5, 9, 10, 91-93, 111, 112, 118, 125, 132
 anlatılan öykülenen 5
 annesel 6, 10, 124, 125
 babasal 6, 10, 124, 125
 çerçeveye çarpma anı 5
 çocuksu 10, 124, 125
 içinde varlık 5, 6
 perspektif olarak 2, 5, 124, 125, 127
 süre olarak 2, 5, 124
zamansızlık 4-6, 9, 11, 42, 79, 81, 87, 92-94, 112, 113, 124, 125, 134, 135, 140, 141
Zevk Komplocuları 15
 zihinsel patoloji 15
 zorlantı 6, 80, 81, 137

Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı Konferanslar

Bu derleme kayıp nesnenin, öznedeki kayıp/eksikliğin ve zamanın izini sürerek sinemada hangi renklerle, seslerle ve sessizlikle temsil edildiğine odaklanıyor. Derlemenin giriş bölümünde öznenin doğumundan ölümüne dek yas sürecini tetikleyen farklı kayıp deneyimlerine değiniliyor:

"Başlangıçta kayıp vardır! İnsan yavrusu yaşama gözlerini açtığında rahim içi yaşamın sağladığı huzurlu ve rahat ortamı kaybeder; yaşama ağlayarak tutunur. Anne memesinden kesilmeyle devam eder kayıplarla dolu yolculuğumuz; son nefesimizi verene dek! Yaşadığımız her bir kayıp bizi kaçınılmaz bir şekilde yas sürecine sürükler; kayıp karşısındaki kınlanlığımızı ve çaresizliğimizi gözler önüne serer ve ölümsüz birer varlık olduğumuza dair bilinçdışı fantezimiz darbe alır..." Derlemede daha sonra zamanın anlamı, zaman algısının kökeni, zamanın geçişi ve yaşam deneyimi arasındaki ilişki üzerinde duruluyor. Bu bölümde ayrıca psikanalizin zaman muammasını aydınlatmaya yönelik temel paradigmaları ve katkıları ile psikanalitik tedavi sürecinde zamanın nasıl temsil edildiği gözden geçiriliyor; psikanalizin, zamanın algılanmasına ilişkin derinlik yaratan bir deneyim olduğu vurgulanıyor:

"... Seansın başında devrede olan, analizanı düşlemsel bir dünyaya sunan *annesel zamanın* tersine, seans sonunda varlığı hissedilen babasal zaman, onu iç gerçekliğinden, düşlemsel dünyasından ayırır ve yeniden dış gerçekliğe davet eder. Bu deneyim sonradan anlamlandırma ile yerini bulacak, işlenecek ve derinlik sağlayacaktır. Seansın zamanının sona ermesi gibi, insanın kendi zamanının da bir sonu vardır; yani o bir ölümlüdür, eksiktir, iğdiş edilmiştir. *Zaman içinde varlık olma, ölüme doğru bir varlık olma* bilincinin gelişmesini sağlar. Zamana ilişkin bütün bu deneyim süreci ruhsallıkta zamanın dördüncü boyut olarak temsilinin oluşabilmesinin yolunu açacaktır..."

Derlemede film tartışmaları bölümü bir psikanalitik komedi filmiyle açılıyor: Jan Svankmajer'in *Hayatta Kalmak (Kuram ve Uygulama)* filmini Andrea Sabbadini'nin yorumuyla sunuyoruz. Kayıp temasına yer verdiğimiz ilk bölümde Stephen Hopkins'in *Peter Sellers'in Yaşamı ve Ölümü*, Tim Burton'un *Büyük Balık*, Ingmar Bergman'ın *Yaban Çilekleri*, Özcan Alper'in *Sonbahar*, Ouzine Lecomte'un *Yepyeni Bir Hayat* ve Michael Radford'un *1984* filmleri psikanalitik açıdan tartışılıyor. İkinci bölümde ise Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*, Peter Howitt'in *Rastlantının Böylesi*, Mike Leigh'in *Ömrümüzden Bir Sene*, Victor Erice'nin *Yaşam Hattı*, Anne Fontaine'nin *Yasak Aşk*, Theo Angelopoulos'un *Sonsuzluk ve Bir Gün*, Steven Spielberg'in *Yapay Zekâ*, Harold Ramis'in *Bugün Aslında Dünyd*, Spike Jonze'nin *Aşk*, Peter Weir'in *Truman Show* ve Marc Forster'in *Lütfen Beni Öldürme* filmleri zaman teması bağlamında ele alınıp yorumlanıyor.

ANDREA SABBADİNİ YAVUZ ERTEN **YEŞİM KORKUT** ÖZDEN TERBAŞ **BERRAK CİĞEROĞLU** NİLÜFER GÜNGÖRMÜŞ ERDEM **SİBEL MERCAN** İREM ANLI **NAYLA DE COSTER** MERAL ERTEN **MELİS TANIK SIVRI**

ISBN: 978-605-399-379-7



www.bilgiyay.com



İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ