

T. C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA- TV ANASANAT DALI
SİNEMA- TV SANATTA YETERLİK

KARŞILAŞMA
Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Tezi Hazırlayan:
Aziz Tamer GÜLER

İstanbul, 2019

T. C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA- TV ANASANAT DALI
SİNEMA- TV SANATTA YETERLİK

KARŞILAŞMA
Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Tezi Hazırlayan:
Aziz Tamer GÜLER

Öğrenci No:
100722003

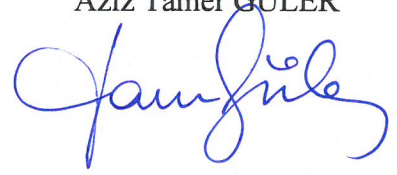
Danışman:
Prof. Dr. Oğuz Makal

İstanbul, 2019

YEMİN METNİ


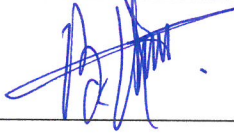
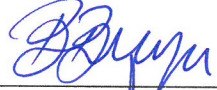

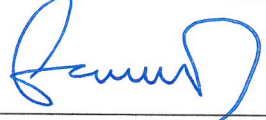
Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “KARŞILAŞMA” başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlâk ve geleneklere uygun Şekilde tarafımdan yazıldığını, Akademik Etik ilkelerine bağlı kalarak, hiç kimseden yardım almadan bizzat kendimin hazırladığına ant içerim. 16.10.2019

Aziz Tamer GÜLER



TEZ ONAYI

Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Sanatta Yeterlik Doktora** öğrencisi 100722003 no'lu **Aziz Tamer GÜLER**'in hazırladığı "**KARŞILAŞMA**" konulu **DOKTORA TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI** Lisansüstü Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca 16/10/2019 günü saat 17:00'de yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonucunda adayın tezinin **Kabulüne**.....'ne OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU'yla karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Oğuz MAKAL (Beykent Üniversitesi) (Üye) (Danışman)	Basarılı	
Prof. Bülent VARDAR (Beykent Üniversitesi) (Üye)	BASARILI	
Prof. Burak Buyan (Beykent Üniversitesi) (Üye)	BASARILI	
Prof. Sefa ÇELİKSAP (İstanbul Aydın Üniversitesi) (Üye)	Basarılı	
Prof. Selahattin YILDIZ (Maltepe Üniversitesi) (Üye)	Basarılı	

Adı ve Soyadı : Aziz Tamer GÜLER
Danışman : Prof. Dr. Oğuz MAKAL
Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik, 2019
Alanı : Sinema- TV
Anahtar Kelimeler : Sinema, Mit, Rüya, Arketip, Gölge.

ÖZ

KARŞILAŞMA

Sinema hikâyelerini bulurken çarpıcı senaryolar üretmeyi amaçlar ve dolayısıyla mitlerden, rüyalardan da beslenir. Tez olarak yapılan bu filmde rüyalar ve arketipler hikâyenin itici gücü olmuştur. “Karşılaşma” filmi rüyalarıyla gerçekleri birbirine karışan bir genç adamın (Murat) öyküsüdür. Murat, rüyalarından kurtulmak için uyumamak ister. Ama gerçekleştiremez, uyudukça rüyalar ve bilinçdışı onu geçmişine götürecektir. “Karşılaşma”, insanın bilinçdışı ve öteki “ben” leriyle hesaplaşmasıdır.

Name and Surname : Aziz Tamer GÜLER
Advisor : Prof. Dr. Oğuz MAKAL
Degree and Date : Proficiency in Art, 2019
Major : Film- Television
Keywords : Cinema, myth, dream, archetype, shadow

ABSTRACT

ENCOUNTER

It aims produce striking scenarios while finding the stories of cinema, feeds on myths and dreams. Dreams and archetypes become the driving force of the story in the movie “Encounter” which is made as a thesis. It is the story of young man, Murat, whose dreams and realities are mixed. Murat wants to not to sleep to get rid of his dreams, however he cannot do this, because his dreams and his unconscious will take him to his past as he sleeps. “Encounter” is the movie of the confrontation of man with unconscious and other “self”.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM GERÇEKLIK ve SİNEMA

1.1. Sinemada Gerçekliğin Temsili.....	4
--	---

İKİNCİ BÖLÜM BİLİNÇ, BİLİNÇDİŞİ/BİLİNÇALTI

2.1. Jung Psikolojisinde Bilinç.....	9
2.2. Freud'da Bilinç.....	12
2.3. Freud Ve Jung Dışında Bilinç.....	13
2.4. Bilinçaltı/ Bilinçdışı:.....	14

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM RÜYALAR, MİTLER ve SİNEMA

3.1. Rüyalar.....	21
3.2. Mitler Ve Rüyalar.....	25
3.2.1. Bir Mitolojik Kahraman Örneği: Paris.....	30
3.2.2. Diğer Mitolojik Kahraman Örneği: Prometheus.....	31
3.3. Sinemanın Mit, Masal Ve Rüyalarla İlişkisi.....	34
3.3.1. Ingmar Bergman Sinemasında Rüyayı Arayış.....	39
3.3.2. Andrey Tarkovsky Sineması.....	41
3.3.3. Örnek Film Analizi: Siyah Kuğu (Black Swan).....	46

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM SİNEMA ve ARKETİPLER

4.1. Arketipler.....	49
4.1.1. Persona.....	55
4.1.2. Anima ve Animus.....	57
4.1.3. Ben.....	59
4.1.4. Gölge ve/veya Eş Benlik.....	60

BEŞİNCİ BÖLÜM
“KARŞILAŞMA” ADLI
FİLMİN YAPIM ve HAZIRLIK SÜRECİ

5.1. Amaç.....	68
5.2. Film Ekibi, Karakter ve Oyuncular, Teknik Ekipman.....	68
5.3. Sinopsis.....	70
SONUÇ	71
KAYNAKÇA	73
EKLER	80
Ek-1: Senaryo Karşılaşma	80
ÖZGEÇMİŞ	97

GİRİŞ

Paradoksal bir sanat olarak da tanımlanabilen sinema, bir taraftan sinemanın öncüleri sayılan Lumiere kardeşler ve onların gerçeklik algısıyla başlayıp sonrasında benzer algılarla var olmaya çalışırken, diğer taraftan yüzyılın sinemacılarından biri olarak adlandırılan Charlie Chaplin'i hatırlatır. Chaplin'in 1915'te çektiği "*The Bank*" adlı film, yaşadıklarının sonunda rüya olduğunu anlayan bir adamın öyküsüdür ve rüyayla beslenen senaryoların erken dönem örneklerindedir.

Karşıtlıklardan ve karşılaşmalardan yola çıkan filmlere Fransız Yeni Dalga Sinemasının öncülerinden yönetmen Alain Resnais'in ünlü filmi "*Hiroşima Sevgilim*" de örnek verilebilir. "*Hiroşima Sevgilim*", unutmak ve unutmamak/hatırlamak arasında geçer. İki ayrı kıtadan iki insan bir kentte karşılaşmıştır. Sinema tarihinde ilk akla gelen filmlerin karşılaşma sahnelerinin akıllardan silinmesi zordur. Örneğin, Michael Kurtiz'in 1942 yapımı ünlü Casablanca filmindeki Humphrey Bogard ve Ingrid Bergman'ın karşılaşması ve Shakespeare'in "*Romeo ve Juliet*" adlı tiyatro oyunundan uyarlanan 1996 yapımı aynı adlı filmde Romeo ve Juliet'in akvaryumun iki yanından birbirlerini fark ettikleri sahne sözü edilen bir karşılaşma örneği sayılabilir.

Günümüze dek uzanan güçlü edebi eserlerde, filmlerde insanlık tarihi kadar eski olan destanların, mitolojinin ve rüyaların etkisi yadsınamaz.

Tarihin önemli şairlerinden sayılan Homeros'un eseri olarak kabul edilen İlyada Destanı'nda da olaylar bir rüyanın etkisiyle gelişir. Akhalar'ın (Yunanlar) önemli kahramanlarından olan Akhilleus, başkomutan Agamemnon tarafından haksızlığa uğrayınca hayâl kırıklığına uğrar ve kendini savaştan alıkoyar. Durumu gören ve üzülen annesi tanrıça Thetis oğlunun isteğiyle tanrılardan yardım ister böylece Zeus, Agamemnon'a bir rüya gördürtür. Agamemnon rüyasında gördüğü bilge adamın sözüne güvenip Troya'ya saldırır ve sonunda Hektor'a karşı başarısız olur. Agamemnon'un başında olduğu Yunan ordusu hezimetle uğrar. Başarısız olmasının ardından Akhilleus'tan özür diler. Akhilleus savaş meydanına döner ve Hektor'u öldürür. Ardından kendi de ölür.

Karşılaşma adlı filmde rastlanan gözetim bize düşünür Michel Foucault'un sözünü ettiği "panoptikon" (gözün iktidarı) ile sözünü ettiği gözetim kavramını çağrıştırmaktadır. Çünkü Karşılaşma'nın ana karakteri Murat, rüyalarının etkisinde kalan, bilinçdışının yarattığı arketip olan gölgesiyle karşılaşmalar yaşayan, gölgesi tarafından izlenen, onunla yüzleşen ve barışmaya çabalayan bir karakterdir. Bu kez gözeten de gözetilen de aynı kişidir. Filmde karakter kendi gölgesi tarafından gözlendiğini hisseder. Murat adlı karakter bir taraftan kendi benliğini bulma çabasıdır.

Filmin ortaya çıkmasını destekleyen ön incelemelerde Freud, Jung, Lacan ve Rank gibi psikanalistlerin fikirlerinden yararlanılmıştır.

Rapor bölümünde sinemayla psikolojinin bağı kuran Psikolog Hugo Münsterberg'den hareketle sinema ve gerçeklik kavramları kısaca incelenecektir. Bu bölüm sinema, psikoloji ve psikiyatri bilimlerinin ilişkisini anlatmaktadır.

İkinci bölümde, Jung, Freud, Lacan, gibi psikanalist ve düşünürlerin bilinç ve bilinçdışına bakışı ele alınacaktır. Tiyatro oyunlarından ve karakterlerinden -özellikle de Shakespeare'in gözünden- örnekler sunulacaktır.

Üçüncü bölümde "Rüya" kavramı Freud ve Jung'un görüşleriyle sunulmaya çalışılacaktır. Mitlerin günümüze gelişi, sanatta ve edebiyatta kullanılışı incelenecek, rüyalarla olan bağı sunulacaktır. Mitolojik kahramanlardan iki çarpıcı örnek (Paris ve Prometheus) incelenecek, günümüze kadar ulaşan tiyatro ve sinema kahramanlarına gönderme yapılacaktır. Mitler ve rüyalar döngüsüne sinema da eklenilecek, mitlerin sinemayla ilişkisine, rüyalarla beslenen filmlere odaklanılacak, örnek bir film analizinde rüyalarla, gölgeyle beslenen, yönetmen Darren Aronofsky'nin 2010 yılı yapımı "Siyah Kuğu" (*Black Swan*) adlı film çözümlemesi yapılacaktır.

Dördüncü bölümde "arketip" kavramı ve Jung'un arketipleri incelenecektir. Arketip kavramı altında incelenmesi gereken persona, ben, anima, animus ve gölge kavramları araştırılacaktır. Özellikle Otto Rank'ın üstünde derin çalışmalar yaptığı "Eş Benlik" kavramı merkezine kendi aynı adlı yaptığı çalışma alınarak incelenecek,

bu çalışmanın bağılı olduğu filme katkı sağlayacak örneklendirmelerde bulunulacaktır. Sonrasında bu çalışmanın çıkış noktası ve katkı sunan açıklamalar bölümünde sözler, alıntılar gösterilecek, beşinci bölümde “*Karşılaşma*” adlı filmin amacı, filme katkılar, film süreciyle, senaryosu sunulacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

GERÇEKLİK ve SİNEMA

*“Bütün dogmaların anası olan alegori;
Gölgenin gerçekliğin yerini almasıdır.
Gerçeğin yalanı, yalanın gerçeğidir”.*
Foucault Sarkacı, Umberto Eco

1.1. SİNEMADA GERÇEKLİĞİN TEMSİLİ

Sinema sanatının kuramına ilişkin tartışmalarda “gerçek” ve “biçim” daima öne çıkmıştır. Biçimci kuramı savunan Rudolf Arnheim’a göre sinema gerçeklikten uzaklaştığı ölçüde sanat olabilecektir. (Coşkun, 2009, 192) Gestalt Psikolojisini temel alarak çalışmalarını yürüten Rudolf Arnheim 1932’de yazdığı “*Sanat Olarak Sinema*” adlı kitabında filmin gerçekçi olmadığını söyler. Bunun sebebi görüntülerden oluşmasıdır. Arnheim’a göre film gerçekliğe değil, gerçekdışılığa dayanır. (Özarlan, 2015, 17-18) Kaldı ki Arnheim, aşağıda incelenecek olan psikolog Münsterberg’ten etkilenmiştir. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu ise “*Sinema: Tarih Kuram Eleştiri*” adlı kitapta sinemanın gerçekliği yeniden ürettiğini söyler. Büker ve Topçu’ya göre, sinemanın gerçekliği üretmesinde kamera ve peliküller aracı olur. Film yapımı araçları ve teknikleri de gerçekliğin birer parçasıdır. Ayrıca gerçeklik, var olan ideolojinin bir ifadesidir. (Büker ve Topçu, 2010, 101)

Karşıtı fikri savunan Andre Bazin ise sinemanın sanat olabilmesi için gerçeğe yaklaşması gerektiğini savunur. Bazin’e göre senaryo günlük gerçeklere uymalı, oyuncu da doğruluğuyla filmin estetiğine katkı sağlamalıdır. Bazin Sovyet sinemasının örnek olarak da Eisenstein’in “*Potemkin Zırhlısı*” filminin başarısını gerçekliğine ve içindeki estetik inceliğe bağlar. (Coşkun, 2009, 193) Bazin’e göre sinema, gerçeği kaydetme ve yansıtma becerisine diğer sanatlardan daha çok sahiptir. Sinema gün geçtikçe gerçeklikle yakınlaşmaktadır. Özellikle de bunda 1920’lerdeki Rus fimleriyle, 1940 sonrası İtalyan Yeni Gerçeklik akımının payı büyüktür. (Bazin,

2011, 195) Günümüzdeki gerçeklik anlayışının bu anlayışın çok uzağında olduğunu belirtmekte fayda var. Bu yoruma özellikle aşağıda ünlü düşünür Baudrillard'ın gerçeklik tanımlarıyla örnek vermek mümkün.

Alman Romantiklerinden Ludwig Tieck gerçekliğin yitirilmesini Heinrich von Kleist'in bir eserine yazdığı bir önsözde değinmişti. Tieck, sanayileşen ve tecimselleşen dünyanın somut ilişkilerin anlaşılmadığı bir dış dünya hâline geldiğini, bu dünyada yaşayan insanın hem bu dünyaya hem de kendine yabancılaştığını söyler. Modern sanatın çoğu zaman gerçekliği yok ettiğinden yakınıdır. Ancak "*Sanatın Gerekliliği*" adlı kitabın yazarı Ernst Fischer'e göre böyle eğilimler vardır var olmasına ancak yazarlar da ressamlar da gerçekliği yok etmez: "*Bir önceki günün gerçekliği, çoktan kendinin gölgesi hâline gelen bir gerçeklik, birtakım sözlerin, önyargıların, ikiyüzlülüğün katı kalıpları içinde kendini koruyarak yaşar.*" (Fischer, 2010, 193)

Sanatın ve sanatçının gerçek arayışları zaman zaman akıl ve duyu arasında gidip gelmiştir. Yazar Donald Kuspit'in "*Sanatın Sonu*" eserinde "*Modern Sanatın Paradoksu*" başlığı altında incelediği bölümde Duchamp ve Newman sanat eseri yaratma sürecini estetik bir süreç ve deneyim olarak görmezler. Duchamp, akıldışı psikodinamik bir süreç olduğunu ifade ederken, Newman'a göre ise ilk yaratıcı süreçtir. Sanatta ruhsal sürecin temsili gerekmez. Bu düşüncenin altında duyumsamanın aldatıcı olduğuna dair eski bir görüş yatmaktadır. Bu düşüncenin kökenleri, "*Devlet*" adlı eserinde sanatı da gölgeyle birlikte bir yanılsama alanına yerleştiren Platon'a kadar uzanır. Su dolu bir bardaktaki çubuk bükülmüş görünür ama biz gerçekte çubuğun bükülmüş olmadığını biliriz. Su gibi sanat da bizi yanılsamaya götürür. Kuspit'e göre: "*Sanat, deyim yerindeyse, akıl yoluyla doğrusu görülebilen doğal bir yalandır*". Akıl ile duyu arasındaki ayrım modern sanatı olumsuz etkilemiş, modern sanat hizipleri ayrılmıştır. Gerçekliğin akılcı bir temsilini yaratmak için çoğunlukla akılcı olmayan duysal araçlar kullanan 19. Yüzyıl ressamı Manet'den bu yana modern sanattaki durum yaratıcı olduğu kadar "*entropik*¹"tir. Başka bir deyişle

¹ Var olan her şey sona ulaşır" öz cümlesiyle anlatılabilecek bir yasa. Her sistem er geç bozulur, yok olur. Entropi, dağınıklığı, rastgeleliği, düzensizliği anlatır. Düzenin düzensizliğe eğilimidir. Önce 19. yüzyılda matematikte çıkmıştır. Sonra fen bilimlerine ve sosyal bilimlere yayılmıştır.

modern sanatın yaratıcı imgelem ve yaratıcı sezgiyle hiçbir bağı kalmamıştır. (Kuspit, 2006, 55-56)

Fischer, somut olan her şeyin eridiğinden söz eder. Biçimlerle bulanık, belirsiz bir şekilde varlıklarını sürdürürler. Aldatıcı dünyanın yerini daha gerçek olmayan bir dünya alır. Oysa Hegel'e göre varlık kendi başına gerçek değildir, sadece anlaşılmiş olan şey gerçektir. Marks'a göre ise, sadece anlaşılmiş olan dünya gerçektir. (Fischer, 2010, 196-197) Hegel ve Marks'ın sözlerinden yola çıkılırsa belki de insan, “*bu yüzden gerçeğe ulaşmak için dünyayı anlamaya, kendine ulaşmak için kendini anlamaya çalışmakta*” düşüncesine ulaşabiliriz.

21. Yüzyılın en önemli düşünürü addedilen, gerçeğe dair çarpıcı fikirler ve teoriler üreten Jean Baudrillard ise “*Anahtar Sözcükler*” adlı eserinde gerçek kavramının karşısına *sanal/güçül*² kavramlarını çıkarmış ve tanımlamıştır. Baudrillard'a göre, gerçek dünyadan söz etmek onu üretmek demektir. (Baudrillard, 2005, 53-55)

Prof. Dr. Oğuz Adanır'ın “*Baudrillard*” adlı eserinde Baudrillard, ünlü düşünür Friedrich Nietzsche'nin gerçek dünyayla ilgili çarpıcı yorumunu -soru ve cevabını- paylaşır: “*Gerçek dünyayı bertaraf ettiğimize göre, geriye kalana ne dememiz gerekiyor? Görünümler dünyası mı? Kesinlikle hayır. Çünkü gerçek dünyayla birlikte görünümler dünyasını da yok ettik.* (Adanır, 2016, 163)

Düşünür ve eleştirmen Umberto Eco, “*Yorum ve Aşırı Yorum*” kitabında edebi metinlerin yorumlanmasından yola çıkarak anlam üstüne etkileyici saptamalarda bulunmuştur. Eco, metni okuyanın gerçek anlama ulaşabilmek için sürekli bir şüphe içinde bulunmasını salık verirken, metnin anlamını bulduğuna asla emin olmaması gerektiğini söyler. Eco'ya göre: “*Sözcükler söylenmeyeni söylemek yerine onu gizlerler; okurun utkusu metinlerin her şeyi söyleyebileceğini -yazarın metinlerin söylemesini istediği şey dışında- keşfetmektir; metnin anlamı olduğu öne sürülen şey*

² 1. Olmaması ya da başka türlü olması olanaksız olan, zorunlu. 2. Sadece güç olarak kalan, gerçekte etkisi olmayan, ki bu ikinci tanım burdaki kullanıma daha uygun görünüyor.

sözüm ona keşfedilir keşfedilmez, onun gerçek anlam olmadığından eminizdir, gerçek anlam en ötedeki, ondan da bir sonrakinden de ötedeki anlamdır; hylıklar - kaybedenler- yorum sürecini anladım diyerek bitirenlerdir. Gerçek okur bir metnin gizinin metnin boşluğu olduğunu anlayan okurdur.” (Eco, 2011, 58). Bu bakışa metnin anlamı üstünden değil de genel olarak gerçeklik üstünden bakılacak olursa Baudrillard’ın söylemleriyle örtüştürmek mümkün olabilir. Baudrillard’ın “*Simülakrlar ve Simülasyon*” adlı eserinde çok çarpıcı bir hakikat tanımı vardır. Baudrillard, hakikati gizleyen şeyin simülakr olmadığını, simülakrın hakikatin kendisi olduğunu söyler. Baudrillard’a göre hakikat, hakikat olmadığını söylemektedir. (Baudrillard, 2013, 13)

Gerçekle, gerçeklikle ilgili yorumların çoğu sürekli tartışılan sinema ve gerçek arasındaki bağı ya da bağısızlığı kurmamıza olanak sağlıyor. Sinema da edebiyat gibi, diğer sanatlar gibi kimi zaman gerçekle yakınlaşmış, kimi zaman sinemacılar aracılığıyla –gerçekliğin reddiyle- gerçekten uzaklaştırılmıştır. Özellikle dijitalleşen dünyayla birlikte, sinema da Baudrillard ve diğer düşünürlerin tartıştığı hipergerçeklik, simülasyon gibi kavramlarla birlikte anılır olmuştur.

Film ve gerçeklik kavramlarının tartışıldığı ortamda 20. Yüzyılın başlarında psikoloji alanında bir çok eserin yanında felsefeyle de ilgilenen Hugo Münsterberg, duyular aracılığıyla deneyimlediğimiz dünyayı *fenomenal gerçeklik* ve duyusal olmayan yani hakkında bilgimizin olmadığı dünyayı ise *numenal gerçeklik* olarak adlandıran düşünmeyle duyusallık arasında bağ kuran felsefeci Kant’ tan etkilenecek film kuramını geliştirir. Münsterberg’e göre seyirci filmde, dış dünyadan aldığı imgeler yardımıyla iç dünyasında bir yolculuğa çıkar. Böylece görünen alandan görünmeyen alana bir geçiş yaşanır. Sinema insan zihninde algılanan ve gerçeklikten soyutlanan görüntülerden oluşur. Algılama sürecinde zihin yeni bir gerçeklik yaratır. Burda psikoloji yani seyircinin ruh hâli de önemlidir. Başka bir deyişle filmdeki durağan görüntüleri hareketliymiş gibi algılarız. Filmde boşlukları zihin doldurur, gerçeklik yanılsamasını algılar. (Özarlan, 2015, 16-17)

Münsterberg'in fikirleri bir bakıma sinema ile psikanaliz arasında kurulan ilk bağıdır. Seyircinin deneyiminin teoriye dönüşmesiyle Andre Bazin ve Eisenstein gibi sinemacılar ilgilendiler. Psikanalitik filmin yaygınlaşması ise 1970- 1980 yıllarına rastlar. Bu teorisyenler psikanaliz ve sinema ilişkisine Lacan'ın ayna evresi düşüncesinden yola çıkarak eğilmişlerdir. (Şenel, 2015, 48)

Akademisyenler Burak Bakır, Yörükhan Ünal ve Sali Saliji'nin derlediği “*Sinema, İdeoloji, Politika*” adlı kitapta yazar Lucy Fischer de Münsterberg'i anlatmıştır: Münsterberg için film kurgusunun ana ilgi odağı insan zihninin işleyişini taklit edebilmesidir. Sinemanın ilk yıllarında yayınlanan “*The Film: A Psychological Silent*” (*The Silent Photoplay in 1916*) adlı kitapta Münsterberg kurgu kavramını kullanmasa da, sinemada sahnelerin hızla değişmesi üstünde durmuştur. Münsterberg'e göre sinemanın, insanın hayâl gücünü görselleştirmek için özel yetenekleri vardır. Münsterberg mekân, zaman, nedensellik gibi dış dünyayla ilgili konuların üstüne gitmesinin yanında iç dünyaya da yönelmiş, hafıza ve hayal gücünü incelemiştir. Bu sonraları Maureen Turim'in geliştirdiği “*flashback*” kavramından başka bir şey değildir. Turim'e göre flashback, hafıza, hayâller ve rüyaları taklit eden bir temsildir. (Fischer, 2008, 18-20)

Münsterberg'e göre sinemada ekrana yansıyan şey rüyalarımızdır. 1949 yılında Alman psikolog Hugo Mauerhofer de Münsterberg'i destekleyen fikirler öne sürdü: Seyircinin sinemada yaşadığı hipnoz durumu rüya görmeye benzerdi. Mauerhofer'e göre her iki durumda da birey pasif ve rahattır. Algısı açıktır ancak gerçeklikten uzaklaşmıştır. Uyurken birey rüyayı üretir, sinemada ise seyirciye hazır olarak sunulur. (Şenel, 2015, 49)

İKİNCİ BÖLÜM

BİLİNÇ, BİLİNÇDİŞİ/BİLİNÇALTI

2.1. JUNG PSİKOLOJİSİNDE BİLİNÇ

BİLİNÇLİ ve BİLİNÇSİZ

“Jung otobiyografisinde çarpıcı bir rüya anlatır. (Fakat aslında böyle değildir). Kendini bir dua evinde bulur, lotus pozisyonunda yere oturmuşken derin bir meditasyona dalmış bir yogiyi fark eder. Yaklaşır ve yoginin kendi yüzü olduğunu görür. Korkuya kapılıp uzaklaşır, uyanır ve düşünmeye koyulur. Meditasyon yapan odur; rüya gördü ve onun rüyası bendim. Uyandığında ise çoktan yok olmuştur”.

Rodericus Bartius

(Akt. Borges, 2015, 222)

Bilinç, insanın yaşadığı topluma bağlı olarak taşıdığı değerlerin etkisiyle zaman içinde gelişen duyuşsal ve davranışsal bir süreçtir. Kendi içindeki ruhsal durumlarla ve diğer bireylerle olan iletişimiyle şekillenir hâтта bazen değişime uğrar. Türk Dil Kurumu'nun internet sitesindeki bir tanıma göre “insanın kendini ve çevresini tanıma yeteneği”, aynı sitedeki bir başka tanıma göre ise “algı ve bilgilerin zihinde duru ve aydınlık olarak izlenme süreci” dir. Şuur kavramıyla eşanlamlıdır.

İnsan, nasıl ki yaşamında sağlam bir dimağa, temiz bir bilince ihtiyaç duyuyorsa sahne sanatlarında ve görsel sanatlarda da güçlü bir bilince sahip olmalıdır. Özellikle bilinçaltındaki duyguların çıkarılması ve kullanılması için sağlam bir bilinç gereklidir. Dünya Tiyatrosu'nun önemli ismi Stanislavski' nin oyunculuk sisteminde sanatçı birey ya da oyuncu, gerektiğinde bilinci yardımıyla bilinçaltına iner, gereken duyguyu çıkarır, bilinci yardımıyla şekillendirir, verili drumları kullanır, sanat üretim sürecine katkıda bulunur.

Carl Gustav Jung'a göre ise bilinç, egoyla psişik içeriklerin arasındaki ilişkiyi koruyan fonksiyon ya da eylemlerdir. Ego, bilinçle bilinçdışı arasında, merkezdedir.

Jung “psişe” kavramıyla sadece bilinçli bir ruhu değil ondan çok daha kapsamlı olan bilinçsiz bir ruhu anlatır. Psişe, hem birbirine zıt hem de birbirini tamamlayan bilinç ve bilinçdışı kavramlarını kapsar. (Jacobi, 2002, 19, 20, 21, 22) Bilinç psişeyle aynı değildir. Psişe, psişik içeriklerin toplamıdır ve bu içeriklerin “ben” le ilişkili olması şart değildir. “Ben”le ilişkisi olmayan psişik kompleksler oldukça fazladır. (Jung, 2016, 14). Frieda Fordham “*Jung Psikolojisinin Ana Hatları*” adlı kitabında, Jung’un, bilinci okyanusun ortasında yükselen bir adaya, bilinçdışını ise ondan çok daha büyük, suyun altında kalan bilinmeyen bir gerçekliğe benzetir. Freud da benzer bir yorum getirir. Ona göre: Bilinç buz dağının suyun üstünde kalan kısmı, bilinçdışı ise suyun altında kalan daha büyük kısmıdır. (Fordham, 2011, 24)

İnsanoğlu antik çağlardan beri bilinçle ilgili kavramları tanımlamaya çalışır. Genelde otomatik tepkilerde bulunur. Hem antik tragedyalarda hem de Shakespeare tragedyelerinde rastladığımız bilincin yönettiği eylemler, daha doğrusu bilinçsizlikler, tragedya kahramanlarını bazen doğruya yaklaştırır da çoğunlukla yanlış yönlere sürükler. Bu tiyatro eserlerinin ritüelleri sinemada da karşılığını bulur. Kahramanlar, bilinçle mi yoksa bilinçdışının etkisiyle mi bilemediğimiz bir döngüye girerler, yanlış sürüklenirler. Bahtları döner, çöküşe geçerler.

Bilinçlilik günlük yaşamdaki “düşünmek” kavramıyla karıştırılır. Jacobi’ye göre, bu yanlıştır. Hissetmenin, korkunun, yaşamın, diğer ifade biçimlerinin bilinçliliği vardır. Bilinç yaşamla da eşdeğer değildir. Örneğin: Uykudaki bir kişi ya da bayılan bir kişi yaşıyordur ancak bilinci yerinde değildir. Bilinç değişik evrelere sahiptir. Bilinç, özen gösterilmeyen bir algı hareketini de, özen gösterilen bir anlayışı da temsil edebilir. (Jacobi, 2002, 22-23)

Jung’a göre, birçok insan tam bilinçli değildir. Uygar sayılan Avrupalılar arasında bile hayatlarının büyük bir bölümünü bilinçsiz geçiren, hasta seviyesinde insanlar vardır. Ne yaptıkları hakkında bilgileri yoktur, olup bitenlerin ne olduğunu bilmezler. Bunların bilinçli bir hale gelebilmeleri için büyük olaylara, beklenmedik durumlara ihtiyaç vardır. Sürpriz bir olayın meydana gelişiyle yerlerinden sıçrarlar, birdenbire hareketlerinin nedenini açıklayan, hayattaki amaçlarının ne olduğunu belirten bir ışık yanar zihinlerinde. Bir anda bilinç kazanırlar. Bilinç bilinçaltının sesine kulak verir ve adeta bir aydınlanma yaşar. (Jung, 2004, 72-73)

Dünyada içgüdü kaybolduğu için bilinç de yalnız kalmıştır. Çünkü insan aklı gelişmesini sürdürmektedir. İnsanın doğa karşısındaki gücü, bilgisi, becerisi arttıkça, rastlantısal olanlara ve mantıksızca belirlenmiş doğal şeylere karşı aşağılama duygusu geliştirmesi de artmaktadır. Bunların içine psişe de dahildir. Bilinçli akıl sübjektiftir ancak bilinçdışı objektiftir. (Jung, 2013, 93)

Jung, bilincin, bilinçaltının uçurumları arasında kaybolduğunu söyler. Görünüşte güçlü ve kendinden emindir ama çok çabuk parçalanır. Temeli sürekli sallantı halindedir. Güçlü bir etki gelir ve bilinç darmadağın olur. Bunun sözlerle anlatımı da yaygındır: Beni çileden çıkardı, öfkeden deliye döndüm, kendimi kaybettim, aklı başında değildi, ne yaptığımı bilmiyordu... vs. Bilinçteki bu bozulmalar geçici şeyler değildir, aksine kalıcı değişikliklere neden olurlar. Bu düzen bozukluklarını Jung “*kopuntu*” (*dissociation*) olarak tanımlar. (Jung, 2004, 45)

Bilinç, kişinin doğrudan farkına vardığı ve tanıdığı zihin parçasıdır. Büyük ihtimalle doğum öncesinde belirmeye başlar. Zaman geçtikçe çocuk, çevresindeki nesnelere, kişileri, ana-babasını fark etme sürecine girer. Jung’un deyişiyle, düşünme, hissetme, duyu ve sezgi gibi zihin işlevlerinin yaşamda uygulanmasıyla bilinç alanı gelişir. Zihnin işlevlerinin yanı sıra içe dönüklük ve dışa dönüklük gibi farklı tutumlar da belirir. Bir kişinin bilincinin diğer kişilerden farklılaşması süreci ise bireyleşmesidir. Jung’a göre bireyleşme egoyu oluşturur. (Geçtan, 2017, 161-162)

Jung bireyleşmeyi, genelde insanın oluşum ve farklılaşma süreci, özelde ise kolektif psikolojiye göre farklılık kazandığı psikolojik gelişim olarak tanımlar. Bireyleşmeyle bireysel kişilik gelişirken, farklılaşma devam eder. Bireyleşmeyi denetlemek bir engelleme sayılır. Birey, tek ve ayrı bir varlık olmasının yanında varoluşuyla kolektif ilişkiye yatkın olmalıdır. Bireyleşme süreci daha geniş bir kolektif ilişki sürecini de beraberinde getirmelidir. Süreçte gerekli en az kolektif normlara uyum sağlamaya çalışılmalıdır. Ki bu bireyleşmenin kolektif normlara her zaman bir ölçüde karşıt olmasına rağmen yapılmalıdır. Bireyleşmenin yeniden oluşturma süreci olduğunu düşünürsek bu karşıtlık düşüncesi yerine oturmaktadır. Uç noktada bir bireycilik norm haline getirilmeye çalışıldığında bir çatışma baş gösterir. Bu da patolojiktir ve yaşama ters düşer. Kolektif norm ne kadar insan yaşamında

şekillendirmeye girişirse ahlâk da o derecede bozulmaya uğrar. Bireyleşme özdeşlikteki bilincin gelişimiyle aynıdır. (Jung, 2016, 17-18)

Nasıl ki gerçek sürekli değildir, bilinç de sürekli değildir. İnsan yaşamındaki bilinçli evreler toplam sürenin yarısını bile bulamaz. Gerçekten bilinçli olduğumuz süre çok azdır. Düşlerimizde ortaya çıkan durumlar bilincin kırıntıdır sadece, düş gördüğümüzde edilgenizdir. (Jung, 2004, 66)

Bilincimizi kullanarak yaptığımız çok şey aslında bilinçdışının etkisiyle yaptıklarımızdır. Eylemlerde neyi bilinçle neyi bilinçdışının etkisiyle yaptığımızın sorusunun cevabını bulmak da zordur. Bilinç ve bilinçdışının tanımları belli olsa da alanları birbirinin içine geçmiştir. Hele ki bilinçaltı ve bilinçdışı kavramları birbiri yerine de kullanılmaktadır, bu sözcüklerin her zaman net bir ayırımını belirleyebilmek mümkün olmamaktadır.

2.2. Freud'da Bilinç

Sigmund Freud, insan ruhunu bir buzdağına benzetir. Suyun üstünde kalan bölümü bilince -ki bilinç ruhun küçük bir bölümünü oluşturur- altında kalan bölümü ise bilinçdışına benzetir. (Geçtan, 1995, 68) Bilinç ve bilinçdışının arasında sürekli bir etkileşim, değişim ve zıtlık içinde bir birlik vardır. Bilinç bilinçdışında, bilinçdışı ise bilinçte kendi varlığını oluşturmaya çalışır. (Özmen, 2003, 108) Freud'un klasik psikoanalitik kuramına göre ise bilinç, algı, his, düşünce ve zihinsel yaşam için farkındalığın bulunduğu bir psişe alanıdır. Geçici ve değişkendir. (Sirel Karakaş, Psikoloji Sözlüğü, <http://www.psikolojisozlugu.com/conscious-bilinc>, Erişim 18.05.19)

Freud bilinci üç aşamada ele almıştır: Bilinç, bilinç öncesi ve bilinçdışı. Bilinç, bireyin farkında olduğu deneyimleri ve duyuları kapsarken, bilinç öncesi ufak bir çabayla fark edilebilecek duyumlardır. Bilinçdışı ise farkında olunmayan ancak farkına varıp da bir çabayla dışarı çıkarıldığında bireyi rahatsız eden, insan psikolojisine olumsuz etki yapabilecek travmalar, anılar, dürtüler, duygulardır. (Sharf, 2016, 388) Lacan'a göre psikanaliz, bilinçdışının bilimidir. Althusser de "*Freud ve Lacan*" eserinde aynı kanıdadır. (Althusser, 2008, 52)

2.3. Freud ve Jung Dışında Bilinç

Bilinç kavramı Alman filozof ve matematikçi Husserl tarafından da incelenmiştir, oradan da Sartre'ın varoluşçuluğuna dek uzanmıştır. Bilinçdışının olanak dışı kaldığı fenomenoloji, Husserl ve İtalyan psikolog Brentano'nun çalışmalarıyla geliştirilmiştir. Fenomenoloji (görüngübilim) doğal tavırdan farklı bir düşünce sistemine dayanmaktadır. Husserl felsefesi daha doğrusu fenomenolojisi “paranteze alma işlemi” olarak tanımlanan bir yönteme dayanır. Bu yöntemle bütün değer yargıları, algılar bilinç alanından atılır. Adeta bütün dünya dışlanmaktadır. Dünya bilinçteki kadardır. Bilinç, özne-nesne ayrımını ortadan kaldırmış olur. Her şey mutlak ya da aşkın bilinçte var olmaya devam eder. Artık “*düşünen ben*” e varılmıştır. Bu bir bakıma Descartes'ın hayâline ulaşmaktır. (Tura, 2010, 101-102-103)

Bilinç ve bilinçlilik kavramı insanlık tarihinin eskiliğinin yanında nispeten çok yakın bir geçmişe sahiptir. Bilinci bir kazanım olarak tanımlamakta fayda vardır. Bu kazanımlar insanın oluşumunda ve gelişiminde, aynı zamanda da ruhsal doğumuyla uslanma sürecinde belirleyicidir. İnsanlığın gelişim öyküsü demek bilincin gelişim öyküsü demektir. (Saydam ve Kızıltan, 2018, 33) Eric Fromm'a göre, bilinçlilik, dış dünyayla olan ilişkilerde ortaya çıkan bir durumdur. Başka bir deyişle varlığımızın belirme hâlidir. Bilinçdışı da varlığımızın başka bir belirme hâli sayılabilir. Dış dünyayla bağlar tamamen kopmuştur. Çalışma ve davranma gibi zorunluluklar yoktur. Varlığımızın bu özel durumu yani bilinçdışı, eylemsizlik içerir. (Fromm, 2016, 139)

Bilinçli ve bilinçdışı zihinler arasında öyle çarpıcı ve karışık bir bağ vardır ki, genelde bireyler bunları fark etmemek yolunu seçer. Bu karışıklığın temel nedeni beynin fizyolojisinde yatmaktadır. Beyinde bilinçdışı bir zihin ve üstünde de bilinçli bir zihin bulunur. (Mlodinow, 2013, 23)

Sartre, bilincin var olanın dünyaya doğru aşılması olduğunu söyler. Bilinç kendini dışarılaştırır, başka bir deyişle bilinç, daima bir şeyin bilinci olarak dışsallaşır. Sartre'a göre insan kendinden önce bir ideal taşımaz. İnsanlık idealini yeniden kurar. Özgürlüğünü hisseden insan da kaygıya ulaşır. Sartre'ın psikoterapisinde bu kaygıyla mücadele edilmez. (Tura, 2010, 105-106)

2.4. Bilinçaltı/ Bilinçdışı:

2000’li yılların popüler kitaplarından olan “Bilinçaltının Gücü” nde Joseph Murphy bilinçaltını “içimizdeki hazine” olarak tanımlar. Bilinçaltının hayatı odağına aldığını, bilincin doğru önermelerle beslenmesi durumunda bilinçaltının alışılan kalıpları tekrarlayacağını söyler. Bireyin, zihinsel gözlerini açması hâlinde içindeki hazinenin farkına varabileceğini, gereksinim duyduğu her şeye ulaşabileceğini, bilinçaltının bilgeliği sayesinde güzel olanı, doğru olanı kendine çekebileceğini iddia eder. (Murphy, 2019, 17,18.)

Gerek sahne sanatlarında gerekse sinemada, bilinçaltının derinliklerine inmeden sanat eserinin sınırlarını ötelere taşımak mümkün değildir. Genellikle birlikte kullanılan bu iki kavram: bilinçaltı ve bilinçdışı kimi kaynaklarda farklı kavramlar addedilse de temelde çok iç içe geçmiştir. Türkçe sözlüklerde ve psikoloji kavramlarını açıklayan özel sözlüklerde, birinden biri geçmekte, diğeri kullanılmamaktadır. Bilinçdışı, bilincimizin belli baskılar (toplumsal, dinî) sonucu, ayıp diye günah diye ya da gereksiz görüldüğü için bilincin dışına ittiğimiz davranışlar, duygular bütünüdür.

Fromm’a göre, eğer “*varoluş biçimimiz bilinçdışıdır*” diye bir cümle sarf edersek uyanık hâlimizin özelliklerine uymayan bir durumdan söz ederiz. Bu da bilinçdışılığın ürkütücü, hatırlanması zor olarak tanımlanmasını gerektirir. Uyuduğumuzda bilincimiz sona erer. Uyanırken uyuduğumuz anları bilinçdışı olarak tanımlarız. Bunun tersi de doğrudur denebilir. Uyuduğumuz zaman bütün gün yaşadığımız uyanıklık hâlimiz bilinçdışı konumuna geçmektedir. Ancak alışkanlıklar yüzünden bilinçdışısını sadece uyku durumundaki durum için kullanırız. Böylece bilinçli ruhumuzla bilinçdışı ruhumuzun farklılıklarını saptayamamış oluruz. (Fromm, 2017, 48)

Yazar Engin Geçtan, egonun, bilinç düzeyindeki algılardan, anılardan, duygu ve düşüncelerden oluştuğunu söyler. Geçtan’a göre, ego tarafından geri çevrilen bazı yaşanmışlıklar psişede kaybolmaz çünkü yaşanan hiçbir şey yok olmaz. Bunlar Jung’un kişisel bilinçdışı diye adlandırdığı alanda birikirler. Egonun yanında bulunan bu kişilik düzeyinde, bilince ulaşamamış ya da ulaştığı halde bilinç tarafından çatışmadan dolayı bastırılmış, geri yollanmış yaşanmışlıklar vardır. Bunlar zayıf

olduklarından bilince ulaşamazlar ya da güçsüz olduklarından bilinç düzeyinde tutunamazlar. Egoyla bilinç arasında iki yönlü bir hareket vardır. Bilinçdışının bazı bölümleri ihtiyaç halinde bilince döner. Kişisel bilinçdışında biriktirilen yaşantılar rüyalarda da çıkar. Başka türlü ifade etmek gerekirse, rüyalar kişisel bilinçdışının ürünleridir. Kişisel bilinçdışında bulunan bazı duygu ve düşünceler grup oluşturup kompleks adı verilen durumları oluşturur. (Geçtan, 2017, 163) Kişisel bilinçdışı bireyin kendine özgüdür. (İnanç ve Yerlikaya, 2010, 72)

Jung'a göre, bilinç eşiğinin altında ince bir tabaka olarak varlığını sürdüren kişisel bilinçdışının tersine, kolektif bilinçdışı bulunur. Kolektif bilinçdışı kişisel bilinçdışı gibi tercih edildiğinde bilince ulaşamaz. Normal koşullarda asla bilinçli olma eğilimi de göstermez. Bağımsız bir oluşum da değildir. İlkel zamanlardan günümüze kadar uzanan, beynin genetik yapısıyla sonraki nesillere ulaşan bir yapıdır. Doğuştan gelen fikirler yoktur. Doğuştan gelen en açık fanteziye sınırlar koyan, fantezi dünyasını kısıtlayan, *a priori*³ fikir olasılıkları vardır. (Jung, 2018, 108-109)

Jacobi'ye göre, bilinçdışı bilinçlilikten eskidir. Bilinçlilik bilinçdışının fonksiyonu olan temel psişik alanın üstüne inşa edilmiş ikincil olgudur. İnsanoğlunun esas tavrının bilinçli olduğu savı doğru değildir. Çünkü yaşamımızın büyük bir bölümünü hayâl kurarak ve uykuda geçirdiğimiz için daha çok bilinçdışındayızdır. Bilinç biliçdışına bağımlıdır. Çocuklar bilinçsiz doğup, büyüyerek bilinçlenirler. “*Kişisel bilinçdışı*”, kişinin unutulmuş, bastırılmış, bilinçdışı algılanmış içeriktir. “*Kolektif bilinçdışı*” ise tarihsel çağlardan ve sosyal gruplardan bağımsız oluşmuştur, ilkçağlardan günümüze dek gelen insanoğlunun tipik reaksiyonları olan, korku, tehlike, nefret ve sevgi, doğum ve ölüm gibi içeriklerin yeridir. (Jacobi, 2002, 25)

Kolektif bilinçdışı gizli imgeler tarafından oluşur. Bunlara Jung, birincil imgeler adını vermiştir. Psişenin ilk gelişim aşamasında bulurlar ve insandan insana aktarılırlar. Bu imgelerin insanlık öncesinin ürünü olduğu söylenebilir. Aynı zamanda irksaldırlar. Atalarının geliştirdiği birtakım davranışlara benzeyen eğilimlere sahiptirler. İnsanın belli bir korkuya sahip olması için onu yaşaması gerekmez. Örneğin bir insan daha önce hiç yılan görmemiş olsa da ondan korkar. Tarih boyunca

³ A priori: Önsel, başından ve peşinen doğru kabul edilen önerme ya da bilgi.

insan nasıl evrime uğradıysa kolektif bilinçdışı da paralel olarak evrilmiştir. İnsan dış dünyada içsel imgelerine karşılık gelen nesnelere tanıdığında bu imgeler bilinçli gerçeğe dönüşür. İnsanın algıda ve eylemdeki seçiciliği kolektif bilinçdışıyla olur. Bazı şeyleri kolaylıkla anlayıp tepki vermemizin sebebi de ortak bilinçdışındaki eğilimlerimizdir. (Geçtan, 2017, 165)

Jung, “*Keşfedilmemiş Benlik*” adlı kitabında bilinçdışının kendisini fanteziler, çelişkili hisler, duygular, dürtüler ve rüyalar olarak gösterdiğini söyler. Hiçbirinin insan tarafından yapılamayacağını iddia eder. Jung’a göre psikoloji, bilinçle ve belli standartlarla ölçülen, içeriği konu alan bir bilimdir. Bilinçdışı göz ardı edilmektedir. Bunun sebebi ise psikoloji biliminin ego dışındaki bir başka ruhsal otoritenin varlığını kabul etmemesinde ısrarcı olmasıdır. Ego monarşik bir güçtür. Başka bir gücün varlığına dair kuşku bile duyulamaz. (Jung, 2013, 94)

Jung ve Freud gibi bu konuda derin araştırmalarda bulunan bilim insanları eserlerinde genellikle bilinçdışı kavramını kullanmaktadırlar. Bu durum çevirenlerin tercihi olarak düşünülebilir ya da çalışmaların merkezinin hangi kavram üstünde yoğunlaşmalarıyla da ilgili olabilir.

Freud’dan Lacan’a Psikanaliz adlı eserinde Saffet Murat Tura, bilinçaltı ve bilinçdışı kavramlarını net bir şekilde ayırmıştır. Tura’ya göre bilinçaltı, dikkatimizi veremediğimiz algıları, otomatik hareketleri, çağrışımları, üstünde düşünmediğimiz halde bilinç alanında bulduğumuz olgunlaşmış fikirleri anlatır. Bilinçdışı ise, toplum tarafından kabul edilmeyen, bastırılan duyguların, fikirlerin tamamen bilincin dışında tutulmasıyla oluşur. (Tura, 2010, 53) Nigel C. Benson “*Psikoloji*” adlı yapıtında Freudyen görüşe göre bilinçdışı yerine bilinçaltı kavramının kullanılmasını gerektirdiğini söyler. (Benson, 2013, 49). Nitekim bilinçaltı kavramının kullanılmasının kesinlikle yanlış olduğunu öne süren bir başka kaynak da Simten Gündeş’in “*Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları*” adlı kitaptır. (Gündeş, 2003, 173)

Bilinçdışı kavramı anlatılırken Freud’un etkisi yadsınamaz elbette ancak bu konuyla ilgili ciddi araştırmalar yapan Wundt, Carpenter, William James, Jastrow, Peirce gibi isimleri de bilinçdışına ilişkin metodolojinin takip edilmesinde yarar sağlayabilecek kişiler arasında saymak gerekmektedir. (Mladinow, 2013, 50)

Jung'un oluşturduğu bir diyagramda bilinç ve bilinçdışı arasında -dairesele bir şekilde- ego gösterilir. Bu diyagram Jacobi'nin kitabında ayrıntılı olarak incelenmiştir. Alanları karşılaştırıldığında bilinç, bütün psişe içinde bilinçdışına göre çok daha az bir alanı kapsamaktadır. (Jacobi, 2002, 21.) Jung, "Analitik Psikoloji Sözlüğü" nde bilinçdışının "ben" le ilişkisi olmayan bütün psişik içerikleri kapsadığını ve bir psikolojik sınır çizgisi kavramı olduğunu söyler. Jung'a göre bilinçdışının kapsadığı içerikleri saptamak mümkün değildir. Bunun için ancak deneyimden yararlanılabilir. (Jung, 2016, 14)

On dokuzuncu yüzyılın bilinçdışıyla ilgili araştırma yapan önemli bilim insanlarından İngiliz psikolog William Carpenter 1874'te yayınladığı "Zihinsel Fizyolojinin İlkeleri" nde zihinsel faaliyetlerin eş zamanlı olarak yürüten iki treninin birinin bilinçli diğeri bilinçdışı olarak meydana geldiğini yazmıştır. Bu "iki ayrı tren" düşüncesi sonraki yıllarda geliştirilmeye devam etmiştir. (Mladinow, 2013, 47-48)

Aşağıda düşünür Eric Fromm tarafından bilinç ve bilinçdışı çelişkisine örnekler verilmiştir:

Özgürlük bilinci	-	Bilinçsiz bağımlılık
İyi vicdan bilinci	-	Bilinçsiz suçluluk duygusu
Mutluluk duygusu		
bilinci	-	Bilinçsiz bunalım
Bilinçli dürüstlük	-	Bilinçsiz sahtekârlık
Güçlü olma bilinci	-	Bilinçsiz çaresizlik ve
güçsüzlük duygusu		
Bilinçli inanç	-	Bilinçsiz şüphencilik ve
tam bir inanç eksikliği		
Sevme bilinci	-	Bilinçsiz ilgisizlik veya
bilinçsiz nefret		
Bilinçli aktivite	-	Bilinçsiz psişik pasiflik ve
tembellik		
Bilinçli gerçekçilik	-	Bilinçsiz gerçekçilik eksikliği

(Fromm, 2016, 46-47)

Her ne kadar başta Freud olmak üzere bilinçdışı konusunda çalışmalardan söz edilse de çok daha önceleri 17. yüzyılda Spinoza, bilinçdışının farkına varmış ve "özgür irade yanılığının, eylemlerimizin bilincinde olup bizi harekete geçiren nedenleri bilmememizden kaynaklandığını" söylemişti. Freud dönemi düşünürlerinden Nietzsche de benzer cümleler sarf etmiş ve insanın soylu gibi görünen davranışlarının

altında iktidar tutkusunun bulunduğunu söylemişti. (Tura, 2010, 52). Amerikan psikoloji biliminin önemli isimlerinden olan William James, bilinçaltının dünyayı döndüren güç olduğunu söyler. Bilinçaltı sınırsız bir zekâya ve bilgeliğe sahiptir. Murphy, dünyadaki kaosların nedenini insanların bilinçle bilinçaltı arasındaki bağı kuramamalarına bağlar. Eski zamanların en güçlü büyücüsü olarak bilinen Hermes Trismegistus'un yüz yıllar sonra mezarı açılır. Amaç yüzyılların en önemli sırrına ulaşabilmektir. İki cümle yazılıdır mezarda: *İçte neyse dışta o. Üstte neyse altta o.* (Murphy, 2019, 54). Lacan, psikiyatri kuramı içinde hak ettiği yeri bulamasa da Althusser, Foucault, Deleuze, Guattari gibi fikir insanlarını etkileyerek düşünce dünyasına güçlü bir katkı sağlamıştır. Bilinçdışını doğrudan dil ile ilişkilendirmiş, bilinçdışının bir dil gibi yapılaştığını anlatmaya çabalamıştır. (Tura, 2010, 97) *"Bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır. Bilinçdışı "öteki" nin söylemidir"* gibi cümleler Lacan'ın çalışmalarını tanıtan sloganlardır ve çok yerde parola gibi kullanılırlar. Lacan'ın ifadeleri bir yandan matematiğin biçimsel diline, bir yandan da arzunun bilinçdışı saçmalamalarına doğru çekilebilir. Lacan'a göre psikanaliz kültürel çalışmalardan ibarettir. Lacan, kuramı, bir beyit, karmaşık bir yün yumağı olarak görür. Melezlikten oluştuğunu ve değiştiğini savunur. Lacan hepten dilbilim sınırlarının dışına çıkmış, bilince musallat olan ötekinin şairine yani Hegel'e ulaşmış, "öteki" ni çözmeye çabalamaya başlamıştır. Sözler, doğru ya da yanlış beyanlar, sorular ve yanıtlar, isimler, arzunun kaçınılmaz yapısı, Özne ve Öteki' nin birbiri üstünde baskılarını incelemiş, zihni devinime sokan şeyin çok kişinin düşündüğü gibi doğa, içgüdü ve sinirsel uyarımlar değil, "öteki" olduğunu saptamıştır. Lacan'a göre "öteki" göstereni sürekli devinim halinde tutar. (Lacan, 2007, 11, 19, 82, 85)

Tiyatro karakterleri özellikle de Shakespeare karakterleri sürekli bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışından beslenir. Etkileyici Shakespeare tragedyası ve defalarca sinemaya da uyarlanmış olan Hamlet oyununda Hamlet bilince de bilinçdışına da isyan eder bir bakıma: *"Bilinç böyle korkak ediyor hepimizi, düşüncenin soluk ışığı bulandırıyor yürekten gelenin doğal rengini ve nice büyük, yiğitçe atılışlar yollarını değiştirip bu yüzden, bir iş bir eylem olma gücünü yitiriyorlar"*. Bilinç üstüne düşünen karakterler yaratan Shakespeare, bilinçdışının yönettiği karakterleriyle de adeta tiyatrodaki bir psikoloji dehasıdır. Karakterleri, bilinçdışına itilmiş kompleksleri,

günahları, ayıpları bilinç üstüne çıkarır ve yüzleşirler. Trajik kahramanları zaman zaman bilinçlerini kullanamaz, bilinçaltında yarattıklarıyla hareket ederler.

Macbeth tragedyasında Lady Macbeth, bilinçdışının yönlendirmeleriyle hem kendini hem de Macbeth'i yıkıma sürüklerken, Julius Caesar oyununun baş kişisi Brutus hem bilincinin hem bilinçdışının gazabına uğrar. Bilincinde olgunlaşan fikirler ve vatan sevgisi, bilinçdışındaki deneyimleri Caesar'ın öldürülmesinde katillerle birlikte hareket etmesine sebep olur. Bir imparatorun zamanla mutlaka bozulacağı düşüncesi, tahmin üstüne kurduğu yanlış düşünceyle hareket etmiştir. Bilincinden gelen doğru sesleri “...Gerçi bugüne dek görmedim aklımdan çok tutkularından yana gittiğini ama herkesin bildiği denenmiş bir şeydir. Aşağıda olanın yükseklerdedir gözü, merdiven çıkanın yukarı çevriktir yüzü. Ama son basamağa ulaştı mı merdivene çevirir sırtını bulutlara bakar hor görüp birer birer çıktığı basamakları, Caesar da böyle yapabilir...” diyerek bilinçdışıyla bastırır ya da tam tersi de olabilir. Bilinç o kadar öne çıkar ki bilinçdışını görmezden gelir, değersizleştirir. Bu durumu Jung “Rüyalar” adlı eserinde açıklar. Jung’a göre, insan psişesinin gelişimi için bilinçli zihin bilindışına direnç göstermeli, onu hiçe saymalıdır. Aksi taktirde bilincin kendini fark etmesi ve var etmesi mümkün değildir. Bilinçdışını kendi yoluna bırakmak gerekir. (Jung, 2017, 142). Gittikçe daha da netleşen bir fikre göre bilinçdışı, beynin diğer katmanlarına göre daha çok önemli sayılmaktadır. Hayatta kalabilmemiz için temel gereklilikleri sağlamamızdaki etkin rol bilinçdışınıdır. Bilinçdışı, dış dünyayı daha iyi algılayabilmemiz ve güvenliğimizi sağlayabilmemiz için evrim sürecinin erken dönemlerinde gelişmiştir. Mlodinow’a göre bilinç zorunlu olmayan bir zorunluk olarak değerlendirilirken bilinçdışı zorunludur. İnsan dışındaki pek çok varlık çok az bilinçle yahut hiç bilinç olmadan hayatta kalabilirken, bilinçdışı olmadan hayvanların varlığını sürdürebilmesi mümkün değildir. Duyusal algımız, hatırladığımız anılar, hiç çaba göstermeden olan şeyler aslında bilinçdışının etkisidir. (Mlodinow, 2013, 51)

Jung’a göre, bilinçdışının bir canavar olduğuna dair bir varsayım vardır. Bilinçdışı iddia edildiği gibi canavar değildir. Nötrdür. Ancak ona karşı bilinçli tutumda yanlışlıklar yapılırsa tehlikeli hale gelebilir. Bastırılırsa tehlikesi de artar. Bilinçdışı içeriğin sadece bir anlamının olduğu yanılgısı vardır. Psişe de beden gibi kendini korur ve kendini düzenler. Dengeleyiciler sayesinde normal bir psişe vardır.

Psikişik davranışın temel yasası dengeleme teorisidir. Bilinç ve bilinçdışı arasında da denge vardır. Bilinçli tutumda bir yanlışlık olmadığı sürece bilinçdışından korkmanın anlamı da yoktur. (Jung, 2017, 118-119)

Tiyatro ve sinemada bilinçaltındaki duygular önemli bir yer kaplar. Özellikle Stanislavski ve Eric Morris gibi belli oyunculuk yöntemlerinde oyuncular belli karakterleri canlandırmak için bilinçleri yardımıyla bilinçaltına inme yöntemini uygularlar. Kabaca içten dışa oyunculuk olarak tanımlanan bu yöntemde travmalar veya kötü tecrübeler sonucu bilinçten uzaklaştırılıp saklanan duygular günışığına çıkarılır. Bu duygular, seyircinin oyuncuyla kolay özdeşleşmesini sağlar. Çünkü seyirci de benzer duyguları yaşamıştır, benzer yollardan geçmiştir. Bu özdeşleşme, özellikle seyircinin oyun/film ve oyuncular yoluyla bir katarsis yani arınma yaşamasını da kolaylaştırır. Sinemada bilinçdışı ve rüyalar üstünden beslenen filmleri çeken onlarca yönetmenden birkaç tane sayılabilir: Stanley Kubrick, Andrey Tarkovsky, Aleksandr Sokurov, David Lynch, Michael Haneke, Lars von Trier, Hayao Miyazaki, Wim Wenders...

Yüzyıllar boyu sanat anlayışlarının gelişmesinde ve sanat akımlarının oluşmasındaki gerçeklik tanımı ve algısı bir taraftan da bilinç, rüya, gerçek, hayâl döngüsüyle beslenmiştir. Görsel sanatlarda da sahne sanatlarında da sürekli tanımlanmaya çalışılan “gerçek” kavramı, adeta hayâlleri ve rüyaları peşinden sürüklemiştir. Özellikle doğum ve ölüm arketiplerinin çarpıcı olması ve sanatta sıkça kullanılması, tragediyaların merkezinde ölümün bulunması uykunun ve uyanıklık hâlinin, bilincin ve bilinçsizliğin sıkça işlenmesine neden olmuştur. Uyku ve rüya kavramları adeta sanatın orta yerindedir. Shakespeare’in kahramanına söylediğinden hatırladığımız (*Edmund: “Uykuyla uyanıklık arası vücut bulan o ahmaklar sürüsünden daha özlü, daha dinç, daha ateşli unsurlarla yoğurulmadık mı?”*) uykuyla uyanıklık arası durum, güzel olan anların “rüya gibiydi” örnek tümcesiyle rüyayla bağdaştırılması bu duruma kullanılacak örneklerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RÜYALAR, MİTLER ve SİNEMA

*“Her şey pastel renklere yatırılmış
ama ağır ve ıslak siyah üstün gelmiş
gibiydi. Rüyamdaki imge bir kez daha
ıstıraplı bir şekilde sürülmüş ve
içine gelecekteki hayatımın tohumları
ekilmiş bir tarla gibiydi”.*

Walter Benjamin (Hikâye Anlatıcısı)

3.1. RÜYALAR

Rüya, ilk insandan günümüze sürekli tanımlanmış, bilimsel çalışmalara konu olmuştur. Rüya, gerçekleşmesi imkânsız durum ya da gerçekleşmesi beklenen şey olarak tanımlanır.

Freud’un tanımına göre ise *“uykudaki akıldışı ruhsal faaliyetler”* dir. Fromm’un rüya tanımı ise bu tanımla çelişir: Rüyalar hem ruhumuzun en alt düzeyindeki akıldışı özelliklerini hem de en değerli yönlerini gösterir. Rüyalarla ilgili üç kuram bulunur. Biri Freud’un söylediği yukarıda tanımı olan akıldışılıkla ilgili olandır. İkinci kuram: Rüyaların akılcı yönlerimiz sayesinde üretildiğini savunur. Üçüncü kuram da her iki düşünceyi de kapsar. Yani bu düşünceye göre rüyalar hem akıldışının hem de aklın yarattığı eylemlerdir. (Fromm, 2017, 67)

Felsefeci düşünür Afşar Timuçin düşlerden söz ederken düşlemleri de ayrı tutmaz. Düşlerin ve düşlemlerin (hayâllerin) insanları dar alanların dışına çıkardığını, insanların ufkunu genişlettiğini söyler. Timuçin’e göre düşlerimiz kendimizle ve dış dünyamızla hesaplaşmamızın simgesel anlatımlarıdır. Düşler, yoksunlukların, korkuların, doyurulmamış arzuların ürünüdür. Düşleri ruhsal durumun simgeleri olarak da düşünmek mümkündür. Ancak simgeleri her zaman doğru okumak mümkün değildir. Çok yalın düşler de vardır. Aç yatan adam ekmek görür düşünde mesela. Ama

her şey bu kadar düz değildir, düşler karmaşıklık barındırır. Belli bilince ulaşmamış insanlar düşleri gaibden gelen belirtiler olarak da yorumlayabilir. (Timuçin, 2009, 69)

Eliade, bir rüyanın bütün insanlar tarafından görülmeceğini söyler. Eliade'ye göre, bir rüya yorumlanabilir, mesajı çözülebilir ancak mit gibi bir güce sahip değildir. Yani tek başına değerlendirilip mit gibi bir şeyleri oluşturma özelliğine sahip bir kimliğe bürünemez. Ne gerçeklik yorumlarında kullanılabilir, ne de bir model olarak anlatılan tanrısal bir davranış türünün örneği olabilir. Ancak düşlerle mitolojik dünya arasında çarpıcı benzerlikler vardır. (Eliade, 2017, 15)

Rüyalar akıldışı ve bilinçten uzak olarak tanımlansa da, süregelen bilinç durumundan tam kopuk bir şekilde oluşması mümkün görünmemektedir. Çünkü her rüyada, daha önce deneyimlenmiş izlenimlerden, düşüncelerden ve ruh hallerinden farklı duygu durumlarından kalma detaylar vardır. Rüyalar bilinçli zihinler tarafından sürekli desteklenmese de bazen önemli etkiler bırakır. (Jung, 2017, 35-36) Jung'a göre rüya, bilinçten yoksun bir psikolojiyle yorumlanmamalıdır. Egonun arzularından, niyetlerinden, bilinçli hedeflerinden bağımsızdır. Doğada olan her şey gibi irade dışıdır. Sürekli rüya görmek olasıdır. Rüyanın kendine ait dili ve kuralları vardır. Biz rüyaya tabi oluruz, onun nesnesiyiz. Rüyalarda efsaneleri ve masalları deneyimleriz. (Jakobi, 2002, 103)

İnsan bazen kendiyle, iç dünyasıyla hiç ilişkisi olmayan bir rüya görür. Adeta bir başka dünyaya gider. Yabancı gördüğü bu dünya aslında kendi bilinçdışıdır. Jung bunlara "büyük rüyalar" der. Bilinçdışında aksaklıklar meydana gelmesi bireyi sözü edilen kendiyle ilgisi olmayan rüyalara yönlendirir. Jung'a göre simgeler, anima, persona ve gölge gibi arketipleri bireyleştirme ve bütünleştirmeye yarar. Jung bir rüyayı yorumlamaya çabalamaz onun yerine art arda görülen birkaç rüyayı yorumlamaya çalışır. Rüyaları klişelere bakarak yorumlamaktansa birden fazla etmeden faydalanır. Jung'a göre, örneğin; rüyayı görenin yaşı, kültürü, cinsiyeti gibi özellikleri önem taşır. Jung, rüya anlamlarını araştırırken esnek davranır ve bazı kuramlara itibar etmez. (Geçtan, 2017, 184-185)

Eric Fromm'a göre, rüyalar isteklerin tatmini ya da korkuların dile gelmesi sonucu ortaya çıkar. Uyanıkken karşılaştığımız olaylara duygu ve düşüncelerimiz

tepki verir. Uyanık insan önce yaşamda kalmak zorundadır. Yaşamın kurallarına uymak zorunda olduğu için de zaman ve mekân sınırları içinde hareket etmeye, davranışlarını ona göre yönlendirmeye çalışır. Uykudayken ise dış dünyayı etkileyemeyiz. Güçsüz ve çaresizdir. Ölüm uykunun kardeşidir. Gerçekle savaşmak zorunda değildir. Uyanıkken zorunluluklar vardır. Uykuda bu yerini özgürlüklere bırakır. Uykuda tek varlık “ben” dir. Uyku ve uyanık olma durumu insan varoluşunun iki farklı yönüdür. Uyanıkken davranır, uyanıkken karar veririz. Uykudayken ise kendimizi tanırız, kendimizle yüzleşiriz. Uyku dünyası yok olur, rüyalar unutulur. (Fromm, 2017, 138)

Jung rüya tiplerini üçe ayırmıştır (Jacobi, 2002, 105):

- “1. *Belli bir bilinç durumundan sonra bilinçdışının tepkisi olarak ortaya çıkan rüya. Burada yakın geçmişten bir etki söz konusudur. Bilinç daha güçlüdür. Bilinçdışına doğru bir enerji akışı vardır.*
2. *Bilinçli bir durumun etkisi olmayan bilinçdışında kendi kendine çıkan rüya. Burada bilinç ve bilinçdışı arasında bir çekişmeden söz edilebilir.*
3. *Bunun yanında birinci rüya tipinden farklı olarak iki taraf arasında bir denge vardır.”*

Bilinçdışının zıtlık hâlinin daha güçlü olması söz konusudur. Eğilim bilinçdışından bilince doğrudur. Bilinci değiştiren rüyaları bu bölüme örnek verebiliriz. (Jakobi, 2002, 105)

Freud, rüyaların oluşmasında ruhun etkisinin olmadığını söyler (Freud, 1996, 114) Freud’a göre her rüyanın arkasında etkin bir bilinç ve istekler vardır. Rüyanın ortaya çıkma nedeni rüyayı gören tarafından asla bilinemez ve bilinemeyecek olan bir bilinçdışı zihin işleyişidir. (Brenner, 1998, 14)

Jung’a göre, insan, rüya gördükçe farklılaşmış bilincin bile çocuklukta olanlarla bağının kopmadığını hisseder. Rüya, rüya görene çocukluk dünyasına dönme zorunluluğunu gösterir. Çocukluğa dönüş aslında bir bakıma ana babanın temsil ettiği psişik ben dışına dönüşür.

Freud düşüncesiyle çalışan bilim insanlarının düşüncesine göre, bireyin ciddi bir çaba sarf etmeden kendini çocukluğundan sıyrabilmesi imkânsız gibi bir şeydir. Kişisel bilinçdışının bilincine varılmazsa kolektif bilinçdışına ulaşmak mümkün olmaz. (Jung, 2017, 151-152-153)

Freud'un düş çalışması, hatırlama ve yorumlama odaklı bir psikanaliz çalışmasıdır. Önce rüyayı gören danışan rüyasının içeriğini, temelde neyi anlattığını hatırlar sonra danışan ve danışılan hekim birlikte yer, olay, kişiler gibi öğeleri analiz ederler. Bunların ardındaki psikolojik sembeler yorumlanır, böylelikle düşlerin saklı anlamı ortaya çıkar. Freud'a göre düş çalışması bilinçdışına ulaşan muhteşem bir yoldur. (Indick, 2014, 79)

Freud "*Bilinçaltı*" adı verilen otobiyografisinde bilip öğrenme tutkusunun onu sembollere ulaştırdığını ve bu sembollerin düş alanında ulaştığı son bilgi olduğunu ifade eder. Önce olayları inceleyip ardından kitapları karıştırarak düş sembollerinin anlamlarını çözdüğünü, bu anlamların antik dönem düş yorumlarıyla sıkı bir bağının olduğunu gördüğünü söyler. Düşlerdeki biçim değişikliklerinin iç çatışmaya dayandığını ünlü mühendis J. Popper'in 1899'da yazdığı "*Bir Gerçekçinin Hayâlleri*" adlı kitapta ileri sürer. (Freud, 2019, 110-111)

Düşlerin yorumlanması esnasında analitik bir gözlem ortamı vardır. Bu ortamda düşlerin yorumlanabilmesi için düş sembeleri hakkında bilgiler devreye girer. Sembeler, id (ilkel benlik, alt ben) içerikleri ve bilinçli söz veya imgeler arasındaki ilişkilerdir. Bu ilişkilerin bilinmesiyle bilinçli açıklamalardan bilinçdışına ulaşılır. Sembeler, anlamaya ulaştırır kestirme yoldur. Aradaki ben eylemlerinden atlanarak bilincin üst katmanlarından bilinçdışına ulaşılır. Sembeler yardımıyla id içerikleri de kavranır ancak birey hakkındaki psikolojik bilgiler gelişmez. (Freud, 2004, 20-21)

Adlercilere göre rüya, gelecekte yapılması düşünülen eylemlerin denemesidir. Ertelemek istediğimiz bir girişimle ilgili bir rüyayı ertesi gün hatırlayamayız. Zihnimizde bir eylemden vazgeçme düşüncesi varsa korkulu rüya görür ve ürkeriz. Rüyalar bir bakıma "*deja-vu*" ya benzer. Eğer tasarladığımız bir eylemi, öncesinde rüyada görürsek, durumu gerçekte yaşadığımızda gerilimin azaldığını görürüz. Alfred Adler rüyaları "*duygu fabrikası*" olarak adlandırır. (Geçtan, 2017, 147)

3.2. Mitler ve Rüyalar

Mit, geleneksel olarak yayılan, toplumun hayâl gücünün etkisiyle biçim değiştiren, alegoriler barındıran halk hikâyesidir. Başka bir deyişle, efsaneleşen kişi ya da kavramdır. Kimi zaman olumsuz anlamıyla yani inanılması güç, gerçeğin dışındaki kavramları anlatmak için kullanılır. Mitler anlamsız addedilen dünyaları anlamlı hale getirir. Varoluşumuz, ister kendi bakışımız ister Sartre'ın felsefesi, isterse Kierkegaard gibi keşfetmemiz gereken bir şey olsun, anlama ulaşmamızın en güçlü yolu mitlerdir. Rollo May, mit yaratmanın ruh sağlığına fayda sağladığını söyler. (May, 2016, 15-16)

Yeryüzünde insanın yaşadığı her yerde, her çağda, her şartta insana ait mitler doğmuştur. Bu mitler insan aklının sonucunda ortaya çıkan hangi eylem varsa ona öncülük etmiştir. Dinler, felsefeler, ilkel çağlardan gelen ne varsa, yeni buluşlar, kâbuslar hep mitlerin büyülü bağrından çıkmıştır. Bir küçük masalda bile bulunan gizemli güç ve her şeye bir şekilde dokunabilme yetisi hep mitin özelliğidir. Mitolojinin simgeleri taklit edilemez, uydurulamaz, onlar kendiliğinden ruhun yarattıklarıdır. Bozulmadan varlıklarını devam ettirirler. (Campbell, 2010, 13)

Rollo May, mitlerin yaşamlarımıza yaptığı katkıyı dört başlıkta toplamıştır. Birincisi: Bireyin kendine sürekli “ben kimim” diye sorup cevaplayarak kişisel kimliğini bulmasına yardımcı olmasıdır. Oidipus'un “kim olduğumu ve nerden geldiğimi bilmeliyim” haykırışı buna bir örnektir. Aleks Halley de köklerini bulmaya çalışırken mitlerin bu işlevini anlatmaktadır. İkinci katkı, toplumsal bilinç kazandırmasıdır. Üçüncü katkısı ahlâki değerlerimize sahip çıkması ve desteklemesidir. Dördüncü katkı ise yaradılışın gizemini çözmek için uygulanan bir yöntemdir. Yazar Thomas Mann “Yusuf ve Kardeşleri” adındaki yapıtta “*mitler gizemin örtüsüdür*” der. (May, 2016, 33-34)

Kültürlerde mitler bir taraftan yalan ve uydurma olarak tanımlanırken bir taraftan da mitlere ihtiyaç duyduğumuzu dillendirmek kafa karıştırıcı bir durumdur. Günümüzde mitlerin uydurmaca olarak tanımlanmasının bir nedeni, bize verilen akılcı düşünce tarzıdır. Hannah Green'in psikiyatrisinde görülen, “ifadeler ne kadar akıcıysa o kadar doğrudur” önyargısının kurbanı olduğumuz gibi, belli düşüncelerin dışına

çıkmanımız mümkün değildir. Mitler yeterli gelmediğinde inkâra düşüp mit düşmanlığına kapılmak olasıdır. May'e göre mitlerin inkârı, yaşadığımız toplumun gerçekleriyle yüzleşmeyi reddetmenin bir parçasıdır. (May, 2016, 26-27)

Kerényi' ye göre mit, ilkel bir toplumdaki haliyle, sadece bir hikâye değil, yaşanan bir gerçektir. İlkel çağlarda olduğuna, yaşadığına inanılan o günden beri dünyayı, insanlığı etkileyen bir amaçtır. Kurgusu günümüzdeki romandan çok farklıdır. İnsanlar için kutsal kitaplardakiler nasıl önemliyse ilkel dönem insanlığı için de mitler aynı derecede önem taşır. (Kerényi, 2012, 14)

Mitler, içimizde taşıdığımız benliğimizin dış dünyayla kurulan bağıdır. Toplumu bütünleştirirler. Ruhlarımızı canlı tutmaya yararlar. Özellikle de sevgi gibi sonsuzluk gibi kavramlar aniden mitlerde belirir ve bu güzel kavramlar bireyleri canlı tutar. Terapilerde kurtuluş olabilirler. Mitler, terapi seanslarında iletişim kurma yolu, hayattaki değişimlere ön ayak olacak bir öncü, kişiliği ve hayatları yeniden kurma yolunda bir adım olabilir. Mitler, Hannah Green'in söylediği gibi *“yalnızlığımızı bizimle paylaşırlar”*.(May, 2016, 21-22)

Yazarlar Saydam ve Kızıltan'a göre, mitler, kültürlerin adeta belkemiği, arşivi ve hafızasıdır. Tanrıların ve ataların ortaklaşa şekillendirdikleri dünyayı mitlerde görürüz. Mitsiz insanın ve kültürün olması mümkün değildir. Özellikle erken dönemlerde onlarsız bireyin ve toplumun ne yapacağını bilemediği gerçek öykülerdir. Birtakım korkular, kaygılar mitler yardımıyla giderilir. Adeta bütünleşmeyi sağlayan yapı taşlarıdır. Farklı kültürlerden, farklı tarihlerden, farklı zaman ve bütünleşme sözlerini aktarırlar. (Saydam ve Kızıltan, 2018, 16-17)

Eric Fromm rüyalar gibi mitlerin de zaman ve mekân içinde geliştiğini söyler. Mitler yansıttıkları semboller aracılığıyla, insanlığın gelişimlerini, dini ve felsefi olarak tecrübe ettikleri olayları insanlığa aktarmışlardır. Fromm, mitlerin özünde gerçek olaylara dayandığını, sanatsal bir biçimde işlenerek günümüze aktarıldığını düşünmemiz gerektiğini söyler. Fromm'a göre bu hikâyeleri, ilkel toplumlardan günümüze uzanan fantezilerden çok, geçmişten günümüze gelen değerli hatıralar olarak tanımlamak gerekir. Kaldı ki bazı hatıraların gerçekleri yansıttığı bilimsel

çalışmalarda ispatlanmıştır. Mitlere yeni bir gözle bakılmasını sağlayan düşünürlerin öncüleri de Bachofen ve Freud'dur. (Fromm, 2017, 189)

Psikanalist Otto Rank, rüyalar ve mitler arasındaki yakın ilişkinin dışavurumu sadece içerik olarak değil, ruhsal yapının biçim ve itici güçleri bakımından mitin adeta halk kitlelerinin rüyası olarak yorumlanmasını desteklediğini ifade eder. Rank'a göre aynı zamanda Freud'un rüya yorumlamaları sonuçlarının mitlerle ilişkilendirilmesi de doğrulanabilir. Mit ve rüya arasındaki yakın ilişki benzerliklerden anlam çıkarma mantığına dayanarak onaylanmış olur. (Rank, 2016, 15) Freud, mitleri de rüyalar gibi akıldışı ve asosyal dürtülerin sonucu olarak görmüştür. Bu yüzden de dolaylı olarak mitlerin yorumlanmasında katkısı olmuştur. Mitler de rüyalar gibi kendini sembollerle ifade ederler ve geçmiş zamana ait bilgelik ve özdeyişlerdir. (Fromm, 2017, 189-190)

Her birimiz kendi mitlerimizle kolektif bilinçdışına yani arketiplere katkı sağlarız. İnsan varoluşsal olarak yaşama eklemlendiğinde mitlerin etkisini hisseder. Rüyalar ise, bireylerin hepimiz tarafından bilinen mitlere özel bir katkısıdır. Varoluş durumlarımızın n belirgin örneği doğumdur. Hepimiz ya gürültülü ya da sessizce dünyaya geliriz. Her birimiz zaman geçtikçe kendi doğumumuza anlam yükleriz. (May, 2016, 42-43)

Saydam ve Kızıltan'a göre, bireysel mitlerin (öykülerin) içeriğinde insanlığın ortak bilincine, değerlerine göndermeler bulunurken, tümel (ortak) mitler ise hep tekil öykülerin genelleştirilmesinden oluşur. Herkes öykünün içindedir. Her şey bir öyküdür. Var isek, böyle isek mutlaka bir öyküye dahilizdir. Hâтта mit öyküden daha da fazlasıdır. İnsanı şekilden şekle sokar, eğer, büker, sarmalar, geçerli olan her şeyi açıklar. Mit gerçek bir yaşam öyküsüdür. Mitin bilinçli farkındalığı sürekli olmasa da duyguda, düşüncede, algıda hep belirleyicidir. (Saydam ve Kızıltan, 2018, 21-22) Harari'ye göre, sapiens dünyasında sadece ağaç nehir gibi nesnel varlıkların ya da arzu, korku gibi öznel varlıkların yeri yoktur. Bu dünyada hayvanların dışında ulus, para, şirket gibi hikâyeler de vardır. Yazının bulunmasından önce insan beyniyle sınırlı olan hikâyeler, yazıdan sonra uzun hikâyelerde gerçekliği yeniden tanımlamaya çalışan güçlü bir araca dönüştü. Kutsal metinlerin de ortaya çıkmasıyla yazının gücü arttı. Metinlerin gerçekliği yansıttığı iddia edilirken âlimler bütün gerçekliği Kur'an veya İncil'in sayfalarında arar oldular. Kurgu elbette kötü değildir ancak sadece

araçtır. Değerlerimiz ya da hedeflerimiz haline gelirse, kurgu olduğu unutulursa, gerçeklikle bağı kaybederiz. (Harari, 2016, 167-185)

Rollo May, hayatın zıtlıklarının mitler sayesinde birleştiği düşüncesindedir. May'e göre, tarih, şimdi, bilinç, bilinçdışı hep mitler aracılığıyla birbiriyle barışır. Mitler, nesilden nesile aktarılan bir tür anlatıdır. Mitlerle yürüyen filimlerde kişi yüzyıllar öncesine gider. Kendini antik Yunan'da ya da Roma'da bulur. Bazen de geleceğe giderek uzay gemileriyle seyahat eder. Bu filmler, korkunç ve inanılmaz olaylara hayat verir. Bize büyük resimleri gösterir. (May, 2016, 29)

Carl Abraham'a göre, rüyaların kökeni uyku ve azalan bilinçken, mitlerin kökeni uyanıkken oluşan fantezilerdir. Rüya sadece uykudayken görülmez, uyanıkken de görülür. Bu daha çok arzularımıza göre geleceğimizi şekillendirdiğimiz bir durum meydana getirir. Çoğu kişi gündüz rüyalarını sık görür. Bunlar uzaklara dalar. Bu durum çocuklarda daha da yoğundur. Rüyaya benzeyen bu fanteziler çocukların imparator olmalarına, kanlı savaşları kazanmalarına kadar gidecektir. Özetle uyanıkken görülen fantezilerle rüyalar arasında belirgin bir fark olmadığı açıktır. (Abraham, 2017, 11)

Mit yorumu, bilinçdışı yorumuyla özdeştir. Yani mitler nasıl ve hangi şartlarda yorumlanabilirse bilinçdışı da aynı şekilde yorumlanabilir. Mitler psiko sosyal durumların açıklanmasında yardımcıdır. Mitlerde hep bir savunma mekanizması göze çarpar. Oskar Pfister'e göre mitler terapötik bir potansiyele sahiptir. Ruhsal çözümleme ile ilgili bütün okullarda ve kuramcı ekollerde yani Freud, Jung, Rank, Klein, Mahler, Bion, Lacan, Kohut, Kernberg, Bowlby gibi düşünürlerin öncülük ettiği düşünce sistemlerinde mit yorumları -farklı yaklaşımlar sergileseler bile- birbirlerini tamamlayarak gerçekçi bir bütüne ulaşma amacı taşır. (Mitchell ve Black, 2014, 122)

Psikanalizde düş biliminin dilini bilen bir hekim gözetiminde insan benliğini yıpratıcı tehlikeli krizlere son vermeye çalışılır. Bu kişi, kadim "mystagogos" un ya da ruh rehberinin sınavın ve erginleşmenin olduğu ilkel ormandaki büyücü hekimin rolünü üstlenir. Doktor, doğru sözleri ve gizli yolları bilen kişidir. Kahramanın yolculuğundaki karşılığı kahramana yardım eden "Yaşlı Bilge Adam" karakteridir. Birdenbire ortaya çıkan yarattığı öldüren, bizi bekleyen kısmeti haber veren, bizi

hazinelere dolu yere ulaştıracak olan, büyük zorluklardan sonra bizi güzel mutlu yaşama ulaştıracak kişidir. (Campbell, 2010, 19-20)

Eliade, modern dünyanın mitsel davranışı tamamıyla yok etmediğini ancak eylem alanının değiştiğini ifade eder. Eliade'e göre, mitler artık hayatın önemli alanlarında baskınlığını yitirmiştir. Adeta bastırılmıştır. Mit, artık pişenin karanlık noktalarına ve toplumun ilgisiz alanlarına doğru itilmiştir. Dinsel bir yaşamın dışında mit, daha çok yaşamın boşa vakit geçirme, oyalanma alanlarında işlevselliğini sürdürmektedir. Hiçbir zaman yok olmayacağı bellidir. En azından politik yaşamda kendini politik mit olarak ayakta tutmaya çabalamaktadır. Modern insan varoluşunda etkin olan mitsel unsurların farkına varmalıdır çünkü bu unsur insanlık için önemlidir. (Eliade, 2017, 39-40)

Rollo May, eski mitlerin yok olmasının mümkün olmadığını söyler. May'e göre, mitler, kültürlerin ve dönemin özelliklerine göre hep yeniden yorumlanır. İhtiyaçlara göre değişime uğrar. Örneğin kadim Oresteia miti Homeros öncesi Yunan kültürüne dayanır, sonradan yeniden yorumlanmıştır. Orestes'in annesini öldürmekten ötürü duyduğu vicdan azabı ve suçluluk duygusu, Atina'da görülen davasında affedilmesi gibi olaylar, adeta medeniyeti oluşturur. Çünkü davanın sembolik bir şekilde sahnelenmesini tanrılar değil insanlar gerçekteşirmiştir. Bu mit, dünyada insanın başına gelenlerden yine insanların sorumlu olduğu düşüncesini gösterir. (May, 2016, 44-45)

Eliade, mitin hem atalardan kalan gelenekleri günümüze taşıdığını hem de aktarımları, modern hayatın eğitimine -onunla örtüşerek- destek sağladığını söyler. Eliade'e göre, tarihi kişiler arketipleri olan mitolojik kahramanları taklit ediyorlardı. Ancak mitin bütün toplum için örnek modeller oluşturması fikrini eğitim sürecine katamadılar. Sadece Goethe, insanlık için örnek teşkil edecek bir hayat sürme telâşı ve çabasındaydı. Paul Valéry 1932'de şöyle yazmıştı: "*Goethe bize göre insan neslinin efendiliğini, kendimizi tanrılara benzetmeye yönelik çabalarımızdan birini temsil ediyor*". (Eliade, 2017, 33-34)

Rollo May'in söylemiyle; hafıza çoğunlukla mite bağlıdır. Hâtta mite ihtiyaç duyar. Gerçek ya da hayâl olsun bir olay zihnimizde meydana gelir bunu hafızamızda

oluşturup iyice şekillendiririz. Bu olay mit haline gelir. Benzer olaylarla ilgili kullanabilmek için bunu hafızamızda saklarız. Çünkü sakladığımız bu olay mitleşmiştir ve artık bize yol gösterir hale gelmiştir. Bu mit, hatırlayan kişi hakkında bayağı bilgi verecektir. Kişi olayı yeniden oluşturmuş, şekillendirmiştir. Sartre'ın dediği gibi: *“Mit bir aşkınlık davranışıdır. Çocuğun tuhaf deneyimlerini anlamlandırmaya çalışmasıyla mit oluşur. Hafızanın yaratıcılığıyla, insan zihninin katkısıyla gelişir. Çocuk mitin oluşumuyla bir rahatlama duyar. Çoğu zaman mit, zihninde tutunacağı bir dal olur. Mitler rahatsız edici içerikler de taşıyabilir genellikle rahatlattırıcıdır. Şair Susan Musgrave de şöyle yazar: Hatırlamayı seçtiğin bir hayatı yaşamaya mahkûmsun.* (Elizabeth Simpson tarafından alıntılanmış. Nothingness of Humanistic Psychology 19, no.3) (May, 2016, 78-79)

3.2.1. Bir Mitolojik Kahraman Örneği: Paris

Yunan mitolojik kahramanlarından biri olan Troya Kralının oğlu Paris'in hikâyesi rüyalarla mitlerin bağlantısının kurulacağı çarpıcı örneklerdendir. Bu örnek ayrıca C.G. Jung'un temel arketiplerinden biri olan doğum arketipiyle de ilişkilendirilebilir.

Troya Kralının karısı Hekabe rüyasında bir meşale görür ve bu meşalenin bütün Troya'yı ateşe verdiğini görünce rüyasını yorumlatır. Bir rüya yorumcusu bu rüyayı hiç hayra yormaz. Doğacak bebeğin şehre uğursuzluk getireceğini söyler. Bu kötü beklenti sonucu doğan oğullarını kral ve karısı öldürmeseler de Kaz dağına bırakırlar. Çocuk beş gün bir ayı tarafından emzirilir. Sonra bir çoban olan Agelaos tarafından büyütülür. Paris adını verir. Sonraları soygunculara karşı sürüleri koruduğu ve güçlü olduğu için Alexander denmiştir. Bir gün Priamos tarafından gönderilen adamlar Paris'in bulunduğu yere gelerek oyunda galip gelene vermek için bir boğa alırlar. Paris adamları takip ederek oyuna katılır ve kazanır. Priamos onu oğlu olarak tanır ve kabul eder. Cassandra da kardeşliğe kabul eder. (Rank, 2016, 29-30) Aphrodite'in yardımıyla Sparta Kralı Menelaos'un karısı Helen'i kaçıtır ve Troia savaşının çıkmasına neden olur. Menelaos'la yaptığı dövüşte Aphrodite tarafından kurtarılır. Paris, hileli bir ok atışıyla Akhilleus'u öldürür. Çok geçmeden Philoktetes de Paris'i öldürür. Karısı Oenone, Paris'i kurtaracak durumdayken daha önce

kendisine vefasızlık eden kocasına yardım etmemiştir. Oinone kocasına yardım etmediği için sonradan pişman olur ve kendini öldürür. (Necatigil, 2011, 119)

Med kralı Astiages'in torunu Kiros'un hikâyesi de Paris' inkiyle benzerlik taşır. Kiros da öldürülecekken bir çoban ve eşi tarafından büyütülmüş, gerçek ortaya çıktığında Pers ülkesine sürülmüştür. Ancak orda başarılı olup Perslerin başına geçen Kiros Medlerle savaşa tutulmuş ve persleri yenmiştir. Hatta büyükbabasını esir almış ancak kötülük etmeden yanında tutmuştur. (Rank, 2016, 34-45)

3.2.2. Diğer Mitolojik Kahraman Örneği: Prometheus

Titanlar, Yunan Mitolojisi'ne göre Altın Çağ'da dünyayı yönetmiş olan en güçlü tanrı ırkıdır. Genelde baz alınan kaynaklara göre önce oniki titan vardı. Bu titanlar değişik kavramlarla özdeşleştirilmiştir. Hepsi Uranüs ve Gaia'nın çocuklarıydı. Kronos'un Uranüs'ü tahttan indirmesiyle iktidara geldiler. Ancak Kronos da sonra Zeus tarafından tahttan indirildi.

Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü'nde Titanları anlatır: *Titanlar, Uranos'la Gaia'dan doğan altı erkek çocuğa Titan, altı kız çocuğa da Titanides denir. Titan, dev anlamına gelir. Hesiodos, Titan sözcüğünde çifte bir etimoloji gösterir: Uzatmak, yayılmak anlamına gelen "titainein" ve öç anlamına gelen "tisis". Ama Titanlar Kykloplar ve Hekatonkheirler gibi doğa dışı, azman yaratıklar değildir. Erkek Titanlar şunlardır: Okeanos, Koios, Krios, Hyperion, İapetos ve Kronos. Dişi Titanlar da, Theia, Rheia, Themis, Phoibe ve Mnemosyne'dir. Zeus'la birleşen Themis ve Mnemosyne dışında, öbür Titanlar ve Titanidler aralarında evlenirler.* (Erhat, 1996, 319)

Kronos	Zaman
Okeanos	Okyanus
Tethys	Yeraltı suları
Hyperion	Güneş
Telia	Görüntü ve değerli taşlar
Kolos	Akıl ve kuzey kutbu
Phobe	Karanlık ve gizem
Mnemosyne	Hafıza ve hatıra
Rhea	Cinsel bereket ve dağlık bölgeler
Themis	Yağmur
Kriyus	Savaş ve barış
Lapetos	Ölümlülük
Gaia	Toprak

(<https://ozhanozturk.com/2018/01/24/titanlar-yunan-mitolojisi/> Erişim 10.08.2019.)

Prometheus, Titanlar soyundandır. Titan çiftinin dört çocuğu olmuştur: Atlas, Menoitios, Epimetheus ve Prometheus. Dördü de Zeus tarafından değişik şekillerde cezalandırılmıştır. Atlas'ı dünyanın ucuna dikmiş, omuzlarına gök kubbe yüklemiş, Menoitios'u yıldırımla çarparak yerin dibine indirmiş, Epimetheus başına bela olarak bir kadın dikmiş, Prometheus'u ise zincirleyip dağda kaderine bırakmıştır. Bir kartal tarafından karaciğeri didiklenmektedir. Zeus'un bu kardeşleri cezalandırmasının sebebi soylarına düşman olmasının çok ötesindedir. Kardeşlerin düşünebilme yetisinin olması özellikle Prometheus'un öngörülerinin sağlam bir kâhin olması Zeus'u rahatsız etmiştir. Prometheus birkaç kez tanrıyı kandırır, insanlardan yana çıkar. Prometheus

sayesinde düşünme gücü insanlara geçmiştir. Otuzbin yıl işkenceye uğraması planlanmıştır Prometheus'un, son sözünü söyler ve ölür. (Erhat, 1996, 1417-1431)

Antik tragedya yazarı Aisyklos da yazmıştır Prometheus'u. Oyunda kahramana başka yetenekler de eklemiştir. 465 yılında yazdığı tahmin edilen “Zincire Vurulmuş Prometheus” adlı oyunda diğer tanrıların gücüne karşılık Prometheus düşünme gücüne sahiptir. İnsanlara sadece ateşi getirdiği için önemli değildir. Alet yapmasını, hastalıkları tedavi etmesini, düşünmesini ve etkileyici konuşabilmesini insanlığa aktardığı için en önemlisi de güçlü tanrılara karşı insanoğlunun safında olduğu için çarpıcı bir kahramandır. Azra Erhat oyunun başına yazdığı önsözde mantığın yani logosun etik olanı yani ethos'u yendiğini söyler. (Aiskhylos, 2013) Prometheus, özgürlüğün, bilincin, zekânın, kıvraklığın simgesidir. Akıllı ve cesurdur.

*“...Söz değil olayın ta kendisi, sarsılıyor yer ta derinlerden
sesler geliyor gök gürültüsü gibi kıvrım kıvrım sarıyor gökleri yıldırım
bir hortum kaldırıyor tozu toprağı
birbirine giriyor havanın bütün solukları
rüzgârlar rüzgârlarla savaşıyor
gökler denizlere karışıyor
bu işte besbelli Zeus'un beni korkutmak için çıkardığı kasırga
ey yüce anam benim, ey sen
dünyaya ışık salarak dönen gökyüzü
gör uğradığım haksız belaları.*

(Gök gürleri ve Prometheus, Okeanos kızları ile gözden kaybolur.)

Goethe'nin yazdığı Prometheus'ta ise kahraman İsa Mesihle özdeşleştirilir. Hz. İsa insan bir kurtarıcıyken Prometheus tanrı olup da insanların yanında bulunmuştur. Prometheus mitolojik bir varlıktır, insanlara yardım etmesine rağmen hiçbir zaman insan kimliğinde olmamıştır. (Kerényi, 2012, 25)

Belirli mitlerin tipik rüyalarla benzerlikler taşıdığını ifade eden Abraham, Rüyalar ve Mitler adlı kitabında Prometheus efsanesini analiz etmiştir. Yunanlara göre Prometheus önce insanları yaratır, sonra da onlara ateşi getirir. Yaratıcı Prometheus ne tanrı ne de insandır. Karşılaştırmalı mitolojinin kurucusu Kuhn ateşin kaynağı efsanesi konusunda ciddi çalışmalar yapmış ve Hint Avrupa geleneklerinin Hintlerin Vedalar'ında bulunduğu sonucuna ulaşmıştır. Kuhn, Athena, İnsan Başı Atları, Yunan ve Cermen gibi mitleri Veda köklerine kadar incelemiş, aralarındaki bağları yakalamıştır. Örneğin Vedalar'daki ateş getiren Matarichvan'ın Yunan mitlerindeki karşılığı Prometheus'tur. (Abraham, 2017, 39-43)

3.3. Sinemanın Mit, Masal ve Rüyalarla İlişkisi

Sanat hep “gerçek” kavramının tanımıyla ilerlemeye çalışır. Gerçeğin ne olduğunu anlamayı kovalar. Tanım sürekli değişirken, ekoller de değişir, yeni yeni akımlar doğar, gelişir yok olur. Sinema da aynıdır. Hayâllerle donatılmış bir görsel dünya içinde insanı şaşırtmak, rahatsız etmek, hayâllerine ulaştırmak için renk değiştirir ve kabuk değiştirir. Antik çağdan günümüze dek uzanan mitler, destanlar, masallar sinemaya başka hiçbir alanda bulamayacağı bir kaynak sağlar. Mitin gizemli yapısı rüyalara dayanırken, rüyalar mitlerden beslenir.

Günümüz sinemasında daha önce filme alınmış masallar farklı anlatım yöntemleriyle tekrar anlatılır. Filmlerde yeni bir öykü yaratırken farklı efsanelere ait olan mitos öğeleriyle masalların yani *ritus*⁴’ların iç içe geçirilmesi suretiyle bir anlatım tarzı yaratılmaktadır. Mitleri ve masalları kaynak alan sinema, seyirciye kendi yarattığı farklı hikâyeleri anlatır. (Altay, Uğur, 2018, 125)

Yazar, düşünür Emerson, “*çevremiz tarafından üstümüze giydirilen kıyafeti uykumuzda üstümüzden atarız*” der. Böylece özgürlüğümüze kavuşuruz. Artık her isteğimizi gerçekleştirebilir, gizli saklı ne varsa açığa çıkarabiliriz. Her ne kadar Freud kuramıyla, rüyalara ilginç yorumlar getirse de, uyuduğumuzda ortaya çıkan rüyaların gizemli dünyasını yeterince çözebilmemiz mümkün görünmüyor. Düşsel gerçeklikle,

⁴ Simgesel anlamlar taşıyan geleneksel uygulama.

görünen gerçekliği karşılaştırıp sonuca ulaşmaya çalışan Fellini, “*Düşler daha gerçektir*” der. (Yalsızuçanlar, 2014, 65)

Bornstein’a göre, bir rüya zihnimizin sınırlarında gerçekleşmişse bu rüyayı kendimizin gördüğüne eminizdir. Ancak edebiyatta özellikle de romanda böyle değildir. Modern anlatıda iç monologlarda anlatıcının belirlenmesi mümkün olmaz. Çünkü başka anlatı kaynaklarıyla kaplanmıştır. Daha doğrusu anlatıcı yoktur. Sahne sanatlarında ve sinemada durum farklıdır. Romanda yaygınlaşan bilinçakışı tarzı tiyatrodan Strindberg’in oyununda sorun yaratmıştı. Strindberg’in rüya tekniği anlaşılmalıdır çünkü rüya gören birinci tekil şahıs yoktu. Bu durumla ilgili 1960’larda John Milton, Strindberg’in “*Düş Oyunu*” adlı oyununda rüya gören saptanamadığı için teknik bir hata olduğunu söylemişti. Milton, “*her kişi rüya görenin bir veçhesidir*” deyişiyle, rüya oyununun duygusal değil entelektüel boyutunun olduğunu savunmuştu. “*Sekizbuçuk*” adlı filmde rüyayı gören ya filmin yönetmeni *Fellini* ya da oyuncu *Mastroianni*’dir. “*Geçen Yıl Marienbad*’da” adlı filmdeki rüyayı görenin iki karakterden biri olduğu tahmin edilse de kesin olarak belli değildir. Bergman “*Sessizlik*” filmindeki rüyayı kendinin gördüğünü söylemiştir. (Bornstein, 2017, 65-66). Masallarda, edebiyatta, destanlarda olduğu gibi filmlerde de bilinçdışının diliyle bir anlatım görürüz. Özden Terbaş, “*Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri*” adlı çalışmasında Gabbard’ dan alıntılıdığı cümleyi paylaşır: “*Film, bilinçdışının dilini konuşur.*” *Acaba bilinçdışının dilini konuşan sinemanın derinliklerine inmek mümkün müdür?* diye sorup, devam eder Terbaş: “*Ruhsal aygıtı benzer bir şekilde bir film aygıtından söz edebilir miyiz ve bir filmin ortaya çıkmasında bir film işlemi ile karşılaşılıyor olabilir miyiz?*” Sklarew’in cevabıyla devam eder: “*Kamera, filmin çekilmesi, filmin işlenmesi ve yansıtılması gibi unsurlar bir film aygıtı olarak kabul edilebilir. Ayrıca rüya işlemi gibi film işlemi (filmwork) de denebilir*”. Film işlemi de yoğunlaştırma,⁵ yer değiştirme,⁶ görsel/işitsel simgelerle temsil gibi mekanizmaları kullanır. Filmin kurgulanma süreci rüya oluşumunun ikincil gözden geçirme sürecine

⁵ Farklı çağrışım zincirlerine ait elemanları (imgeler, düşünceler vb.) toplar ve tek bir birim halinde bir araya getirir. Bir rüya ayrıntılı bir şekilde analiz edilecek olursa, yoğunlaştırma sürecinin rüyadaki her bir elemanla ilişkide olduğu görülür. Rüya çalışmasının temel mekanizmalarından biri olan yoğunlaştırma belirti oluşumu, dil sürçmeleri ve esprilerde de rol oynar.

⁶ Rüya çalışması, anlamlı olan rüya düşüncelerinin yerine, küçük ve önemsiz rüya düşüncelerini yerleştirir; böylece rüyanın çok önemli içeriği merkezden uzaklaştırılır ve arzusunun doyurulması gizlenmiş olur.

benzer. Sinema dili bilinçdışı diliyle pek çok açıdan benzerlik taşır. “Yansıtma” kavramı hem sinemanın hem psikanalizin kullandığı bir kavramdır. “Serbest çağrışım” tekniği de sinemada görsel düzeyde bulunurken, psikanalizde sözel düzeyde bulunur. “Perde anı”⁷ kavramı da filmleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. (Terbaş, 2019, 2-3)

19. yüzyılın popüler kültüründe masalsı fantastiğin önemli bir yeri vardır. Batı kültürü doğaüstü olayları fabl’larla ilişkilendirmektedir. Birbirine benzeyen temaların ve hikâyelerin ilgi görmesi, yeniden uyarlanan masalları yeni bir metne dönüştürme isteğini tetiklemektedir. Masallar, mitos ve ritusların insanlar arasında dilden dile aktarılmasıyla oluşur. Rituslar soyut anlamlar taşır ve simgeseldir. Bir mesajı veren ve öğüt veren masallara örnek olarak Alice Harikalar Diyarında, Oz büyücüsü, Grimm Kardeşler gibi masallardan ve masal kahramanlarından ilham alınıp uyarlanan sayısız film vardır. Masallar, efsaneler ve mitler, Tim Borton, Michel Ocelot, Lotte Reinginer gibi birçok yönetmenin filmlerine kaynaklık etmiştir. Ayrıca günümüzde yine bu kaynaklarla beslenen bazı filmler yüksek gişe getirisi sağlayarak başarılı olmuşlardır. Bu filmler: Truva (2004), Avatar (2009), Thor (2011), Harry Potter ve Serisi, Yüzüklerin Efendisi ve Serisi’dir. Ayrıca Game of Thrones, Supernatural, Dominion, Once Upon a Time gibi diziler de mitolojik unsurlarla beslenerek ortaya çıkmıştır. (Altay, Uğur, 2018, 125-128)

Yazar Güçhan, sinemanın hep bir düş fabrikasına benzetildiğini söyler. İnsanların başka yerde bulamadıkları şeyleri buldukları, kendilerine bir kaçış ortamı oluşturduklarını ifade eder. Güçhan’a göre, seyirci bu kaçış ortamında bulduklarıyla bütünleşip özdeşleşir. Metz ise bu bilinen görüşe daha sistematik bir şekilde yaklaşır ve durumu, Lacan’ın Özne (Ben)’nin oluşumu ile ilgili psikanalitik kurama göre yorumlar. Seyirci fiziksel algısı sayesinde perde üstündeki sesleri, hareketleri algılar ancak gördüklerini kavramaya yarayan fiziksel mekanizmanın nasıl çalıştığı ve seyircinin filmle nasıl bütünleştiği konusu Metz’e göre psikanalizin konusudur.

⁷ İçeriği anlamsız olan, alışılmadık tarzda net ve keskin olan çocukluk anısıdır. Bu anıların analizinde silinmez ve kalıcı nitelikte çocukluk deneyimlerine ve bilinçdışı fantezilere ulaşılır. Belirtiler gibi perde anılar da bastırılmış unsurlarla savunmalar arasındaki uzlaşım ile oluşturulmuşlardır.

Bu soruyu cevaplamanın yolu yani seyircinin sinemadaki rolü ve seyrettiğini algılamasının nasıl olduğu insan oluşumunun temel süreçlerinden olan “birincil süreç” ten geçmektedir. Metz, sinemada anlam mekanizmalarının oluşumu konusundaki soruların da perdenin önündeki ve arkasındaki süreçlerin göz önünde bulundurulmasıyla cevaplanacağını savunur. Senaryo düş benzerliği Metz’in temel çıkış noktasıdır. (Güçhan, 1992, 101-117)

Christian Metz, film ile rüyalar arasında temel bir ayrım olduğunu da ısrarla vurgular. Metz, rüyalarla filmler arasındaki bütün ontolojik sorunları yok sayar. Metz’e göre rüya gören rüya gördüğünü bilmez ancak film seyreden sinemada olduğunun bilincindedir. Metz, filme özgü durumların ve özellikle de *onirik*⁸ durumların altını çizer ve bazen hem rüyada hem de filmde gerçeklik yanılsamasının olabileceğini ancak aslolan yanılsamanın rüyaya ait olduğunu söyler. (Bornstein, 2017, 68)

Metz’e göre düş, bilinçaltına ait bir üretim mekanizmasından, filmsel öykü ise bilincin denetiminden geçer. Sansür de bilincin içindedir. Ona göre sansür basamak basamak yükselmez. Eger öyle olsaydı sanatçılar ürettiikleri fantazmaları dışa vuramazlardı. Katı bir sansür olsaydı bilinçaltı da olamazdı. Öyleyse yönetmen sansürü aşmak için bırakım sembolik imgeler kullanmalıdır. Çünkü düşte kişi rahatsız olduklarına yoğunlaşırken, filmde böyle bir şey olmaz. Ayrıca düşsel yoğunlaşma bir yer değiştirmeye sonuçlanır. (Adanır, 2012, 62)

Rüyadayken gördüklerimizle uyanırken yaşadıklarımız arasında gerçeklik farkı var mıdır acaba? Vladimir Nabukov da “*Nedir düşler?*” diye sorar ve *sıradanlıkla gelişigüzellik arasında özelliklerle, grotesk ayrıntılarla anlatan, ölü karakterleri yeni giysilerle canlandıran...* diye cevaplandırır. Düşlerde zaman ve mekân yoktur, Aleksander Dovzhenko’nun filmlerindeki gibi atlar konuşabilir, duvarlardaki resimler göz kırpar, hayvanlar devrimin gelişini öngörebilir. Onun filmlerinde zaman akarken, mekânda büyük sıçramalar olabilir. Sürekli kullandığı metaforları, Ukraynalı olmayanların anlaması mümkün değildir. Fromm da sembollere

⁸ Uyanırken görülen korkulu bir rüyaya benzeyen halüsinasyon durumu için kullanılan psikiyatrik bir kavram.

vurgu yaparak, önemli olanın zaman ve mekân olmadığını, yoğunluk, anlam ve çağrışımın önemli olduğunu söyler ve sembol dilinin insanlığın geliştirdiği evrensel bir dil olduğunu savunur. Ancak Fromm'a göre rüyaların dilini anlamak, mitos ve masalların dilini kavramak kadar zordur. (Yalsızuçanlar, 2014, 67-68)

Mitlerden ve efsanelerden yararlanarak farklı bir anlatım, farklı bir öyküleme metodunu yakalayan bir film de “*Pan’ın Labirenti*” adlı filmidir. Yönetmen Del Toro tarafından çekilen bu film, bu çalışmaya da kaynaklık eden “*Sinemada Masalsı Anlatım ve Mitolojik Ögeler: Pan’ın Labirenti*” adlı çalışmada ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Del Toro, kendi kurduğu masalsı dille, seyirciyi etkilemeye yönelik katharsis kavramını önemseyerek özdeşleşmeye dayalı klasik bir yapı kurmaya çalışmış gibi görünse de, aslında postmodernizmin biçimsel unsurlarından yararlanmıştı. Postmodernizmin yöntemi olan metinlerarasılık kavramının yardımıyla bir anlatı oluşturan Del Toro, masalsı ögeleri bire bir yansıtmamış, kendi dilini kurmuştur. Örneğin, bir çok masalda yol gösterici olan periler bu filmde de aynı görevi görmektedir: Ofelya’ya labirentin yerini gösteren, onu götüren, görev sırasında yardım eden yine perilerdir ya da başka bir örnek gerekirse Yunan Mitolojisi’nde kendi çocuklarını yiyen bir tanrı olan ve zamanı temsil eden Kronos, faşist iktidarın sembolü olan elinde sürekli bir saatle dolaşan Vidal’de temsil edilmiştir. Filmde bunlar gibi onlarca örnek bulunmaktadır. (Altay, Uğur, 2018, 136-139)

“*Sinemada Tarihin Görüntüsü*” kitabında Oğuz Makal, Pan’ın Labirenti filmini koştut ve fantastik iki öykünün iç içe anlatılmaya çalışıldığı bir film olarak tanımlar. Makal’a göre, bir yanda İspanya İç Savaşı’na ve faşizme gönderme yapan diğer yandan kendi iç savaşını yaşayan Ofelia’nın dünyası ile ilgili iki öykü paraleldir. Filmde şiddet ve özgürlük sorunu hem içte hem dışta vardır ve ikisi de önemlidir. Bu filme, Ofelia’nın çift yönlü masal/yolculuğuna, kişilerin eylemlerini masalların temel bölümleri olarak gören Vladimir Plopp’un saptadığı otuz bir adet işlevle benzerlikler bulunarak da bakılabilir. (Makal, 2014, 300)

3.3.1. Ingmar Bergman Sinemasında Rüyayı Arayış

İsveç'in Dünya Sineması'na kazandırdığı önemli tiyatro ve sinema yönetmeni Ingmar Bergman, filmlerini yaratırken çoğunlukla biyografisinden faydalanmıştır. Bergman'ın sinemasını anlayabilmek için onun yaşamını, özellikle de çocukluk ve gençlik yıllarını bilmek şarttır. Onun sinemasını anlamak için onun aile ilişkilerini, düşüncelerini, yaşantısını bilmek gerekir. (Ekici, 2007, 236) Yine Ekici'nin P.T. Gürmen'in Sinema Dergisi'ne yazdığı "Ingmar Bergman Yalnızlığın Ressamı" başlıklı makalesinde Hollywood Sineması'nın önemli yönetmenlerinden Steven Spielberg, Bergman'dan övgüyle söz eder: "*Ona her zaman büyük bir hayranlık duydum ve onun kadar iyi bir yönetmen olabilmeyi denedim ama bu asla gerçekleşmeyecek. Onun sinemaya olan aşkının büyüklüğü, beni tuhaf bir suçluluk duygusuna itiyor...*" (Ekici, 2007, 236)

Bergman'ın filmlerinde manzaraları ve doğayı çokça görürüz. 1950'lerin sonlarında yaptığı "*Yedinci Mühür*", "*Yaban Çilekleri*", "*The Virgin*", "*Spring*" hep doğal çevrede geçer. Bergman filmlerindeki doğa verimlidir ve gizlerle, mistik öğelerle doludur. Karakterler de doğal dünyanın karakterleridir ve doğayla karakterler arasında bir iletişim göze çarpar. Bütün bu doğa kullanımlarına rağmen Bergman filmleri çoğunlukla kapalı mekânlarda geçer. Modern Bergman filmleri -ki yazar bununla 1950 sonlarından sonra çektiği filmleri kastediyor- boş bir çevreyi ve ona uygun karakterleri resmeder. Boş çevre, tek başına ağaçlar, deniz kıyısı, boş kayalar ve çıplak kayalardan oluşur. Hâтта 1961'de çektiği "*Aynanın İçinden*" adlı filmde sonraki filmlerini çoğunlukla tek bir mekânda çeker: Farö Adası. Bergman filmleri, alışılmamış stiliyle çarpıcı bir minimalizm taşır. Bergman filmlerinde iki değişik yol izler: Karakterlerin ifadesinin yakın çekimi ve özel bir manzara. Hatta ilginç bir şekilde filmlerinin çoğunluğunda aynı oyuncular ve aynı dekorlar vardır. (Kovacs, 2010, 173-176)

Bergman, rüyaları merkeze aldığı filmlerine öyle bir estetik biçim yerleştirmiştir ki, kendi de dahil olmak üzere birçok sinema insanı filmlerini bizatihi rüya olarak tanımlar. Ortak düşünce, Bergman'ın üsluplaştırma geleneğiyle filmlerini çektiği üstünedir. Brigitta Steene şöyle söyler Bergman için: Olaylar gerçekçi ortamlarda meydana gelse de Bergman sinemasında hep bir üsluplaştırma havası

sezilir. Üsluplaştırmayı bir gerçeklikten basit bir soyutlama olarak görmemek gerekir. Aksine üsluplaşmış ürünün gerçeklikle bağı vardır. Ayfre de Bergman'ın insanın kafasını karıştıracak kadar çok tarzı olduğu için bir üsluptan söz edilemeyeceğini savunur. Bergman'ın rüyayla en çok özdeşleşen filmi de “*Persona*” dır. *Persona*'da David Boyd'un deyişiyle yazar kendi metninin mülkiyetini kaybeder. Filmde ne dolaysız ne de dolaylı bir anlatım vardır. Film, kendini birinci tekil şahıs gibi anlatır ve Vierling'e göre filmin filmidir. (Bornstein, 2017, 75-84) Birbiri içine geçen iki kadın karakterin çarpıcı sessizliklerinden ve sözlerinden etkileniriz. İki kadın eşleşir ve birbiriyle kaynaşır. Tek bireyin iki yönüdür bir bakıma bu gördüğümüz. Bir etkileyici eş benlik örneğidir.

“*Yaban Çilekleri*” adlı filmde Bergman, ölüm temasını almıştır filmin merkezine. Ellinci yıl ödülünü almak için yola çıkan profesöre, yol boyunca gördüğü geçmişini anlatan düşler ve kâbuslar eşlik eder. Hayâl ve gerçek sürekli iç içedir. Bütün yaşamı rüya sekansları arasında gözümüzün önünden geçer, ana karakterin değişimlerini görürüz. Aynı yıl yani 1957'de çektiği varoluşçu sinemanın örneklerinden sayabileceğimiz “*Yedinci Mühür*” adlı filmde de temalardan biri “*ölüm*” dür. 14. yüzyılda geçen bir hikâyedir ama çağdaştır. Bir şövalyenin ölümle karşılaşması üstüne kurulmuştur. Sonuçta ölüm korkusunu yenmiş, ölüme hazır bir insan görürüz. Bergman bir gazeteciyle söyleşisinde bu filmde ölüm korkusunu yendiğinden söz eder. Kendini adeta ecele boğuşuyormuş gibi hissettiğini, korkusunun çok şiddetli olduğunu ancak filmin bitimiyle birlikte korkusundan eser kalmadığını söyler. Bergman şöyle ifade etmiştir: “*Bir tuvalin büyük bir iddiayla ve kibirsizce alelacele boyanması gibi bir duyguydu. İşte bir tablo, lütfen alın onu!*” (Savaş, 2003, 255)

Bergman, “*Persona*” filminde ünlü bir aktris olan Elisabeth ile bir hemşire olan Alma'nın hikâyesini anlatır. Elisabeth bir oyun esnasında bir anda susar ve bir daha konuşmaz. Elisabeth bir psikiyatri kliniğine kaldırılır ve orda bakımın hemşire Alma üstlenir. Alma onunla haftalar boyu diyalog kurmaya çalışır. İki kadın arasında öldürücü bir nefretten sevgiye doğru uzanana farklı duygu aşamaları görülür. Alma onların yüzlerinin birleştiği bir kâbus görür. Bu rüyada Elisabeth Alma'ya fısıldayarak “hiçbir şey” der. Elisabeth'in ne zaman konuşacağını bilemeyiz, açık uçlu kalır konu. Bu iki kadın bir çok yönden birbirine zıttır. Elisabeth suskundur Alma ise konuşmadan

duramaz. Elisabeth yaşama yabancılaşmıştır ve bunu kabullenemez bir türlü. Başa çıkamayacağı bir durum gelmiştir başına. Bergman'a göre aynı Tarkovsky'nin de düşündüğü gibi sanatçı yani Elisabeth yabancılaştığını kabul etmelidir. Sanat, yaşamın hiçliğiyle, sanatçı ise hiçbir şey sözüyle barışmalıdır. Hastane sahnesi Alma'nın düşüdür. Terapi sonrasında Elisabeth değişmezken Alma değişir. Elisabeth'in suskun ve ulaşılamayan kişiliğinde kendi yansımaları görünür. (Kovács, 2010, 362-365). Bergman, Persona filminin başında birtakım ipuçları verir. Elisabeth personayı temsil eden karakterdir. Elisabeth'in aniden sustuğu sahnede canlandırdığı karakter ise yani Elektra babasına ihanet eden annesini annelik bağına rağmen öldürten bir karakterdir.

Macar Yazar András Bálint Kovács, “*Modernizmi Seyretmek*” adlı kitabında Bergman'ı ve özellikle de filmi Zindan'ı, “*Eleştirel Kendini Yansıtmanın Ortaya Çıkışı*” başlığı altında incelemiştir. Auteurün filmin merkezinde olduğu anlayış 1950'ler ve 1960'larda yaygın bir şekilde sürmüştür. 1948'de Bergman modernist eleştirel kendini yansıtmanın ilk örneği olarak Zindan filmini çekmiştir. Film jenerikten önce yaklaşık on dakikalık bir girişler başlar. Jenerik alışılmışın ötesindedir, bir dış ses açılış sahnesinden söz eder ve jenerik yazılı değildir: “*Bu noktada başlayan filmin başını izlediniz. Aralık ayındayız, gün ortası; insanlar telâş içinde. Filmin adı Zindan.*” Filmin hatta adının bile ne olduğunu bilmeden girişte izlenen film ile Zindan adlı filmin aynı olduğunu anlarız. Aynıını on dört yıl sonra Fellini, “*Sekizbuçuk*” ve “*Wajda Her Şey Satılık*” (1969) adlı filmlerde yapmıştır. Ancak daha sonra bu iki filmin aynı film olmadığı filmi sonunda anlaşılır. Gerçek auteur başlangıçta var olur, sonra kurmaca auteur filmin sonuna kadar kalır. Bu da bir soruyu akla düşürür: Gerçek auteur ile kurmaca auteur'un arasındaki ilişki nedir? (Kovács, 2010, 240-241)

3.3.2. Andrey Tarkovsky Sineması

Andrey Tarkovsky İkinci Dünya Savaşı sonrası Sovyet Sinemasının iyi yönetmenlerinden biri hatta en iyisi kabul edilir. Şiirselliğiyle ve felsefesiyle dikkat çeken Tarkovsky, Yazar İsmail Ertürk'ün (Ertürk, 2008, 113) “*Perde'li Düşünceler, Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema*” adlı kitabında, “*Sinemada Bir Mistik*” başlığıyla incelenmiş, sinema ve düşünceyi değişik estetik ilkeler çerçevesinde birbirine karmış diğer yönetmenlerle (Griffith, Eisenstein, Godard, Antonioni,

Kurosawa, Bergman vs.) birlikte anılmıştır. Tarkovsky, bireyin toplum içindeki inanç sorunsalı ve kendini dini, manevi bir uyuma eklemleyememesini konu alan yapıtlarını bir Doğu aydını gözüyle yaratmış, hiçbir etikete girmeyen kimliği ve filmleriyle çarpıcı bir düşünsellik ortaya çıkarmıştır. Bu düşünsel özü, onu benzerlerinden farklı kılan bir dil, gerilim ve üslupla desteklemiştir. Tarkovsky filmleri, Doğu mistikliğine özgü bir şiirselliğe sahiptir. Felsefesi, varoluşun anlamı, insan ve evrenin birliği, bunların birbiri içinde erimesi ve bunlar üstüne derin düşüncelere dalmaktır. (Ertürk, 2008, 113-115)

Maneviyata büyük önem veren Tarkovsky, kendini giderek daha da Doğulu olarak tanımlamıştır. Özgün adı “*Andrey Tarkovsky: Interviews*” olan John Gianvito’nun derlediği, Ebru Kılıç’ın dilimize kazandırdığı eserde, Batı’yı pragmatik ve akılcı bulurken, insanlığın tek umudu olan maneviyatın Doğu’da olduğunu söyler. Tarkovsky’e göre modern insanın en büyük eksikliği maneviyattır. İçinde bulunduğu zamanları diğer zamanlardan daha tehlikeli bulur. Tarkovsky insanlığın ruhunu köksüzleştirdiğini, maddiyata gömüldüğünü, orda kendini rahat hissettiğini söyler. İlerlemenin yanıltıcı olduğunu maneviyatı düşük insanlardan insanlığa mutluluk getirmesinin beklendiğini bunun da saçmalık olduğunu ileri sürer. (Gianvito, 2009, 107)

Tarkovsky üç filmindeki (*İvan’ın Çocukluğu, Andrey Rublev ve Solaris*) üç kahraman (İvan, Rublev ve Kris) arasında bağ olduğunu söyler. Bu üç karakter de kritik bir ikilem içinde analiz edilir, ya ölürlere ya da inançlarını bırakırlar. Yani özetle pes ederler. Tarkovsky, bu kahramanları birbirine yakınlaştıran ögenin, insanın ne olursa olsun bir tercih yapmak zorunda kaldığı umutsuz bir duruma ya da bir çıkmaza sürüklenmesi eğilimi olduğunu söyler. Tarkovsky’nin kahramanları insan olmanın ne kadar zor olduğunu anlatır. Bir bakıma Tarkovsky yarattığı kahramanları aracılığıyla konuşur. (Nuyan, 2010, 80) Filmlovers adlı internet sitesinde “*Andrey Tarkovsky’nin Filmlerinin Felsefi Dayanakları*” adlı incelemede de bu üç film (İvan’ın Çocukluğu, Andrey Rublev ve Solaris) çözümlenmiştir. İvan’ın Çocukluğu filminin kahramanı İvan, karmaşık bir karaktere sahiptir. İvan’ın başına gelenler ve onun tepkileri ünlü düşünür Sartre’in sözünü akla getirir: Savaş, hayatta kalanları dahi öldürür. İnsan kırılmandır ve karşılaştığı kötülüklerden etkilenir. Andrey Rublev filminin karakteri

Roublev de zorluklarla karşılaşan bir sanatçıdır. Rublev'in yarattığı sanat eserleri film boyunca yok edilir, Rublev susar, sanatıyla konuşmaya devam eder. İnancını diri tutarak direnir. Bu film de Tarkovsky'nin işlediği temalardan olan inançla ilgilidir. Solaris filmi ise felsefi bir bilimkurgudur. Film, aşk ve kimlik üstünedir. Filmin kahramanı Kris ise ölmüş eşinin okyanus tarafından yeniden yaratıldığına inanır ve bu durumun etkilerini seyrederek film boyunca. Yaratılan kadın onun eşi midir yoksa bu bir yanılsama mıdır? Kris sorguladıkça anlamın derinliği artar. (<https://www.filmloverss.com/andrei-tarkovski-filmlerinin-felsefi-dayanaklari/> 29.10.2018. Erişim tarihi: 09.08.2019)

Andrey Rublev adlı filmin ve karakterin çıkış noktası olan kişi 15.yüzyılda yaşamış, hakkında çok az bilgi olan bir ikona sanatçısıdır. Tarkovsky Rublev'i 15.yüzyılla 20.yüzyılın, tarihle bugünün iç içe geçtiği bir kurguyla anlatmıştır. İnsanın her türlü acıya ve etrafında olup bitenlere karşı kayıtsızlaştığı bir dönemde Rublev umudu ve inancı arar, yılmadan mücadele eder, duyarlılığıyla insana umut aşılar. Bu karakter yönetmenin sadece içinde bulunduğu zamandaki arayışları değil, daha önceki zamanlardaki arayışları ve umutları da temsil eder. Tarkovsky filmlerinde her zaman inanan ve umut ederek mücadele eden karakterlere sarılmıştır. (Tarkovsky, 2009, 213)

Oğuz Makal, “*Sinemada Tarihin Görüntüsü*” adlı eserinde Tarkovsky'nin sonraki filmlerine egemen olacak uzun bölümlü ve epizotlara ayrılmış öykülerle uzun takip planlarının bu filmle başladığını söyler. Makal'a göre Tarkovsky bu filmde çağın mimarisini, resim sanatını gerçekliğiyle yansıtabilmek için uğraş vermiştir. Bunun için Rublev'in ikonalarından (Teslis, Başkalaşım, Kudüs'e Giriş, Doğum, Lazarus'un Diriltilmesi, Vaftiz, Müjde, Ormandaki Kurtarıcı...) yararlanmıştır. (Makal, 2014, 343)

Tarkovsky'nin döneminde sıklıkla tartışılan hiçlik kavramı -ki ilerde Bergman'dan söz ederken değinilecektir- modern dünyada iki zıt yaklaşımı bünyesinde taşır. Birinde boş yüzey, önemli değerlerden yoksundur, diğerinde ise bu kayıp değerler alanı mitsel bir gerçeklikle doldurulur. Bu yeniden inşada Tarkovsky de özellikle önemli bir yer tutar. Mitsel kökleri bulmak için derinliklere inmek zorunda değildir. Sadece Rus Ortodoks geleneğinden faydalanır. İkili temsil Tarkovsky filmlerinin çoğunda vardır. “*Andrey Rublev*” filminde, yağmur veya at, “*Ayna*” adlı

filminde rüzgâr gibi görsel motifler bulunur. Bazı filmlerinde modern ve geleneksel denebilecek zıtlıklar kullanır. Bir yanda geleneksel ve tinselle, diğer yanda modern ve maddi olanın zıtlığını işleyerek dünyanın bütünsel görünümünü anlatır. (Kovacs, 2010, 198-199)

Tarkovsky sinemanın, hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz diğer sanatlar tarafından kavranamamış boyutunu yansıtmak için doğduğunu söyler. Tarkovsky'e göre, her sanat dalı tinsel ve duygusal dünyamızın ancak bir yanını kavrayabilir. (Tarkovsky, 1992, 95-96)

Tarkovsky'nin amacı, evrendeki farklı farklı sesler arasındaki uyumun insansal duyumsamalarını görüntüler aracılığıyla yakalamaktır. (Asiltürk, 2014, 140) Tarkovsky'e göre her doğal organizma gibi sanat da birbiriyle çelişen öğelerin mücadelesiyle ayakta kalır ve gelişir. İç içe geçen zıtlıklar bir bakıma bir düşünceyi sonsuza dek tekrarlar. (Tarkovsky, 1992, 53)

Tarkovsky filmleri içinden geldiği gibi çeker ve bu filmlerde ruh durumunu sanki sürekli düşteymiş gibi öyküler. Anlatım tarzı, rüyalandaki gibi gizemli ve ürperticidir. Bilinçdışı özgürce devreye girmiş gibidir. Hayatın doğal akışı yerine düşlerin oluşturduğu bir akış egemendir. (Yalsızuçanlar, 2017, 79)

Tarkovsky'ye göre rüya, gündelik hayatın yadırgatıcı hali değildir. Tarkovsky rüyadaki yabancılığın rüyanın mantığıyla değil de başka bir mantıkla çözülmesi gerektiğini düşünür. Çözümü moderncilerin biçimci tarzlarında aramaz. Onun yerine gerçekçiliği, izlenimciliği yok sayan klasik dramaturjiyi de alaşağı eden bir zaman kavramı oluşturur. Yeni bir estetik getirir. Bu estetik anlayışı gündelik hayatın mantığını gerçekdışı bir dünyaya çevirmek anlayışını benimsemez. Tarkovsky'nin tarzı gerçeği de gerçekdışını da anlatmamaktan geçer. Sinemasal metaforu da, simgeleri de kullanmaz, filmlerinde hiçbir şeyle başka bir şeyi anlatmaya çabalamaz. Tarkovsky filmleri gerçek öğelerdeki sürpriz birleşmelerin rüyamsı etkilerini taşır. Bu öğeler, kendine özgü bir retorik getirmez aksine tam da rüya zamanında oluşurlar. (Bornstein, 2017, 24, 26, 27)

Bornstein, uyanık geçirilen hayattaki kaotiklik düşünülduğünde rüyaların hiç de yadırgatıcı değil, açık ve belirgin olarak görüldüğünü söyler. Bornstein'a göre, kendi yüzümüzün aynadaki yansıması, rahatsızlık vericidir. Çünkü gerçekliğinden kuşku duyacağımız bir durum vardır. Ayna imajının gerçek olmadığını kabulleniriz. Oysa yüzümüzün sudan yansıyan hâlini gerçekliğin bir temsili olarak kabul etmeye hazırızdır. Sırsız bir ayna olarak suyun yansıtması tıpkı rüya gibi gerçekliği yadırgatıcı hale getirerek, suyun gerçekliğini daha az yadırgatıcı yapar. Tarkovsky de gerçekliği rüyaya dönüştürmek için suyu sanatsal bir araç olarak kullanır. Rüya zaman kavramıyla bağdaşır adeta. Bir akışkan unsur, rüya haline gelen zamanın akışını anlatır. Bachelard, suya meyleden varlığın sürekli başının döneceğini ve boyuna ölüp ölüp dirileceğini söyler. Özetle, rüya zamansal bir fenomendir. Tarkovsky'nin filmlerinde her sahne kendi zamanını üretmelidir. Bunun için de rüyadan faydalanır. (Bornstein, 2017, 30-34)

Sinema tarihindeki modern auteur'ün kaybolmasının eşliğindeki örneğin, Tarkovsky olduğu söylenebilir. Özellikle de "Ayna" filmiyle. Yazar Kovács'a göre bu film, modernliğin sonudur. Film, auteur'ün sadece kendine gönderme yapan bir bakış değil, aynı zamanda auteurün anlatıdaki rolüne dair kriz hakkında bir düşünmedir. Ayna adlı filmde auteurten çok onunla ilgili anılar ön plandadır. Daha sonraki filmlerde Tarkovsky'nin filmler üstündeki auteur olarak ağırlığı azalmıştır. Tarkovsky farklı rolleri üstlenen farklı söylevleri olan biri olarak görülmedi, Rus kültürünün tinsel geleneğini yeniden canlandırmaya çalışan bir yönetmen olarak algılandı. "Ayna" da zihinsel yolculuk aynı "Hiroşima Sevgilim" filmindeki gibi geçmişteki bir travmayı bulmayı hedefleyen psikanalitik bir süreç vardır. Film anlatısı bir yanı sıra da Robbie-Grillet'in "Ölümsüz Kadın" filmindeki duruma benzer. Anlatıda auteurün oğlunun ve annesinin bakış açıları vardır. Bu bakış açıları birbirine karışmaz. Film çok sayıda paralel anlatıyla ilerler. "Ayna" daki stil hem parçalı, hem devamlıdır. Gerçekçi olmasının yanında yapay bir teatrilliği vardır. Bu film dışında Tarkovsky parçalı kolay stilini kullanmamıştır. Görsel ve işitsel motifler yönünden eşsizdir. Uzun çekimler arasında zamanın alışılmamış işlenişi dikkat çeker. Bu uzun çekimler ilahi evreni hatırlatır. Filmde dört dakikadan uzun süren çekimlerin yanı sıra saniyelik parlamalar da vardır. Bazı bölümlerde düz ve doğrusal anlatı varken, bazı sahnelerde zamandizimsel bir anlatı bulunmaz. (Kovács, 2010, 410-415)

3.3.3. Örnek Film Analizi: Siyah Kuğu (Black Swan)

Siyah Kuğu adlı film, Darren Arronofsky'nin 2010'da çektiği, çalışmamızın temellerini oluşturan rüyaların ve eş benlik kavramının kullanıldığı çarpıcı bir örnektir.

Daren Arronofsky, 1998 yılında ilk uzun metrajlı “Pi” adlı filmiyle Sundance film festivalinde en iyi yönetmen dalında ödül almıştır. 2000 yılında “Requiem For a Dream”, 2006'da “The Fountain”, 2008'de “The Wrestler” adlı filmleri çekmiştir. “Pi” ve “The Fountain” filmlerindeki senaryoların da kendine ait olması sebebiyle aynı zamanda özgün bir senaristtir.

Nina adlı balerin (Natalie Portman) iyi, masum yanıyla hayatına katmaktan çekindiği ancak mecbur kalarak bütünleşmek zorunda kaldığı kötü yanının mücadelesinin içinde bulur kendini. Film, bir bale gösterisiyle başlar. Beyaz renk hâkimdir, parlak olmayan loş bir sahne ışığı vardır. Dansın bir bölümünden sonra dans eden Nina'nın yanına şeytanın dahil olduğunu görürüz.

Belli belirsiz gölgeler vardır. Sahne bittiğinde, Nina'nın bir rüyadan uyandığını, bu sahnenin aslında Nina'nın rüyası olduğunu anlarız. Daha ilk rüyasında aslında “alter ego⁹” suyla karşılaşır. Başka bir deyişle eş benliği daha ilk sahnede, rüyasında ona eşlik etmeye başlar. Bu eşlik filim boyunca sürecek. Filimin sonuna doğru çok rahatsız edici boyutlara gelecektir. İkinci sahnede de özellikle metroda trenin camında hem yansımasında hem de farklı ama kendisine benzeyen bir kişinin karşıda görülen görüntüsünde eş benliğiyle karşılaşmaya devam eder. Hâтта çıkışta da kamera takibini eş benliğin takibiymiş gibi yapar.

Nina, prova için sahneye gelir. Orda onlarca dansçıyı prova ederken görürüz. Yönetmen gelip sahneye koyacakları eseri anlatır: *Temiz, masum, bâkire bir kız bir kuğunu bedeni içinde hapistir. Özgür kalmak ister. Bu büyüü ancak bir aşk bozacaktır. Bir prens çıka geldiğinde murâdı gerçek gibi olur. Ama tam prens aşkını açıklayacağı sırada şehvetli ikiz kardeşi siyah kuğu gelir ve prensi baştan çıkarır. Kahrolan beyaz kuğu kendini bir uçurumdan atar ve aradığı özgürlüğü kendini*

⁹ Alter ego: Değişken ego, ikinci ben. Benlik zayıfladığında bir dönüşüm gerçekleşir. Diğer ben devreye girer. “İnsan aya benzer, her zaman göstermediği bir karanlık yüzü vardır.” Mark Twain

öldürmekte bulur. Nina karakterinin “Beyaz Kuğu” rolüne çok uygun olduğunu bir bakışta anlarız, yönetmen de aynı kanıdadır, söyler Nina’ya. Ancak Siyah Kuğu rolünü de oynayacak olanın aynı dansçı olacağını, Nina’yı ona uygun görmediğini belirtir. Nina değişmelidir ona göre. “Kendine engel olan tek kişi sensin bırak kendini” der. Birkaç kez filmde benzer cümleler sarf eder. Nina bütün takıntıları, örneğin kendini tırmalama rahatsızlığı gibi sorunlarla boğuşurken diğer kişiliğiyle daha sık karşılaşmaya, rolü oynayabilmek için onunla daha çok özdeşleşmeye başlar bunu içten istemese de.

Bir taraftan peşini bırakmayan hırsı, bir taraftan bilinçdışında -özellikle cinsellikte- özgürleşmeye çağıran sesler ve rüyalar Nina’yı üstesinden gelemeyeceği bunalımlara hâтта psikoza sürükler. Bu filmde sıkça rahatsız edici gölgelerle, aynalarla, yansımalarla karşılaşırız. Halüsinasyonları arttıkça orası burası kanar, yaralar çıkar, ayak parmaklarının şekli bozulur, kanatlı hale gelir adeta şeytanın tacizindedir sürekli. Kendi hep beyazken, eş benliği hep siyahtır. Bazı sahnelerde eş benlik farklı bir silüetle karşımıza çıksa da, aslında diğer yanını yani şehvetli ve özgür yanını oradaki dansçılardan biri olan Lily oynuyor. Onunla ilgili rüyalar görüyor, çarpıcı, sıradışı ilişkiler yaşıyor.

Aslında filmin sonuna kadar Lily’nin gerçek mi yoksa Nina’nın bir paranoyası mı olduğunu asla anlayamıyoruz. Nina’nı halisünasyonları seyirciyi kafa karışıklığına itiyor. Filmin sonuna doğru bazı şeyler netleşmeye başlıyor. Nina’nın film boyunca sanrılar gördüğünü bildiğimizden, eski bir balerin olan ve Nina’dan önce dans topluluğunun gözdesi olan balerin Beth’i hastanede ziyaret ettiğini görüyoruz, bu sahneden sonra Nina’nın sanrıları artıyor. Nina gerçeğe bağımlı yitiriyor. Hâтта Lily’i bıçakladığını sanıp kendini bıçaklıyor. (<https://dusunbil.com/film-psikanalizi-siyah-kugu/> Erişim tarihi:10.08.2019)

Bütün bu olanları rüya mı gerçek mi duygusuyla seyrediyoruz. Rüyalar gerçekler birbirine karışırken, iyi karakter bazen kendi ikizi olan kötü karakterle bazen de arkadaşı kılığındaki kötü karakterle mücadele etmek zorunda kalıyor. Eş benliğiyle boğuşurken film boyunca annesinin rahatsız edici baskısını, hassaslığını göz ardı etmemek gerekiyor. Annesi de kariyerinde ilerleyemeyen bir balerin olmanın

hırslarını, geçmişte yaşayamadıklarını kızı üstünde yaşamaya çabalıyor. Kızıyla zaman zaman gurur duysa da onu sürekli rahatsız edici bir tavır sürdürüyor.

Film, hem Nina'nın temsildeki başarısıyla hem de trajik bir şekilde, kendi eş benliğini dolayısıyla da kendini öldürmesiyle son buluyor. Bir bakıma "Kuğu Gölü" balesinin gerçek hikâyesine bağlı kalarak "Beyaz Kuğu" Nina kendini öldürüyor. İster Lacan mantığıyla olaya bakıp ayna denilsin, ister öteki, ister alter ego, ister Otto Rank gözüyle eş benlik denilsin; Siyah Kuğu adlı filmin bu çalışma için iyi bir örnek olduğu düşünülebilir. Filmlerin genelinde gördüğümüz durumların aksine, kahramanı bir başkasının gözünden görmektense, kendi gözünden ama bir başka yüzüyle, eş benliğiyle görmesi hem filmi ve karakteri daha çarpıcı hale getiriyor hem de raporda anlatmaya çalıştıklarımıza bir örnek oluşturuyor.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMA ve ARKETİPLER

*“Şimdi size beni yitirmenizi,
kendinizi bulmanızı buyuruyorum;
hepiniz beni yadsıdığınız gün, ancak
o gün geri döneceğim sizlere”.*

Friedrich Nietzsche (Ecce Homo)

4.1. ARKETİPLER

Arketip, kolektif bilinçdışının içeriğidir. “İlkörnek” (Prototip) tir. C.G. Jung’un yaşamının son kırk yılında araştırdığı kavramdır. Özellikle belli arketiplerin üstünde durmuştur. Önemlileri: Doğum, ölüm, kahraman, çocuk, akıllı ihtiyar, toprak ana gibi imgeler, güneş, ay, rüzgâr, ateş ve hayvanlar gibi doğal objeler, yüzük ve silah gibi insan yapımı objelerdir. Jung’a göre gerçek yaşamdaki olay ve obje sayısı kadar arketip vardır. Arketipler, insanların yaşamındaki bellek imgeleri gibi canlı görüntüler değildir. Örneğin: Bir annenin arketipi onun fotoğrafı değildir. Arketipler bazen bağımsızdır bazen de biraraya gelip arketip oluşturur. Her insan aynı arketip imgelerine sahiptir yani arketipler evrenseldir. (Geçtan, 2017, 166). Arketipler, her insanın DNA’sına işlemiş, kalıtımsal olarak nesilden nesle geçen varoluşsal kodlardır. Başka deyişle, kolektif bilinçdışını oluşturan öğelerdir. (Darıcı, 2013, 77)

Jacobi’ye göre, rüyaların, hayâllerin kişisel çemberi ne kadar aşır kolektif bilinçdışının alanına ne kadar yaklaşabileceğini bilmek kolaydır. Mitolojik temalar, insanlığın tarihinden beslenmiş evrensel semboller veya yoğun tepkiler en derindeki katmanın katılımını gösterirler. Bu sembol ve motifler yüksek bir enerjiye ve egemen bir fonksiyonel karaktere sahip oldukları için psişe üstünde büyük bir etki yaparlar. Jung’un bu motifler için önce “başlangıçtan beri var olan imgeler” veya “kolektif bilinçdışının hâkimleri” demesinin sebebi budur. Sonra arketip kavramını kullanmaya başlamıştır. (Jacobi, 2002, 62)

Jung, arketip kavramını “imge” sözcüğüyle de anlatır. Bu imge, dış nesnenin psişik yansıması değil, poetik kullanımdan türetilmiş fantezi imgesidir. Başka bir

deyişle, hayâli figürdür. Bilinçdışının fantezi faaliyetiyle ortaya çıkar. Biraz sanrı tarzında olsa da, sağlıksız özellikleri yoktur. Bir fantezi fikrinin psikolojik karakteridir. Gerçeğin yerini almaya çalışmaz. İç imgedir. Bir gerçeklik değeri taşımasa da dış gerçeklikten çok daha önemli bir değerdedir ve iç gerçekliği temsil eden bir psikolojik değer taşır. (Jung, 2016, 39-40)

Arketipler, her yerde karşılaşılan belli motiflerden meydana gelir. Bu motifler, bugünkü bireylerin düşlerinde de görülür. Bir bakıma “arketipik idealar”dır. Tanımlanması mümkün olmayan, önceden bilinçdışında varolan kalıplardır. Her zaman her yerde kendiliğinden oluşan bir yapısı vardır. Arketip, duyu yüklü komplekslerin altındadır ve onları özerkliğini paylaşır. (Jung, 2006, 403)

Jung, arketipleri insan psişesinde bulunan ve her zaman güçlü kalan derin ve kalıcı kalıplar olarak da tanımlar. Bu kalıplar nesnel psişede ya da ortak bilinçaltında bulunur. İnsan beyninin yapısına kodlanmış bile olabilirler. (Pearson, 2016, 9).

Jung’a göre arketip, daha antikçağda dahi kullanılan Platon’un ideasıyla aynı anlama gelen bir kavramdır. Örneğin tahminen 3. yüzyıla ait olduğu düşünülen “Corpus Hermeticum” da Tanrı’nın arketipik ışık olarak tanımlanması, Tanrı’nın ışık fenomeninin öncesinde ve üstünde olan bütün ışıkların ilkimgesi olması düşüncesini anlatır. Bu ilkingeler türün oluşumuyla eşzamanlıdır. İlkimgeler fantezi ürünlerinde görünür, arketip de burda uygulama alanını bulur. Bunu ilk söyleyen Platon’dur. Platoncu anlamda idealar her psikede olur ve duyguları, eylemleri içgüdüsel olarak önceden biçimlendirir ve etkiler. (Jung, 2019, 17-20) Platon’un ideası, en üst noktada mükemmellik seviyesindeki bir aydınlatmadan söz ederken, Jung’un arketipi hem aydınlık hem de karanlık olan iki kutuplu bir yapıdır. (Jacobi, 2002, 66)

Indick, arketiplerin, temel düşünceler, ilk imajlar ve bütün insanların ilişki kurabileceği figürler olduğunu söyler. Jung’a göre bütün insanlar kişisel özelliklerine bakmaksızın evrensel konularda aralarında sürekli bir paylaşım halindedir. Masalda, mitte edebiyatta, sanatta ve sinemada bulunan arketipler evrensel konular içerir. Bunlar psikolojik sorunlar ve figürlerin temsilidir. Arketiplerin ardındaki sembolizm hiç değişmeden binlerce yıl aynı kalmıştır ve kalacaktır. (Indick, 2014, 132-133)

Vogler, peri masalları ve mitlerin dünyasına girildiğinde birbirinin aynı karakterlerin ve ilişkilerin farkına varıldığını ifade eder: Yaşlı bilgeler, kahramanlar, biçim değiştiren yol arkadaşları, eşik gardiyanları, üçkâğıtçılar. Bu yaygın karakterler insan ırkının ortak mirası olan antik kalıpları anlamına gelen arketiplerdir. Peri masalları ve mitler adeta bütün bir kültürün düşleridir. Arketipler, bireylerin kişilik ve düşlerinde olduğu gibi bütün dünyanın düşlerinde de kültürler ve zamanlar boyunca süreklilik gösterirler. Arketipler sayesinde öyküdeki karakterlerin işlevi ve amacı anlaşılır. Campbell'a göre bu kalıpların evrenselliği ile ortak bir öykücülük deneyimi ortaya çıkmaktadır. Öykü yazarları arketipleri iyi bilip, onların özelliklerine yakın karakterler seçer, ilişkiler kurarlar. Arketiplere ne kadar hâkim olunursa ortaya çıkan sanat da o kadar güçlü olur. (Vogler, 2017, 65-66)

Jung'a göre, iç imge çok karmaşık bir yapıdır ve farklı kaynaklardan gelen farklı malzemelerce oluşmuştur. Ama bir yığın değildir, kendi anlamı bulunur, homojendir. "*İmge, psişik durumun bütün halinde yoğunlaşmış ifadesi*" dir. Sadece basit bilinçdışı içeriklerinden oluşmaz. Hem özgül bilinçdışı faaliyetlerinin hem de anlık bilinç hâlinin ortak ürünüdür. Anlamı da sadece bilinçten ya da bilinçdışından değil bunların karşılıklı ilişkisine göre yorumlanabilir. İmge eğer bilinen mitolojik motiflerle uyumluysa arkaik özellikler taşıdığı söylenebilir. Bu durumda anlık bilinç değil de öncelikle kolektif bilinçdışıyla oluştuğu düşünülür. Kişisel imge kolektif bilinçdışı gibi arkaik değildir, kişisel bilinçdışının içeriklerini ve kişisel koşullanmış bilinci anlatır. (Jung, 2016, 40)

Arketip yani Jung'un deyimiyile "*ilksel imge*", her zaman kolektiftir, her çağda, her millette ortaktır. Anımsatıcı bir tortudur, bir izdir, "*engram*¹⁰"dır. Dışardan gelen, doğa yasası işlevini taşıması gereken bir üründür ve evrensel etkilerin sonucudur. Her zaman işleyen doğal süreçlerin yanında, yaşamın belirleyici iç etkenleriyle de ilişkisi vardır. İlksel imge, psişenin benzersiz ve koşullanmamış yaratma gücüdür. Yani yaşam sürecinin yoğunlaşmasıdır. Düzensiz iç algılara tutarlı bir anlam katarak psişik enerjiyi anlamsız algılardan kurtarır. Zihni uyandırarak saf içgüdüyü zihinsel formlara yöneltir, ulaşılamayan, birikmiş enerjiyi açığa çıkarttırır.

¹⁰ Engram: Canlının karşılaştığı etkili uyartıların sinir sisteminde bıraktığı kabul edilen iz, herhangi bir olayın sinir sisteminde bıraktığı psişik etki veya izlenim. <https://saglik.sozlugu.org/engram/>

İlksel imge, fikrin ve matrisinin öncüsüdür. Fikir ilksel imge sayesinde her deneyimine ayrı bir form verir. Bireyin tutumu ilksel imgenin psikolojik yararının derecesini belirler. Tutum içe dönükse düşüncenin önemi artar ve *libido*¹¹ dış nesneden çekilir. (Jacobi, 2016, 41-42).

Arketip, kendini sadece durağan bir şekilde ve ilk imge olarak değil, dinamik bir şekilde, bilinç fonksiyonunun ayrıştırılması şeklinde de anlatır. İster idealarla dolu olsun, ister biyolojik olsun, yaşamdaki bütün insani varoluşlar arketipsel bir yapıdadır. Arketipler, bir hanedanlığın soyağacını oluşturanlar gibi kendi biçimlerini yitirmeden, başka bir nesil meydana getirebilecek durumdadırlar. Yaradılıştan gelen özellikleriyle bazen bilinci alt edip psikolojik olarak gerekli olan birtakım davranış şekillerine dönüştürebilirler. Arketipler bazen dışardan mantıklı bir şekilde incelendiğinde uygun görünmeyebilirler. Ancak psişik ekonomide çok önemli rol oynarlar. Çünkü Jung'un sözleriyle: *Karanlık, ilkel psişenin gerçek ama görünemeyen köklerinin içgüdü bilgilerini temsil ederler başka bir deyişle içgüdüsel bilgiyi kişileştirirler.* (Jacobi, 2002, 63-64)

Carol S. Pearson, "*İçimizdeki Kahraman*" adlı kitabında arketiplerin katkılarını "Arketipler Yolculuğunuzda Size Nasıl Yardım Ederler" başlığı altında sekiz maddede toplamıştır:

"a. Yaşamınızda bir arketip etkin hâle geldiğinde hemen gelişmenizi sağlayan bir yapı kurar. Pearson, belli koşulların uykuda olan bir arketipi uyandırmak için bir çare olduğunu söyler.

b. Arketipler gelişip olgunlaşmanıza yardım eder.

c. Arketipleri anlamak yaşamla barışmanızı sağlar.

d. Arketipleri tanımanız hâlinde size istediğiniz türden bir yaşam seçmek için gerekli özgürlüğü sağlayabilir.

e. Arketipleri tanımanız dengeye ve kişisel doyuma ulaştırır.

¹¹ Libido: Cinsel arzu, şehvet. Yaratıcı faaliyetlere yön veren cinsel kaynaklı iç dürtü. Freud'a göre, doğuştan itibaren mevcut olan bilinçaltındaki cinsel dürtünün oluşturduğu psişik enerji. <https://saglik.sozlugu.org/libido/>

f. Yaşamınızdaki arketipsel öyküleri fark etmeniz durumunda yanlışların farkına varır bir daha aynı yanlışları yapmama yetisine ulaşırsınız.

g. Arketipleri tanıdığınızda kendinizi ve başkalarını dünyayı nasıl gördüğünü daha iyi anlayabilirsiniz.

h. Arketipleri anlamanız aynı zamanda gazetecilerin ve araştırmacıların üstüne çalıştıkları bilinçsiz önyargının ötesini görmenize yardımcı olur.”

(Pearson, 2016, 47-59)

Jung, sanatçıları ve eserlerini yorumladığı (Paracelsus, Freud, Richard Wilhelm, Pablo Picasso ve James Joyce’un “*Ulyses*” adlı eseri) denemelerini topladığı “*Ruh*” adlı eserinde arketipe farklı bir bakış atar: Arketip iyi de değildir kötü de. Antik dönem tanrıları gibi ahlâki açıdan bakıldığında nötrdür. Bilinçli zihinle birleştiğinde iyi veya kötü olur. Genelde iyi ve kötünün paradoksal karışımıdır da denebilir. İyi veya kötü hangisine yatkın olduğunu ancak bilinçli tutum belirleyebilir. Bu türden çok arketip imgesi vardır ama bunlar harekete geçirilmedikleri için rüyalarda ya da sanat eserlerinde ortaya çıkmazlar. Bilinçli yaşamın bir taraftan yana olması hâlinde veya hatalı bir tutumunda bu imgeler de içgüdüsel bir şekilde rüyalarda, sanat eserlerinde ortaya çıkar, bireyin ve çağın psişik dengesini sağlar. (Jung, 2018, 139)

Vogler, “*Yazarın Yolculuğu*” eserinde sekiz tane yaygın arketipi sıralar: Kahraman, Rehber (Yaşlı Bilge), Eşik Gardiyanı, Haberci, Biçim Değiştirici, Gölge, Müttefik ve Üçkâğıtçı. Vogler’e göre bunlar olmadan öykü anlatmak mümkün değildir. Elbette öykülerde anlatılacak çok farklı arketipler de vardır. Mesela peri masallarında arketip fazladır: Kurt, İyi Anne, Kötü Anne, Cadı, Prens, Prenses... gibi. Jung ve diğer araştırmacılar mitlerde Küpid, öykülerde Peter Pan gibi karakterler ve yaşamda hiç büyümek istemeyen, ebedi çocuk gibi birçok psikolojik arketipten söz ederler. Her öykü iyi olmak için doğmak, büyümek, mücadele etmek, ölmek gibi evrensel insanlık durumlarından beslenir. Öyküler birey gibi toplumun da anlayabileceği arketipik özellikleri taşıyan karakterlerle insanlığın metaforlarını barındırır. Arketipin doğasını anlamak için yazar iki faydalı soru sorar:

“1. Kişiliğin hangi bölümünü ya da psikolojik işlevini tasvir eder?”

2. Arketipin öyküdeki dramatik işlevi nedir?” (Vogler, 2017, 68-69)

Pearson'a göre, çoğumuz kendimize bilinçsizce anlattığımız öykülerin esiriyiz. Yaşadığımız öykünün farkına varıp tamamen farklı bir öyküye geçebileceğimizi anladığımız an özgürlüğümüz de başlar. Aşağıda açıklanacak altı arketipsel perspektif bir bakıma kendi filmimizde, kendi öykümüzdeki baş karakterler gibidir: (Pearson, 2016, 43-46)

Arketip	Ana Öykü	Armağan
Yetim	Nasıl ıstırap çektim, nasıl dayandım?	Esneklik
Gezgin	Nasıl kaçabildim? Kendi yolumu nasıl buldum?	Bağımsızlık
Savaşçı	Hedeflerime nasıl eriştim? Düşmanları nasıl yendim?	Cesaret
Fedakâr	Nasıl fedakârlık ettim?	Şefkât
Masum	Mutluluğu nasıl buldum?	İman
Büyücü	Dünyamı nasıl değiştirdim?	Güç

Yetim	Zorluğa dayanma
Gezgin	Kendini bulma
Savaşçı	Değerini kanıtlama
Fedakâr	Cömertlik gösterme
Masum	Mutluluğa erişme
Büyücü	Yaşamını dönüştürme.

Jung'a göre, dinsel semboller, kolektif bilinçdışının arketipleriyle bağ kurup ortaya çıkan ruhun doğal sembolleridir. Bir sanat eseriyle örneğin bir tabloyla karşılaştığımızda içimize nasıl bir huşu dolarsa, arketipal imgelerle karşılaştığımızda da aynı şekilde içimizi huşu kaplar. Arketiplerin çarpıcı özelliklerinden biri de budur: Huşu uyandırmaları. Ruhun derinliklerine ziyaretlerde bulunan birey, Osiris, İsis, Jüpiter, Venüs, Hestia gibi arketiplerin varlığından kuşku duymaz. Tanrı ve tanrıçalar, arketiplerin mitolojideki saembolleridir. (Hoeller, 2004, 167)

Arketipal imgeler, arketipleri sararlar. Bilinçli aklın, bilinçdışı içerikleri kavramasını sağlarlar. Büyülü yapılarıyla huşu uyandırır.(Izod, 2001, 215)

Çağdaş dünyanın kültürel ve sanatsal edimlerinde, metinlerde karşımıza çıkan arketipal imgeler vardır ve bunlar doğrudan bireyin bilinçdışına seslenmektedirler. Arketiplerin temeli, cinsler arası ayırım denilen ve sürekli yenilenen bir işlemdir. Arketipler, kültürel ortamlarda yeniden üretilir. Arketiplerin, içgüdü ve “*gestalt*”¹² larla doğrudan ilişkisi vardır. Jung’a göre arketipler, içgüdülerin kişileştirilmiş görünümüdür, içgüdülerle ifade edilemeyecek kadar da zengin ve yoğundur. (Kaplan, 2018, 107) Arketip enerji dolu bir merkezdir. Aynı zamanda bir kompleks biçimdir. Kişisel bir deneyim odaklı değildir. (Jung, 2010, 27)

4.1.1. Persona

Tiyatro oyuncularının çeşitli rolleri oynamak için taktıkları bir çeşit maskedir. Analitik psikolojide bireyin kendi olmayan bir karakteri yaşaması hâlidir. Başka deyişle, toplumun onayını almak için dış dünyaya karşı taktığı maskedir. Kendini kabul ettirebilmek ya da saklamak için takındığı kimliktir. Bir kişinin birden fazla maskesi olabilir. Evde, işyerinde, sokakta, her mekânda maskeler değişir. Kişi değişik durumlara, olaylara karşı maskeleriyle kendini anlatmaya çabalar. Maskelerin varlığı bilinse de bunun arketiplerle bağımlı Jung kurmuştur. (Geçtan, 2017, 166)

Jung’a göre bu maske toplumun taleplerini karşılarlarken iki tane güdüye avantaj sağlar. Bu maske, “*ad hoc*” yani maksatlı benimsenen tutumdur. Persona maskeyle özdeşleşen insandır ve bireyin karşıtıdır. Jung’a göre farklı ortamlarda farklı şekillerde davranan yani maske kullanan kişinin karakteri yoktur, birey değildir, kolektiftir, beklentilere göre davranır. Bireyin nesneyle ilişkisiyle özneyle ilişkisi ayrı ele alınmalıdır. Öznedenden kasıt bulanık, belli belirsiz kırıntılar, duygu ve düşüncelerdir. Bunlar bilincin arka planından, mahzenden, karanlıklardan gelir ve bilinçdışı yaşam algısını meydana getirir. İç nesne olarak algılanan aslında özne bilinçdışıdır. Bütün bu rahatsız edici durumlar bilinçdışı süreçlerdeki algılardır. (Jung, 2016, 56-57)

¹² İnsan zihnine ve davranışına bir bütün olarak bakan düşünce, bütüncül yapı.

Persona, yalnızca objeyle kurulan ilişkiyle ilgilidir yani sadece dış dünyayla. Persona bireyle toplum arasındaki uzlaşmadır. Başka bir deyişle, toplumun talepleriyle bireyin iç yapısının ihtiyaçları arasındaki uzlaşdır. Doğru işlevi olan persona üç unsuru dikkate alınmalıdır. Birincisi, her insanın içinde taşıdığı doğası ve davranışlarını ona göre modelleyeceği arzu imgesi veya ego ideali. İkincisi, birey hakkında içinde bulunduğu çevrenin görüşü. Üçüncüsü de, ideallerin gerçekleşmesini sınırlayan fiziksel ve psikolojik olumsuzluklar.¹³ Bu unsurlardan örneğin sadece birincisi dikkate alınmıyor ve diğerleri alınmıyorsa personanın âsi yönü ortaya çıkar. Persona sadece psikolojik özelliklerle ilgili değildir. Personanın, kişisel görüntü, duruş, yürüyüş, yüz ifadeleri, gülüşteki anlam, saç tarama şekli gibi özelliklerle de ilgisi vardır. (Jacobi, 2002, 46-47)

Personanın kişiliğe yararlarının yanında zarar getirmesi de olasıdır. Kişi oynadığı role kendini fazla kaptırır ve etkisinden kurtulamazsa, kişiliğin diğer yanı gölgede kalır, kişi kendine yabancılaşır, bir tarafı çok gelişmiş olan personasıyla az gelişmiş tarafı arasında çatışma ve gerilim başlar. Bu da bir şişme oluşturur. Bu *şişme*, egonun personayla özdeşleşmesidir. Rolünü çok iyi oynadığı için de bu kişi kendine aşırı önem vermeye başlar. Sadece kendi oynamakla kalmaz ve diğer insanların da oynamasını ister. Bir otorite olduğunda da başkalarından beklentileriyle insanları bunaltır, hatta onların ruh sağlığının bozulmasına sebep olur. Ego şişmesi kişiyi aşağılık duygusuna da sürükler, çevresine yabancılaşır, yalnızlaşır. (Geçtan, 2017, 167)

Persona, insanın olduğunu sanıp olmadığıdır ya da başka deyişle başkalarının onun olduğunu sandığı şeydir. (Jung, 2006, 407) Sinema ve tiyatro oyuncularını devamlı aynı rolde oynamaktan rahatsız olduklarını söylerler. Oyuncunun personasının, rol kişisinin kimliğiyle güçlü bir ilişkisi vardır. Bu güçlü bağı hisseden yapımcı ve seyirciler oyuncunun başka, farklı bir rol oynamasını istemezler. Oyuncunun farklı bir rolü kabul etmesi de zorlaşır. Oyuncu sürekli benzer rollerde olmanın yaratıcılığını körelttiğini dillendirse de bunun avantajından da yararlanır. Karakter daha inandırıcı hâle gelmiştir. Oyuncuyla oynadığı karakter özdeşleşir. Oyuncuyla karakteri ayıran

¹³ Ortaya çıkabilen, ortaya çıkması zorunlu olmayan. Olumsal, olduğundan farklı da olabilir. Yani doğruysa yanlış, yanlışsa doğru da olabilir.

maske iyice şeffaflaşır ve seyirci bu iki ayrı kimliğin farklı olduğunu anlamakta zorluk çeker. (Indick, 2014, 134)

Ruh imgesi, persona ile doğrudan ilişki halindedir. Persona entelektüel ise ruh imgesi büyük ihtimalle duygusal olacaktır. Çünkü persona kişinin dışsal tavırlarına karşılık gelirken Animus ya da Anima kişinin içsel tavırlarına karşılık gelir. Persona ego ile dış dünya arasında aracıdır. Ruh imgesi de ego ile iç dünya arasındaki aracıdır. Persona ve ruh imgesi birbirini telafi edici bir şekilde ilişki halindedir. Maske yani persona ne kadar katı olursa bireyi doğal yaşantısından o kadar uzaklaştırır. Persona ne kadar arkeik olursa ruh imgesi o kadar güçlenir. Kişinin kendisini persona dan ve ruh imgesinden soyutlaması çok zordur. Ancak birey kendisini persona ve ruh imgesinden farklı göremezse bu durumda acil bir gereklilik olarak kendini bu iki kavramdan uzaklaştırması gerekir. (Jacobi, 2002, 159-160)

4.1.2. Anima ve Animus

Jung, persona kavramını insanın dışadönük yüzü olarak tanımlarken, içedönük yüzünü ise erkeklerde “*anima*”, kadınlarda “*animus*” olarak tanımlamıştır. Anima erkek psişesinin kadın yönü, animus ise kadın psişesinin erkek yönüdür. Jung, insanın karşıt cinsin özelliklerini de taşıdığını savunur. Kadın ve erkek hormonlarla ilgili durumlar dışında bazı duygularını birbirlerinden edinir. Bu, bir bakıma cinslerin karşıtlarına empati kurmalarını kolaylaştırmıştır. Erkek sadece erkeksi özellikler gösterip kadınsı özellikleri hiç göstermezse, dişilik özellikleri bilinçdışı gelişmeden kalır. Çok erkeksi görünen ve davranan erkeklerin bu görünümünün altında zayıf ve hassas bir yapılarının olmasının nedeni bu durumdur. (Geçtan, 2017, 168)

Bireyliğin bilinç dışı olduğu her durumda ruh imgesinin karakterinin cinsiyeti aynıdır. Ruhun da bilinç dışı olduğu bütün durumlarda ruh imgesi gerçek kişiye aktarılır. Bu kişi yoğun duyguların nesnesidir. Ruh imgesini temsil eden kişinin bilinçli bir uyum sağlaması mümkün değildir, çünkü özne ruhun bilincinde değildir. Erkeğin ruh imgesini taşımaya en çok kadın uygundur. Bunun tersi de doğrudur yani kadının ruh imgesini taşımaya en çok erkek uygundur. Cinsler arasında ki ilişkilerde durum her zaman ruh imgesini yansıtmaya olmaktadır. Bu ilişkilerde genellikle ruh bilinçdışıdır. İnsanlar dış tutumuyla tamamen özdeşleştiği için iç süreçleriyle bilinçli bir ilişkileri

bulunmaz. Bazen ruh imgesi yansıtılmaz öznedede kalır. Bu durumda ruhla özdeşleşme oluşur. Persona bilinç dışı haliyle aynı cinsiyetten bir kişiye yansıtılır. Bu da eşcinselliğin temelini oluşturur. Bu durumlarda ruh ile özdeşleşme iç süreçleri algılamaya yönelik bir tutum oluşturduğundan nesne gücünü kaybeder. (Jung, 2016, 62)

Indick, animanın genellikle duygusal ve erotik bir kişi olduğu için tanrıçayla aynı arketip olmayacağını söyler, ona göre tanrıça, bir anne imgesine yakındır, anne sevgisi sunar. Anima ise cinsel ya da romantik sevgiyi sunar. Filmlerdeki anima çoğunlukla aşk ilişkisidir. Bu filmlerde anima erkek kahramanın kurtardığı genç kızdır. Animayı bütünlemek için kahramanın animanın gönlünü fethetmesi gerekir, genellikle bunu başarır da. Evlenirler ve ömür boyu mutlu yaşarlar. Animus ise liderlik, cesaret, akıl ve fiziksel güç gibi özellikleri temsil etmektedir. Genellikle kahramanın erkek olduğu filmler çoğunluktadır. Ancak kadının kahraman olduğu filmler de vardır. Bu filmlerde ise ilişki kadın tarafından kurtarılır. Kadın güçlü ve cesurdur. Erkek ise kurtarılmayı bekleyen, güçsüz ve çaresizdir. (Indick, 2014, 146-147)

Anima ve animus birey olarak içimizde taşıdığımız diğer cinsin imgesini ve türlerin üyelerini temsil eder. “Her erkek Havva’sını kendi içinde taşır” diye bir Alman atasözü vardır. Bu durumun tersi de geçerlidir. Yani Havva da içinde Adem taşır. Psişenin her zaman gizli kalmış, bilinçdışında kalmış içerikleri her zaman bir şekilde yansıtılırlar. Gölgeyi bir başka kişi sayesinde fark etmemiz gibi karşı cins unsurları da bir başkası üzerinden deneyimlenebilir. Birey, kendi psişesinin özelliklerini temsil eden birini seçer ve ona bağlanır. İçsel ve dışsal faaliyetlerin burada birbirinden ayrılması gereklidir. Anima ve Animus’un içsel formlarıyla, rüyalarımızda, fantezilerimizde ve kendi psişemizin karşı cins özelliklerini açığa vurduğumuzda, diğer bilinçdışı ifadelerde karşılaşırız. (Jacobi, 2002, 155)

Bir bireyde karşı cinsiyetin genleri ne kadar azsa, o kadar karşıt cinsellik karakteri ortaya çıkar. Erkeğin davranışlarında duyguya, kadının ise düşüncelere önem vermesi ile Anima ve Animus kendini belli eder. Anima ve animus arketipleri davranışları ayarlar ve yol gösterir. Bu yüzden de etkin arketiplerdir. Sezgisel işlev dışında, asla bilinçli bir şekilde duygusal ve düşünsel işlevlerle tam olarak

algılanamazlar. (Jung, 2006, 404). Anima genellikle anlık davranan genç bir kız, toprak ana veya cadı iken, animus, yaşlı, bilge adam veya sihirbazdır. Bu figür genellikle mantıklı, gerçekçi ve tartışmacıdır. (Darıcı, 2013, 83)

Jacobi'ye göre Batı kültürü ataerkil bir düzene göre gelişmiştir. Kadın bu düşünceye bağlı olarak erilin dışından daha değerli olduğunu düşünür. İşte bu tavır Animus'un gücünü arttırır. Ev işlerinin basitleşmesi, doğum kontrolü ve modern kadının entelektüel hayata katılım arzusu diğer faktörlerdir. Kadının animus ile ilgili çözmesi gereken şey gurur değil, eylemsizlik ve kendine güven eksikliğidir. anima'nın ve animus'un iki temel formu vardır: aydınlık veya karanlık üst veya alt, olumlu veya olumsuz. Anima ve Animus kişinin somut gerçekliği ile hiçbir zaman çakışmaz. Bir insan ne kadar birey olursa yansıtılan imgeye o oranda yanıt vermeyecektir, çünkü birey arketipsel olanın karşıtıdır. (Jacobi, 2002, 158-159)

Ruh imgesi yansıtıldığında nesneyle bir tesir bağı oluşur. Yansıtılmazsa Freud'un narsizm diye tanımladığı durum ortaya çıkar. Nesnenin davranışı ruh imgesi ile uyduğunda iç süreçlerle meşguliyet kalmaz. Bu durumda özne personasını yaşatır ve geliştirir. Ruh imgesi yansıtılmazsa bilinçdışıyla hastalıklı bir ilişki gelişir. Bilinçdışının içerikleri özneyi bunaltır ve onu güçsüz duruma getirir. Sonuçta nesneyle bütün ilişkisi bozulur. Bu durumda iki uç nokta oluşur. Normal insanda ruh imgesi saflığı ve derinliği ile ayırt edilemez, bulanıktır. Personası iyi huylu olmayan insanlarda ruh imgesinin karakteri kötüdür. İdealist kadın için ruh imgesini genellikle ahlaksız bir erkek taşır. Fahişenin etrafını imdat sözleriyle bir ruh halesi sardığında aynı şey erkekler için geçerlidir. (Jung, 2016, 62-63)

4.1.3. Ben

Ben, bilinç alanının merkezinde, sürekliliği ve kimliği bulunan fikirler kompleksidir. Ben kompleksi hem bilinç durumu hem de bilincin içeriğidir. Jung'a göre bilinç alanının merkezini oluşturduğu halde bütün psişeyle özdeş değildir. Diğer komplekslerden biridir. Ben ve "*kendilik*" ayrıdır.

Ben bilincin öznesiyken, kendilik bilinçdışını da içeren psişenin öznesidir. Kendilik Ben'i de kapsar. Kendilik, bilinçdışı fantezilerde, örneğin Faust'un Goethe ile Zerdüş'tün Nietzsche ile ilişkisi gibi durumlarda aşırı düzenli veya ideal kişilik

şeklinde ortaya çıkar. Kendiliğin arkaik özellikleri yüksek kendilikten ayrı temsil edilir. Örneğin Goethe’de Mephisto, Nietzsche’de Zerdüşt “en çirkin insan” da kendi gölgesini keşfeder. (Jung. 2016, 13)

Jung, “İnsan Ruhuna Yöneliş” adlı eserinde bilincin merkezine Ben’i koymuştur. Eğer nesne Ben’e ulaşamıyorsa nesne bilinçdışıdır. Bilinç, ben diye adlandırdığımız kavramla kurulan ruhsal bir ilişkidir bir bakıma. *Ben nedir? Ben son derece karmaşık bir yüceliktir, verilerin ve duyuların birikimleri ve yoğunlaşmasıdır.* Ben’in içinde yüklü bir anılar kümesi vardır. Elde neler olduğunu açıklayan raporların, notların olduğu bir anılar grubunun olması gerekir. (Jung, 2004, 71-72)

Geçtan, Ben’in kişiliği örgütlediğini, ben arketipinin bilinçdışıdaki diğer arketipleri ve onların bilinç düzeyinde ortaya çıkışlarını düzenlediğini söyler. Geçtan’a göre, kişiliğin bütünleşmesini “Ben” sağlar. İnsan yaşamda uyumluysa, kendini iyi hissediyorsa ben görevini gerektiği gibi yapıyor demektir. İnsan kendini gerçekleştirmek zorundadır. Bu da kolay olmaz ve zamana ihtiyaç duyulur. Ben arketipi bu yüzden orta yaşlarda yani kişiliğin gelişimini tamamlamasından sonra belirir. Jung’a göre insanın kendini tanıması, kendini gerçekleştirmesinden daha önemlidir. Çünkü insan önce kendini tanımalıdır. Ben arketipi geliştikçe, insan da kendini tanımaya, anlamaya devam eder. Jung ben arketipini yaşamın amacı olarak görür ve bireyleşmiş olmanın gerçek anlatımının ben olduğunu söyler. (Geçtan, 2017, 171)

4.1.4. Gölge ve/veya Eş Benlik

*“Gölge neden gerçeğe dönüyor?
Çünkü gerçeğini yok eden,
öldüren gölge özgürleşmez”.*
Jean Baudrillard
(Sanat Komplosu, s.45)

Jung, insanın cinsiyetini temsil eden ve kendi cinsinden kişiler ile ilişkisini etkileyen arketipe “gölge” demiştir. Gölge, arketiplerin belki de en güçlü ve en tehlikelidir. İnsan ilişkilerinde ortaya çıkan en iyi ve en kötü yanlarının kaynağıdır. İnsanın toplumda var olabilmesi için gölgesinde ki hayvansılıkları evcilleştirmesi

gerekir. Bu süreç gölgenin eylemlerini bastırır ve ona karşı çıkabilecek bir persona gelişir. Hayvansılıklarını bastıran kişi artık uygarlaşmıştır. Ancak kendiliğindenliğini, yaratıcılığını, duygusallığını ve içgörüsünü körletmek zorundadır. Gölgeden yoksun bir yaşam ruhsuz bir yaşamdır. (Geçtan, 2017, 169)

Jung, “Analitik Psikoloji” kitabında gölgeyi şöyle tanımlar: “*Gölge, en uç dallarının, hayvan atalarımızın ülkesine uzandığı, dolayısıyla, bilinçdışının bütün tarihsel görünümünü kapsayan, genellikle aşağı ve suçlu, gizli ve batırılmış kişiliktir.*” (Jung, 2006, 406) Gölge, bireyin bir parçası, benliğinden ayrılmasına rağmen bir gölge gibi yapışık kalan bir bölümdür. Gölge figürü sanatta da sık görülen bir temadır. Çünkü sanatçı yaratırken bilinç dışının derinliklerinden faydalanır ve yapıtlarıyla sanat eserini izleyenlerin bilinç dışını uyarır. Bilinç dışının imgeleri sanatçının zihninde yükselir ve sanatçı kendinden geçerek kaynağını bilmediği mesajları diğer insanlara taşır. Gölge ilkel insanlar için de çok önemlidir. İlkel insan için birinin onun gölgesine basması bile kötü bir durumdur. Bu kötü durum ancak bir dizi törenle onarılabilir. (Jacobi, 2002, 148)

Jung’un kuramları doğu felsefelerinden yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Jungcu psikoloji karşıtlar psikolojisini benimser. Bu psikoloji benliğin parçalarının karşıt veya birleştirici bir şekilde tamamlandığı bir ikilik durumunu anlatır. Her psikolojik gücün kendi karşıt gücü vardır: gölge personanın karşıtı olan güçtür. Ying ve Yang, dişi ve erkek, karanlık ve aydınlık. Bedenimiz gün ışığında yerde nasıl gölge oluşturuyorsa egomuzda bilincimizin ışığında bir gölge oluşturur. Bu gölge öteki bendir (alter ego). Bu her zaman bizimledir çok kez farkedilmez ve karanlıktır. Gölge personanın ardında gizlenir. (Indick, 2001, 135-136)

Gölge ısrarcıdır, personanın baskısına boyun eğmez. Gölge, ego ile işbirliği yaptığında onun yönlendirmesiyle canlanır. Zihinsel işlevlerle birlikte bedensel etkinlik de artar. Yaratıcı kişinin gölgesi bazen taşkınlık seviyesine ulaşacak kadar canlanabilir. Bu durum deha ile çılgınlık arasındaki ilişkiyi de ispatlar niteliktedir. (Geçtan, 2017, 169-170) Gölge arketiplerin en tehlikeli ve güçlüsüdür. Kabul edilemez cinsel, hayvani ve saldırgan dürtüleri barındırır. Freud’un “id” ine benzer. (Sharf, 2014, 82)

Gölgemizi ya tanırız ya tanımıyoruz. Eğer gölgemizden habersizsek, bunu üstüne yansıttığımız kişisel bir düşman yaratırız. Sorumlulukları, hataları, kötülükleri, kusurları ona yükleriz. Yüklememiz gereken şeylerin bir kısmını üstümüze almamız gerekse de, tam tersi bir davranışta bulunuruz. Davranışlarımızı sanki gölgeden kurtulmak mümkün bir şeymiş gibi sürdürmeye devam ederiz. (Hall ve Nordby, 2006, 27)

Gölgenin gelişimi egonun gelişimiyle paralel ilerler. Egonun ihtiyaç duymadığı nitelikler kenara itilir ya da bastırılır. Bunlar bireyin yaşamında ya çok az rol alır ya da hiç rol almaz. Bir çocuğun gerçek bir gölgesi yoktur, egosu güçlenmeye başladığında gölgesi de oluşur. Yaşamımız boyunca bazı özelliklerimizi bastırdığımız ya da kenara ittiğimiz için, gölge tam olarak bilince çıkamaz. Gölgenin çözülmesi, çözümleyecek kişinin, çocukluğa ait biyografik bilgiye inmesi ile bağlantılıdır. Jung, gölge çözümlerinde Freud'un prensipleriyle hareket etmiştir. Bu yöntemler de genellikle yeterli olmuştur. (Jacobi, 2002, 150)

Karşıt karakterler olarak kötü gölge iken kahraman personadır. Klasik kahramanların klasik kötülükleri vardır. Kötülüklerin iyi karakterlerin karanlık yanını da simgeleyebilir. Kahraman ve kötü bir karakterde birleşir. Persona ile gölge arasında bilinçdışı bir bölünme söz konusudur. Bir kişinin persona ve gölge yanları iki ayrı kimliğe bölünürse, bu bir psikosomatik bölünmedir. Örneğin çok bilinen Dracula karakteri kendini çok uygun biriymiş gibi gösterir (persona), ancak aldatıcı görünümünün altında vampirliğini gizlemektedir. (gölge). Seri katiller, düzgün yurttaşlar gibi sokaklardadırlar. Çelişen ikilik diğer karakterlerde de etkilidir. Nazik, sevecen, ağırbaşlı persona'yı sadist, katil yanıyla çeliştirme, çarpıcı karakterler yaratır. (Indick, 2011, 136-137-138) Birey, gölgeyi kişisel bilinçdışında bastırır. Onun varlığını yadsır, başkalarına yansıtır. Yansıması bilinçöncesi durumla olan bir durumdur. Birey, içindeki kötülüğü yadsıyıp başkasına yükler. Kötülüğü başkasına atfederek, kendini koruma altına alır. (Stevens, 1999, 67)

Gölge, bireyin içinde engellemeye çalışılan, her şeyi yapmak isteyen, olmak istediği her şeyi olan, kendi ideal kişiliğine uymayan, başka bir deyişle içgüdüsel insanı temsil eder. Gölge, hem bireysel bilinçdışıdır hem de ondan çok daha ötesini ifade eder. (Fordham, 2001, 63)

Gölge, tanım itibarıyla olumsuz olsa da bazen olumlu yönler sergileyebilir. Gizlenen şey, giderek gizlenen figürlerden oluşmaktadır. İnsanlar gölge yerine daha bilimsel ve kulağa hoş gelen kavramlar kullanılmasını isteseler de gölgenin anlamını kolayca kavrayabiliyorlar. Ancak insanlara anima'yı kavramak daha zor geliyor. Edebiyatta ve sinemada karşılaşılan anima hemen kabul edilebilir ama yaşamdaki rolünün bilincine ulaşmak gerekse, o mümkün olmaz. Kendi dışılığından korkan bir erkeğe "anima" kavramını anlatmak nerdeyse imkânsızdır. Hâtta bazen Avrupalı, gölge kavramını anlamakta da zorlanır. Fakat gölge bilince yakın ve en tehlikesiz arketip sayıldığından bilinçdışının çözümlenmesinde ilk unsuru oluşturur. Bireyleşme yolunda kısmen tehlikeli kısmen ise gülünç bir figür olarak durur. Mitolojideki karşılığındaki gibi, bireysel gölge, geri dönüşün çekirdeğini içinde barındırır. (Jung, 2019, 136-137)

Platon "Devlet"¹⁴ adlı eserinde mağara alegorisini anlatır. Yeraltının oldukça derin bir yerinde bir mağaradaki hapishaneden söz eder. Sadece bir noktadan sızan bir ışık vardır. Tuhaf bir resim ve tuhaf mahkûmlar... Aralarında konuşamıyorlar, bir şey göremiyorlar, kafalarını bile oynatamıyorlar sağa sola. Mahkûmlar karşıda mağara duvarına aksettirilen görüntüden başka bir şey göremiyor. Eğer mağara duvarı ses geçirseydi, o sırada da yoldan geçenlerin biri konuşsaydı, mahkûmlar o sesin o gölgeye ait olduklarını düşüneceklerdi. İçlerinden biri serbest kalsa aniden kalksa, ateşe baksa, gölgesini görmeye alıştığı nesnelere gözlerini kamaştırdığını görecekti. Nesnelere tanımlayamayacaktı. Hatta dışarı çıkıp tekrar gelebilse -kaldı ki çıktığında ışıktan ötürü çektiği işkencenin üstünde dahi durmadan düşünürsek olacakları- dışarıyı anlatmaya kalksa döndüğünde mahkûmlara, kimseyi gördüklerine inandırması mümkün olamazdı. Platon, bu zalimlikle beslenen tabloda bilişsel edim kadar görsel edime de önem vermiştir. Platon, cehaletten aldığı zevk kadar bilginin aranmasından da zevk alır. Bilgiye duyulan arzu, mağara alegorisinde simgeleştirilir. Platon'a göre çok eski zamanlarda gerçeğin hayali olan gölge ve ses birbiriyle benzerdi. Görsel dünyada gölge, aynadan bile daha öndeydi. Platon azat edilen mahkûm için yorumlara devam eder: Mağaranın dışındaki nesnelere rahat görebilmesi için gölgeye bakmayı yeğler. Sonra yansımalara, sonra nesnelere kendine bakar. Sonra sırasıyla aya

¹⁴ Devlet adlı eserinde Platon, ütöpik bir devletin tanımını yapıp, oluşumunu anlatır. Anlattığı devlet Sokrates'in hayâlini kurduğu modeldir.

yıldızlara, en sonunda da güneşe bakacaktır. Platon sudaki yansımalarından *eidola*, gölgelerden ise *phantasmata* olarak söz eder. (Stoichita, 2006, 23-25)

Pearson, “İçimizdeki Kahraman” eserinde büyücü arketipini anlatırken arketipin çıkış noktası olan gölgeyle bütünleşmeden söz etmiştir: Gölge veçhesi büyücü arketipinin yakınındadır. Bu tehlikeli bir durum yaratabilir. Bize hükmedebilir. Gölgenin hükmettiği büyücü gerçekten de kötü olabilir. Gücünü insanlara iyilik etmek için kullanmak yerine insanları ayartmak hatta yok etmek için de kullanabilir. Eğer kişinin niyet iyiye, gölgesiyle yüzleşebilir ve hatta bütünleşebilir. Savaşçı arketipinden büyücü arketipine ilerleyebilmek için düşmanın dışarda değil de kendi içindeki gölgede olduğunu saptayabilmek gerekir. Yolculukta insan hep içinde bir kötülüğün barındığını ve onunla yaşamak zorunda olduğunu bilmelidir. Bireyler için gölgeyle tanışmak ve bütünleşmek oldukça zor bir süreçtir. Çoğunlukla bazı şeyler ters gider. Ama ne kadar zor da olsa insan her eyleme geçmesi gerektiğinde, gölgesiyle bütünleşmeye zorlanır. Büyücü insanlar kendilerini iyi görebildikleri için kötü olumsuz yanları da görmekten kaçınmazlar. (Pearson, 2016, 241-242)

Pearson’a göre gölge ve dolayısıyla da büyücü arketipi ortak bilincimizde olduğu için görünürdür. Olumsuzlukların ardındaki olumlu davranışları bulup gölgeyle bütünleşmekten başka yol yoktur. Gölgeyle yüzleşerek yaşamın içinde daha sevgi dolu oluruz. İçimizde ve dışımızda ne varsa sevebilecek duruma gelebiliriz. Güzel ile Canavar adlı arketip hikâyede olduğu gibi sevgiyle yaklaşmak önemlidir. Hikâyede canavar prensesin öpücüğüyle bir prense dönüşür. Çünkü daha önce güzele hep prenslere yakışır gibi yüce gönüllü davranmıştır. Canavarın dönüşümü de Güzel’in içtenliği sayesinde olur. (Pearson, 2016, 247-252)

Bakhtin, “Karnavaldan Romana” da yabancı kültürü anlamak için kendi kültürünü anlamanın önemini anlatırken, insanın kendi dış görünümünü bile kolay kolay anlayamayacağı fikrinden hareket eder. Bakhtin’e göre hiçbir *fotoğraf* ya da *ayna* insanın dış görünüşünü anlamasında tam olarak yardımcı olamaz. Dış görünüm ancak bir başkası tarafından anlaşılabilir. Onlar başka bir yerde konumlanmışlardır çünkü onlar başkalarıdır. Bakhtin bu düşünceye kişinin ancak bir başkası yoluyla kendini ortaya çıkarabildiği, öteki taraftan görünebileceğini bilmenin, benliği tanımladığı tezinden hareketle ulaşmıştır. (Bakhtin, 2001, 8) Bakhtin’in

söylediklerinden kolaylıkla şunu çıkarabiliriz. Aynadaki kişiyle bakan kişi aynı mıdır? Hayır. Sadece bir yansımamızı görürüz. Bu düşüncenin Platon'un mağara alegorisinde mahkûmların yanılgısından farkı yoktur.

Stoichita'ya göre, Batı tarihinin gölgeyle ilgili ilk fikri Platon' unkidir. Platon'un felsefesi sonraları resmin ve heykelin doğuşuyla birlikte ve Plinius efsanelerinin de katkısıyla örneklenme imkânı bulmuştur. Platon'un başladığı bu felsefe nesnelere izdüşümü değil olsa olsa bir aynaydı ve bir merkez haline geldi. Batılı tasvir tarihi ayna evresinden gölge evresine geçişi felsefede Platon aracılığıyla, şiirsel açıdan ise Ovidius miti aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Gölgenin izdüşümü ortaçağda özellikle de optik konusunu araştıranlar tarafından incelendi ancak dönemin ressamları gölgeyi göz ardı etmiştir. Bunda gölgenin fiziksel varlığa dönüşmesinin arzu edilmeyen bir şey olmasının payı mutlaka vardır. Değişik bir durumu ilk olarak Dante eserlerinde görürüz. *İlahi Komedya* eserinde bütün karakterler yazar tarafından görülen karakterlerdir ancak fiziki olarak bulunmadıkları için görünmez olmalıdırlar. Yazara göre onlar görülebilen hayaletler, gölgelerdir. Hemen göze çarpmasalar da vücutları varmış gibidirler. İnsanlık hayaletinin gerçekliğine Dante'nin ne kadar inandığı bilinmese de bu hayal temsillerini çok güzel dile getirdiği söylenebilir: Dante "*Araf*" adlı eserinin ikinci kantosunda bir gölgenin ona sevgiyle yaklaştığını onunda aynı şekilde karşılık vermek istediğini ancak başaramadığını yazar. "*Ah nefile gölgeler! Sadece suretleri olan: Üç kez doladım ellerimi, ama döndü kucaklayamadan, bomboş ellerim bana geriye...*"(Stoichita, 2006, 39-47)

Rank ve Tymms, iki araştırmacı da "Eş Benlik" konusuna eğilmiş, ikisi de farklı yönlerden araştırmalarını sürdürmüştür. Rank, psikanalitik yönden incelerken, Tymms, yazınsal ve tarihsel yönlerden incelemeye çalışmıştır. Rank, çalışmasına kaynak oluşturacak temeli "*Praglı Öğrenci*" adlı filmde yakalamıştır. Bu filmi edebi, psikolojik ve mitsel olarak araştırmış, bu çalışma onu başkalarına yöneltmiştir.

Rank, insandaki kendini ölümsüzleştirme çabasını medeniyete ve onun manevi değerlerine bağlar. "*İlkel ruh*" kavramı yani kişi ve onun gölgesi modern insanda eş benlik motifinde görülür. Bu kavram insana bir yandan ölümsüzlük pâyesini verirken bir yandan da ölümünü ilan eder. Eş benlik, ruhun göstergesi olarak ikizliğe, hem ölümlü hem ölümsüz kahramana ve kahramanın ikizi olan ve sanatının ölümsüz

olduğundan emin olan sanatçıya dikkat çeker. Rank' a göre sanatçı nevrotik bireyin aksine mantıksızlığa yaratıcılığı sayesinde mantık yükleyebilir. Eş benlik insanın hem kendisiyle hem başkasıyla çatışmasını, benzeme ihtiyacıyla farklı olma isteği arasındaki mücadeledir. (Rank, 2016, 8-12) Rank'ın kullandığı “eş benlik” kavramı Jung'un ve diğer psikanalistlerin kullandığı “gölge” kavramıyla örtüşmektedir.

Eş Benliğin edebiyatta oldukça çarpıcı örnekleri vardır. Dostoyevski'nin “Öteki” adlı eseri doğrudan ikiye bölünmüş bir memurun hikâyesidir. Eş benlik motiflerini Karamozov Kardeşler'de de görürüz, sürekli vicdanıyla hesaplaşıp zaman zaman kişiliği bölünen Suç ve Ceza'nın başkarakteri Raskolnikov'da da. Gölge ve ayna metaforu antik çağdan beri rüyalarla ve mitlerin içinde fazlaca geçtiğinden bu metaforlar edebiyatta fazlaca görülmektedir.

Pek çok şiir ve balat yazan Adelbert von Chamisso'nun 1814'te yazdığı ve yazarına büyük ün getiren “Peter Schlemihl'in Olağanüstü Öyküsü” adlı novellasında, servet elde etmek için gölgesini şeytana satan Peter adlı adamın diğer insanlar tarafından gölgesiz olduğu için aşağılanmasının çarpıcı öyküsü ve bunun yanında uzun yolculuğu anlatılır. Peter Schlemihl, başından geçenleri mektuplarla novellanın yazarı Chamisso'ya anlatır. Kendine yeni yeni gölgeler üreten ve dönüşümler yaşayan Schlemihl yaptığı yanlıştan oldukça pişman olsa da novellanın sonunda bu durumdan ders aldığını belirtir ve sonunda uzun yolculuğunu özetler. (Chamisso, 2014, 93-94)

Gölge, bedenden daha hafif bir maddeden oluştuğu ve onun sadık bir parçası olduğu için ilkel kavramlar arasında önemli bir yer tutar. Wundt'a göre öteki ben rüyalar ve görüntülerde olduğu gibi bedenden uzaktır. Ancak Heinzemann'a göre ilkel insan gölgesini bedeninin bir parçası kabul eder, yani beden ve gölge bütündür. İlkel insanın gölgesine duyduğu tabular, sakıncalar aslında ben'ine duyduğu saygıyı başka deyişle narsizmi gösterir. Narsizm de ölümsüzlük isteğine götürür. (Rank, 2016, 133-136)

Sümeyye Derin ve Nilüfer Voltan Acar'ın yazdıkları “*Analitik Terapi Bağlamında Film Analizi: Tehlikeli İlişki*” adlı makalede David Cronenberg'in Freud ve Jung filmin karakterleri olarak yansıttığı filmi incelenmiştir. Bu çalışmaya göre film persone ve gölge gibi arketipleri yansıtmaktadır. Örneğin filmde geçen Jung ve Otto

karakterleri persona ve gölge arketiplerini temsil eder. Başka bir deyişle Jung persona olarak, Otto ise gölge olarak konuşurlar. Jung, mesleğinde etik kurallara bağlı, hastalarına karşı ilgili ve sabırlıdır. Ancak Otto'yla karşılaştıktan sonra karanlık yönünü yanini gölgesini fark eder. Jung etik kuralları çiğneyerek hastası olan Sabina ile duygusal bir ilişkiye girer. Sabina'nın personası gelişmemiş, karakterinde gelgitler yaşayan biridir. Jung da personası ve gölgesi arasında kalır. Filmde, Sabina, gölge anima olarak baştan çıkartıcı rolündedir. Jung yaptığı yanlışı Freud'a itiraf eder. Bu da Jung'un gölgesini kabul etmesidir. Filmin önceki sahnelerinde Sabina kendini, benliğini kabul etmemektedir. Ancak Jung ile Sabina'nın son kez buluşmasının gösterildiği sahnede Sabina da değişmiştir, bu süreçte katharsis yaşamış, tedavi süreçleri sonrasında, tıp fakültesine girip okumuş, çocuk psikiyatrisi olmuştur. (Derin, Acar, 2016, 452-457)

BEŞİNCİ BÖLÜM

“KARŞILAŞMA” ADLI

FİLMİN YAPIM ve HAZIRLIK SÜRECİ

5.1. AMAÇ

Rüyalar ve gerçekler arasında gidip gelen bir karakterin, rüyaların etkisiyle benliğini yitirmesi, geçmişiyle yüzleşmesi ve kendiyi barışma çabası anlatılmaya çalışılmıştır. Rüyalar gerçek gibi aydınlatıcı olabilirken, gerçekler rüyalar gibi yanıltıcı olabilir. Hele ki uykuyla uyanıklık arası kalındığında çok şey zihnin kontrolünden çıkar. Film, ölüm, uyku, rüyalar döngüsünde “ölüm” arketipinin yaşamımıza rüyalar yoluyla etkisini de irdelemektedir.

Bu filmde amaç Freud, Jung ve Lacan’ın bilinçaltı bilinçdışı kavramlarını, Baudrillard’ın Simülakr’ını, Shakespeare’in oyunlarında kullandığı uykuyla uyanıklık arası ruh hali gibi öğeleri, karakterin peşini bırakmayan birden fazla “ben” ile ve rüyalarla alt üst olan yaşamıyla iç içe sunmaktır.

5.2. Film Ekibi, Karakter ve Oyuncular, Teknik Ekipman

Yönetmen: Aziz Tamer Güler

Senaryo: Aziz Tamer Güler- Hülya İlban

Psikolog: Yasemin Çonka

Karakter 45 yaşlarında, klasik psikologlardan farklı olarak dinlemenin yanında yönlendiren bir karakter. Belirgin arketiplerden olduğu düşünülebilir. Bilge İnsan ya da mentor arketipinin temsili.

Murat: Meriç Rakalar

Karakter 30 yaşlarında. Geçmişinden kurtulamamış, çok genç yaşta yaptığı bir yanlışla sürekli yüzleşen, sürekli rüyaların yönlendirdiği, üstünde gölge arketipini de barındıran tipik bir trajik kahraman.

Eda: İrem Alınçık

Karakter 25 yaşlarında. Tam bir gerçekçi. Düz, renkli olmayan bir kişilik.

Kızkardeş: Damla Polat

Gerçek bir karakterden çok başka bir dünyadan gelmiş gibi. Kaldı ki, aslında ölü bir karakter olduğu için hep Murat'ın bilinçaltında yarattığı kadarıyla gördüğümüz bir karakter. Kör de olduğu için daha doğrusu Murat'ın bilinçaltında kör yaratıldığı için, belli özelliklerini göremiyoruz. Bilinçaltından geldiği kadarıyla duygusal, sevgi dolu.

Vedat: Aydın Salman

Düz biri. Ancak Murat'ın onunla Eda'nın ilişkisi olduğundan şüphelendiği için pek güven vermiyor.

Genç Murat: Sarp Çonka

Murat'ın bilinçaltında gördüğü kendi, daha doğrusu 10 yıl önceki hâli. Hayâli karakter olmasından ötürü de Murat'tan daha ifadesiz ve düz.

Görüntü Yönetmeni: Tuğberk Süel

Focus Puller: Burak Arslan

D.I.T. Ayhan Mert Karaduman

Kamera Asistanı: Hasan Ertürk

Ses: Duygu Çelikkol

Set: Umut Umutlu, Aydın Salman.

Teknik Ekipman: SONY A7

Bütçe

HİZMET			TOPLAM
Kamera kiralama	2 gün	1.000	2.000
Kamera ekibi.	2 gün	1.000	2.000
Mekân kirası	2 gün	500	1.000
Ulaşım	2 gün	250	500
Kurgu			1.000
Oyuncular			2.000
Yemek	2 gün	600	1.200
Produksiyon gid.			2.000
			11.700

5.3. Sinopsis

KARŞILAŞMA

“Hayatlarımızı bir rüyayla karşılaştıranlar haklıymış. Uyanık uyuyor, ve uykuda uyanıyormuşuz.” MONTAIGNE

Murat geceleri çok az uyumakta ancak çok fazla rüya görmektedir. Murat rüyalarından etkilenen biridir. Her rüyanın anlamını çözmeye çalışmaktadır. Rüyayla gerçek karışmakta hangisinin gerçek olduğunu anlamakta zorluk çekmektedir. Rüyasında gördüğü biri kısa bir süre içinde karşısına çıkmakta, bazı kişiler aralıklarla rüyasına girmektedir. Bir süre sonra rüyalar gerçeklerin önüne geçmeye ve bütün yaşamını yönetmeye başlar. Çünkü gördüğü rüyaların çoğu gerçek olarak karşısına çıkmaktadır. Bu durumu çözmek için psikologdan yardım ister. Uyumamaya çalışır, başaramaz. Murat'ın uyku hali her yerde her zaman sürmektedir. Parkta, iş yerinde sürekli rüya görmektedir.

Kız arkadaşı Eda da onun rüyalar ile yaşadığı psikolojik sıkıntılarla bunalmıştır. Ama onu asla terk etmeyi de düşünmez.

Psikolog yardımıyla Murat'ın çocukluğuna ve gençliğine inildiğinde rüyaların ve gerçeklerin iç içe geçtiği görülecektir.

SONUÇ

Karşılaşma adlı filmin ön çalışmasında sinema psikoloji ilişkisi irdelenmiş, filme katkı sağlayacak olan “sinemada psikanaliz” konusuna odaklanılmıştır. Çalışma şekillendikçe ve rüyalarla beslenen filmler okundukça Jung psikolojisi ve gölge konuları öne çıkmıştır. Gölge metaforu ve arketipiyle özdeş olan Rank’ın eş benlik konusu da ön çalışmanın konusu olmuş, Siyah Kuğu (Black Swan) adlı filmin analiziyle desteklenmiştir. Ön çalışmada rüyalarla ilgisi saptanan filmler incelenmiştir, bunların bir kısmı: Alain Resnais’in senaryosu yeni roman örnekleriyle öne çıkan Alain Robbe Grillet tarafından yazılan 1961 yapımı “Geçen Yıl Marienbad’da”, Neil Jordan’ın 1999 yapımı “Düşlerde”, 2001 yapımı “Vanilya Göğü”, Jack Paltrow’un 2007 yapımı “İyi Geceler”, Nolan’ın Başlangıç, Derviş Zaim’in Rüya’ adlı filmleridir.

Karşılaşma adlı film de rüyalarla beslenmektedir. Filmde, kendini bulmaya çalışan, rüyaları içinde sıkışıp kalan bir genç adamın (Murat) kendisiyle ve geçmişinden sıyrılamamış travmalarıyla mücadelesi anlatılmıştır.

Filmin çekim aşamasında rüyalarla gerçeklerin ayrımını verecek herhangi bir işarete, tarza yer verilmemiş, sahneler özellikle birbiri içine geçecek şekilde çekilmiştir. Rüyalar ve gerçeklerin birbiri içine geçtiği sahnelerde efekt ve ışık oyunlarına yer verilmemiş, doğal ışık kullanılmıştır.

Gerek filmin ön çalışmasında gerekse çekim aşamasında psikolojinin sinemaya etkisinin gücü daha net anlaşılmış, psikoloji ve psikanalizin dünyaya kazandırdığı belli teorilerin, edebiyatı ve sinemayı daha güçlü hale getiren metaforların (gölge), belli kavramların (arketip) kullanımıyla birlikte senaryonun daha sağlam bir yapıya kavuştuğu gözlemlenmiştir.

Film çekiminden önceki araştırmalarda, “Karşılaşma” adlı filmin çıkış noktalarından biri olarak ele aldığı gölge, eş benlik, öteki ben gibi kavramların Türk Sineması’nda az işlendiği gözlemlenmiş, psikoloji alanından beslenen bilinçdışı, bilinç gibi insan yaşamında önem arz eden konuların Türkiye’de filmlerin çıkış noktalarını oluşturmadığı görülmüştür.

Karşılaşma adını taşıyan bu film çalışması sinemada örneğine az rastlanan “rüya” dan nasıl yararlanılabileceğine ilişkin bana da yol göstermiş, bir bakıma yeni film içerikleri ve anlatımın aranmasında rüya/zaman/karşılaşma gibi öğelerin nasıl yardımcı olabileceğini örneklemiştir.



KAYNAKÇA

- Abraham, Karl. *Rüyalar ve Mitler*, Çeviren: Emine Nur Gökçe. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2017.
- Adanır, Oğuz. *Baudrillard*, İstanbul: Say Yayınları, 2016.
- Adanır Oğuz. *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Say Yayınları, 2012.
- Aiskhylos. *Zincire Vurulmuş Prometheus*, Çeviren: Azra Erhat- Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Altay, Sezen, Ufuk Uğur. «Sinemada Masalsı Anlatı ve Mitolojik Ögeler: Pan'ın Labirenti Filmi», Akademik Sosyal araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 72, Haziran 2018, sayfa:123-141.
- Althusser, Louis. *Psikanaliz Üzerine Yazılar: Freud ve Lacan (Felsefi ve Siyasi Yazılar Cilt 3)*, Çeviren: İrvem Keskinoglu. İstanbul: İthaki Yayınları, 2008.
- Andrei Tarkovski Filmlerinin Felsefi Dayanakları. Kaynak. Taste of Cinema (<https://www.filmloverss.com/andrei-tarkovski-filmlerinin-felsefi-dayanaklari/> 29.10.2018. Erişim tarihi: 09.08.2019)
- Asiltürk, T. Cengiz. *Sinemada Yaratıcı Yönetmen*, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2014.
- Bakhtin, Mikhail. *Karnavaldan Romana- Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Çeviren: Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Bakır, Burak, Yörükhan Ünal, Sali Saliji. (Derleyenler). *Sinema İdeoloji Politika- Sinemasal Yazılar*, Ankara: Orient Yayıncılık, 2008.
- Baudrillard, Jean. *Anahtar Sözcükler*, Çeviren Oğuz Adanır ve Leyla Yıldırım. Ankara: Paragraf Yayınları, 2005.
- Baudrillard, Jean. *Sanat Komplosu- Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, Çeviren Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2010.
- Baudrillard, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çeviren Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2013.

- Bazin, André. *Sinema Nedir?*, Çeviren İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları, 2011.
- Benjamin, Walter. *Hikâye Anlatıcısı- Yalnızlıktan Doğan Masallar*, Türkçe Söyleyen Ebru Arıcan. Ankara: Heretik Basın Yayın, 2019.
- Benson, Nigel C. *Psikoloji*, Çeviren Aysun Yavuz. İstanbul: NTV Yayınları, 2013.
- Borges, Jorge Luis, *Rüyalar Kitabı*, 2. Basım, Çeviren Işık Ergüden. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2019.
- Botz-Bornstein, Thorsten. *Filmler ve Rüyalar- Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai*, Çeviren: Cem Soydemir. 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- Bowie, Malcolm. *Lacan*, Çeviren: V. Pekel Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- Brenner, Charles. *Psikanaliz- Temel Kavramlar*, Çeviren: Işık ve Yusuf Savaşır. Ankara: Hekimler Yayın Birliği, 1998.
- Büker, Seçil, Y.Gürhan Topçu. *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010.
- Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çeviren: Sabri Gürses. 2. Basım, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2010.
- Chamisso, Adelbert von., *Peter Schlemihl'in Olağanüstü Öyküsü*, Çeviren Murat Özbank. İstanbul: Kolektif Kitap, 2014.
- Coşkun, Esin. *Dünya Sinemasında Akımlar*, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2009.
- Darıcı, Sefer. *Bilinçaltı Reklamcılık ve İletişim Teknikleri*, İstanbul: Gelişim Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Derin, Sümeyye, Nilüfer Voltan Acar, «Analitik Terapi Bağlamında Film Analizi. Tehlikeli İlişki» Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 9, Sayı: 45, Ağustos 2016. Sayfa 449-460.

- Eco, Umberto. *Yorum ve Aşırı Yorum*, Yayına Hazırlayan: Stefan Collini. Çeviren: Kemâl Atakay. Beşinci Basım, İstanbul: Can yayınları, 2011
- Eliade, Mircea. *Mitler, Rüyalar, Gizemler*, Çeviren: Cem Soydemir. İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2017.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*, 6. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- Ertürk, İsmail. *Perde'li Günler, Yönetmenler ve İzlekler Işığında Sinema*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Film Analizi: Siyah Kuğu. (<https://dusunbil.com/film-psikanalizi-siyah-kugu/> Erişim tarihi:10.08.2019). Yazar: Heather Hardison, Çeviren: Ömer Murat Urhan, Kaynak: moviepsychoanalyst.blogspot
- Fischer, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*, Çeviren Cevat Çapan. 11. Basım, İstanbul: Payel Yayınevi, 2010.
- Fordham, Frieda. *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, Çeviren Aslan Yalçın. İstanbul: Say Yayınları, 2011.
- Freud, Anna. *Ben ve Savunma Mekanizmaları*, Çeviren Yeşim Erim. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Freud, Sigmund. *Bilinçaltı*, Çeviren Ahmet Necip Yılmaz. Eskişehir: Dorlion Yayınları, 2019.
- Freud, Sigmund. *Düşlerin Yorumu*, Çeviren Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi, 2001.
- Fromm, Erich. *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları- Freud'un Çalışmalarına Genel Bir Bakış*, Çeviren: Aydın Arıtan. İstanbul: Say Yayınları, 2016.
- Fromm, Erich. *Rüyalar, Masallar, Mitler*, Çeviren Aydın Arıtan- Kaan H. Ökten. 3.Baskı, İstanbul: Say Yayınları, 2017.
- Geçtan, Engin. *Psikanaliz ve Sonrası*, 16. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2017.

- Geçtan, Engin. *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*, 12. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Gianvito, John. (Derleyen), *Şiirsel Sinema*, Çeviren Ebru Kılıç. İstanbul: Agora Yayınları, 2009.
- Güçhan, Gülseren. «C. Metz'in Göstergebilimsel Psikanalitik Yaklaşımı ile Bir Film Çözümleme Denemesi: Bez Bebek» Anadolu Üniversitesi Yayınları: Kurgu 1992, Sayı: 10, Sayfa: 101–117.
- Güçhan, Gülseren. «Christian Metz, Göstergebilim ve Psikanaliz», S.6. Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi. Anadolu Üniversitesi Yayınları. 1990, Kurgu: s. 109–11
- Gündeş, Simten. *Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2003.
- Hall, S. Calvin, Vernon J. Nordby. *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*, Çeviren Ender Gürol. İstanbul: Cem Yayınevi, 2016.
- Harari, Yuval Noah. *Homo Deus: Yarının Kısa Bir Tarihi*, Çeviren Poyzan Nur Taneli. İstanbul: Kolektif Kitap, 2016.
- Hoeller, A. Stephen. *Bilinmeyen Jung: Carl G. Jung'un Bilinmeyen Gnostik ve Gizemli Dünyası*, Çeviren Sezer Soner. İzmir: Ege Meta Yayınları, 2004.
- Homeros. *İlyada*, 22. Baskı, Çeviren Azra Erhat. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- Indick, William. *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji*, Çeviren Ertan Yılmaz- Yeliz Karaarslan. 2. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011
- Izod, John. *Myth, Mind and the Screen: Understanding the Heroes of our Times*, UK: Cambridge University Press, 2001.
- İnanç, Banu E., Eşef E.Yerlikaya, *Kişilik Kuramları*, Ankara: Pegem Yayınları, 2010.
- Jacobi, Jalande. *C.G. Jung Psikolojisi*, Çeviren Mehmet Arap. İstanbul: İlhan Yayınevi, 2002.

- Jung, Gustav Carl. *Analitik Psikoloji*, Çeviren Ender Gürol. 2. Basım, İstanbul: Payel Yayınevi, 2006.
- Jung Gustav Carl. *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, Çeviren Nur Nirven. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2016.
- Jung, Gustav Carl. *Dört Arketip*, Çeviren Zehra Aksu Yılmaz. 6. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- Jung, Gustav Carl. *İnsan Ruhuna Yöneliş*, Çeviren Engin Büyükinal. 5. Basım, İstanbul: Say Yayınları, 2004.
- Jung, Gustav Carl. *Keşfedilmemiş Benlik*, Çeviren Barış İlhan- Canan Ener Sılay. 3. Baskı, İstanbul: Barış İlhan Yayınevi, 2013.
- Jung, Gustav Carl. *Ruh*, Çeviren İsmail Hakkı Yılmaz. 2. Basım, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2018.
- Hamilton, Edith. *Mitologya*, Çeviren Ülkü Tamer. 17. Basım, İstanbul: Varlık Yayınları, 2010.
- Kaçar, Erman. «Lacan ve Topoloji», FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), <http://flsfdergisi.com/> 2018 Bahar/Spring, sayı/issue: 25, s./pp.: 535-554. ISSN 2618-5784
- Kaplan, Barış Ali. *Arketipal Topografyaların Sinematografik Düzlemde İncelenmesi*, Konya: Çizgi Kitabevi, 2018.
- Karakaş, Sirel. Psikoloji Sözlüğü, <http://www.psikolojisozlugu.com/conscious-bilinc>, Erişim 18.05.19)
- Kerényi, Carl. *Prometheus- İnsan Varoluşunun Arketip İmgesi*, Çeviren: Tacıbaht Türel. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2012.
- Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*, Çeviren Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Lévi- Strauss, Claude. *Mit ve Anlam*, Çeviren: Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: İthaki Yayınları, 2013.

- May, Rollo. *Psikoterapist ve Mitlere Yolculuk*, Çeviren: Kerem Işık. İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2016.
- Makal, Oğuz. *Sinemada Tarihin Görüntüsü*, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2014.
- Mlodinow, Leonard. *Subliminal- Bilinçdışı Davranışlarınızı Nasıl Yönetir?* Çeviren Nuray Önoğlu. 3. Baskı, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2013.
- Murphy, Joseph. *Bilinçaltının Gücü*, Çeviren Aslı Şimşek. İstanbul: Koridor Yayıncılık, 2019.
- Necatigil, Behçet. *Mitologya Sözlüğü*, 2. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011.
- Nuyan Elif. *Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2010.
- Özarlan, Zeynep. (Editör) *Sinema Kuramları- Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, 2. Baskı, İstanbul: Su Yayınevi, 2015.
- Özmen, E. *Psikanalizin Serüveni ve Çağrısı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Pearson, C. S., *İçimizdeki Kahraman*, Çeviren Semra Ayanbaşı. 2. Basım, İstanbul: Akaşa Yayınları, 2016.
- Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*, Çevirenler: Mehmet Rifat- Sema Rifat. 4. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.
- Rank, Otto. *Eş Benlik- Bir Psikanaliz Çalışması*, Çeviren Gökçe Metin. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2016.
- Rank, Otto. *Kahramanın Doğuş Miti- Mitolojinin Psikolojik Yorumu*, Çeviren: Gökçe Yavaş. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2016.
- Saydam, M. Bilgin, Kızıltan, Hakan. *Psikomitoloji- İnsanı Öykülerinde Aramak*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2018.
- Shakespeare, William. *Hamlet*, 22. Baskı, Çeviren Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- Shakespeare, William. *Macbeth*, 22. Baskı, Çeviren Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

- Shakespeare, William. *Kral Lear*, 13. Baskı, Çeviren Özdemir Nutku. İstanbul İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- Sharf, S. Richard. *Psikoterapi ve Psikolojik Danışma Kuramları, Kuramlar ve Örnek Olaylar*, Çeviren Özlem Haskan Avcı. 5. Basım, İstanbul: Nobel Yayınları, 2016.
- Stevens, Anthony. *Jung*, Çeviren Ayda Çayır. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999.
- Stoichita, I. Victor. *Gölgenin Kısa Tarihi*, Çeviren Bilge Aydın. Ankara: Dost Yayınevi, 2006.
- Şenel, Gizem Zeynep. «Ayna Evresi ve Sinema», *Libido Dergisi*, Yıl 4 Sayı 17. Eylül-Ekim 2015
- Tarkovsky, Andrey. *Mühürlenmiş Zaman*, Çeviren Füsün Ant. İstanbul: Afa Yayınları, 1992.
- Tarkovsky, Andrey. *Şiirsel Sinema*, Çeviren Ebru Kılıç. İstanbul: Agora Yayınları, 2009.
- Terbaş, Özcan. (Derl.), *Sinema ve Psikanaliz, Filmler ve Bilinçdışı*, 3. Basım, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2019
- Tıbbi Terimler Sözlüğü, <https://saglik.sozlugu.org/> Erişim tarihi 10.08.2019.
- Timuçin, Afşar. *Sorularla Estetik Elkitabı*, İstanbul: Bulut Yayınları, 2009.
- Toptaş, Hasan Ali, *Gölgesizler*, 9-10. Basım, İstanbul: Everest Yayınları, 2017.
- Vogler, Christian. *Yazarın Yolculuğu- Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları*, Çeviren: Kenan Şahin. 5. Basım, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2017.
- Yalsızuçanlar, Sadık. *Rüya Sineması*, İstanbul: Palto Yayınevi, 2014.

EKLER

Ek-1: Senaryo

KARŞILAŞMA

S.1) PSİKOLOG SALON (İÇ-GÜN

MURAT, PSİKOLOG

Murat ve psikolog
karşılıklı koltuklarda oturmakta.

PSİKOLOG – Bu hafta nasıl
geçti Murat?

MURAT – Çok az uyudum, daha
az rüya gördüm.

PSİKOLOG – Yorgun hissediyor
musun kendini?

MURAT – Rüya görmeden bin
yıl uyuyacak kadar.

Psikolog tebessüm ile bakar Murat'a ...
Murat gülümseyen kadın ile göz göze ,
bir an gözleri dolar ,
karşısındaki yüz giderek sevimli bir hale gelir ,
neredeysen çocuksu bir ifade .

MURAT – Rüyada mıyım?

PSİKOLOG – Rüyada mısın
Murat?

Murat'ın adı giderek yüksek sesle
tekrarlanmaya başlar ,
kamera bir Murat
bir psikologun yüzünde;

MURAT – Murat! Muraaaat!
Muraaaat!

Uyan Muraat!

SAHNE 2) MURAT EV BANYO (İC-GÜN)
EDA

MURAT,

Su dolu küvetten nefes nefese başını sudan çıkarır
Murat , yalnızdır , onu uyandırmaya çalışan kimse yok ,
nefes nefesidir hala .
Üşümüştür .
Murat mırıldanır .

MURAT – Bu rüya, şimdi
rüyadaydım.

Murat su dolu küvete bırakır kendini
Endişeli gözlerini sımsıkı kapatır ve ağzını .
Murat kendini suya bıraktığında
saatin alarmı çalmaya başlar .

SAHNE 3) MURAT EV (İC-GÜN)
EDA

MURAT,

Murat alarm sesine uyanır, sırlıslıkam terlidir .
Yanında Eda uyumaktadır,
yavaşça yataktan doğrulur.
Pencereden dışarıya doğru bakar,
pencereyi açar , derin bir nefes alır.
Eda çalan alarmı sertçe kapatır.

EDA – Günaydın.!

MURAT – Günaydın.!

EDA – İyi misin?

Eda yataktan kalkar, Murat'ın yanına gelir ,
belinden sarılır.
Omzundan öper .
Murat kendi ile ilgili,
ne soruya cevap verir,
ne de sarılır,

Eda'nın kollarından sıyrılır,
odadan çıkar

SAHNE 4 MURAT EV BANYO (İC-GÜN)
EDA

MURAT,

Murat aynanın karşısında durur,
suyu açar, yüzünü yıkamaya başlar.
Eda banyoya girer. Kapiya yaslanır.

EDA– Bir gün de sen nasılsın
desen Murat.

Murat aynadan Eda'ya bakar

MURAT – Çok yorgunum, kavga
etmek istemiyorum.

EDA – Mışıl mışıl uyudun hâlâ
yorgun musun?

Murat sinirlenir,
yüzünü kurulamadan
hızla çıkar banyodan,
koridorda ilerlerken Eda peşinden gelir
ve kolundan tutup kendine çevirir Murat'ı;

EDA – Dünya senin etrafında
dönmüyor. Bir sorunun varsa onu
çöz. Bir doktora git.

MURAT – Zaten doktora
gidiyorum.
Hem de senin bulduğun doktora.

EDA – Belki de kendin için sen
bir doktor bulmalısın. Belki bu
çözüme seni daha çok
yaklaştırır. Sen yorgunsan, ben
bitik haldeyim.

Murat üzgün bakar Eda'ya.
Eda konuşmaya devam eder.

EDA– Yorucusun artık, hep kendinlesin. Ben ne olacağım? İlişkimiz ne olacak? Hep yanındayım ama yetmiyor. Çok mutsuzum, yalnızım, yapayalnız...Sen beni unuttun...

Murat'ın omuzları düşer.

MURAT –Ayrılmak mı istiyorsun?

Eda susar, cevap vermez, derin bir nefes alır.

EDA – Bilmiyorum. Sen ne istiyorsun?

Murat yutkunur. Eda yanından geçer gider.

SAHNE 5) MURAT (İC-GÜN)

MURAT

EDA SES– Yorucusun artık, hep kendinlesin. Ben ne olacağım? İlişkimiz ne olacak? Hep yanındayım ama yetmiyor. Çok mutsuzum, yalnızım, yapayalnız
Sen beni unuttun...

SAHNE 6) EV (İC-GÜN)
VEDAT

MURAT,

MURAT – Eda beni bırakacak.

VEDAT – Olmaz öyle şey,
Eda seni seviyor.

MURAT – Yoruldum diyor,
bıktım diyor.

VEDAT – Olur öyle
ilişkilerde ama
geçer, yalnız hissediyordur
kendini.

MURAT – Seninle konuştum
mu hiç Eda?

VEDAT – Yooo nerden çıktı
bu?

MURAT – Belki biri vardır
hoşlandığı ya da onunla
ilgilenen. Yani bana baksana,
uyku uyumayan, rüya mı
gerçek mi ayırt edemeyen bir
adama dönüştüm. Karşıma
geçse ben başka birine aşığım
dese, rüya mı bu diye sorarım.

O sırada Vedat'ın telefonu çalar.
Vedat telefona bakar, cevap vermez,
Sesini kapatır. Tuhaf bir es olur.

MURAT – Konuşsaydın.

VEDAT – Sonra...

İkili yürümeye devam eder.

SAHNE 7) MURAT EV (İC-GÜN)

MURAT, KIZKARDEŞİ

Murat çalışma masasında,
önünde kitabı, dosyalar ,
bilgisayarı, kahvesi, çeviri yapmakta,
Ursula K.Le Guin;
Murat bir cümlenin altını çizer
fosforlu kalem ile ve cümleyi tekrarlar;

MURAT – Suçu başkalarına atamamak çok zor. Ama buna değer, eğer gerçek dünyada yaşamak istiyorsam, Jung şöyle der : “Birey kendi gölgesi ile hesaplaşmayı öğrenirse, dünya için gerçek bir şey yapmış olur”

Murat son cümleyi mırıldanır...

MURAT – Birey kendi gölgesi ile hesaplaşmayı öğrenirse, dünya için gerçek bir şey yapmış olur. Kendi gölgesi ile...Kendi gölgesi ile...

Murat arkasına yaslanır ,
kendi gölgesini düşünmeye koyulur .
Çalışma masasının olduğu yerden görünen
koridordan sırt çantalı ve tekerlekli bavulu ile
bir genç kız yürüyerek salonun
kapısında durur ve Murat'a bakar .

KIZKARDEŞİ – Abi ben gidiyorum.

MURAT – Nereye?

KIZKARDEŞİ – Bahçeye.

MURAT – Hangi bahçeye?

KIZKARDEŞİ –

Oynadığımız...Sen de gel.

MURAT – Ben gelemem.

KIZKARDEŞİ – Bu senin bavulun burada kalsın o zaman.

MURAT – Ben gelemem.

Tekerlekli bavulu salonun ortasına bırakır,

Murat ayağa kalkar, kızkardeşine sarılır.

MURAT – Seni çok özledim
KIZKARDEŞİ – Yağmur
yağarken pencereleri açmayı
unutma.

Derinden bir kadın sesi duyulmaya başlar.

SAHNE 8) PSİKOLOG SALON (İÇ-GÜN)

MURAT, PSİKOLOG

PSİKOLOG – Gölge
diyordun Murat?

MURAT – Gölgeyi
bulmalıyım ben. Beni
uyutmamı, uyutunca
yakamdan yapışanı...

PSİKOLOG – En son ne
gördün rüyanda Murat?.

MURAT – Kardeşimi,
kızkardeşimi.

PSİKOLOG – Kızkardeşin
nerede?

Murat başını eğer, gözleri dolar.
Cevap vermez.
Sonra kendi kendine konuşur gibi,

MURAT – Onu özleyorum.
Onu görmeyeli o kadar uzun
zaman olmuştu ki...

PSİKOLOG – Kardeşin
hayatta mı Murat?

Murat bir an irkilir.

MURAT – Hayatta ama ben onun hayatında değilim.

PSİKOLOG – Anlatsan belki iyi hissedersin.

Murat'ın sesi titrer.

MURAT – Yağmur yağarken pencereleri açmayı unutma dedi bana rüyamda.

Psikolog masadaki suyu Murat'a uzatır.
Murat bir yudum içer.

MURAT – Bir ilkbahar günüydü.

SAHNE 9) YOLLAR (İC-GÜN)

MURAT

Murat balkonda anlamsızca dolaşmaktadır.
Rüzgârlı bir hava...

MURAT SES – Ben bir Ege kasabasında büyüdüm, kızkardeşim ben altı yaşındayken doğdu, yağmurlu bir günde, babamın teknesine bindim, Gül koşarak yanıma geldi,

GÜL SES– Beni de götür.

MURAT SES – Atla hadi.!

Sessizlik...

MURAT SES – Yakında bir kayalık vardı, yazın yüzüp kayalara tırmanırdık, oraya gittik ben tekneyi bağladım, kayalara tırmandık, yağmur durdu, uzakta gökkuşağı belirdi, ben bir sigara içtim, telefonum çaldı, arkadaşım dedi ki sahile gel, Gül yanımda dedim, yalnız gel bir saat takılırız dedi, onaltı yaşındaydım.

GÜL SES– Ben gökkuşağına bakacağım. Sen git.

MURAT SES – Bir saate burdayım.

MURAT SES – Tekneye indim, kumsala sürdüm, hafif bir rüzgar vardı, tuz kokuyordu hava, sahile vardım, bütün arkadaşlarım oradaydı, bir bira içtim sonra bir tane daha, saatler geçti , ben her şeyini unuttum, ateş yaktık, şarkılar söyledik, yağmur yağmaya başladı, ateşi söndürdü, bütün gece yağmur yağdı üzerimize, sığındığımız taraça altında şimşekleri seyrettik, güldük çok güldük, kumsalda bayıldık, sırlı sıklamdık, öyle

Murat yürümeği bırakır bahçe duvarına oturur.

sarhoştuk ki, hayatımın en güzel uykusuydu...

Gül diye uyandım, tekneye bindim, bağıyorum, Güllll diye, annem babam nerede hiç bilmiyorum, telefon kapalı, delirmek üzereyim, rüya olsun dedim bu, bu an bir rüya, kayalıklara vardım, tırmandığımız yerde yok, Allahım diyorum ölmesin ne olur, ölmesin, bağıyorum, sonra gördüm onu, dalgalar üzerinden geçiyordu kayalıkların, kayalıklara vurup giden dalganın altındaydı işte, koştum çevirdim, bembeyazdı, ama nefes alıyordu, dalgalar hiç kan bırakmıyordu akan alnında. İşte ben o yaz, Gül'ü ve ailemi bırakıp kasabamdan ayrıldım, ne zaman uyusam uyanmak için bir sebepim olurdu, oysa şimdi rüyalar gözlerim açıkken de benimle.

PSİKOLOG –Kızkardeşin ne oldu Murat?

MURAT SES – O benim gölgem oldu ve ben hesaplaşmamak için kaçtım. Önce utançtan şimdi korkudan.

SAHNE 10) MURAT EV YEMEK MASASI (İÇ-GÜN) MURAT, EDA, VEDAT, GÜL

Yemek masasında oturmakta üç arkadaş,
olduğunca güzel bir masa, neşeli bir sohbet var,
Murat da sohbete katılmış,
sonra salona yirmili yaşların ortasında
bir genç kadın girer,
elindeki tabakları masaya koyar ve
Murat'ın yanına oturur.
Murat kızkardeşinin alnındaki saçları düzeltir,
çok mutlu, Gül de sohbete katılır.
Kakalar uçuşuyor masada,
kamera dörtlüye doğru
yaklaşır, sadece Murat'ı görece kadar yakınız,
kamera açılmaya başladığında
masada sadece Murat ve Gül vardır.
Gül, Murat'ın karşısında oturmaktadır,
önündeki yemeğe yavaşça ellerini yaklaştırır,
sonra kaşığı alır ve başını masaya yaklaştırarak içer.
Murat Gül'e bakmakta,
Gül görmüyor hiçbir şey,
yüzünde ifadesiz bir hal var.
Murat öylece kızkardeşini izlemekte,
Gül masada önünde az ötede duran
su bardağına uzanır,
Murat su bardağını yavaşça önüne iter kızkardeşinin.

GÜL – Bu bir rüya abi.
Uyan Murat uyan.

SAHNE 11) MURAT EV BANYO (İÇ-GÜN)

MURAT

Su dolu küvetten nefes nefese başımı sudan çıkarır Murat,
yalnızdır, onu uyandırmaya çalışan kimse yok,
nefes nefesedir yine.

MURAT'IN SESİ – Uyandır
beni Allahım. Beni affet ben
uyandır.

Murat tekrar küvete uzanır, kıpırtısız,
hiç hareket etmez, yüzünü görürüz,
gözleri açık, ölecekse rüyada ölüp,
tekrar hayata dönecektir.

SES – Murat uyan! Murat
uyan!

SAHNE 12) PSİKOLOG ODA (İÇ-GÜN)

MURAT

Psikolog Zeynep Murat'a bakmakta
Murat hıçkırıklarla ağlamakta...

MURAT – Beni bütün
rüyalarımın o uyandırdı.
Ama uykumu
öldürdü... Benden uykumu
aldı...

PSİKOLOG – Belki vicdanın
uykunu öldürmüştür ve sen
kendini arıyorsundur
rüyalarında Murat. Belki
gölgen kızkardeşin değil
kendindir.

SAHNE 13) MURAT KORİDOR

(İÇ-GÜN)

MURAT

Murat koridorda yürümekte,
yanından Eda geçer gider,
Eda Murat'ı görmez,
Murat evinin koridoruna hapsolmuş gibidir,
koridora çöker, yanına çocukluğu,
ikisi de aynı yere bakmakta,
Eda banyodan çıkar üzerinde iş kıyafetleri, Eda işten gelir,
ayakkabılarını çıkarır koridorda, koridorun ışığını yakar,
Eda banyoya girer, banyodan bornoz ile çıkar,
bastığı yerlerde su izi olur,
Murat çocukluğu ile yanyana oturmakta hâlâ,
koridorun ışığını söndürür Eda ,
dışardan gelen bir ışık aydınlatır Murat'ı
ve çocukluğunu,
zaman geçer yavaşça,
Eda yatak odasından çıkar,
üstünde pijamaları var,
banyoya girer, çıkar, dairenin kapısı kapanır,
çocukluğu Murat'ın omzuna başını koyar.
Murat gözlerini kapatır.

MURAT'IN ÇOCUKLUĞU
– Özür dilerim beni affet!
MURAT – Özür dilerim beni
affet!

SAHNE 14) APARTMAN ÖNÜ (DIŞ-GÜN)

MURAT

Murat bir apartmanın önünde durmakta,
eli apartman kapısında,
sanki ona tutunmasa düşecekmiş gibi.
Solundaki zillere bakar.
Derin bir nefes alır ve zile basar.

SAHNE 15) APARTMAN MERDİVENLER

(DIŞ-GÜN)

MURAT

Murat merdivenlerden çıkmaya başlar,
ikinci kata geldiğinde açılan bir kapı sesi duyar.
Nefes alır, üçüncü kata çıktığında,
açık kapının az ilerisinde duran genç kadını görür,

Murat müthiş bir hafiflikle koşar
kızkardeşine, sarılırlar ;

GÜL – Hoş geldin abi.

MURAT – Benim olduğumu
nasıl anladın?

GÜL – Rüyamda gördüm abi.

MURAT – Özür dilerim, beni
affet.

SAHNE 16) PARK (DIŞ-GÜN)

MURAT,

GÜL

Murat ve Gül
ağaçlıklar ortasında bir parkta
oturmakta...

MURAT – Senden sonra ben
hiç uyumadım, uyumak
cehenneme döndü, uyanmak
daha beter oldu.

GÜL – Ben en çok uyumayı
seviyorum çünkü rüyalarımda
hâlâ görüyorum dünyayı.

MURAT – Rüyada olduğumu
biliyorum şu anda ama hiç
uyanmak istemiyorum.

GÜL – Uyandığında beni
unutma ve seni sevdiğimi.

MURAT – Beni affet.

GÜL – Ben sana hiç

kızmadım

abi, sen kendini affet. Ben

öldüm sen beni bulamadın,

hatırla abi.

Gül' ün yakınından Murat'a döndüğümüzde,
Murat' ın onyediy yaşındaki halini görürüz,
gözleri dolar ama hiçbir şey diyemez,
başını Gül'ün dizlerinin üstüne koyar,
Gül abisinin saçlarını okşar.

GÜL – Uyu abi. Yağmur
yağarken pencereleri açmayı
unutma.
Artık rahat uyuyacaksın.

Murat gözlerini kapar.

SAHNE 17) PARK (DIŞ-GÜN)
İNSANLAR

MURAT,

Murat oturduğu bankta iki büklüm uyumakta,
gözlerini açar, oturur .

SAHNE 18) PSİKOLOG SALON (İÇ-GÜN)
PSİKOLOG

MURAT,

MURAT – Ben onu hiç
bulamadım.

PSİKOLOG – Neden kör
olduğunu düşündün peki?

MURAT – Kör olursa o beni
göremez, gözlerime

bakamazdı ama ben onu
doya doya görürdüm

PSİKOLOG – Ölüm, yarasını
saracağımız bir kuş değil

Murat, ölüm uçar ve hiç
yaralanmaz. Onu

iyileştiremezsin, olmamasını
diyemezsin. Yeterince acı
çekmişsin, uykunu geri al,
kendin için.

SAHNE 19) (İÇ-GÜN)

MURAT, PSİKOLOG

PSİKOLOG – Sevdiklerine,
sevdiklerine dokun. Hem
rüyada hem
uyanırken...

SAHNE 20) MURAT EV (İÇ-GÜN)

MURAT, EDA, VEDAT

Yemek masasında oturmakta üç arkadaş,
olduğunca güzel bir masa,
neşeli bir sohbet var,
Murat da sohbete katılmış,
kahkahalar havada uçuyor.

PSİKOLOG SES–
Gülmekten
korkma, vedalaşmaktan da...

Murat uzanır Eda'ya sarılır.
Gözlerinde sevgi var iki genç insanın da.

MURAT – Seni seviyorum.

Vedat kadehini kaldırır,
Murat'ın gözü koridora takılır,
onyedi yaşındaki halini görür,
koridordan yürüyüp yavaşça daire kapısını açar
ve çıkmadan Murat 'a bakar.
Gençliği ile de vedalaşır Murat,
içinde acı çeken, suçluluk duyan.
Birbirlerine bakarlar,

Murat gençliğine gülümser,
genç Murat yavaşça kapıyı kapatır.

SON



ÖZGEÇMİŞ

Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı **Oyunculuk (Tiyatro)** Ana Sanat Dalı'ndan mezun oldu. “*AB ve Türkiye’de Şekerin Ekonomi Politikası*” adlı teziyle Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Uluslararası İktisat** bilim dalında, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde de “*Büyüyen Eller-Sait Faik/Bir Dramaturji Çalışması*” adlı teziyle **Tiyatro (Oyunculuk)** yüksek lisansını ve Beykent Üniversitesi’nde “*Karşılaşma*”adlı film ve ona bağlı teziyle **Sinema TV** programında **Sanatta Yeterlik- Doktora** programını tamamladı. Aynı zamanda Anadolu Üniversitesi **İktisat** mezunudur.

İstanbul Şehir Tiyatroları ve İstanbul Devlet Tiyatroları’nda çalışmış, uzun süre sinema -televizyon dizisi oyunculuğu, radyo tiyatroları-sinema-dizi seslendirmesi, seslendirme yönetmenliği, protokol sunuculuğu yapmıştır. Bilgi ve Doğuş Üniversiteleri’nde oyunculuk, diksiyon dersleri vermiştir.

2006 yılında “*Şeker Savaşı*” adlı araştırma-siyaset kitabı yayınlanmıştır. 2011 yılında Kalkedon Yayınları tarafından basılan ‘*Etkili Konuşma*’ adlı kitabı çıkmış ve bu kitap 2014’te ikinci baskısını, 2017’de üçüncü baskısını yapmıştır.

Bir çok kurumda Etkili Konuşma, Oyunculuk ve Konservatuvara Hazırlık eğitimleri vermiş, saygın şirketlere Konuşma, Retorik, Beden Dili, Liderlik, Yaratıcı Düşünce, Eğitimcinin Eğitimi gibi alanlarda eğitimler düzenlemeye devam etmekte, Koç Üniversitesi’nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Aziz Tamer GÜLER