

T.C
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TV ANASANAT DALI
SİNEMA VE TV SANAT DALI

TÜRK SİNEMASI'NDA PSİKANALİTİK ARAYIŞLAR
(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan: **Yeliz KARAKÜTÜK**

İstanbul, 2010

T.C
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TV ANASANAT DALI
SİNEMA TV SANAT DALI

TÜRK SİNEMASI'NDA PSİKANALİTİK ARAYIŞLAR
(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan:
Yeliz KARAKÜTÜK
Öğrenci No:
080770005

Danışman:
Prof. Dr. Oğuz MAKAL

İstanbul, 2010

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Türk Sineması’nda Psikanalitik Arayışlar” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 07/09/2010

Yeliz Karakütük



T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

5.../10/2010

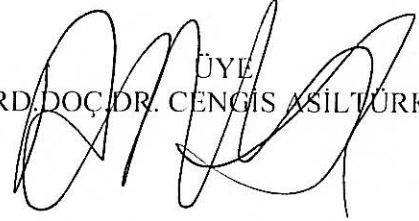
Enstitümüz *Sinema-TV* Anasanat Dalı *Sinema-TV* Sanat Dalı yüksek lisans öğrencilerinden **080770005** numaralı **Yeliz Karakütük' ün** "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği tezini, Yönetim Kurulumuzun 28.06.2010 tarih ve 2010/17 sayılı toplantısında seçilen ve 15.07.2010 tarihinde Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda savunmuş ve kendisine düzeltme verilmiştir. Aday, "**TÜRK SİNEMASINDA PSİKANALİTİK ARAYIŞLAR**" adlı düzeltilmiş tezini Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin (c) bendi gereğince (20) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi *oyçokluğu/oybirliği* ile **Kabul veya Red** kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 4 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

DANIŞMAN
PROF.DR. OĞUZ MAKAL



ÜYE
YRD.DOÇ.DR. CENGİZ ASILTÜRK



ÜYE
YRD.DOÇ.DR. SALİH BOLAT



İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: SİNEMASAL ANLATIM İÇİN PSİKANALİZ	4
1.1. Psikanalizin Anlamı.....	4
1.2. Sinema ve Psikanaliz.....	8
1.3. Senaryo Çalışmaları için Psikanaliz.....	23
1.3.1. Karakter Çalışmaları İçin Psikanaliz.....	24
1.3.1.1. Psişik kişilik.....	26
1.3.1.2. Oedipus Kompleksi ve Elektra Karmaşası.....	32
1.3.1.3. Gizli Anlatımlar (Ego Savunma Mekanizmaları).....	35
1.3.1.4. Rüya – Bilinçaltı.....	38
2. BÖLÜM: SON DÖNEM TÜRK SİNEMASI’NDA PSİKANALİTİK	
ARAYIŞLAR	44
2.1. Türk Sineması ve Psikanaliz.....	44
2.2. Son Dönem Türk Sineması’ndan Dört Film Örneği ile Psikanaliz.....	58
2.2.1. “Takva”	59
2.2.1.1. Karakterler.....	59
2.2.1.2. Olay Zinciri.....	63
2.2.1.3. Merak unsurları.....	68
2.2.1.4. Öykü Dinamiği ve Grafiği.....	70
2.2.2. Takva – Psikanaliz.....	71
2.2.3. “Mustafa Hakkında Her Şey”	83
2.2.3.1. Karakterler.....	83
2.2.3.2. Olay Zinciri.....	86
2.2.3.3. Merak Unsurları.....	95
2.2.3.4. Öykü Dinamiği ve Grafiği.....	96
2.2.4. Mustafa Hakkında Her Şey - Psikanaliz.....	97
2.2.5. “Beyza’nın Kadınları”	105
2.2.5.1. Karakterler.....	105
2.2.5.2. Olay Zinciri.....	107

2.2.5.3. Merak Unsurları.....	115
2.2.5.4. Öykü Dinamiği ve Grafiği.....	116
2.2.6. Beyza'nın Kadınları – Psikanaliz.....	117
2.2.7. “Kaçıklık Diploması”.....	123
2.2.7.1.Karakterler.....	123
2.2.7.2.Olay Zinciri.....	124
2.2.7.3. Merak Unsurları.....	132
2.2.7.4. Öykü Dinamiği ve Grafiği.....	133
2.2.8. Kaçıklık Diploması – Psikanaliz.....	134
SONUÇ.....	137
KAYNAKLAR.....	139
ÖZGEÇMİŞ.....	141

TÜRK SİNEMASI'NDA PSİKANALİTİK ARAYIŞLAR

GİRİŞ

“İnsanlar fantezi yaşamak için filmlere gider. Önlerinde yansıyan filmi izlerken, kendi fantezilerini perdedeki karakterlerin üzerine yansıtırlar. Sinema salonu deneyiminin kendisi, karanlık, sessiz, büyük ve derin mekân, bilinçdışı aklı anımsatır. İnsan imgelemenin bir yansıması olarak film şimdiye kadar yaratılmış en büyük fantezi ortamıdır”¹.

William İndick

Perdeden izleyiciye yansıyan ile bilinçaltından ben'e yansıyan arasında olup biten olaylar zinciri, İndick'in de dikkat çektiği çerçeveden bu çalışmanın temelini oluşturuyor. İnsanın kendi dünyasını anlamakla başlayan psikanaliz, sanattan bilime her alanda insanın karşısına çıktığı gibi günlük hayatta da farkında olmadan sıkça başvurulan bir “hayatı algılama” şeklidir. İnsan, bir filmi ya da bir romanı okuyup oradaki karakterle özdeşleşip gülüp ağlarken, bir arkadaşının ona anlattıklarını dinleyip onunla ve olayla ilgili zihninde yorumlar yaparken, hatta bir rüyanın ne anlama geldiğini düşünüp rüya içindeki simgeleri anlamlı kelimelere dönüştürmeye çalışırken psikanalizden hep faydalanır. Böylesine hayatın içine dâhil olan bir sistemin sinema gibi insan hayatının bir yansıması olan sanatla iletişim halinde olamaması düşünülemez. Ama önemli olan bu iletişimin bilinçli olarak senaryo katmanlarında işlenip doğru görsel ifadelerle ve senaryonun içindeki karaktere uygun diyaloglarla izleyiciye ulaştırabilmesidir.

Bu çalışmanın içeriğine geçmeden önce psikanalitik bir çözümleme yapmanın zorlukları üzerinde durulması yararlıdır. Bu zorluklar, psikanalitik bir çözümlemenin Türk Sineması için çok yeni bir kavram olmasının yanı sıra, psikanalizin yoruma

¹ İndick, William; Senaryo Yazarları İçin Psikoloji; Çev. Yeliz Taşkan_Ertan Yılmaz; +1 Kitap; İstanbul; 2007, s.9

açık bir alan olmasından da kaynaklanmaktadır. Psikanalizin kavram ve yöntemleri her zaman tartışmaya açıktır, karşıt görüşler daima vardır ve olmaya da devam etmektedir. Bu yoruma ve tartışmaya açık tüm kavramlarla ilgili olarak öncelikle Freud'a başvurulmalıdır. Bu çalışmada Freud'un kurduğu temel kavramlar üzerinde durularak, film analizleri de bu bakış açısı çerçevesinden yapılmıştır.

Çalışmanın içeriği iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde öncelikle "Psikanalitik Kuramı" üzerinde durulması gerekli görüldü. Çünkü Psikanalizin ne olduğunu, nasıl işlendiğini bilim dünyası ve insan için ne ifade ettiğini anlamadan filmsel sürece doğru bir aktarım yapmak mümkün olmayacaktır. Aynı bölümde, Psikanalitik kuramının anlamı üzerinde durulduktan sonra "Sinema ve Psikanaliz" başlığı altında dünya sinemasında psikanalizin gelişimi ve filmlere etki süreci anlatılmıştır.

Birinci bölümde üzerinde durulan bir önemli başlıkta "Senaryo Çalışmaları İçin Psikanaliz"dir. Bir karakter yaratırken psikoloji biliminden nasıl faydalanılabileceği, karakterlerin nasıl içselleştirip, inandırıcı bir hale getirilebileceği üzerine tespitlerde bulunuldu. Aynı zamanda kahraman ile seyirci arasındaki "özdeşleşme"nin etkilerinden de bahsedildi.

İkinci bölümün girişinde ise; Türk Sineması ve psikanalizin, 1922'de Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen ilk psikolojik içerikli filme rağmen, nasıl yıllarca birbirlerinden uzak kaldıklarını, Ömer Kavur'un "Göl" filmi ile başlayan süreçte ise Türk Sineması'nın gerçek anlamda psikanalizle tanışması ve geçirdiği evreler anlatılmıştır. İkinci bölümde asıl üzerinde durulan konu ise; Türk Sineması için çok yeni bir kavram olan "psikanalitik film çözümü" yöntemi ile seçilen dört film üzerinde çözümlenmeler yapılması olmuştur. Bu filmler; Takva (Özer Kızıltan, 2005), Mustafa Hakkında Her Şey (Çağan Irmak, 2003), Beyza'nın Kadınları (Mustafa Altıoklar, 2005), Kaçıklık Diploması (Tunç Başaran, 1998)'dir.

Psikanalitik film çözümlemelerde kimi kuramcılar, "sanatçının psikanalizi" ve "eserin psikanalizi" olarak iki ayrı kapsamda inceleme yapmaktadır. Ancak burada sanatçının olası bir nevrozdan kaçışı gibi düşünülen eseri üzerinde durarak, sanatçının analizi üzerinde yorum yapmaktan kaçınılmıştır.

Bu çalışmada amaç; psikanalizi doğru tarif edip, psikanalizin sinema için ne ifade ettiği ve senaryo yazarken bir karakteri oluşturmakta nasıl bir fayda sağlayıp inandırıcılığı arttıracadı üzerinde durmak, doğru karakter yaratmakta sunduğu ipuçlarını tespit edebilmektir. Bu amaçla öncelikle Türk Sineması'ndan çok önce dünya sinemasında, psikanaliz ve sinema arasındaki ilişkiyi keşfeden, üzerine filmler üreten sinemacılar ve kuramcılardan bahsedilecektir. Bununla birlikte, Türk Sineması'nda 1980 sonrası bireyin dünyasına girmeye başlayan filmler üretilmesiyle psikanalize yaklaşma süreci incelenecektir. Bu süreç, çalışma içinde ele alınan dört film üzerinden psikanalitik bir film özümlemesi yapılarak tamamlanacak, psikoloji bilimi kullanılarak nasıl içselleştirilmiş başarılı karakterler oluşturulduğu gözlemlenecektir.

Bu alışma; psikanalitik kuramının sinema ve senaryo yazarları için önemi ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu önemden bahsederken; psikanalitik film kuramının dünya sinemasındaki yerine göz atıp, Türk Sineması için nerde başladığı, nasıl yoğunlaştığı üzerine de fikir verebilmeyi hedefler bir kurgudadır. Psikanalitik kuramının etkisi, örnek dört film üzerinde psikanalitik film özümlemesi kullanılarak, senarist ve yönetmenlerin karakterlerini bu bilimle nasıl iselleştirildiğine dair tespitleri ile açıklanmaya çalışılmıştır.

1.BÖLÜM

SİNEMASAL ANLATIM İÇİN PSİKANALİZ

1.1. PSİKANALİZİN ANLAMİ

Amerikalı Şair Hilda Doolittle , Freud için; “... yaşlanmış fakat olgunlaşmış Arabistanlı Lawrence gibi, insanın içine nüfuz eden bir anlayış yeteneğine sahip. O insan ruhunun ebesidir, hatta ruhun ta kendisi...”² derken yirminci yüzyılın önemli Alman yazarlarından Thomas Mann Freud’u “..İllüzyonları yok eden kişi, nevrozun maskesini düşüren filozof”³ olarak tanımlar. Hatta Mann, “Hitler psikanalizden nefret ediyor! Viyana üzerine böylesine hiddetle yürümesinin temelindeki sebep orada yaşayan yaşlı psikanalist olmalı, gerçek ve temel düşmanı..”⁴ , diyerek Hitler’in Freud’un ortaya çıkarıp geliştirdiği “Psikanaliz” kavramıyla insanların kendini keşfetmesindeki gücün farkında olduğunu da vurgulamıştır. Freud ise, psikanalizin sağladığı; kendini, çevreni ve insanı daha iyi tanımanın gücünü bir yarar haline getirebilmenin önemine şöyle vurgu yapmıştır: “Psikanaliz, bizim psikanalitik çalışmalarımıza karşı herkesin niçin düşmanlık gösterdiğini anlamamıza olanak tanımıştır; işte bu, psikanalizin ilk büyük yararlarından biri olmuştur”⁵.

Psikanaliz bir hasta tedavi yöntemi olarak Freud tarafından 1890’larda ortaya atılmış, ardından kişinin psişik kişiliğinin çözümlenmesiyle bir tür ruh ve beyin anatomisi gibi insan davranışlarını açıklamaya doğru yol almıştır.

² Başarır, Psikiyatr Dr. Selim; Psikanalitik Teorilere Giriş- Tarihsel Gelişim –Freud, Kasım, 1998, s.11

³ A.g.m.

⁴ A.g.m.

⁵ Freud, S. ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öndeş ; Say Yayınlar; İstanbul; 2008; s.183



Freud ‘un “Histeri Üzerine çalışmalar” isimli kitabında sıkça bahsettiği ve Dr. Breuer ile birlikte çalıştığı “Anna O. vakası” adı altında tanınan bir vaka Psikanalizin doğuşu açısından önem kazanmaktadır. Dr. Breuer’in Anna O. ile yaptığı terapi seanslarını düzenli olarak Freud’a anlatmasıyla, Freud buradan Freudyan psikanalitik düşüncenin temelini oluşturacak birçok kavram çıkartmıştır. *“Freud Bertha’yı, yani Anna O.’yu hiçbir seansta görmediği halde, semptomların cinsel kökenleri hakkında en zengin sonuçları çıkartmış ve bilinç sahası dışında tutulan olayların hatırlanmasının önemini vurgulamıştır”*⁶.

Freud bu histerik vaka üzerinde çalışırken, hastalık semptomuna neden olan anıların çocukluk çağında geçirilen cinsel istismara bağlı olduğu fikrini geliştirmiştir. Çok başarılı olmayan bir bastırmanın zemininde, anıların bir vesile ile çağrıştırılması ve “bastırılan şeyin geri dönmesi” söz konusu olabiliyordu. Freud’un psikanaliz ile ilgili birçok kavramı geliştirdiği Psikoseksüel Gelişim Kuramı’nı Dr. Can Güngen şöyle anlatıyor; *“Freud 1905 yılında yazdığı “cinsellik üzerine üç deneme” isimli kitabıyla, çocukların erişkinlerden farklı olarak psikolojik anlamda cinselliklerinin (cinsellik içeren düşünce, fantezi, eylem vb) olmadığı düşünülüğünü oysa çocukluk sırasında cinselliğin aktif olarak (fantezi, rüya, mastürbasyonlar aktiviteye eşlik eden düşlem) yaşandığı bir dönem bulunduğunu ifade etti. Altı yaşına kadar süren bu aktif dönemin sonunda, okul yaşamının başladığı gizil bir döneme erişiliyor ve kültür tarafından hoş karşılanmaması nedeniyle bu dönemden itibaren çocuğun cinsellikle ilişkili anılarını bastırmak zorunda kaldığını söylüyordu. Çoğu kez bastırma başarılı*

⁶ A.g.m., s.3

oluyor ve erişkinlerin altı ile sekiz yaşlarına kadar cinselliklerine ilişkin bir anısı kalmıyordu. Ancak bastırmanın başarılı olamadığı histeri ve saplantılı nevroz vakalarında (ki Freud bunlara psikonevrozlar ismini veriyordu) gerçek anılar izlenimi veren cinsel içerikli fanteziler semptomların eşliğinde bilince çıkıyordu”⁷.

Freud, açtığı bu psikanalitik yolla birlikte artık psikoloji doktorlarının da görev ve nitelikleri farklı bir boyut kazandırmıştı. Bunu daha sonraki yıllarda (1915-1918) Viyana Psikiyatri Kliniği'nin amfisinde dünyanın dört bir yanından kendisini dinlemeye gelen öğrencilere şöyle anlatır; *“Besbelli, siz kendi kendinize kişiler ya da şeylerle ilgili hareket noktalarının önemini hesaba katmayı bilmişsinizdir. Psikanalizin öğretmiş olduğu budur. ...insanın dürtüsel yaşamının istekleriyle, içinde bu isteklere karşı duyduğu, direnme arasındaki çarpışmadan acı çektiği üzerinde durmuş olduğunuzu herhangi bir kimseden daha iyi biliyorsunuz”⁸.* Artık Psikiyatri doktorları hastasının semptomlarının ardındaki nedenleri sorgulayan bunun için hastanın sadece içinde bulunduğu zamanı değil daha da öncesini, çocukluk ve bebeklik dönemini de dikkate alarak derinlikli çıkarımlarla *“nevrozun maskesini düşüren filozoflardır”⁹.*

Freud; insan beynini id, ego ve süper-ego olarak parçalara ayırarak insanın bilinçaltı ve bilinçüstünde yaşadığı ama çoğu zaman hiç farkına varmadığı olayları anlamlandırmakta insanları psikanalize yönlendirir. Geçmişte yaşanan ama artık unutuldu sanılan olayların birden ortaya çıkarak şimdide kişiyi nasıl etkilediğinin ancak psikanaliz ile çözülebileceğini savunur. Psikanalizin tedavi yöntemi ise, unutuldu sanılanı hatırlatmak ve bilinçaltını bilinir kılmaktır. *“Yalnız analiz çalışması onları¹⁰ bilinçli kılarak geçmişin içine yerleştirmeyi ve enerji doğurucu dolgunluklarından yoksun bırakmayı başarabilir. İşte analiz tedavisinin iyileştirici etkisi kısmen bu sonuca bağlıdır”¹¹.*

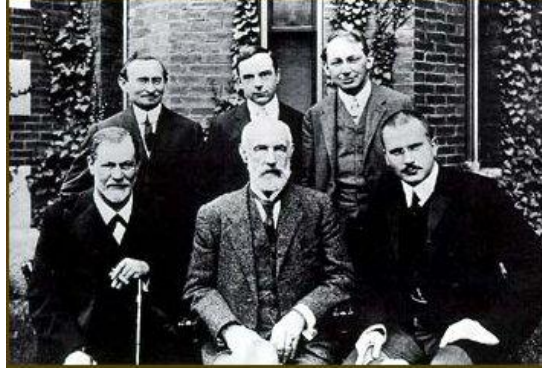
⁷ <http://www.freudvepsikanaliz.com/Freud.html>

⁸ Freud, S., Psikanaliz Üzerine, (çev. A.Avni Öndeş) , Say Yayınlar, İstanbul, 2008 , s.83

⁹ Thomas Mann Freud'u böyle tanımlamıştı.

¹⁰ İd 'de saklananları.

¹¹ A.g.e. , s.102



1909 - ABD Clark Üniv. Konferanstan –ön sıra: Freud, Stanley Hall,C.G.Jung;
arka sıra: Abraham A.Brill,E.Jones,Sandor Ferenczi

Psikanalizin Freud ‘dan sonra en büyük temsilcileri arasında Ernest Jones, Otto Rank, Karl Abraham, Max Eitingon, Sandor Ferenczi ve Lacan’ı sayabiliriz.

Psikanaliz 1900’lerde Freud ile birlikte Viyana’da doğdu ancak Fransız Psiyatrist **Lacan** ile birlikte Psikanaliz yeni bir boyut kazandı. Lacan’ın yarattığı farklı öğrencisi Psikanalist J.D.Nasio şöyle anlatır;

*“ ... Freud’da kavramlar soyuttu . Lacan’la birlikte ilerleme yönünde, soyutlamanın yolunda bir adım daha atıldı. Ve çoğu kez bir gelişmede en önemli olan şey, soyutlamada doruk noktası olan formüller yoluyla biçimsel bir yazım kullanmaktır. Bu Lacan’ın “mathème”ler dediği şeydir. O halde denilebilir ki Lacan, Freud’un kuramını matematikleştirmiş, onu formüller içine yerleştirmiştir”.*¹²

¹² Nasio, J.D. , Psikanalizin Yedi Temel Kavramı, Çev. Ö. Erşen, M.Erşen, İmge Kitabevi , Ankara, 2006, s.17

1.2. PSİKANALİZ ve SİNEMA

Psikanaliz, ilk ortaya çıktığı 1800'lerin sonu 1900'lerin başından günümüze kadar daima insanoğlunun ruhsal kodlarını çözümlmeye çalıştı. Psikanalizin Babası olarak adlandırılan Freud, zamanında büyük tepkiler aldı, sapkınlıkla suçlandı, Almanya'da Naziler yönetimi tarafından kitapları yakıldı hatta bilim çevrelerince dahi istenmeyen bir adam oldu ama Psikanaliz tezini savunmaktan asla vazgeçmedi. Hatta günümüzde dahi Freud, fotoğrafları en fazla karikatürleştirilen ve üzerinden uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen hala hakkında kitaplar¹³ yazılarak suçlamalarda bulunulan bir bilim adamıdır. Ancak onun psikanalizleri, günümüzde sadece psikoloji ya da psikiyatri bilimine değil birçok bilime, bilim adamına, sanatçılara ve sanat eserlerine hizmet etmeye devam ediyor. Peki ya sinema? Bunun için sinemanın başlangıç günlerine gidilmelidir.

Lumiere Kardeşlerin 28 Aralık 1895 yılında Paris'te ilk halka açık film gösterimini sinema tarihi için bir başlangıç, Freud'un Anna O. vakasıyla Psikanaliz terimini ilk kez kullandığı tarih olan 1896 yılını da psikanalitik düşünce sistemi için bir başlangıç kabul edilirse sinema ve psikanaliz yaştaştırlar diyebiliriz. Bu beraber ilerleyiş içerisinde insan psikolojinin sinemanın kendi dilini oluşturmaya başladığı sessiz sinema döneminden itibaren bir şekilde filmlerin içine girdiğini görmek olanaklıdır. Sessiz sinemanın ardından yeni dalga akımıyla ise kendini sıkça hissettiren bir birliktelik içinde olmuşlardır. Ama bunun çoğu zaman bilinçli olarak kullanıldığını söylemek doğru olmaz. Bilinçli bir kullanımdan ancak 1970'lerden sonra eleştirilenler ve sinema kuramcılarının psikanalizi kuramlaştırmaları ile birlikte olduğunu söyleyebiliriz.

¹³ Fransız filozof Michel Onfray'ın Mayıs 2010'da yayınlanan 'Le crépuscule d'une idole, l'affabulation freudienne'' adlı kitabında **Freud**'un 'evlilik dışı doğduğunu'' iddia eden Onfray, ünlü Yahudi kökenli Avusturyalı nöroloğu 'yalancı, şarlatan, kokainman, ağgözlü olmak, 'kendi Oedipus kompleksini genelleştirip bütün dünyaya yaymakla'' suçluyor. Fransa'da tartışılmaya başlanan kitapla beraber, Freud'un kişisel hayatı ve psikanaliz kuramı da eleştirilerin hedefi oluyor.

Tarihsel bir kronoloji ile sinema tarihine ve psikanalize şöyle bir göz atıldığında, sinema ve psikanalizin dünya sinemasında geçirdiği evre ayrıntılı bir şekilde görülecektir ancak; öncelikle sinema ve psikanaliz deyince tüm araştırma ve incelemelerde yapılan bir ayırımın altını çizmek gerekmektedir. Dünya sinemasında psikanalizle ilgili yapılan araştırmaları incelendiğinde sinemada psikanalizi iki ayrı bakış açısı ile incelendiğini gözlemleniyor. **Birincisi;** filmin içinde karakterlerden birinin psikiyatrist olduğu veya tamamen ruhsal bir hastalığı kendine konu edinmiş olan filmler (Layd in the Dark (Rüyalı Kadın-1944), Sunset Boulevard (Sunset Bulvarı-1950), Psycho (Sapık-1960), Sybil-1976, Good Will Hunting (Can Dostum-1997) , Hannibal-2001). **İkincisi ise;** psikanalizin insanı ve toplumları anlamak için kullandığı derinlikli inceleme metotlarını senaryo, ışık, kamera, dekor gibi sinemanın temel organlarıyla işleyerek bunun yarattığı etkilerden yararlanabilen ayrıca insanı kendi iç dünyasında bir sorgulamaya götüren filmler: La regle du Jeu (Kocası ve Aşığı – 1939), Citizen Kane (Yurttaş Kane – 1941) , The Best Years of Our Lives (Hayatımızın En Güzel Yılları – 1946), A Bout de Souffle (Serseri Aşıklar-1960), Ordinary People (Sıradan İnsanlar – 1980, The Shining-1980,). Bu iki ayrı bakış açısından yola çıkarak dünya sinemasını incelendiğinde psikanalizin oldukça yaygın ve etkin bir biçimde gerek film yapımcıları ve yönetmenleri, gerekse filmleri inceleyen eleştirmenler ve kuramcılar tarafından sıklıkla kullanıldığını, zamanla bir kuramlaştırmaya doğru gidildiğini hatta yoğun akademik tartışmaların yaşandığı gözlemleniyor. Tartışmaların 1970’li yıllarda başladığı ve psikanalizin dünya sineması açısından oldukça eski ve önemli bir kavram olduğunu söylemek mümkün. Çünkü artık filmlerde işleme ve uygulama aşaması geçilerek, uygulamaların doğruluğu, yanlışlığı ve eksikliği üzerine tartışılmaya başlanmıştır.

En başa döndüğümüzde; psikanalizi diğer bilimlerin ve sanatların kullanımına açanın Freud olduğunu söylenebilir. Freud 1915-1918 yılları arasında Viyana Psikiyatri Kliniği’nde öğrencilerine verdiği derslerde başka ilimlere hizmetin yolunu açmıştır: “...psikanaliz ilk başladığı sıralarda, yalnızca bir tedavi yöntemi olmuştur, fakat ilginiz yalnız bu kullanım üzerine takılıp kalmasın, bilimimizin içine aldığı gerçekler; insanla, onun öz varlığıyla pek yakından ilintili oluşlar, insanlığın en değişik etkinlik biçimleri arasındaki bağlantılar üzerine de gitsin istedim.”¹⁴

¹⁴ Freud, Sigmund ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öneş; Say yayımları, İstanbul, 2008, s.196

Freud, insanı temel alan her etkinlik biçimi için psikanalizden faydalanmanın mümkün olduğunu vurguluyor. Sinemanın da Psikiyatri gibi insan odaklı olmasından hareket ederek aslında ikisini birbirinden ayırmak oldukça güçtür. İnsana dair ilişkiler, düşünceler, duygular, davranışlar ve çetin çatışmalar yaratılmadan bir sinema filminden bahsetmek oldukça zorken, psikiyatrinin sinemaya sinemanın da psikiyatrye katacaklarından şüphe yoktur. Çünkü psikiyatrinin de zaman zaman sinema filmlerinden faydalanarak insan davranışlarını incelediklerini biliniyor. Hatta Psikiyatri doktoru Dr. Irvin Schneider ‘ın bu konuda söylediği şu sözleri önemlidir:

“Psikiyatri var olmasaydı, sinema onu mutlaka icat etmek zorunda kalırdı”¹⁵

Psikanalizin miladı olan 1896’dan tam 20 yıl sonra ilk adımı atan yine psikiyatristler oluyor ve sinemayı keşiflerini bir kitapla bilimselleştirme yolunda ilk adımları atıyorlar. Psikiyatrist Hugo Münsterberg 1916 yılında, *“The Film: A Psychological Study (Sinema: Psikolojik Bir İnceleme)”* isimli kitabında kendi tabiriyle hareketli resim sanatının insanlar üzerindeki gücünü anlamaya ve anlatmaya çalışmıştır. Yazarın ana fikri şöyledir: *“ Hareket eden fotoğraflar insanın öyküsünü, dış dünyanın, örneğin mekân, zaman ve neden-sonuç ilişkileri gibi biçimlerine üstünlük sağlayarak ve olayları örneğin dikkat, bellek, düş gücü ve duygu gibi iç dünya biçimlerine uydurarak anlatıyor”¹⁶*

Bu ilk kitabın ardından ilk film de fazla gecikmemiştir. Alman yönetmen Robert Wiene 1919’da, 1900’lerde Almanya’da doğmuş olan dışavurumculuk akımının bir yansıması olan ve psikolojik içerikli filmlerin de ilk örneklerinden biri olarak sayabilecek; **“Dr. Caligari’nin Muayenehanesi”(Das Kabinett des Dr. Caligari)** ‘ni çeker. Psikanaliz, daha önce de tanımlandığı gibi; toplum tarafından hoş karşılanmayacağını bilinen davranışların bilinçaltı tarafından “başarısızca bastırması” sonucunda, doyurulmamış ilkel duyguların zorlamasıyla kaygıya ve nevroza dönüşmesi halini araştırır. Alman Dışavurumculuk Akımı’nın da

¹⁵ Gabbard, Glen O., Gabbard, Krin; Psikiyatri ve Sinema, Çev. Yusuf Eradam-Hasan Satılmışoğlu, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2009, s.13

¹⁶ A.g.e. , s.14

(Ekspresyonizm-Caligarisim) savaş sonrası Almanya’ında doğduğunu ve hep güzeli ifade eden bir sanata karşı başkaldırının bir ifadesi olduğu düşünülürse psikanalizle örtüşen yanları görülebilir. Gombrich “Sanatın Öyküsü” nde bunu şöyle ifade eder; *“Ekspresyonist sanatçılar, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı”*¹⁷.

Freud’un ifade ettiği bilinçaltında gizli kalmış, açığa çıkmayan duygular ve dürtülerin dış dünyadaki yansımalarına uyum sağlayan dışavurumculuğun en önemli örneği olan **Dr. Carigari’nin Muayenehanesi**’de hastalıklı bir ruhun ifadesini sinema dilinin o yıllardaki olanakları ile izleyiciye aktarır. *“Filmde kullanılan dekorlar ve kamera yönetimi, daha sonraki Alman Filmlerinin stiline öncülük etmiştir. Geometrik şekillerle deforme edilmiş perspektifler, sivri açılar ve koyu gölgeler, dış dünyayı bir delinin kâbusu gibi gösterir”*¹⁸. Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” ilk psikopatoloji ve ilk korku filmi olma özelliğiyle Dünya sinemasında önemli bir yere sahiptir. Dekor kostüm ve makyajın film karakterlerinin kişilik özelliklerini ve seyirci üzerinde yaratılması istenen etkisi üzerinde düşünüldüğü ve buna uygun bir plastik kullanıldığı kesindir.

Filmle ilgili, bir psikiyatr olarak inceleme yapan Faruk Gençöz ve öğrencilerinin araştırmaları da aynı fikirdedir; *“Dr. Caligari’nin pelerininin, gözlük, baston ve abartılı büyük şapkasıyla bütünleşerek, dekor ve ışığın da yardımıyla karanlık bir kişilik yaratılmasını sağlamsı buna örnek gösterilebilir. Tüm bu bahsi geçen unsurlar filmde bir araya geldiğinde, karanlık bir atmosferin ve buna eşlik eden kasvet duygusunun ortaya çıkmasına neden olmaktadır”*¹⁹. Abartılı dekorları, kostümleri ve abartılı oyunculuğu ile “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” ilklere imza atmış ve kendisinden sonra psikolojik manada daha güçlü filmlerin verilmesine yol açmıştır.

¹⁷ Coşkun, Esin; Dünya Sinemasında Akımlar, Ekim 2003, İzdüşüm yayınları, İstanbul, s.66

¹⁸ A.g.e., s.69

¹⁹ Gençöz, Faruk, Doç. Dr.; PSinema: Sinemada Psikolojik Bozukluklar ve Sinematerapi, 2007, HYB Basım Yayın, Ankara, s.58

Sinema, seyirci üzerinde yaratmak istediği psikolojik etkiyi ilk zamanlarda Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nde olduğu gibi abartıda aramıştır. Ama daha sonrasında bilinç ve bilinçaltının sırlarına ve psikanalitik kuramının işaret ettiği semptomların dış dünyadaki yansımalarına ve bunların doğrudan senaryoda kullanımına gidilecektir. Rüyalar, rüyalardaki simgeler ve bu simgelerin bilinçaltında işaret ettikleri, cinsel sapkınlıklar, iktidarsızlıkla gelen güç arayışı ve iktidarsızlığına suçlu arama, iğdiş edilme korkusu gibi. Bu manada yapılan ilk psikanalitik film olarak kabul edilen “**Secret a of a Soul (Bir ruhun Sırları)**”dur. 1926 yapımı olan film, Pandora's Box (Pandora'nın Kutusu,1929), Die 3 Groschen-Ope (3 Kuruşluk Opera, 1931) gibi filmleriyle bilinen George Wilhelm Pabst tarafından çekilmiştir. Film, özellikle Freud'un “Düşlerin Yorumu veyahut Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme”sinin üzerine inşa edilmiştir. Ve filmin danışmanlığını ise Psikanalist Hans Sachs²⁰ yapmıştır. Filmin başında yazan ‘A Psychoanalytic Film’ ibaresi de filmin psikanalitik kuram üzerinden yazılan senaryosunun açık bir ifadesidir. Filmin başrolünde ise yine, Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nin doktoru rolünde de oynayan Werner Krauss yer almıştır.

Pabst, Freud'un psikanalitik kuramının tüm detaylarını neredeyse filmde kullanmıştır. Erkeğin cinselliğe ve kadına bakış açısından yola çıkarak kurgulanmış senaryo, Freud'un erkek egemen psikanalitik kuramı ile birebir örtüşmektedir. Filmde iktidarsız bir doktorun içine düştüğü bunalım ve korkularına değinilmiştir. Doktorun eline ustura, mektup açacağı, meyve bıçağı gibi kesici aletleri almaya korkar, bu Freud'un Oedipus Kompleksi'nde çocuğun iğdiş edilmesi korkusuna karşılık gelmektedir. Freud, Oedipus Kompleksi'ni kısaca; çocuğun annesine olan hayranlığı ve sevgisi karşısında babayı bir rakip olarak görmesi ve bu rakip ile bir mücadeleye girmesi gerektiği durumda ise cinsel uzvunu kaybedeceği, özellikle de kesileceği korkusu üzerine temellendirmiştir. “...dışarıdan tehditle çocuğun buna temelde inanmasıdır; çünkü fallus evresi (üretken dönem) süresince, erken mastürbasyon anında, uzvunun **kesileceği** tehdidine uğramıştır ve bu cezaya birtakım aniştirmalar, besbelli ki, onun içinde “filojenetik” bir biçimde güçlenmek zorunda

²⁰ Gabbard, Glen O., GAbbard, Krin; Psikiyatri ve Sinema, Çev. Yusuf Eradam-Hasan Satılmışoğlu, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2009, s.14

kalmıştır ²¹. Filmde ise iktidarsız yani güçsüz bir erkeğin de iğdiş edilme korkusu vardır. Bu nedenledir ki her kesici aletten korkar hatta akşam yemeğinde bıçağı eline alıp yemeğini kesemez. Ama karısı adamın elindeki bıçağı alır ve yemeği keser, bunu psikanalitik açıdan kadının erkeği hadım etmesi olarak da açıklamak mümkündür. Doktor'un kendinden güçlü olan bu kadına karşı içinde beslediği öfkesine de filmde yer verilmiştir. Adam, kendi iktidarsızlığının ve yetersizliğinin acısını kadından çıkartmak istediği gibi bu yetersizliğinin sebeplerini de yine kadında arayarak psikanalize göre “yansıtma” yapmaktadır.

Filmde pek çok psikanalitik düşüncenin sinematografik bir anlatım çizgisinde görmek olanaklıdır. Bunlardan en belirgin olanlarından biri de rüyalardır. Freud, ruh çözümlemelerinde rüyalara çok büyük önem yüklemiştir. Rüyaların bilinçaltının bir tezahürü olduğu ve bastırmayı sağlayan ego ve süperego'nun da uyku esnasında işlevinin zayıf olmasıyla hür kalan bilinçaltı bireye birtakım imgesel mesajlar yollayabiliyor. Bu mesajların doğru okunması ise bilinçaltında yanlış bastırılan sorunların çözümünde bireye yardımcı olabilecek bir kaynak olarak psikanalitik kuramda sıkça geçer. Bir Ruhun Sırları'nda da Doktor, kendi rahatsızlığını çözümlemeye giden yolda rüyalarının ona yolladığı sinyalleri okuyarak çözüme ulaşacaktır.

Filmin yönetmeni Pabst için psikanaliz ve keşfi perdeye bu metaforlarla yansırken, danışmanı Psikiyatr Dr. Hans Sachs'ın filmin ardından yaptığı yorum, sinemanın psikiyatri tarafından keşfi için önemlidir: *“Sinema Sanatı, küçük bir rastlantısal aksiyon üzerine ifade edilmeyeni yer değiştirmeler yoluyla ifade ederek... insanoğlunu bilinçli bir farkına varma noktasına doğru götürmenin yeni bir yolu gibi gözükmektedir”*²².

Psikiyatristler sinemayı anlamaya ve sinemanın insanlar üzerindeki gücünü incelemeye devam ederken, sinema da kendi içindeki gelişimini hızla sürdürüyordu. Sessiz filmlerin psikanaliz ile açtığı bu yol devamında klasikleşecek filmlerin de

²¹ Freud, Sigmund ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öneş; Say yayınları, İstanbul, 2008, s.116-117

²² Gabbard, Glen O., GAbbard, Krin; Psikiyatri ve Sinema, Çev. Yusuf Eradam-Hasan Satılmışoğlu, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2009, s.14

habercisidir. Hitchcock'un Psycho'su, Bergman'ın Persona'sı gibi. Ama Hitchcock'a gelmeden önce bu konuda özellikle Hollywood sinemasında fazlasıyla film yapıldığını söylenebilir. Psikanalizin sinema tarafından keşfinin ardından film yapımcılarının ve senaristlerin ilgisini ilk olarak hasta karakterlerin yarattığı çatışmalar ve ya ilginç psikiyatrlar çekmiştir. Gabbard Kardeşlerin yazdığı, bu konuda yapılmış en kapsamlı çalışmalardan biri olan "Psikiyatri ve Sinema" sadece Hollywood filmlerinden en az dört yüz tanesinin konusunun bu olduğundan bahseder. Paris'te Alçıda (sessiz film dönemi, 1928), Çıkmaz Sokak (Blind Alley, 1939) , Laydy in The Dark (Rüyalı Kadın- 1944, Amerikan) Aşk Yolcuları (Now, Voyager, 1942), Yeni Yetme Kurt Adam (1957), Arthur Hiller'ın Hastane (the Hospital, 1971) , Alan J. Pakula'nın Fahişe (Klute,1971), Dön Bana (1962), Frances (1982) ..v.s.

Bunların dışında Avrupa sinemasından; Robert Wiene'nin D.r. Caligari'nin Muayenehanesi (The Cabinet of Dr. Caligari) ve G.W. Past'ın Secrets of a Soul (Bir ruhun Sırları)'un dışında Fritz Lang'ın Dr. Mabuse'nin Vasiyetnamesi (The Testament of dr. Mabuse, 1933), Liliana Cavani'nin Gece Bekçisi (The Night Porter, 1974) ve Ingmar Bergman'ın Yüzyüze (Face to Face, 1975) isimli filmleri bunların sadece birkaç tanesi olarak sayılabilir.

Yukarıdaki filmler ve yapım tarihleri incelendiğinde ilk psikanalitik filmin 1926'da yapımının ardından uzun yıllar boyunca psikanaliz ve psikiyatrların bir şekilde sinemanın içinde hep var olduğunu gözlemlemeniyor. Özellikle Amerikan sineması bu konuda Gabbard Kardeşlerin de söylediği gibi "altın çağını" 50'li yılların ardından yaşamaya başlamıştır. *"..50'lerin sonu 60'ların başını kapsayan altı yıl boyunca filmler, psikiyatristlerin akıl, uyum ve mutluluğun yetkin sesi olduğuna Amerikan Kültüründeki artan inancı -kusurlu da olsa- yansıtmışlardır. Fakat bu görüş devam edip kökleşmeden önce, Amerikan sineması ruh sağlığı ve uyum ile eski düşünceleri sorgulayarak ve yeniden tanımlanmış bu kavramların yaratıcılarına karşı tavır alarak 1960'ların ortasındaki kültürel kargaşalara büyük samimiyetle cevap vermeye başlamıştır"*²³.

²³ A.g.e., s.143

Kısa süren bu altın çağ Amerikan sinemasında pek çok önemli filmi de beraberinde sinema tarihine kazandırmıştır. Ama şüphesiz bunlar içinde yaratılan Hitchcock sineması bir efsane olarak hala varlığını sürdürmektedir. Birçok sinema eleştirmeni için Hitchcock'un başyapıtı sayılan **Vertigo** (Ölüm Korkusu-1958) bu dönemin önemli filmlerinden biridir. Filmin ilk karesine bir kadın yüzü ile başlayan Hitchcock, kadın erkek ilişkisi etrafında aşkı, arkadaşlığı, ihaneti de sorgulayan, bir yanda sevinci bir yanda trajediyi yaşatan sonuyla kafaları karıştırırken önemli ruhsal çözümler de yapmaktadır. “...*Vertigo bir anlamda kadın-erkek, özne-nesne, etkin-edilgin, birey-toplum, sadizm-mazoşizm gibi karşıtlıkları açıklamak açısından daha geniş bir yelpaze sunmaktadır. Bir anlamda bu filmi bilmek sinemadaki kadın-erkek tarihini bilmek demektir.*”²⁴

Henüz Vertigo'nun yarattığı etkiler bitmeden 1960 yılında gelen **Psycho** (Sapık) ise psikanaliz ve sinema araştırmalarının neredeyse başlığı niteliğinde bir yapıttır. Freud'un oedipal karmaşasına en iyi örneklerden biri olan filmin başkarakteri Norman Bates, annesi ile arasında başka kimsenin giremeyeceği bir ilişki yaratmış, işlediği cinayetleri de anne figürüne yükleyerek hem cinayetlerin sorumluluğundan kaçmış hem de beyninde bir diğer kişilik olarak “oğlunu kimseyle paylaşmayan anne” karakterini yaratmıştır. Hitchcock başarılı çizilmiş bu çoklu kişilik²⁵ semptomlarıyla filmin çatışmalarının alt yapısını oluşturmuştur.

1926'dan 1960'lara kadar Amerikan sinemasında psikanaliz açısından altın çağ yazılırken Avrupa sineması psikanalizi tartışmaya, eleştirmeye, hatta yöntemleştirmeye koyulmuştur bile. Bu çalışmanın başında, psikanaliz ve sinemayı incelerken yan yana ilerleyen iki ayrı çizgiden bahsedilmişti. Birincisi; senaryonun merkezine bir psikiyatr ya da ruh hastalığını koyan filmler, ikincisi ise filmleri yaparken psikanalizin insanı, insan davranışlarını, insan algısını etkileyen şifrelerini çözümlererek sinematografik bir dille senaryo içine işlenmiş filmler. Burada, ikinci

²⁴ www.sanatlog.com

²⁵ Çoklu kişilik (Disosiyatif Kimlik Bozukluğu): Kişide iki ya da daha fazla kişilik durumu ya da kimliğin var olması, bu kimliklerden en az ikisinin ara ara kontrolü ele alması, kişinin önemli bilgilerinin, sıradan bir unutkanlıkla açıklanamayacak şekilde hatırlanamamasından oluşan belirtiler topluluğu.(Bknz. Gençöz, Faruk, Doç. Dr.; PSinema: Sinemada Psikolojik Bozukluklar ve Sinematerapi, 2007, HYB Basım Yayın, Ankara, s.65)

kapsamdaki filmlerden bahsederken önemli Fransız eleştirmen André Bazin'in yorumlarına yer verilmesi gerekli görüldü. Çoğu kaynak, Psikanaliz deyince ilk akla gelen isimler arasında psikanalizin Freud'dan sonraki ikinci büyük ismi Lacan'la başlayan Saussure, Althusser, Barthes ve Metz gibi kuramcı ve eleştirmenlerle devam eden bir kuşaktan bahseder. Ancak Bazin, Metz'in 1970'lerde kuramsallaştırdığı pek çok şeyi 1940'larda dile getirmiştir.

Godard ve Truffaut gibi önemli yönetmenleri sinemaya kazandıran Bazin eleştirilerinde, belirgin bir şekilde psikanalizden faydalanmasa da filmlerin derinliğine inen inceleme yapısı, yönetmenleri kendi içinde tasnif ediş biçimi, görüntülerin dilini çözerken mit ve insan bilincinin algılama şekilleri ile açıklamalar yapmasıyla sinemaya ve yönetmenlere psikolojik bir çerçeveden ışık tutan yazılar yazmıştır: *“Soyut düşünceyi ancak gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatmak, işte sinemanın paradoksu. Bu aynı zamanda sinemanın hem gücü, hem de buna bağlı olarak tehlikeli yönüdür de. Perdede geçen her şey, başka hiçbir “fügiratif” tekniğin boy ölçüşemeyeceği kadar gerçekliğin katsayısını kazanmıştır. Perdeyi dış dünyanın bir kopyası görürüz; bir aynaya yansıyan nesne gibi vardır o. Filmin aynı zamanda hem temsil, hem de dildir, ama öncelikle evrensel olarak anlaşılması temsil oluşu bakımındandır.”*²⁶

Bazin'in, Orson Welles'in **“Citizen Kane”** (Yurttaş Kane, 1941) ve Jean Renoir'ın **“La regle du Jeu”** (Kocası ve Aşığı, 1939) ile bilinçaltına yönelik farklı bir dil kurduklarını, ancak bu dilin o dönemde insanlar tarafından anlaşılmadığını savunan açıklamaları Avrupa sinemasında bilinçaltının sorgulamaya başlaması açısından önemlidir: *“Filmleri kötü yazılmış, çapraşık ya da karanlık değildi ama söyledikleri henüz söylenmemişti”,* der Bazin. Filmin olması gereken diliyle ilgili ise şu yorumu ekler: *“...Film ancak gösterir gibi yapar ve böylece nesnellik gibi lehte bir önyargıdan yararlanır. Şu halde sinema kültürü yalnız değerli yapıtların daha iyi ayırt edilmesi, bunlardan daha çok zevk alınması için değil, aynı zamanda gerçeğin inandırıcı tuzağı altında filmin bilincimize sokmayı amaç edindiği düşünceleri anlamak için de zorunludur...”*²⁷ Bazin'in burada sözünü ettiği filmler geçmiş

²⁶ Bazin, André ; Çağdaş Sinemanın Sorunları, Mart 1995, Bilgi yayınevi, Ankara, s.26

²⁷ A.g.e., s.29

dönemlerde moda olan propaganda filmleri değildir. Açık açık propaganda yapanların zaten kendini belli ettiğini, ama propagandasını belli etmeden örtülü bir şekilde ifade eden ustaca işlenmiş filmlerinse daha büyük başarı sağladığından bahsettiğini de özellikle vurguluyor.

Bazin; Yönetmenleri “görüntüye inanalar” (Eisenstein, Pudovkin, Luleşov, Gance) ve “gerçeğe inanalar” (Stroheim, Dreyer, Murnau, Flaherty, Renoir, Welles) olarak ikiye ayırmıştır. Bu ayrımı yaptığı yıllardan itibaren aslında bir şekilde toplum ve insan psikolojisinin, çekim tekniklerinin içine girmeye başladığı filmler dönemi olarak sayılabilir. Kurgunun ; “Görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlam yaratmak”²⁸ gibi bir görev tanımının olduğunu yazan Bazin, kurgunun anlam yaratmaktaki önemini belirtmek için kurguyu; “Koşut Kurgu”, “Hızlı kurgu” , “Çarpıcı Kurgu” olarak da kategorilere ayırır. “Görüntünün kendi başına gerçekliği ne olursa olsun, hikâyenin malzemesi her şeyden önce bu ilişkilerden doğuyordu... Genç Kızlar + Çiçek açmış elma ağaçları= Umut... Düzenlemeler sayısızdır. Ancak hepsinin ortak yanı, düşünceyi, iğreltileme ya da düşüncelerin çağrışımıyla ortaya sürmeleridir.”²⁹ Bunlara ek olarak söylediği son cümle ise Bazin’in sinemada ruhbilimsel çözümlenmeler konusundaki ön görüşünün en önemli göstergesidir : “... Anlam, görüntüde değil, kurgu yoluyla seyircinin bilincine yansıtılan gölgededir”³⁰.

Kurgunun ardından **alan derinliğinin** keşfini de sinema tarihi açısından önemli bir yere koyan Bazin, alan derinliğinin öncüsü olan Wyler ve Welles’te örnek vererek onların filmlerinin dünya sineması açısından neden diğerlerine göre üstün başarılı olduğunu şöyle açıklar: “...Welles ve Wyler’in hikayesi John Ford’unkinden daha az belirli değildir, ne var ki bu hikayenin bu sonuncu yönetmeninkine göre üstünlüğü, görüntünün zamanda ve uzaydaki bütünlüğünden sağlanacak özel etkilerden asla vazgeçmemesindedir... Alan derinliği seyirciyi görüntüyle, gerçekle olandan daha yakın bir ilişkiye sokar. Buna göre, görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı da daha gerçekçidir.”³¹ Bazin, bu açıklamada yönetmenlerin seyircinin psikolojisini teknik bir detayla nasıl da etkilemeyi başarabileceğinin

²⁸ A.g.e., s.45-46

²⁹ A.g.e., s.46

³⁰ A.g.e., s.46

³¹ A.g.e., s.62-63

ipucunu da vermiş oluyor. Ona göre bu filmlerin başarısındaki sır, gerçekliğe bu kadar yaklaşarak seyirciyi etkilemeleridir. Seyirci psikolojisini irdeleyerek ruhbilimsel bir çözümleme yapan Bazin, sinemanın teknik imkânları ile yaratılacak psikolojik etkilerinde bir psikanalizini yapıyor.

Bu yorumdan yola çıkarak Orson Welles'in 1941 yapımı **Yurttaş Kane**'i , Vittorio de Sica'nın 1948 yapımı **Bisiklet Hırsızı**'nı ya da Renoir'ın "**Kocası ve Aşığı**" sinema ve psikanaliz arasında 2. çizgide (psikolojik bir öykü ya da psikiyatr hikayesi anlatmak değil, seyirciyi etkilemek için psikolojik yöntemleri kullanmak şeklinde) ilerleyen bağların kurulması aşamasında önemli filmlerden saymak olanıklıdır.

Aynı yıllarda Orson Welles ve Jean Renoir kadar Amerikalı yönetmen William Wyler 'in ismi ve filmleri de dikkat çekiyor. Bazin, Wyler için: "*...Filmlerinde, öbürlerinden (diğer yönetmenlerden) üstün tutulan ne bir dekor ne de görünüm vardır. Olsa olsa toplumsal bir zemin üzerindeki, ruhbilimsel senaryolara açık bir eğilim göze çarpar*"³² yorumunda bulunur. Wyler'ın, özellikle 1947 yapımı Oscar ödüllü "*Hayatımızın En Güzel Yılları*" filminde seyirci ile film arasında geliştirdiği bağ önemlidir. Wyler kurduğu bu bağı şöyle açıklar: "*Alıcı yönetmenim (görüntü yönetmenim) Gregg Toland ile uzun uzadıya konuştuk. Elden geldiği kadar sade bir gerçekliği aramaya karar verdik. Gregg Toland'ın dekorun bir alanından öbürüne kolaylıkla geçmekteki yeteneği kendi yönetim tekniğimi geliştirmemi sağladı. Böylelikle kesmelerden kaçınarak bir hareket izleyebiliyordum. Bunun sonucu olan süreklilik, çekimleri daha canlı kılar; her kişiyi ister istemez inceleyen ve kendi kesmelerini kendisi yapan seyirci için daha ilginçtir*" der.³³ Belki de seyirciyi özgür bırakan bu planlar Bazin'in Wyler için : "*...filmleri bütünüyle belleğimizde ruhbilimsel çözümlerinin biraz buruk ve sert tadını bırakmasına rağmen, bunlar kendilerini kabul ettiren göz alıcı dokunaklıktaki görüntülerden, insanı sonradan derin düşünceye yönelten kesin bir güzelliğin anısını çıkaramazlar*"³⁴ şeklinde yorum yapmasına sebep olmuştur.

³² A.g.e., s.71

³³ A.g.e., s.84

³⁴ A.g.e., s.71

1950’li yıllara gelindiğinde sinemaya “auteur yönetmen” kavramını sokan Fransız yeni dalgacılar sinemaya farklı bir bakış açısı getirdiler. En ünlüleri François Truffaut, Jean – Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol ve Eric Rohmer’dir. Onlar filme birer eğlence kültürü olarak değil “la politique des auteurs” ; yazarların politikası olarak bakıyorlardı.

Daha sonraki yıllarda “auteur” yönetmenliğe ek olarak Fransa’da yayınlanan ve bir okul haline gelen “Cahiers du Cinema” dergisinin kuramcılarını *“birleştirici bir konudan uzak durarak eleştirel araştırmaları, merkezi olmaktan kurtarmaya çalışan düşünürlerin fikirlerini kendi çalışmalarına dâhil ettiler. Bu kuramcılar modern dilbiliminin kurucusu Ferdinand de Saussure ve yapısal antropolojist Claude Levi-Strauss gibi Fransızca konuşan kuramcılarının yanı sıra İtalyan göstergebilimcilerin çalışmalarını da benimsemişlerdir... Ayrıca önemli bir film kuramcısı olan Fransız Christian Metz’in düşüncelerini büyük ölçüde etkileyen Jacques Lacan’ın post-Freudçu psikolojisini okumaya başladılar. Bütün bu düşünürler bir şekilde “kuşkunun tefsirini” uyguladılar; sanat yapıtını estetik bir bütün olarak görmekten çok daha büyük bir kültürel yapının parçası olarak gördüler.”*³⁵

1970’li yılların ortalarına gelindiğinde kökleri Fransız kuram ve göstergebilimine dayanan yeni nesil film araştırmacıları farklı bir gözle filmleri incelemeye başladılar. Göstergebiliminde yaşanan devrim, Freud’un yeniden keşfedilmesine yol açmıştır. *“...1960 - 1970’lerde pek çok psikoloji profesörü öğrencilerine Freud’un yazılarının modasının geçmiş olduğunu söylüyordu. Aynı tarihlerde Hollywood sinemasında psikanalizin prestiji düşmekteydi. Ne gariptir ki filmlerdeki analistlere yönlendirilen saldırılar, Freud’un film kuramcılarını için önemli olmaya başladığı yıllarla çakışmaktaydı. Metz ve takipçileri Freud’un düşüncelerini göstergebilim temelli film kuramlarının önemli unsuru yapmışlardı”.*³⁶

1970’lerde Psikanalize karşı akademik çevrelerce yeniden artan bu ilginin dönemin filmlerinin de etkisi büyüktür. Sinema tarihinin akıllardan çıkmayan bu

³⁵ Gabbard, Glen O., Gabbard, Krin; Psikiyatri ve Sinema, Çev. Yusuf Eradam-Hasan Satılmışoğlu, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2009, s.303

³⁶ A.g.e., s.304

filmlerin, izleyicisinde yarattığı etkiler çok konuşulmuştur. Yaratıcı yönetmenlerin farklı bakış açıları ile insanı ele alışlarındaki derinlik sinemanın insan psikolojisindeki zaten güçlü olan etkisine güç katmıştır. O dönemin psikolojik çözümlere dayanan filmlerine bakıldığında ise; usta yönetmen Kubrick'in, insan bilinçaltını kurcalayıp, kendi döneminde insanların kabullenemediği gerçekleri gün yüzüne çıkartan Freud gibi, şok edici bir etki yarattığı söylenebilir. **A Clockwork Orange** (Otomatik Portakal-1971)'la ilk şoku yaşatan Kubrick 1975'de **Barry Lyndon** isimli filminde ise doyumsuz bir adamın hızlı yükselişi ve düşüşünü konu edinmiştir. 70'lerin diğer unutulmazları arasında ise; Alan J. Pakula'nın **Klute** (*Fahişe-1971*), Milos Forman'ın **One Flew Over the Cuckoo's Nest** (*Guguk Kuşu - 1975*), Passolini'nin görsel şiddet ve sadizmin dozu nedeni ile hep tartışma yaratmış filmi **Salò** (1975), Ingmar Bergman'ın **Face to Face** (*Yüz yüze-1976*), Martin Scorsese'in **Taxi Driver** (*Taksi Şoförü - 1976*)'ı, Mel Brooks'un psiko-komedi denemesi **High Anxiety** (*Yükseklik Korkusu-1977*), ilk uzun metraj filmi ile sinema dünyasını karıştıran David Lynch'in 1977 yapımı hayal ile gerçeğin birbirine karıştığı filmi **Eraserhead**'i de sayabiliriz. Rus sinemasının dahi yönetmeni Andrey Tarkovsky de bir adamın çocukluk anıları üzerine kurulu anlatımlarıyla annesine ve savaş yıllarına dair vicdan sorgulamasını yaptığı başyapıtı **Zerkalo** (*Ayna-1975*) da aynı dönemin ürünüdür.

Bu filmlerin doğuşu ve aykırı yönetmenlerin sinema dünyasına kazandırılmasıyla, filmleri ve yönetmenleri psikanalitik yöntemle inceleme ağırlıklı olarak psikanalitik yönelme ihtiyacını doğurmuştur. Birçok eleştirmen Metz, Althusser, Stanley Cavell ve Robin Wood bazı filmler için özgün ve inandırıcı incelemeler yapmak amacıyla psikanalizi ve Freud'un öğretilerini kullanmışlardır. "1980'li yılların en ilginç çalışmalarından bazıları "film" ve "düş sahnesi" arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Bu alan Bruce Kawin (1978), Marsha Kinder (1980) ve Robert Eberwein (1984) tarafından araştırılmıştır. Hatta Jane Feuer (1982) rüya analizlerini Hollywood müzikleriyle ilgili çalışmalara uyarlamıştır."³⁷

Sinema ve psikanalizin birlikteliğinde 70'lerin doğurduğu aykırı yönetmenlerin dalgası 80'lere de yansır. Ancak 1980'lere gelindiğinde araştırmalarda

³⁷ A.g.e., s.312

feminist eleştirmenlerinde katkısıyla³⁸ birlikte bu yöntemin tamamen bertaraf edilmesine yönelik çalışmalara dönüşmüştür. Bunların başında ilk önceleri psikanalizin gücünün savunucularının başında gelen eleştirmen Noël Carroll gelir. 1988 yılında yazdığı “**Şaşırtıcı Filmler: Çağdaş Film Kuramında Geçici Merak ve Yanlışlıklar (Mystifying Movies : Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory)** isimli bir kitap yazmıştır. Onu takip eden yılda David Bordwell “Anlamlandırma: Sinemanın Yorumlanmasında **Akıl Yürütme ve Retorik (Making Meaning . Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema, 1989)** isimli kitap yazarak artık üniversitelerde dahi bir inceleme metodu haline gelen psikanalitik film incelemelerini hedef almışlar, üniversitelerin bunlarla uğraşması yerine sinema tarihi arşivi üzerine uğraşmaları geleneksel kurama dayalı formalist analizi esas almaları gerektiğini savunmuşlardır. “...hem Carroll hem de Bordwell sinema uzmanlarını Boedwell tarafından (Saussure, Lacan, Althusser, Barthes'ta olduğu gibi) “**SLAB Kuramı**” diye adlandırdığı psikanalitik yöntemlere maruz kalmış sinema araştırmalarına egemen sorunları terk etmeleri ya da en azından radikal olarak tekrar düşünmeleri için zorlar”³⁹

Dünya sineması için psikanalitik kavramı böyle ateşli tartışmaların odağı halindeyken psikanaliz ve sinema işbirliğinin en iyi yönetmenleri 70’lerden gelen dalga ile ‘80 ve ‘90 kuşağını da etkileyecek ve en iyi örneklerini yaratmaya devam edecektir. Bu dönemde ne tamamen psikanalizin yapay durduğu filmler, ne sadece doktor hasta ilişkisinden yaratılan çatışmalar vardır. Kendini bulmuş, psikanalizin imkânlarından faydalanıp, çok ciddi karakter çözümleri yapan ve kendi sinema diline bunu yediren yapıtlar verilmeye başlanacaktır. **Ordinary People** (Sıradan İnsanlar, Robert Redford-1980), **The Shining** (Cinnet, Stanley Kubrick-1980), **Blue Velvet** (Mavi Kadife, David Lynch-1986), karakter çözümleri ile dolu film **Full Metal Jacket** (Stanley Kubrick – 1987), **The Prince of Tides** (Dalgaların Prensi – 1991), **Good Will Hunting** (Can Dostum, Gus Van Sant – 1997) ve son örnek olarak da psikanalist Arthur Schnitzler’in romanından uyarlanan psikanaliz ve cinselliği tema eden ve döneme damgasını vuran bir Kubrick filmi **Eyes Wide Shut** (Gözü Tamamen Kapalı, Stanley Kubrick – 1999) bu dönemin öne çıkan filmlerindedir.

³⁸ :Freud’un ve psikanalizin erkek egemen bir bakış açısı sunduğu ve erkek cinselliğinden yola çıkarak kuramlar üretildiğini savunmuşlardır. En önde gelen eleştirmeni Laura Mulvey’dir. 1985 yılında “Görsel Haz ve anlatı sineması” isimli çalışmasında düşüncelerini dile getirmiştir.

³⁹ A.g.e., s.313

Bu yapımların getirdiği canlılıkla birlikte psikanaliz üzerine araştırmalar da yeniden canlanmıştır. “1990’lı yıllardaki pek çok sinema uzmanı tek tek filmleri incelemek, kùltür ortamındaki değişimlerini araştırmak, yönetmenin iç dünyasının haritalarını çıkartmak ve hatta film uzmanlarını psikanalitik olarak incelemek için Freud yanlısı ve post-Freudçu yöntemleri kullanmışlardır.”⁴⁰ Psikanalitik film araştırmalarında en önemli kitaplardan biri de **Gaylyn Studlar’ın Zevk Ülkesinde : Von Sternberg, Dietrich ve Mazořist Estetik** (In the Realm of Pleasure: Von Stenberg, Dietrich and Masochistic Aesthetic,1988)⁴¹ ‘dir. Bu kitapta Studlar, Josef von Strenberg’in filmlerinin sadistten çok mazoşist bir izleyici kitlesini çektiğini savunmuştur ve büyük tepkiler almıştır.

1990’lı yıllardaki, hızlı yükseliş 2000’li yıllara gelindiğinde artan sosyal ve kişisel sorunların etkisiyle olsa gerek insan ruhunun ve beyninin gücüne yönelik oldukça çok yapıımı perde ile buluşturmuştur. Yeni yüzyılın ifadesi olan filmlerde ruhsal çözümlenmelerle birlikte sıkça yer alan fantastik öğeler de görülmeye başlar. **Memento** (Akıl Defteri, Christopher Nolan – 2000), **Hannibal** (Ridley Scott – 2001), **A Beautiful Mind** (Akıl Oyunları, Ron Howard – 2001), **Indenty** (Kimlik, James Mangold – 2003), **Old Boy** (İhtiyar Delikanlı, Chan-Wook Park – 2003) , **Hipnos** (Hipnoz, David Carreras – 2004) , **Scret Window** (Gizli pencere, David Koepp - 2004) , **Eternal Sunshine of the Spotless Mind** (Sil Baştan, Michel Gondry – 2004) içinde bulunduğumuz ve devam eden dönemin öne çıkan filmlerinden.

⁴⁰ A.g.e., s.315

⁴¹ A.g.e., s.316

1.3. SENARYO ÇALIŞMALARI İÇİN PSİKANALİZ

Psikanalizin sinema ile bağlantısı aslında hep var olan ama üzerinde durulmayan ayrıntılarda, kimi zaman insana kimi zamansa topluma dair kodları çözmekle yakın ilişki içerisinde sinematografik bir doğru ile birbirine bağlıdır. İnsan ve onun öz varlığı ile ilintili olan bir bilim olan psikanaliz ve doğrudan insana insanı anlatan bir sanat olan sinema arasındaki bu bağ, sinemasal teknikle ortaya koyulan kısa ve özünde birer psikanalitik çözümler zincirinin oluşturan “film” ile anlatımını bulur. İç içe geçmiş olaylar ya da tek bir olay üzerine kurulan sağlıklı analizlerle yazılmış sinema senaryosu, kullanılan kurgu tarzı, müzik, efekt, kamera hareketleri, ışık gibi sinemanın plastik ve teknik anlatımlarıyla birleşerek insanların bilicinde, geçmişten bugüne taşıdıkları bir takım bireysel ve sosyal anlamların görsel ifadelerini perdede buluşturur. Karakterlerin diyalogları, insanı çözümlenmeden karakterin kişiliğini, geçmişini, çocukluğunu, korkularını, sevinçlerini, kaygılarını, bilmeden yazılamaz. Yaratılan karakterin diyaloglarına ya da hareketlerine yansıyan duyguları psikanalizin sunduğu ayrıcalıklar olmadan anlatımına güç katamaz. Senaryo yazarı ya da yönetmen yarattığı karaktere hayat verirken eğer psikanalizi bilinçli olarak kullanmışsa film inandırıcı, tutarlı bir yapıyla izleyicisini bulur ve izleyici onun diğer filmlerden farkını yine psişik kişiliğinin süzgecinden geçirerek algılar. Bu yüzden ki başarılı film, az başarılı film ya da sevilen film az sevilen film vardır.

Bu iki alan arasındaki dayanışmayı, Psikanaliz üzerinde uzun yıllar çalışmış Slavoj Žižek “Yamuk Bakmak” isimli kitabında şu zincirleme bağlantı ile anlatılır:

“Eğer bir şahıs Lacan’ı reddediyorsa, kısa bir süre sonra ona psikanalizin kendisi de şaibeli gelmeye başlayacaktır, bundan hemen sonraki adım Hitchcock’un filmlerini hor görmek ve korku edebiyatını elinin tersiyle itmektir. O sıralarda pek de mühimsemedikleri Lacan’la laf arasında alay etmekle başlayıp da Stephen King’e tam bir edebiyat çöplüğü muamelesi yapmaya kadar varan kim bilir kaç kişi helak olup gitti!” (yamuk bakmak, s.8)

Çoğu insan hayatının her alanında aslında farkında olmadan psikanalizin sunduğu imkânları kullanarak hayata dair anlamlandırmalar yapar. Bir roman okurken ya da bir film izlerken karakterlerle özdeşleşerek, kendi hayatına dair çıkarımlar yaparak veya bir arkadaşıyla sohbet ederken onunla ilgili zihninde birtakım yorumlar üretirler... Şimdi, yapılan bu psikanalizlerin neler olduğunu isimlendirirken bir yandan da sinema ile psikanaliz arasındaki bağı biraz daha derinleştirmek gerekmektedir. Çalışmanın bu bölümünde, senaryo çalışmaları için psikanalizi kullanarak nasıl daha iyi karakter yaratılır, nasıl çatışma unsuru doğurtulur ve tabii ki bunların ekseninde seyirciye nasıl ulaşılarak kahramanla arasında bir özdeşim sağlanır gibi sorulardan yola çıkılacaktır.

1.3.1. Karakter Çalışması İçin Psikanaliz

Klasik anlatı sineması günümüzde sürekli değişime ve gelişime uğrasa da genel özellikleri itibarıyla binlerce yıllık dram sanatının kurallarını film çerçevesinde bir forma sokmuş olması ve kitleleri ardından sürükleyen film örnekleri ile sinemanın vazgeçilmez anlatım tarzını oluşturmuş olması bakımından önemlidir. Dolayısıyla burada, bir karakterin genel hatlarını belirlerken klasik anlatı sinemasının yıllar içerisinde oluşturduğu genel özelliklere bakma ihtiyacı doğar. Klasik anlatı sinemasın genel özelliklerine⁴² bakıldığında başarılı yazılmış bir karakterlerin öncelikli özellikleri şöyledir:

- Film karakter bakış açısı ile verilir
- Karakterin davranışları tutarlı olmalıdır. Karakter tamamen hayali bir dünya da hayali olaylar içerisinde olsa da davranışlarında tutarlık göstermesi gerekir.
- Karakterin her eyleminin bir nedeni olmalı nedensiz eylemlerde bulunmamalıdır. Bu tutarlı eylemlerin neticesinde izleyici kahramanla özdeşim kurabilir.

⁴² Bakır, Burak; Sinema ve Psikanaliz; Hayalet Kitap; İstanbul; 2008, s.67-69

Bir karakterin davranışlarının tutarlı olması demek senaryo yazarının yarattığı karakteri çok iyi tahlil etmiş olması demektir. Bir karakteri iyi tahlil edebilmek içinse psikanalizin “öncelikle insanı tanımak ve çözümlmek” temel felsefesini kılavuz alınmalıdır. Psikanaliz insanı tanımak ve ruhbilimsel bir çözümlme yapabilmek için öncelikle kişinin “çocukluk evresini” bilmeyi şart koşuyor:

“Analizle eğitimbilimsel anlamaya nasıl varabildiğimizi görmek kolaydır. Yetişkin bir nevrozluyu her tedavi ettiğimizde, semptomun nedenini önceden sezmeyi başarıyorduk; kendimizi yanılmaz surette yetişkin nevrozluğun ilk çocukluk çağına götürülmüş buluyorduk. Hastalığın sonraki gelişmesine ait bilgi ne rahatsızlığı anlamaya ne de onu iyileştirmeye yetiyordu. Böylece çocukluğun psişik özelliklerini öğrenmek zorunda kalarak, analizden başka hiçbir şeyin ortaya çıkaramamış olduğu birçok şeyi öğrendik”⁴³.

Öyleyse diyebiliriz ki çocukluk evresinde yaşanan olumsuzlukların ya da başarısız bastırmaların neticesinde erişkinlikte ortaya bir takım nevrozlar (rahatsızlıklar) çıkabiliyor. Bir karakterin çocukluk evresi senaryomuzda hiç geçmeyecek olsa dahi iyi bir senaristin 40 yaşındaki bir karakterinin de, 20 yaşındaki bir karakterinin de çocukluğunda neler yaşadığını karakterin yol haritası için belirlemiş olması gerekiyor. Bir karakter yaratmak için öncelikli olan şey senaryo yazarının kendi düş dünyasını kurması ve bu düş dünyasında 40 yaşındaki karakterini büyüterek onun çocukluk anılarını, özlemlerini, acılarını, kaygılarını, yaşadığı toplumu, ailesini, arkadaşlarını tanıması gerekiyor. Freud, sanat ve sanatçının psikanalizini yaptığı kitabı “Sanat ve Edebiyat”ta senaryo yazarının kendi kendine yarattığı bu dünyayı, oyun oynayan bir çocuğun düşsel dünyasına benzetiyor:

“Çocuğun en sevdiği ve en yoğun uğraşısı oyunlardır. Oyun oynayan her çocuğun yaratıcı bir yazar gibi davrandığını, oyunda kendine bir dünya yarattığını ya da daha çok dünyasında yer alanları kendisi mutlu edecek yeni bir biçimde yeniden düzenlediğini

⁴³ Freud, Sigmund ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öneş; Say yayınları, İstanbul, 2008, s.185

söyleyemez miyiz?... Yaratıcı yazar oyun oynayan çocuğun yaptığıının aynısını yapar. Bir yandan keskin bir biçimde gerçeklikten ayrılırken öte yandan çok ciddiye aldığı – yani büyük ölçekte duyguyla donattığı- bir düşlem dünyası yaratır”⁴⁴

Oluşturulan karakteri iyi tanımak için, kurgulanan dünyanın çizgilerini iyi belirlemek gerekmektedir. Karaktere tutarlı davranışlarda bulundurmak için bu çizgileri bilerek karakter üzerinde detaylı bir psikanaliz yapabilmek önemli. Ancak böyle derin bir karakter analiziyle senaryo içindeki kahramanların çatışma noktaları belirlenebilir. Bunlardan yola çıkarak bu bölümde karakter psikanaliz yaparken; Freud’un psikanaliz kuramlarından ve Psikoloji Doçenti, aynı zamanda da Senaryo Yazarı Danışmanlığı yapan William Indick’in kitabından derlediğimiz birtakım başlıkları burada değerlendirmeye çalışacağız.

1.3.1.1. Psişik kişilik:

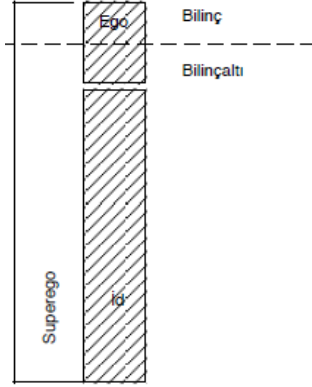
Psikanalitik bir çözümlemede bilinmesi gereken ilk unsur psikanaliziz girdiği her alanda “nedensellik” aradığını, “nedesellik”in bir psikanalitik çözümleme için temel ilke olduğunu unutmamak gerekmektedir. Psikanaliz bir kendini keşif ve uygulama yapılan alan her ne ise onun derinliğine inebilmektir. Psikiyatrist Dr. Nasio, bunu “entelektüel ve duygusal bir spor”⁴⁵ olarak tanımlar. Bu çalışmada da bahsi geçen “duygusal spor” karakterler üzerinde yapılan yorumlarla sağlanmıştır.

Karakteri yaratırken, onun davranışlarına, olaylara katkısına, çatışmalar içindeki pozisyonuna, attığı ve ileride atacağı her adıma öncesinde bir nedensellik ararken uğranacak duraklar aşağıdaki kavramlarla karşılanmaktadır:

⁴⁴ Freud, Sigmund; Sanat ve Edebiyat; Çev. Dr. Emre Kapkın- Ayşen tekşen Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul, 1999, s.125-126

⁴⁵ Nasio, J.-D. ; Psikanalizin yedi Temel Kavramı; Çev.Özge-Murat Erşen, İmge Kitabevi, Ankara, 2006, s.12

Freud'un "**Psşik Kişilik**" olarak tanımladığı **üst-ben(süper-ego)**, **ben(ego)**, **O (id)** psikanalizin üç temel kuramsal kavramıdır. İnsanın ruhsal dünyasını şekillendiren bu kavramlar, hem çatışmalar yaratmakta hem de bu çatışmalara çözümler getirmekte. Bu üç kavram ise temelde Bilinç, Ön bilinç, Bilinçaltı yapısıyla bütünleşiyor. Psikanalitik karakter yorumları için öncelikle çözümlenmesi gereken bu ruhsal organlara göz atmakta yarar vardır.



Üç İmparatorluk, Üç Ülke, Üç Eyalet..

Üst-ben, Süper-ego olarak bilinen ve grafikte hem bilinçaltında hem de bilinçte faaliyet gösteren oldukça güçlü bir yapıdır. Ahlâk, aile terbiyesi diye de nitelendirilen, ebeveynlerden çocuğa aktarılan öğretiler, toplumsal baskılar beyinde bu kısımda temsil edilir. Eleştirel bilinç, yargı ve model gibi üç ayrı role sahiptir.

“Üst-ben bütün ahlaki baskıları ve yine kusursuzlaşmaya doğru isteği, kısacası insan yaşamında en yüksek şeyler olarak neler varsa onlara katılan, şimdi ruhsalimsel bir biçimde algıladığımız her şeyi temsil etmektedir.”⁴⁶

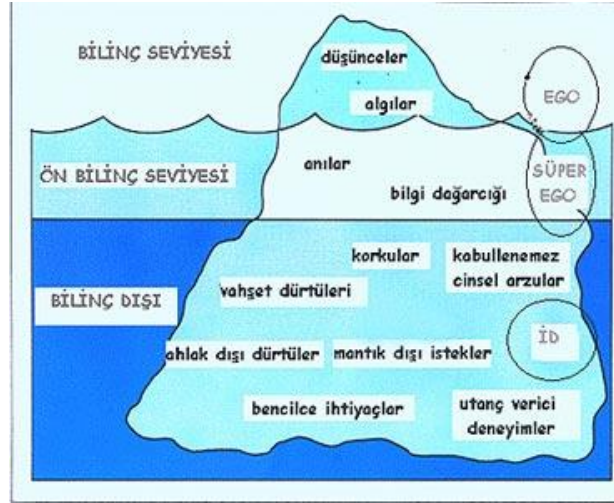
Freud Üst-ben'in klasik olan bu yaklaşımını öne sürerken Lacan, Üst-Ben kavramını daha da derinleştirmiştir. Fransız Psikanalist Lacan, Üst-Ben'i ikiye ayırarak bunları; **Bilinçli-Üstben** ve **Zorba (bilinçdışı) Üst-ben** olarak tanımlar. Birincisi; ahlaki, eleştirel, ideal değerler çerçevesinde genel tanımlamaya uyan bir

⁴⁶ Freud, Sigmund ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öneş; Say yayınları, İstanbul, 2008, s.93-94

Üst-Ben'dir. İkincisi olan Zorba Üst-ben ise, ölçsüz yasaklamalar ve aynı zamanda da ölçsüz bir teşvik etmeyle birlikte ölçsüz de bir korumayı emreder.

“Lacan tarafından öne sürülen formülün anlamı tam olarak budur: “üst-ben zevk buyurur-Zevklen!. Üst bense baskı tarafından sıkıştırılan ben, bu nedenle bazen kendisine ya da dünyaya karşı nadir bulunan bir şiddetle eylemler gerçekleştirirler. Üst-ben yalnızca kendimizin ve ötekilerin iyiliğini amaçlayan ahlaki bir yasanın psikişik temsilcisi değildir; o sadece (asli-üst-ben) değildir; o her şeyden önce yasanın görünüşüdür...”⁴⁷, diyor Lacan.

Üst-ben'in bu vahşi bilinçaltı kısmı insani yıkımın ve insanın korkunç saçma eylemlerinin sebebi olarak gösteriliyor. Hatta Psikanalist Dr. Nasio kitabında şöyle bir örnek veriyor: “..üst-ben kolayca bir adama karısının korkunç bir tehlike olarak göstererek karısıyla cinsel ilişkiyi yasaklayabilir”.⁴⁸ Takva filminin çözümlenmesinde de bu zorba üst-benle sık sık karşılaşılacaktır.



Şu anda olduğunu kabul ettiğimiz ve aynı anda hakkında başka hiçbir şey bilmediğimiz her sürece **bilinçsiz** diyor Freud. Bilinçsizliği ikiye ayıran psikanaliz bilimi, gizli olan bilinçsizliğe **ön bilinç**, diğerine ise **bilinç dışı** ya da bilinçsiz diye nitelendiriyor. Böylelikle burada üç terim daha çıkıyor ortaya; **Bilinç - Ön Bilinç -**

⁴⁷ Nasio, J.-D. ; Psikanalizin yedi Temel Kavramı; Çev.Özge-Murat Erşen, İmge Kitabevi, Ankara, 2006, s.188-190

⁴⁸ A.g.e., s.191

Bilinçsizlik (Bilinçdışı). Bu üç terim psikişik denilen bilinçsel olayları açıklamak için yardımcı olmaktadır.

Bu üç terimi bildikten sonra; bilinçsizlik sözcüğünü daha sistematik bir hale geliyor. Freud bu üç kavramın birbirine karışmaması için ve bilinçsizlik kavramını daha sistemli bir alt yapıya oturtturmak için Nietzsche'ye dayanarak ve Georg Groddeck'in (1923) bir gözlemine uyararak ona **"id"** adını vermiştir. Psikişik kişiliğin bu karanlık noktası olan İd için Freud şu tanımı yapar:

*"...O, kaos dediğimiz kaynayan bir kazandır... İd dürtülerden başlayarak enerji dolar, fakat hiçbir düzen hiçbir genel idare göstermeyerek... Yalnız haz ilkesine uyararak dürtüsel gereksinimleri doyurmaya gider."*⁴⁹

İnsanın bu kadar zapt edilemez duygularla baş edebilmesi için elbette bir sağ duyuya ihtiyacı var, o da **Ben (Ego)** 'dir. Taşkın duyguların ifadesi olan İd'in karşılığı olarak akli, mantığı, uyumu temsil eder ve kendini çevreleyip baskı altına alan tüm bu duygulara direnir. Freud bu direnmeyi at ile binici arasındaki ilişkiye benzetir:

*"... ben, id'in niyetlerini gerçekleştirilmesi gerekir. Sözü edilen niyetlerin gerçekleşmesi gerekir. Sözü edilen niyetlerin gerçekleşmesine uygun koşulları bulmayı başararak işini en iyi biçimde yapması gerekir. Ben'in id'le bağlantısı binicinin atıyla olan bağlantısına benzetilebilir. At hareket etmek için gerekli enerjiyi sağlar, biniciyse, varılacak hedefi seçmek ve kuvvetli hayvanın hareketlerini yönetmek ayrıcalığına sahiptir".*⁵⁰

"Ben" sadece "id" ile değil, dış dünya ve üst-ben ile de dengeleri korumak ve belirli bir noktada onları eşitleyebilmek gibi zorlu bir göreve sahiptir: *"..id dış dünyanın ortaya sürdüğü güçlüklerle aldırılmayarak kendi huyunun belli kurallarını*

⁴⁹ Freud, Sigmund ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öneş; Say yayınları, İstanbul, 2008, s.101

⁵⁰ A.g.e., s.105

kabul ettirmeye çalışır. Üst-ben'i dinlemediği olursa, onu ağır aşağılık, suçluluk duygularıyla cezalandırır”⁵¹

“Ben”, bu üç imparatorluk⁵² arasında bir denge sağlamaya çalışırken ya bazı savunma mekanizmaları geliştiriyor, ya da dengeyi sağlayamadığı durumlarda bazı davranış bozuklukları sergiliyor. Nevrozların kaynağında yatan da bu üçlü çatışma kurgusundaki eylemlerdir.

Senaryomuzu oluştururken Freud’un insan beynin ve ruhunu ayırdığı bu katmanlardan yola çıkarak birçok karakter yaratmak olanaklıdır. Saldırgan bir “**id**” “**Kötü Adam**”ı temsil ederken, olayları düzene sokup İd’i bastıran “**Ego**” “**Karaman**” olabilir. Vicadnı, aile terbiyesini ve toplum öğretilerini temsil eden “**Süperego**” ise; kahramana “**yol gösteren bir bilge**” olabilir. Indick’in bu konudaki tespitleri önemlidir:

“Filmlerde kötü karakteri çoğu kez id enerjisinin bir temsilidir... Tamamen seks ve saldırganlıktır ve bunları kötü olan içinde birleştirir. Kötü adamın arkasındaki psikolojik güç onun karakterinin insan kıyafetleri içinde vahşi bir hayvan olduğunun duygusundan gelmektedir. Onun birincil dürtülerini tatmin etmek için ne kadar ileri gidilebileceğini hiç bir zaman bilemezsiniz”⁵³

Kubric’in **A Clockwork Orange** (Otomatik Portakal) filmindeki insanların evlerine girip olmadık kötülükleri seks ve saldırganlık üzerinden yapan **Alex** tam da böyle bir karakterdir. İzleyicinin ondan nefret edip; insanı, iyi ve kötüyü sorgulamaması mümkün değildir. Ama Indick yine de kötü karakterin izleyici tarafından gizliden gizliye sevildiğini de savunur:

“İzleyiciler gizliden gizliye bu kötüyü severler, çünkü onun aracılığıyla hayali düzeyde kendi engellemelerini serbest bırakabilirler ve

⁵¹ A.g.e., s.106

⁵² (Freud tarafından böyle tanımlanıyor.), A.g.e. , s.105

⁵³ Indick, William; Senaryo Yazarları İçin Psikoloji; Çev. Yeliz Taşkan_Ertan Yılmaz; +1 Kitap; İstanbul; 2007, s.27

kendi id arzularını tatmin edebilirler. İyi bir kötü karakter yazmanın sırrı, kendi içinizdeki id'le ilişki kurmaktır”⁵⁴.

Silence of the Lambs (Kuzuların Sessizliği) filminin unutulmaz kahramanı **Dr. Hannibal**, Indick'in bahsettiği gibi sevilen kötü karakterlerden biridir. Anthony Hopkins'in başarılı oyunculuğu ile can bulan Dr. Hannibal'ın, yaptığı kötülüklerin ardındaki nedenler, senaryonun sonunda tutarlı bir öykü çatısı altında verilmiş olması, seyircinin kendini Hannibal'ın yerine koyabilmesini sağlamıştır. Böylece Hannibal gibi bir karakter seyirci tarafından gizliden gizliye sevilen kötülerden biri olmuştur.

“İd”, bilinçaltını böylesine yorup hırpalarken “ben”e destek olan Ego toplum içinde yaşayıp doğru ideal bir insan olabilmek için sürekli olarak “id” ile savaştan bir karhamdır. Bu nedendir ki, izleyicinin ego ideali ve dolayısıyla senaryonun karamanı hep iyinin peşindeki Ego'dur.

“İd “haz ilkesini” temsil ederken, ego “gerçekli ilkesini”-bireyin kendi dürtüleriyle ebeveynlerin ve toplumun uygun davranış taleplerini uzlaştırma gerekliliğini- temsil eder... Ego her geçen gün daha güçlü ve sağlıklı olacağı umuduyla toplumun taleplerine kendini ayarlamak için devamlı yeni yöntemler öğrenir ve sürekli olarak gelişir... Ayrıca kahraman da gelişir. Çevresine hakim olmaya, engellerin üstesinden gelmeye ve kendisini yok etmek isteyen-kötü ahlaklı- kötüyü yenmeye çalışır... Ve tıpkı ego'nun bilinçdışındaki işinin id'in bastırılması olması gibi, filmdeki kahramanın işi de kötüyü ele geçirmek ve yenilgiye uğratmaktır”⁵⁵

Ego ve İd'in çatışmasının tek karakter üzerinden işlendiği en güzel örneklerinden biri Türk Sineması'ndaki **Takva** filminin karakteri **Muharrem**'dir. Tek amacı iyi bir insan olmak olan Muharrem, bastıramadığı ilkel duygularının esiri olur. Ego toplum içindeki genel değer yargılarına göre iyi bir insan olmaya çalışırken, imkânlar eline geçince İd'in hırsları bilinçaltından bilince çıkar, üstelik

⁵⁴ A.g.e., s.28

⁵⁵ A.g.e., s.30

dergahın öğretileriyle de çatışınca büyük bir karmaşanın içine düşer. Bu örnek ayrıntılı bir biçimde ikinci bölümde işlenmiştir.

Her kahramanın öğretilerini temellendiren bir de yol göstericisi vardır. Bu Kimi zaman aile terbiyesi, aile gelenekleri, her milletin kendi toplumsal yapısının şekillendirdiği öğretiler olabileceği gibi tek başına bir karakter olarak da düşünebiliriz.

“Süperego baba gibi otorite figürleri tarafından bireye yavaş yavaş aşılana ahlaki ve toplumsal geleneklerin bilinçdışı temsilidir. Erkek çocuk büyüdükçe, babaya yönelik saldırgan duyguları saygı ve takdir etme duygusuna dönüşür... Özünde süperego erkek çocuğun babasıyla özdeşleşmesinin psikolojik somutlaşmasıdır”⁵⁶.

Baba figüründen yola çıkarak babanın bir çocuktaki gücünü, bilgeliğini ve güven duygusunu veren karakter her zaman için başkahramanın içsel yolculuğunda kendini keşfetmesi, kendi gücünün farkına varması, ne istediğinin bilincine varması açısından tetikleyici bir karakter olarak rol alır. Örneğin **Mutluluk** (Abdullah Oğuz - 2007) filminde Cemal Karakteri, amcasının kızına karşı hissettiği duygularda kendine karşı güvensiz olduğu gibi bunu yanlış ve hatalı görmektedir. Ama olaylara dışarıdan bakan, her şeyi yaşamış ve tecrübe etmiş bir karakter olarak denizlerde tek başına kendi içsel yolculuğuna çıkmış bir karakter olan **İrfan** ile konuşmaları ile kendinin ve ne istediğini farkına vararak doğruyu bulur.

1.3.1.2. Oedipus Kompleksi ve Elektra Karmaşası

Psikanalizin temeli Oedipal Karmaşanın çözülmesinden geçtiği ile ilgili olarak tüm araştırmacılar birleşir. Aynı zamanda **Oedipal Karmaşa** Freud'un tepki almasında sapkınlıkla sulanmasında da en büyük katkıya sahip olan kuramıdır. Freud çocuğun cinsel kişilik gelişimini çok erken dönemde tamamladığını ve bu esnada da kendine eş olarak erkekse anneyi, kızsaba babayı seçtiğini ve ona karşı duyduğu arzu

⁵⁶ A.g.e., s.31

ile birlikte, erkekse babayı kızsaa anneyi rakip alması üzerine kuruludur. Babayı kendine rakip alan çocuk, anneye sahip olmak için babayı yok etmek ister ama babanın kendinden daha güçlü olduğunun da farkındadır ve bu onda baba tarafından “**iğdiş edilme**” korkusunu da geliştirir. Daha sonra psikanalizler bölümünde ayrıntılı olarak örnekleri ile üzerinde durulacak olan bu konuda Freud, Danimarkalı yazar Georg Brandos tarafından şöyle eleştirilir: “*Ben yalnızca bir edebiyatçıyım. Sizse bir doğa bilginisiniz, mucitsiniz. Bununla birlikte size bir şey söylemeliyim, ben asla cinsel olarak annemi arzu etmedim*”⁵⁷. Freud bu evrenin bilinçaltında gizli kaldığını savunarak şöyle cevap verir: “*Fakat..Bundan hiç haberiniz olmamıştır; yetişkinler için bunlar bilinçsizlik olaylarıdır*”⁵⁸.

Indick ise bu karmaşık kompleksi sinemaya mecazi düzlemde şöyle yorumlayarak uyarlar:

*“Oedipal karmaşayı erkek çocuğun cinsel bir birleşme arzusundan ziyade, annesinin sevgi ve şefkatine yönelik arzusunun bir metaforu olarak görür. Freud’un kuramının etraflı bir şekilde anlaşılması, erkek çocuğun annesine yönelik arzusunu cinsel olarak kabul edebilen bir sevgi ve şefkat gereksinimi olarak da anlayan kapsamlı bir yaklaşımı gerektirir... Oedipal karmaşanın çözümü romantik ilişkilerin oluşumunda anahtar bir öğedir”*⁵⁹.

Biraz ihtiras, biraz aşk, biraz da ihanet... Oedipal karmaşanın sinemasal açıklaması ... Örneğin; annesine olan bağlılığıyla anne kuzusu sayılan komik bir karakter. Veya annesinden çocukluğunda gerekli ilgi ve sevgiyi bulamamış bir karakterin yetişkin olunca, yaşadığı her kadında anne sevgisini arayarak sürekli eş değiştiren bir erkek olması. Ya da annesinden çocukken aradığı sevgiyi bulamamış bir karakterin gizliden gizliye kadınlardan nefret etmesi ve her kadına annesinin ona yaşattığı acıyı, annesine yaşatıyormuşçasına başkalarına çektiren bir karakter olması. Başka bir bakış açısıyla ise; iki erkeğin bir kadını paylaşmadığı mücadele dolu bir hikâye. Derinlikli bir karakter incelemesi ile Oedipus Karmaşası kullanılarak karakterde birçok çatışma yaratılabilir.

⁵⁷ Freud, Sigmund ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öneş; Say yayınları, İstanbul, 2008, s.176

⁵⁸ A.g.e., s.177

⁵⁹ İndick, William; Senaryo Yazarları İçin Psikoloji; Çev. Yeliz Taşkan_Ertan Yılmaz; +1 Kitap; İstanbul; 2007, s.17

Indick'e göre bir aşk filminin olmazsa olmazı Oedipal karmaşadır:

“Aşksız bir film kalpten yoksundur. Ebeveyn çocuk ilişkisi bir kişinin yaşamında “birincil sevgi ilişkisini” temsil ettiği için, Oedipal karmaşa özünde her bir aşk ilişkisinin sembolüdür. Oedipal karmaşanın çözümü bir kişinin yaşamında sonraki her aşk ilişkisi üzerinde son derece önemli bir etkiye sahiptir”⁶⁰.

Indick her ne kadar Oedipal karmaşayı aşk senaryoları ile ilişkilendirmiş olsa da, bu kuram korku-gerilim, nevrotik rahatsızlıklar, mücadele ve hırs filmlerinin de vazgeçilmezi olabilecek bir çok öykü varyantını içinde barındıran çatışmalarla dolu bir kuramdır demek olanaklıdır. Buna, Oedipus'u 1960'da çözen Hitchcock'un Psycho karakteri Norman Bates'i örnek verebiliriz. “PSinema” isimli kitapta Norma Bates karakterinin bir analizini yapan Ali Bayramoğlu'nun aşağıda geçen yorumu, Oedipal karmaşa içerisinde değerlendirilebilir:

“Anne ve oğul, babasının ölümünden sonra sarsılırlar. Daha sonra kendi evlerinde sanki dünyada başka hiçbir kimse yokmuş gibi iç içe yaşamaya başlarlar. Fakat daha sonra bir adamla tanışan anne Bates, bu adamla yaşamaya başlar. Bu durumda zaten babasını kaybetmesi nedeniyle sarsılmış olan Norman, annesini de kaybetmekten korkmaya başlar ve annesinin kendisini başından atacağını düşünmeye başlar. Bu durum Norman için bütünlüğünü belki de hayatını tehdit eden bir durumdur. Bu korkuyla annesini ve sevgilisini öldürür”⁶¹.

Norman, bir başkasının annesine sahip olması ve annesi ile kurduğu özel dünyalarının bozulması yerine, ikisini de (anne ve sevgilisini) öldürerek, kendi dünyasını yeniden kurmuş ve annesinin kimliğini de kendi üzerine alarak onunla eskisi gibi yaşamaya devam etmiştir.

⁶⁰ A.g.e., s.18-19

⁶¹ Gençöz, Faruk, Doç. Dr.; PSinema: Sinemada Psikolojik Bozukluklar ve Sinematerapi, 2007, HYB Basım Yayın, Ankara, s.97

90’larda Freud’a feminist yazarlar tarafından yapılan; “tüm kuramlarının erkek merkezietçi olması”na dair eleştiri aslında haksız değildir. Oedipal karmaşa Freud’un erkek merkezietçiliğinin kuramsallaştırılmış bir halidir. Bunu kabul eden Freud kendini şöyle savunur: “30 yıllık araştırmama rağmen... hiç cevaplanmamış önemli soruya yanıt veremedim: Bir Kadın ne ister?”⁶² Ama daha sonrasında Freudçu psikanalistler bu kuramı geliştirerek Oedipus’un kadın versiyonu olan; kız çocuğunun babasına beslediği arzusunun karşılığı olarak “**Elektra Karmaşası**”nı geliştirmişlerdir. Erkekta baba (rakip) tarafından iğdiş edilme korkusunun yerini kız çocukta “sevgiyi yitirme”⁶³ korkusu alır.

Baba sevgisinden yoksun büyümüş bir genç kızın büyüyünce kendisinden yaşça çok büyük kişilerle ilişki kurması veya "Something's Gotta Give (Aşkta Her Şey Mümkün) filminde olduğu gibi annesine olan kızgınlığından dolayı annesinin yaşında hoş bir adamla (Jack Nicholson) birlikte olarak annesinin dikkatini çekmesi, sonra da vazgeçmesi gibi...

Senaryo’da karakter yaratma üzerinde çok büyük etkisi olan bu kuramlar, bölümün başında üzerinde durulan “yazılan karakterin çocukluğuna eğilme” ile ilgili ayrıntıya bir kez daha vurgu yapmış oluyor. İkinci bölümde psikanalizi yapılan filmler üzerinde sıkça karşılaşılabacak olan Oedipal Karmaşa’yı ayrıntılı karakter tahlilleri ile tekrar anlatacağız.

1.3.1.3. Gizli Anlatımlar (Ego Savunma Mekanizmaları)

Bu maddede, bir karakter yaratırken senaristin savunma mekanizması ile kuracağı bağ ard arda verilecek iki alıntı ile açıklanabilir:

- 1) “ Her birey psikolojik bütünlüğünü sürdürmek ve benliğinin değerlerini korumak amacıyla çeşitli savunma mekanizmaları kullanır... Birey kaygısından kurtulmak

⁶² İndick, William; Senaryo Yazarları İçin Psikoloji; Çev. Yeliz Taşkan_Ertan Yılmaz; +1 Kitap; İstanbul; 2007, s.17

⁶³ Freud, Sigmund ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öneş; Say yayınları, İstanbul, 2008, s.117

*için, bilinçsizce savunma mekanizmalarını kullanmaya başlar. Savunma mekanizmasını kullanan birey, davranışının gerçek işlevinin farkında değildir*⁶⁴.

2) *“...Her metin, okurdan onun işine katılmasını isteyen tembel bir araçtır. Bir metin, alıcının anlaması gereken her şeyi söylese mahvolurduk...”*⁶⁵

Daha sonraki bir maddede (1.3.2. Maddesi), filmi izlerken izleyicinin kahramanla kendi arasında bir özdeşim kurduğundan bahsedilecektir. Dolayısıyla senaryonun kahramanı eğer her davranışının, her olayın farkında olursa izleyici için de filmi izlemin heyecanı kalmayacaktır. Metnin arkasında söylenmemiş sözler Umberto Eco'nun bahsettiği gibi oldukça önemli. Çünkü böylelikle okuyucu (izleyici) öykünün (filmin) devamını beklemesi için güdülenir. İşte savunma mekanizmaları da her normal bireyin hayat içerisinde farkında olmadan kullandığı birer davranış biçimi olarak, karakterin davranışları ile ilgili bir gizliliği sağlayacak ve izleyiciyi bu gizliliği çözmek için güdüleyecektir:

*“Kahramanınızın kişiliğine savunma mekanizmalarını eklemek karakterinize psikolojik derinlik katacaktır. Kahramanınız kastetmediği şeyleri söylediğinde, yapmak istemediği şeyleri yaptığında ve durumuna karşı sezgi karşıtı bir yolla hareket ettiğinde, o otomatik olarak daha karmaşık hale gelir. İzleyici şunları merak eder: Neden bu şekilde davranıyor? Ve bunu neden yaptı?. İzleyici bu karakterlerin içsel çatışmalarla uğraştıklarını ve okuyucuların gizemli bir öykünün içine benzer biçimde, onların kendi ikilemleri içinde sürüklendiklerini sezgisel olarak duyumsar”*⁶⁶.

Savunma mekanizmalarının en çok kullanılanı **“Bastırma”**dır. Unutulmak istenen bir anının kahramanı sürekli rahatsız etmesi ama kahramanın bunun ne demek olduğunu bilememesi ve filmin sonunda bu anının ardındaki sebebi anlaması gibi. **Mustafa Hakkında Her Şey** filminde Mustafa'nın sürekli abisinin hayalini

⁶⁴ Davranış Bozuklukları ve Savunma Mekanizmaları, Anadolu üniversitesi Yayınları, s.20

⁶⁵ Eco, Umberto; Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti; Çev. Kemal Atalay; Can Yayınları; İstanbul; 2009, s.11

⁶⁶ İndick, William; Senaryo Yazarları İçin Psikoloji; Çev. Yeliz Taşkan_Ertan Yılmaz; +1 Kitap; İstanbul; 2007, s.54

görmesi ve bu hayalin neden sürekli Mustafa'nın karşısına çıktığını Mustafa'nın da izleyicinin de bilmemesi buna örnek verilebilir.

Bir diğer savunma mekanizması ise “**İnkâr**”dır. İnkâr Indike'e göre her şeyden bihaber kahramanı temsil eder. İnkâr konusunda dikkat edilmesi gereken önemli nokta ise şöyledir: “*Kahramanı engellemek için tehlikenin varlığını inkâr eden fakat tehlikenin kesinlikle var olduğunu bilen bir karakter inkâr durumunda değildir. Bu karakter sadece yalan söylemektedir.*”⁶⁷ **The Little Princess** (Küçük Prenses-1939) filminde Sara'ya savaşta babasının öldüğü haber verilir ancak Sara buna asla inanmaz ve inkâr eder. Babasının öldüğüne inanmayı reddeder. Ve filmin sonunda mucizevî bir şekilde babası ortaya çıkar.

Burada üzerinde durulması gereken bir diğer savunma mekanizması ise “**Yüceltmedir**”. Yüceltme bir karakterin davranışlarının ardındaki nedenselliklerin derinleştirebileceği önemli bir mekanizmadır. Yüceltmenin tam tanımı şöyledir: “*Cinsel dürtü ya da arzuların, cinsel olmayan davranım ve yollarla doyuma ulaştırılmasıdır*”⁶⁸. Yani bir karakter cinsel ya da duygusal olarak bir doyuma ulaşmıyor ulaşamıyor ise başarılı olacağı başka bir alana yönelerek onu yüceltir ve doyum sağlayamadığı alanı unuttur diyebiliriz. “**Something's Gotta Give (Aşkta Her Şey Mümkün)**” filminde **Errica**, Harry ile ayrılınca onu unutmak ve düşünmemek için kendini yazı yazmaya verir. Ve günlerce aylarca hiç yorulmadan durmadan yeni bir tiyatro oyunu yazar. Ve bu oyun oldukça ünlü ve sevilen bir oyun haline gelir. Errica'nın Harry'ye karşı olan duygularından dolayı ayrılıkta acı çekmemek için işini yücelttiğini söylenebilir. Ya da “**Takva**” filminde **Muharrem**'in bastırıldığı cinsel arzularının yerine dini yücelterek kendini ibadete adanmış yorumunu çok rahatlıkla yapılabilir.

Bahsi geçen ego savunma mekanizmaları ile kahramanın davranışlarını içselleştirip gizli anlatımlarla izleyiciyi senaryonun içine dahil etmek olanaklıdır.

⁶⁷ A.g.e., s.57

⁶⁸ Davranış Bozuklukları ve Savunma Mekanizmaları, Anadolu üniversitesi Yayınları, s.23

1.3.1.4. Rüya-Bilinçaltı

Freud 1895'den itibaren diğer çalışmaları ile birlikte bir yandan da düzenli olarak kendi rüyalarının analizini yapmaya başlar ⁶⁹. Elde ettiği bulguları 1899 yılında yayımladığı ‘‘Rüyaların Yorumu’’ adlı eserinde paylaşır. Psikanalizin ilk kavramlarının yazılı hale getirilişi sayılan bu kitapta Freud, bilinç, bilinç n, bilindişi ve birincil ve ikincil süreçler gibi birçok kavramdan bahseder, bir ruhsal aygıt modeli (id-ego-süperego) için ilk girişimini yapar.

Psikanaliz kuramına göre, kişinin ruhsal çözümlemesini yapmak için oldukça önemli bir ögedir **rüyalar**. Bilinçaltının bir yansımaları olarak psikanaliste sunulan özel hediyelerdir. Ama önemli olan o hediyeye ulaşabilmek için bilinçaltının rüyalar aracılığıyla gönderdiği birtakım imgesel şifreleri zebilmektir. ‘‘Freud’a göre, rüyaların oluşumunu belirleyen temel olgu, bilinç ve bilinçaltı süreçlerinin işleyişleridir; buna göre bilinçaltına bastırılmış olan düşüncelerin ve diğerlerinin ifadesi, çeşitli temsiller yoluyla rüyalarda ortaya çıkmaktadır.’’⁷⁰ Dolayısıyla karmaşık bir karakterin karmaşık rüyaları öykümüze heyecan ve gizem katacak olan bir unsurdur. Karakterin açıklayamadığı rüyaları yanlış bir şeylerin olduğuna dair sinyaller yollayan karmaşık bilinçaltının yansımaları olarak senaryodaki anlama çok şey katabilir. Ayrıca Karakterin gizlediği yönleri, izleyicinin bilmediği gerçekler de karakterin rüyası arayıcılığı ile seyirciye aktarılabilir.

Birçok filmde sıklıkla kullanılan rüya motifi; aniden uykudan terler içinde uyanan karakterlerin gördükleri rüyaların ardından, bu rüyaların içeriğine takılarak çözmeye çalışmalarının hikyeleri ile doludur ve çok başarılı önekleri de vardır. Bunu dışında bir arzu tatmini olarak aslında olmak istediği yerde olan ya da gerçek dünyada yapamadığı şeyleri rüyalar aracılığı ile yapan karakterler rüyaların filmlerdeki başka bir kullanılış tarzıdır. 2. Bölümde ayrıntılı olarak işlenecek olan rüyalara, ‘‘**Takva**’’ filmindeki **Muharrem**’in rüyalarını ve ‘‘**Mustafa Hakkındaki Her şey**’’ filmindeki **Mustafa**’nın rüyalarını nek verebiliriz. Bu iki filmde de tam olarak Freud’un 1899’da tanımladığı rüya-bilinçaltı ilişkisinin görsel ifadeleri vardır. Rüyalar; Muharrem’de bilinçaltına bastırılmış cinsel duygusunun karşılığı olarak

⁶⁹ Başarır, Psikiyatr Dr. Selim; Psikanalitik Teorilere Giriş- Tarihsel Gelişim –Freud, Kasım, 1998, s.5

⁷⁰ Bakır, Burak; Sinema ve Psikanaliz; Hayalet Kitap; İstanbul; 2008, s.40

“arzu tatmini” şeklinde kendini gösterirken, Mustafa’da unutmak istediği çocukluk anılarının bir kabus halinde rüyalarında tekrar canlanmasının güzel bir örneği vardır.

1.3.1. Seyirci-Kahraman İlişkisi (Özdeşleşme)

Sinema Perdesi	Ayna
Film İzleme	Skopofilik
Sinema Yıldızları (Kahramanlar)	Ego İdealleri
Fantezi Dünyası (Gerçeklerden Kaçma İsteği)	Özdeşleme
Karanlık Salon (Karanlık Ortam)	Karanlık Bilinçaltı

Yukarıdaki tabloda sol tarafta bulunan ve bir filme dair olan öğelerin karşılığı olarak, sağ tarafta psikanaliz kuramına dair öğeler yer almaktadır. Bu benzerlikler seyirci-kahraman ilişkisi bakımından sinema izlemenin insanlar üzerindeki vazgeçilmez etkisini gözler önüne serdiği gibi, sinema ve psikanalizin ortaklığına da vurgu yapıyor denebilir. Benzerliklerden ilki olan **Perde ve Ayna** arasında kurulan bağı, Mulvey’in *Görsel Haz ve Anlatı Sanatı* isimli makalesinde geçen şu sözleri ile ifadesini bulur:

“Jacques Lacan, bir çocuğun kendi imgesini aynada tanıdığı anın, egonun kuruluşu için ne denli hayati olduğunu açıklamıştır... Ayna evresi, çocukların fiziki ihtiraslarının kendi motor kapasitelerine üstün geldiği bir zamanda ve ayna imgelerini kendi bedenlerinde deneyimlediklerinden daha bütünsel ve mükemmel sanmalarının sonuçta yarattığı kendini tanıma keyfiyle birlikte gerçekleşir. Böylece, tanıma, yanlış tanımayla örtülür: tanınan imge, ‘ben’in yansıyan gövdesi olarak kavranır ama onun üstünmüş gibi yanlış tanınışı, bu gövdeyi ideal bir ego olarak kendi dışına yansıtır, bir ego ideali

olarak kendini yeniden başka bir şey sanan yabancılaştırmış özne, gelecekte başkalarıyla özdeşleşmenin yolunu açar. Bu ayna anı, çocuk için dilden önce gelir.”⁷¹

Film kuramcısı Christian Metz, izleyicinin film ile bütünleşmesini (perdeyi Lacan’ın ayna evresi ile ilişkilendirilen bir düzlemde) ve gördüklerini kavramaya yarayan zihinsel mekanizmanın nasıl işlediğini yine psikanalizinden faydalanarak anlatır:

“Metz’e göre, seyirci sinemada film izlerken o ilkel hazzı yeniden elde ettiği yanılsamasına kapılır; sinema seyircinin çocukluğunda yaşadığı “birincil süreç”i yinelemekte, perde ise ayna işlevini görmektedir. Ancak çocuk, aynada doğrudan kendini, daha doğrusu ideal “ego”sunu temsil eden imgesini görüp özdeşleşirken, perde de kendine ait bir görüntüyle karşılaşmaz. Yani perde seyircinin görüntüsünü yansıtmaz. Seyirci filme katılabilmek için belli bir özdeşleşme sürecine girmek zorundadır. Eğer kendi imgesini bir özdeşleşme nesnesi olarak göremiyorsa o zaman neyle özdeşleşecektir?.. Özdeşleşme birincil biçimiyle onun için bir gereklilik olmaktan çıkmıştır ama sinemada buna devam eder -bu olmazsa film onun için en anlaşılmasız şeyden daha anlaşılmasız olacaktır- onsuz hiç bir toplumsal etkinliğin mümkün olmadığı özdeşleşme oyunu sürüp gider”⁷²

Kendini ayna da görüp keşfetme izlemenin yarattığı hazzı da beraberinde getiriyor. Psikanalizde “**skopofilik**” olarak nitelendirilen görmenin yarattığı haz ya da gözetlemecilik, izleyicinin başkalarının hayatına dâhil olup **onu-filmi izlemekten keyif alması** manasında sinemasal ifadesini buluyor. Bu konuda; “*Sinema, esasen*

⁷¹ Laura Mulvey; çev. Nilgün Ağabeyssel, 25. Kare, S.21, Ekim-Aralık 1998

⁷² Güçhan, Gülseren; C. Metz’in “Göstergebilimsel Psikanalitik” yaklaşımı ile Bir Film Çözümleme Denemesi: “Bez Bebek”; Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi; Anadolu Üniv. Yayınları, 1990

var olan haz verici bakma arzusunu tatmin eder ama daha da öteye giderek skopofiliyi, kendi narsistik yönü içinde geliştirir”, diyen Mulvey ekler:

“İlk bakışta sinema, habersiz ve isteksiz bir kurbanın gizlice gözlenmesinin kapalı dünyasından uzak görülebilir. Perdede görülen çok açıkça gösterilir. Ama ana damar filmler yığını ve bu yığının içinde bilinçle evrilmiş olduğu uyuşumlar, izleyicinin varlığına ilgisiz, onlar için bir ayrılmışlık duygusu üreten ve onların voyoristik fantazisinden yararlanan, sihirli biçimde kendini ele veren, sıkı sıkıya mühürlenmiş bir dünyayı resmeder. Daha ötesi, izleyicileri bir diğerinden yalıtın salonun karanlığıyla, perdedeki değişen ışık ve gölge kalıplarının parlaklığı arasındaki keskin zıtlık, voyoristik ayrılmışlık yanılsamasının derecesini yükseltir. Her ne kadar film gerçekten gösterilmekte, görülmek üzere orada bulunmaktaysa da, projeksiyonun koşulları ve anlatısal uyuşumlar izleyiciye, özel bir dünyaya bakıyor olma yanılsamasını verir. İzleyicilerin sinemadaki durumlarından en aşikar olanı, onların teşhirciliklerinin bastırılması ve bastırılmış arzusunun oyuncuya yansıtılması halidir”.⁷³

Film izlemeden alınan bu haz oyuncuya yansıtılıyor ki, izleyici aslında olmak isteyip olamadığı ya da olmayı arzuladığı kahramanın yerine kendini koyarak kendi duygularını tatmin ediyor. İşte burada da **Ego idealleri** yani **Sinema Yıldızları (Kahramanlar)** devreye giriyor. Senaryo yazarı ya da Yönetmen **fantezi dünyasında** idealleştirilmiş Kahraman, izleyicinin Kahraman ile kendisi arasında bir **özdeşim** kurmasını sağlar. Freud Sanat ve Edebiyat'ta bu konu hakkında şöyle yorumda bulunuyor:

“ İlgili bir izleyici olarak bir gösteri ya da oyunda bulunmak yetişkinlere, büyüklerin yaptığını yapabilme yolundaki karasız umutları bu biçimde doyurulan çocuklara oyunun verdiğini verir. İzleyici, çok az şey yaşayan, kendisini “başına önemli hiçbir şey gelmeyecek olan zavallı bir sefil” olarak duyumsayan, uzun süre önce küllenmeye zorlanmış ya da daha çok dünya işlerinin merkezine kendi

⁷³ Laura Mulvey; çev. Nilgün Ağabeysele, 25. Kare, S.21, Ekim-Aralık 1998

kişiliğinin yerine hırsını yerleştirmiş olan insandır; arzularına uyum olarak duyumsamak, davranmak ve işleri buna göre düzenlemek – kısacası bir kahraman olmak – için özlem duyar. Ve oyun yazarı ile oyuncu, onun kahramanla kendisini özdeşleştirmesine izin vererek bunu yapmasına olanak sağlar”⁷⁴

Sinema gerçek dünyadan bir kaçış, düş dünyasındaki hazların, bastırılmış duyguların, engellenemez isteklerin cevap bulduğu bir başka dünyadır. Gerçek hayatta birlikte olamayacağı bir kadına filmin erkek kahramanı ile **özdeşim kurarak** sahip olabilir, gerçek hayatta savaşamayacağı yaratıkları kahramanın gücüyle alt edebilir. Ya da asla yapamayacağı kötülükleri, kötü bir kahraman aracılığıyla gerçekleştirip bundan büyük bir haz alabilir. İndick, kitabında senaryo yazarlarına psikanalizi kullanmaları yolunda tavsiyelerde bulunurken kötü karakterin altını çizdiği cümleleri burada tekrar hatırlatmak gerekli: *“İzleyicilerin fazla iyi kahramandan çok bastırılmamış kötüden hoşlandığı bir sır değildir. İlkel benliğin temsili olarak, kötü karakter bir günahkârdır ve günahkârlar daha eğlencelidir”*.⁷⁵

Özdeşim, sinematografik bir çözümlene için kullanma kılavuzu niteliği taşıyan önemli bir psikanalitik kuram. Burada yine Metz’in görüşlerine değinmek ve yaptığı sınıflandırmayı göz önünde tutmak gerekiyor.

Metz, *“Psychoanalysis and Cinema”*⁷⁶ isimli makalesinde özdeşleşmeyi üç temel ögeye ayırarak izleyiciyi tahlil etmiştir:

I- Seyirci perdede gördüğü karakterlerle (insan figürleri) özdeşleşir. Perdedeki karakterler burada insan anlamında değil, ideal olanın görüntüsü anlamındadır.

⁷⁴ Freud, Sigmund; Sanat ve Edebiyat; Çev. Dr. Emre Kapkın- Ayşen tekşen Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul, 1999, s.113-114

⁷⁵ İndick, William; Senaryo Yazarları İçin Psikoloji; Çev. Yeliz Taşkan_Ertan Yılmaz; +1 Kitap; İstanbul; 2007, s.29

⁷⁶ Güçhan, Gülseren; Kurgu,”Christian Metz, Göstergebilim ve Psikanaliz”; Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi; Anadolu Üniv. Yayınları, 1990,s.109-113

II- Seyirci kamerayla özdeşleşir. Kamera hareketleri, zihinsel algının özellikleri ile benzerlikler taşır; insanın hem görsel algılamasını taklit eder, hem de bedeninin hareketlerini. Ayrıca kişiyi filmdeki karakterlere güçlü bir biçimde bağlar. Kamera bu taklit ettikleri ile bir “gerçeklik” izlenimi sunar. Kamerayla özdeşleşme olmadan belli olgular anlaşılmaz. Örneğin, kamera çevrindiğinde seyirci şaşırmaz. Bununla birlikte kendi kafasını çevirmediğini de bilir.

III- Seyirci kendisiyle özdeşleşir. Seyirci imgelemsel özdeşleşir. Seyirci imgelemsel bir şey algıladığını, bununla birlikte gördüğünün bir fantezi olmadığını, sinema salonunun dört duvarından birinin gerçekten diğerlerinden farklı olarak, bir projektöre baktığını, bütün bunları algılayanın kendisi olduğunu bilir ve “orada olan” her şeyden önce gelen bir çeşit aşkın özne olarak kendisiyle özdeşleşir. Bu da filmin oynaması anında izleyicinin “ego”sunun oluşumu demektir.

İzleyicinin sinema, sinemanın izleyici, psikanalizin de sinema üzerindeki etkisi çok boyutlu düşünsel sistemler zincirini oluşturmaktadır. Bu özdeşim sistemlerinin sinemasal bir kurguda kullanılması hiç şüphesiz kahramanın yerinde olmak isteyen izleyiciyi ele geçirmenin önemli formüllerindedir.

2. BÖLÜM

SON DÖNEM TÜRK SİNEMASI'NDA PSİKANALİTİK ARAYIŞLAR

2.1. Türk Sineması ve Psikanaliz

Lumier Kardeşlerin kamerasıyla 1896 yılında sinema aracıyla tanışan ve ardından Weinberg'in halka açık ilk gösterisiyle sinema salonlarına girmeye başlanan Türkiye'de, doğal olarak eğlence kültürünün bir parçası olarak gelişen, Yeşilçam'ın anonim karakterlerinden bireysel karakterlere oldukça geç evrede geçen ve bu nedenle psikanalizi de geç keşfeden bir Türk Sineması bu bölümün içeriğini oluşturmaktadır. Psikanalizin içsel bir arınma, bireysel bir çözülme olduğu doğrusu üzerinden incelenecek bu alanda, Türk Sineması ile psikanalizin nerede çok yaklaşmış birbirilerini teğet geçtiğini, nerede birbirlerini bulup derinleştiremediğini ve hala devam eden arayışını gözlemlemek olanaklı olacak.

Türk Sinemasının tarihine bakıldığında; 1897 tarihinde Sigmund Weinberg tarafından Türkiye'ye getirilen, Lumiere Kardeşlerin ünlü "*Trenin İstasyona Girişi*"nin görüntülerinin Beyoğlu'nda ufak çaplı gösterimleriyle başladığı ve kısa öykülü dramdan komediye gösterimlerin 1910-1912'ye kadar da devam ettiği⁷⁷ bilinmektedir. İlk Türk filmi ise Fuat Uzkınay tarafından 1914'te çekilen "*Ayastefenos'taki Rus Abidesinin Yılışı*" ismiyle kısa bir belgeleme niteliğindeki filmidir. Devam eden yıllarda orta konulu film, kısa film ve belgesellerin çekildiği bilinir. İlk konulu film ise 1916'da çekimine başlanan 1918'de tamamlanan "*Himmat Ağa*"dır⁷⁸. Ardından yetişen Sedat Simavi ise 1917 yıllarında "*Pençe*" ve *Casus*'u çeker.

1917'den sonra ard arda filmler çekilmeye başlanır. Ahmet Fehim'in alt metninde İstanbul'daki İşgal devletleri güçlerini küçük düşürücü bulunarak gösterimi yasaklanan filmi "*Mürebbiye*" ve ardından çektiği "*Binnaz*" bu dönemin filmleridir.

⁷⁷ Scognamillo, Giovanni; Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s.15-21

⁷⁸ A.g.e., s.27

1922'ye kadar devam eden bu sürecin ardından izleyicisini memnun etmek amaçlı daha pek çok film üretilmeye devam edecektir. Ama 1922 yılına gelindiğinde bu çalışmanın konusu açısından ilk dikkat çeken film Muhsin Ertuğrul tarafından çekilir: “İstanbul'da Bir Facia-i Aşk”. Konusu şöyle:

“Kemal, Sultanahmet'te rastladığı eski bir arkadaşı olan Ali'ye sefih bir kadının uğruna düştüğü felaketi anlatırken, bu kadın yeni bir tutkunuyla arabaya binmiş yanlarından geçer; Kemal kadını hala sevmektedir. Mediha'nın yeni tutkusu Sadi'dir. Taşrada bıraktığı eşi, annesi ve çocuklarını bu kadın uğruna unutmışa benzemektedir(Sadi)... Kemal düşkün bir şekilde bir evin kapısına yaklaşır. Bilmeden eski sevgilisinin metres yaşadığı eve gelmiştir. Evin aşçısı ona acır, mutfığa alır, bir şeyler yedirir. Mediha onu görür, perişan ettiği erkeğe kahkahalarla güler, fakat Kemal açtır ve açlığı gururunu yener. Evin sahibi merhametli bir adamdır. Kemal'i eve uşak olarak alır... Mediha ile birlikte yaşadığı Ziyet'in Sadi'ye bir komplo hazırladıklarını öğrenince... bu nankör kadınları ele vererek hem Sadi'yi kurtarmak hem de intikamını almak ister; ama kadınlar... onun evden kovulmasını sağlamaya muvaffak olurlar...O akşam boğaz bahçesinde yiyip içtikten sonra bir otomobille eve dönmekte olan Sadi ve kadınlar, belli bir noktada durdukları sırada tecavüze uğrarlar, kadınlar katledilir, Sadi ise yaralanır.Başına vurularak yaralanan Sadi'nin dimağında bir boşluk vardır. Olayı hatırlayamaz. Soruşturma yapıldığı sırada, sadece kıskançlık günlerini hatırlayan Sadi, metresini öldürdüğünü zanneder ve kadınları kendisinin öldürdüğünü itiraf eder.”⁷⁹ Halbuki kadınları Kemal öldürmüştür , gidip Sadi'yle konuşmasına rağmen kimse ona inanamaz. Kemal intihar ederek her şeyi itiraf eden bir mektup yazar. Bu kez artık ona inanılır ve Sadi eşi ile çocuklarına kavuşur.

Bu özetle, filmin içeriğiyle ilgili olarak karşılaşılan ilk psikolojik bulgular; Kemal karakterinin yaşadığı içsel çatışmalar ve ardından doğan saldırganlığı ile yaşanan kötü olaylar karşısında içine düştüğü vicdani hesaplaşmalarıdır. Mediha, erkekleri ağına düşüren bir servet avcısı olarak gözü paradan başka şey görmeyen ve bu uğurda insanlık değerlerini hiçe sayan bir kadın karakter olarak çiziliyor. Kemal

⁷⁹ A.g.e.,s.45-46

ile dalga geçmesi, gururunu incitmesi, planlar yaparak onu evden kovdurması v.s. Bu kötü karakter, tüm yaptıklarının cezasını film içinde buluyor ve Kemal tarafından tecavüz edilip, öldürülüyor. Sadi ise; Mediha'ya âşık üstelik yalan söylemeyecek hatta suçu üstlenecek kadar saf bir kişilik. Sevgilisini çok kıskandığından, ifade verirken kafası karışıyor, gerçeklerle beyninde yarattığı birbiri içine giriyor... Ve nihayetinde karışan duyguları ve yanlış bilinç algılamasıyla Mediha'yı kendinin öldürdüğüne inanıyor. Muhsin Ertuğrul'un senaryo içinde ilk psikanalize yaklaşması burada oluyor. İnsan beyni ve duygusal çatışmalarının nasıl da kişinin kendi kendini suçlu ilan edebileceğini göstermiştir. Kemal çıkıp suçlu benim dese de, artık Sadi dâhil ona kimse inanamıyordur. Oysa Mediha'yı öldüren Kemal'dir ve yaşadığı içsel çatışma sonucu vicdan azabı onu kendi canına da kıymaya doğru sürükleyecek ve intihar edecektir. Burada da Muhsin Ertuğrul'un Kemal'in psikolojini incelediği ve derinliğine inerek onun aslında kötü bir katil değil hırslarının kurbanı zavallı, mahvolmuş bir adam olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Yaşadığı tutkulu aşk, Mediha'nın onu terk etmesi, elindeki her şeyi alması, Kemal'i alt beynindeki o canavarı, (id)'i, kontrol edemez hale getirmiştir. İlkel saldırganlık ve cinsellik anlamına gelen id, Kemal'in tecavüz ve öldürme eylemleri ile örtüşür. Mediha'yı öldürüp de o canavarı (id)'i tatmin edince bu sefer de vicdanı-süper egosu sahneye çıkmıştır.

Eski iki sevgilinin geçmişe dair hesaplaşması ardında kişisel bir hesaplaşmanın portresinin çizilmesi, hafıza kayıpları, dimağ karışıklıkları, saldırganlık, tutkulu bir aşk, vicdan, ceza ve işin içinden çıkılmayan olaylar zinciri ile intihara varan bir son ile Muhsin Ertuğrul, bu çalışmaya göre karakterlerine ilk psikanalizleri yapan ve senaryosunda bunu işleyen yönetmendir.

Devam eden yirmi yıl boyunca Türk Sineması'nın tek yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul çeşitli Alman ve Fransız tiyatro uyarlamaları ile Türk romanlarından uyarlamalar yapmış pek çok film çekmiştir. 50'li yıllardan itibaren; Ö. Lütfü Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Osman Seden, Memduh Ün gibi bugün için Türk Sineması'nın önemli isimleri olan yönetmenler film üretmeye başlamışlardır. Ancak filmler Muhsin Ertuğrul ile başlayan çizgiden devam ederek uyarlamalar, batı kaynaklarının kullanımı şeklinde olarak tamamen ticari ve izleyicisini memnun etmeye yönelik yapıtlar olmuştur: *"Başka ülkelerin ticari*

yönelimli sineması gibi Türk sineması da ulusal ve yabancı çeşitli kaynaklardan yaralanmış, bu kaynakların seçimi, kullanılışı ve yorumlanması Türk sinemasının belirli dönemlerdeki gerçek ticari çizgiyi oluşturmuştur. Muhsin Ertuğrul ile başlayan bu uygulama 1950'ler boyunca da sürdürülmüş. 1960 ve 1970'ler de yapım sayısının artmasıyla en üst noktaya ulaşmıştı. 1980'lerde artık neredeyse tarihe karışmış gibiydi.”⁸⁰

1950'lerin Yeşilçam melodramları, yıldızların parlak hayatları, aile güldürüleri, 60'ların arabesk fırtınası, çocuk filmleri furyası, ticari kaygılar ve gişe beklentileri... Tüm bunlara rağmen 60'lı yıllara gelindiğinde; Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Memduh Ün, Osman Seden gibi yönetmenlerin önemli filmleri de bu dönemi şekillendirmiştir. Metin Erksan'ın dönemin tüm ticari kaygılarına rağmen çektiği **“Sevmek Zamanı”**(1965) isimli filmi, insanı temel alan konusu, bir fotoğrafa (surete⁸¹) âşık adamın karmaşık iç dünyası, iki erkek ve bir kadın arasında yaratılan çatışma, kullanılan dekor, tüm bunlara yüklenen imgesel ifadeler ve döneme ters düşen mutsuz bir son ile zamanının çok ötesinde bir filme imza atmıştır: “ *Bütün sanatlar insanı anlatır*’ der Metin Erksan. *İnsansız sanat olmayacağı gibi sanatı da ancak insan yaşar. Yani SANAT İNSAN İÇİNDİR. Sanat sanat içindir veya toplum içindir gibi birtakım bayatlamış yanlışların bilimsel düşünce inde artık yeri yoktur. Mutlak doğru bu olduğuna göre Sevmek Zamanı’na insanı anlatan film diyeceğiz. Sevmek zamanı, büyük toplumsal sorunları çözmeye, bir eyleme önder olma, Türk sinemasına bir şeyler getirme, uluslar arası film yarışmaları için yapılma gibi tutarsız, tutarsız boş savlardan uzaktır. Sevmek Zamanı yalnızca insanın dramını anlatır”*⁸², diye ifade eder filmi Metin Erksan.

⁸⁰ A.g.e., s.351

⁸¹ Surete vurulmak bir ‘doğu’ temasıdır; aşkın kendisi kadar akıl dışı bir tasavvur. Aşk, huzursuz bir ruhla, elde edilmedikçe harlanan, yaklaştıkça uzaklaşılan nafiye bir huzur arama ve değişme halidir. Her ‘arama’ hali gibi ilahi bir yanı olduğundan ardında kaybolmanın marazi bir zevki vardır. İşte o anlarda aslında bir ‘hakikatin’ peşinde olduğumuzu, ondan vazgeçemediğimizi işaret etmek için o sureti gösteririz. (Tayfun **Pirselimoğlu**, bkz.

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NGA1V2EzRwIJ:www.tiyatro.net/roportaj/36/tayfun_pirselimoglu.html+sevmek+zaman%C4%B1+suret&cd=24&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&client=firefox-a

⁸² A.g.e., s.218-219



Bu film; Türk Sineması'nın 80'lerde başlayan bireyselleşme ve psikoloji bilimine yaklaşma eğiliminin aslında 60'larda izleyici tarafından beğenilmemesi ile nasıl teğet geçildiğinin bir ifadesidir. Yönetmen gerçek aşkı ve gerçek sevgiyi, kadın erkek ilişkilerini sorgularken, kafasında idealize ettiği kadını bir surette bulan Halil'in melankolik ve melankolik olduğu kadar da gerçekçi tavrıyla aşka bakış açısını veriyor:

“ Halil: - Sen dostlukların, aşkların kolay mı kurulduğunu, kolay mı sürdürüldüğünü sanıyorsun? Resminle ilk karşılaşmamızı dün gibi hatırlarım. Elbiselerim eskiydi, kirliydim, sakallarım uzamıştı. Birden bana iyilikle, sevgiyle bakan bir yüz gördüm, inanamadım... İkinci kez zorlukla baktım resmine; gene iyilik, gene sevgi vardı gözlerinde. Nihayet değişmezi bulmuştum. Resmin benim içime bakıyordu, benim kendimi görüyordu... Bana hep dostlukla, iyilikle, sevgiyle baktı.” (Sevmek Zamanı – Halil'in diyalogu)

Halil bir fotoğrafa (surete) âşıktır. Bu suret onun hayal ettiği, onun kendi içinde yarattığı, değişmeyecek, bozulmayacak, onu eleştirmeyecek, onu küçümsemeyecek, sevgisi dostluğu hiç azalmayacak, araya maddi değerlerin, dünya gerçeklerinin girmesiyle değişmeyecek ve birbirlerini asla üzmeyecekleri, bir nevi Halil'in idealize ettiği kadındır. Gerçekte bir boyacı olarak böyle zengin bir ailenin güzel kızının kendisine âşık olamayacağına, olsa bile kızın ailesinin, Halili fakir olduğu için istemeyeceğine, hatta belki bir süre sonra bu güzel ve zengin kızın da kendisinden sıkılacağına, çünkü onun yaşam tarzına uyum sağlayamayacağına inanmaktadır. Aslında yıllardır Yeşilçam sinemasında zengin kız ile fakir oğlanın tüm olumsuzluklara rağmen mutlu sonlanan ve bitmek tükenmek bilmeyecek bir aşkla (ki böyle bir aşk yoktur) yaşamalarının hikâyelerine gerçekçi ve dönemine göre sürrealist bir bakış açısı getiriyor Erksan. Ve filmin sonunda “bir araya

geldiler” denilen âşıkların öldürülmesiyle Halil’in düşüncesi doğrulanıyor ve birliktelikleri gerçekleşmiyor. ‘Mutlu aşk yoktur’un resmi de o an çiziliyor; gölün içinde bir kayık, bir fotoğraf, fakir oğlan, düğününden kaçan zengin kız, gelinlik giymiş bir manken ve ölüme doğru ilerleyişleri... Bu sonla yıllardır izleyiciyi sinemaya sürükleyen ve sürüklemeye de devam edecek olan imkânsız aşkların hikâyesinin aslında olamayacağına dair gerçekçi bir bakış açısı.

Metin Erksan’ın karmaşık bir öykü ile insan ve psikolojisi üzerinde durduğu filmlerinden “*Suçlular Aramızda*”(1964) ile kendi tarzından başlattığı süreç “*Sevmek Zamanı*” ile doruğa ulaşmış 1968 yapımı “*Kuyu*” ile de devam etmiştir. Bir erkeğin sapkınlık boyutundaki tutkusunu konu alan “*Kuyu*” 1960’lı yapımlar arasında öne çıkar. 1974 yapımı “*Şeytan*” ile ise farklı bir alana giren Metin Erksan, korku unsurlarını birtakım kamera teknikleri ile vermeyi deneyerek seyircisini döneminde oldukça etkilemiştir. “...*William Friedkin’in The Exorcist’inden (Şeytan) alınma filmde Metin Erksan, özgün filme sadık kalmakla birlikte bu ilk doğüstü korku denemesinde çeşitli kamera oyunları ve özel efektler kullanarak seyirciyi sarsmayı başarır. Gerisi Türk toplumuna bir hayli yabancı ve anlamsız gelen bir Şeytan’a tutulma ve Şeytan’ı kovma öyküsüdür aslında*”.⁸³

Psikolojik çözümlemelere ve kişinin içsel çatışmalarına yönelen ve kendilerini “**Yeni Kuşak**” olarak tanımlayan bir grup genç yönetmen de aynı dönemde kısa süreliğine Türk sinema tarihinde rol almışlardır: “*1960’ların ortalarında genç ya da yaşları otuz civarında olan “daha genç” yeni bir yönetmen kuşağı sinemaya girmiş, kısa bir süre içinde aşırıya kaçan bir etiketleme çabası yüzünden biraz da Fransız “Yeni Dalga” akımına özenerek “Yeni Kuşak” olarak tanıtılmıştır*”⁸⁴. Bu kuşak yönetmenleri arasında 80’lere kadar uzanan bir süreçte film üreten ve 80’leri şekillendiren isimler vardır. Aşağıdaki tabloda 1960’lardan bazı yönetmenler ve yine 1980’lerin içinde film üreten Feyzi Tuna’dan örnekler gösterilmektedir.

⁸³ A.g.e., s.221

⁸⁴ A.g.e., s.255

Yönetmen Adı	Filminin Adı	Konusu-Özelliği	Sonuç
Erdoğan Tokatlı	“Son Kuşlar” (1965)	<i>Tokatlı: “Son Kuşlar için romantik gerçekçilik deyimi kullanılabilir. Zaten mizansenini de belli bir anlatım üçgeni içinde düşündüm: Küçük kız mühendis ve ben. Bazı olayları küçük kızın görüş açısından verdim. Bazen de ben ikisinden de kurtulup geriye ekilmeye çalıştım. Böylece seyirciye onların görmediği bazı gerçekleri anlatmaya çalıştım. Biraz da şey gibi, klasik romandaki düz gerçekçi anlatımla modern romandaki psikolojik gelişmelerin belli bir denge içinde kaynaştırılması gibi”</i> (Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognamillo, s.265)	İkinci filmi Eşrefpaşalı'nın ardından sinemayı bırakıp fotoroman çekmeye başladı. “... beş yıllık aradan sonra tekrar film kamerasının arkasına geçtiyse enflasyonist sinemanın yöntemlerine ayak uydurmak zorunda kalacaktı” (Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognamillo, s.265)
Duygu Sağıroğlu	“Bitmeyen yol”(1965)	<i>“Sansürce yasaklanan ve gösterime girmeyen ilk filmi Bitmeyen Yol ile yer yer doğalcı, yer</i>	SASÜRLENDİ.

		<p><i>yer lirik bir gerçeklik denemesine girişen yönetmenimiz-bugün yeniden değerlendirildiğinde- bir yirmi yıl sonraki sinemanın adeta ön örneğini ortaya koyuyordu". (Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognamillo, s.268)</i></p>	
Alp Zeki Heper	“Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri”(1966)	<p><i>“Heper’in ilk filmi Bunuel’in ve gerçeküstücü akımın soyut, ruhsalimsel etkilerini taşıyan, Freudvari cinsel bunalımlar üzerine kurulu Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri Film Kontrol Komisyonu tarafından müstehcen olduğu gerekçesiyle reddedilir” (Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognamillo, s.269)</i></p>	<p>Gişe kaygısıyla ticari filmlere yönelir, diğer filmleri SASÜRLENİR. “... çalışmalarına, gerek dağıtımcıların reddedişi, gerekse denetim mekanizmaları ve kendi içerik öz karmaşaları yüzünden bir türlü sinema salonlarına ve izleyiciye ulaşamamıştır.” (Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognamillo, s.270)</p>

Feyzi Tuna	“Seninle Son Defa” (1978)	Film:”... <i>Kişilerin ruhbilimsel boyutlarını daha vurucu, giderek daha inandırıcı bir yaklaşım ve yorumla açıklayabilme noktasına ulaştığını ortaya koyuyordu</i> ” (Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognamillo, s.259)	<i>“Olağan bir aşk öyküsü çerçevesinde, kentsoylu ahlak değerlerini, evlilik kurumunu ilerletmeye çalışan bir film</i> ” (Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognamillo, s.260)
	“Seni Kalbime Gömdüm” (1982)	<i>“... mutsuz, kentsoylu kadının aşk öyküsü”</i> (Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognamillo, s.260)	
	“Tutku” (1984)	<i>“... Tutku, ayrıntılı psikolojik irdelemeyi, insana birey olarak boyutlu biçimde yaklaşmayı, köy filminin genelde kaba çizgili yaklaşımı içinde yerleştiren değişik, yürekli bir çalışma, ilginç, başarılı bir film... Kent filmi tavrıyla köy filmi yapmak, bizce hayli yürekli bir çıkış”</i> (Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognamillo, s.260)	
	“Kuyucaklı Yusuf”(1985)	<i>“... bir dönemi rahatlı yansıtabileceğini,</i>	

		<p><i>karakterlerini o döneme uygun ruhbilimsel bir yaklaşımla çizebileceğini ortaya koymuştur</i>". (Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognamillo, s.260)</p>	
--	--	--	--

Yukarıda ismi geçen yönetmenlerin dışında "Yeni Kuşak" çizgisini benimseyip bu yönde filmler çekmeye çalışan diğer yönetmenlerimiz; Tarık Dursun Kakinç, Zeki Ökten, Ferit Ceylan, Tunç Başaran, Remzi Jöntürk ve Bilge Olgaç'tır. Ama yukarıdaki tabloda da görüldüğü üzere, içsel duyguları gerçekçilik boyutunda özgürce dışa vurmaya kalkışan yönetmenler ya sansürlenmiş ya da izleyici tarafından filmleri ilgi görmediği için ticari filmlere yönelme ihtiyacı hissetmişleridir. *"Bu genç kuşağın içinde gerçekten yetenekli olduklarını en baştan kanıtlayanlar olduğu gibi, hevesini alıp çekilenlerin yanında mesleğin ve piyasa koşullarının kurbanı olanlar da vardır"*⁸⁵. Bu yorumdan da anlaşılacağı üzere, 60'larda kendisinden söz edebileceğimiz psikolojiyi filmlerinde kullanacak bir kuşak gişe ve sansürün etkisiyle teğet geçilmiştir, ta ki 80 askeri darbesine kadar...

Türk Sineması'nda değişimin miladı 1980 yılında yaşanan askeri darbe oluyor. İnsanların korkularının ve kendi içlerine kapanışlarının, politikadan uzaklaştırılmasının sinemadaki yansıması; ruhbilimsel incemeler, kimlik bunalımı yaşayan karakterler, kendini arayış öyküleri, ruh dünyasında çeşitli hesaplaşmalar yaşayan karakterler ile psikolojik filmlerin yolu her zamankinden çok açılmış olur: *"1980'lerde sanki bir anda, eski kuram ve uygulamalar alt üst oluyordu; ruhbilimsel incelemeler ve yalın öykülerden hoşlanmadığını söylenen seyircinin karşısına kentsoyludan marjinal olanına dek bir dizi sorunlu, bunalımlı, çatışmalı, uçta yaşayan, iletişimsiz karakterler dizildi. Türk sinemasının ya da genelde sinemanın temel izleyicisi, kolayca çözümlenebilen ve oyuncuların klasik seçimi sayesinde en baştan belli olan basit bir tipolojiye alışmışken karşıtlıklar içinde bocalayan, kimliklerini arayan, sorgulayan, 12 Eylül ve sonrasında şokunu geçiren, ortamı, düzeni ve kendi dünyalarını eleştiren, sanatlarını didikleyen, kimi her çeşit*

⁸⁵ A.g.e., s.270

simgelerle donatılmış, kolay çözümlenmeyen, kimi aşırı pozitif, kimi çokça kentsoylu veya kentsoylu olma özentsine kapılmış, kimi nostaljik insanlarla karşılaştı”⁸⁶.

Artık senarist ve yönetmenler, karakterlerinin çocukluklarına, bastırılmış duygularına, yalnızlıklarına, tutkuları ve saplantılarıyla hesaplaşmalarına, toplumun tüm değer yargılarını sorgulayarak asıl olan ben’i aramaya başlamışlardır. Kendi ruhsal ve bilinçaltı dünyalarının farkına vararak değerlendirmelerde bulunmuşlar, insanların kendi aralarında bile konuşamadıkları cinsel, ruhsal kısacası kişisel her şeyi perdeye yansıtmışlardır.. Bir takım psikolojik rahatsızlıkların senaryoların çatışma noktalarında öyküye dinamik sağlayan kilitler haline gelmesiyle de psikanaliz iyiden iyiye kendini hissettirmiştir.

Burada öne çıkan isim; kişilik çatışmalarıyla, unutulmaz karakterler yaratan **Ömer Kavur** oluyor. 1974’de “Yatık Emine” filmi ile Türk Sineması’na giriş yapan Ömer Kavur, kendi tarzının ve psikolojiden yararlanmanın sinyallerini 1982’de çektiği “**Göl**” ile vermeye başlar. **Göl**, her ne kadar tematik kurgu açısından yetersiz bir film olsa da ruhsal bir takım rahatsızlıkların sinemaya girmesi, bununla birlikte bir kimlik arayışı, bastırılmış duygular, ego-id arasındaki savaş, doyumsuzluk gibi insana ait görselleştirilmemiş çatışmalar sinemadaki yerini almaya başlaması açısından çok önem taşıyor: “*Göl Ömer Kavur Sinemasında bir dönüşün filmi. Kavur bu filminden itibaren, kamerayı bireyin daha içine, derinliklerine çeviriyor. Kişinin kendi kendisini tanıma, sorgulama, tahlil etme çabalarını veriyor. Böylece izleyici de kendi kendinin tahliline başlıyor, kahramanlarla birlikte”*⁸⁷.

Göl filminin Genç Ağası **Murat**, şizofren aynı zamanda sevgisini saldırganlıkla ve insanların canını yakarak gösteren tavrıyla sadist biri. Elinde bulundurduğu tek güç para ve cinselliği. Para ile aşkı, sevgiyi, arkadaşlığı satın alabileceğini düşünüyor. Cinsellikse onun doyuma ulaşamayan duygularının sadistçe bir yansıması. Murat, sırf eski karısına benziyor diye kaçırdığı Nalan dışında yanında çalışanlara da şiddet uyguluyor. Ömer Kavur, Murat Ağa ile Indick’in Freud üzerinden tarif ettiği “id” ile temsil edilen “kötü adam” formlarının bir yansıması

⁸⁶ A.g.e., s.371

⁸⁷ Esen, Şükran, Doç.Dr. , Sinemamızda Bir Auter, Alfa Basım Yayın, İstanbul, Kasım 2002, s.114-115

olarak canlanan duran bir karakter yaratmış. Korku ve gerilimi arttırmak için kullandığı şizofrenin getirdiği gelgitler, gerçekleri görememe, şiddet ve hırs gibi duygu bunalımları da başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Kavur, 1985 yılında “**Körebe**” filmi ile kızını kaybeden bir kadının onu arayışından kendini arayışına giden yine içsel bir yolculuk ve hesaplaşmayı anlatırken, 1987’de bu çalışmanın konusu açısından, Türk Sineması’ndaki kült film denebilecek “**Anayurt Otel**”ni çekmesiyle döneme damgasını vurur.

Filmin unutulmaz kahramanı **Zebercet** ailesinden kalma bir oteli işletmektedir. Ailesinden izler taşıyan bu otelde büyümüş olan Zebercet, geçmişiyle birlikte yaşamaktadır. Zorunluluktan kaynaklanan ilişkiler dışında kimseyle bir ilişkisi yok. Yani ilişkilerinde duygu eksiktir. Sünnet olduğu sene annesini kaybetmiştir Zebercet. Bu önemli iki ayrıntının altını okuduğumuzda önemli bir Freudiyen kavram ile karşılaşıyoruz. **Oedipus Karmaşası...** *Küçük çocuk anneye âşıktır, onu babasıyla paylaşmak zorundadır. Baba ise en büyük rakiptir. Ama baba güçlüdür ve annesine olan bu aşkı karşılığında cinsel organının kesilmesi ile cezalandırılabilir.*

Çocuk beyninin bu ilişkiyi ilk algılayışının bilinçaltındaki şifreli açıklamasının bu olduğuna daha önce değinilmişti. Her erkek çocuğunun anneye olan sevgisi ve bağlılığı gibi Zebercet de annesine bağlıdır ama bu bağlılığın karşılığı olarak annesi ölmüş, kendisi de sünnet edilmiştir (iğdiş edilmiştir). Sevgiye ve ilgiye ihtiyacı olan bir çocukken bu sevginin en büyük kaynağı elinden alınmıştır. Üstelik ailenin diğer fertleri tarafından ilgi görmemiş, sevilmemiş hatta unutulmuş bir çocuk olarak yaşamıştır hep. Bastırılmış duygularının yerine bir şey koyamamış olması ile bunların yetişkinliğinde nevroz (şizofreni) halinde ortaya çıkması böyle bir vakada çok normal görünüyor. Zebercet annesinin ölümünden kendini sorumlu tutacak ve kendi içinde sürekli çatışmalar yaşayacaktır. Üstelik ihtiyacı olan sevginin yerine bir şey koyamayınca geçmişle yaşamaya da devam edecektir. Gizemli Kadına âşık olması sürekli onu beklemesi aslında hep gelmesini beklediği annesidir. Filmin sonunda Zebercet “Neden, neyi bekliyorsun?” diyerek kendine kızar ve intihar hazırlıklarına başlar. Hiç gelmeyecek olan annesini beklemekten vazgeçmiştir artık.

Bu kısa analiz “Anayurt Oteli”ni; şizofren karakter Zebercet’in çocukluk anıları, bastırılmış cinsel arzuları, garip takıntıları, öldürüp yok etme içgüdü, bilinç kaymaları ile ilk ciddi psikanalitik film yapıyor.

“Özellikle 1982’deki Göl ve 1987’de Anayurt Oteli daha bireye dönmüş durumda. Bireyin iç yolculuğu, arayışı kimlik sorgulaması, kendine yabancılaşması ve şizofrenisi öne çıkarılmış. 1990’da “Gizli Yüz” ile 1997’de “Akrebın Yolculuğu” ise artık varoluşu, zamanı ve ölümü sorgulamaya yönelmiş. Kâinatı ve Kâinattaki insanın yerini anlamaya çalışıyor. 2000 yılındaki son filmi “Melekler Evi” ise apayrı bir yapıda”⁸⁸.

80’li yıllar psikolojik karakter tahlilleri, geçmişle hesaplaşmalar ve bireysel sorunlarla ilgili pek çok film için önemli bir dönem olmuştur. Bunu Scognamillo şöyle açıklıyor: *“Karakter, kişilik ve kimlik arayışı, basmakalıp tiplemelerden kurtulma endişesinin ötesinde günümüzün insanların gündeme getirilen sorunları, tutkuları ve psikozlarıyla daha çağdaş bir çerçevede anlatıp deşmek, hatta çözmek niyeti birçok kez, beklide hedeflenmeyen bir stizilasyona, bir kapalı kutu monologuna varmıştı”⁸⁹.*

Aynı dönem için Şükran Esen ise şunları söyler: *“1980, 12 Eylül Askeri darbesi görünen kargaşayı durdurdu. Sokaktaki çalkantı, hareketlilik durdu. Ama insanlar, kendi yaşamlarıyla, gelecekleriyle ilgili kararlara katılabilecekleri, istekleri doğrultusunda bazı şeyleri düzeltebilecekleri umudunu yitirdiler. Sindiler karamsarlaştılar. Yaşamlarının ellerinden kaydığını, birilerinin köşeleri dönerek, tutarak, onlara söz hakkı tanımadığını gördüler. “bunun nedeni nedir, benden mi kaynaklanıyor bu; ben mi bir şeyleri yakalayamadım, düzen mi böyle değişti? Gibi sorularla, durumu anlamaya çalıştılar”⁹⁰.*

1980’lerde sinemada olgunluk çağını yaşayan Atıf Yılmaz’da toplumsal çizgisini değiştirip ‘birey’e yönelen yönetmenler arasındaydı. **Adı Vasfiye(1985), Asiye Nasıl Kurtulur (1986), Aaahhh Belinda (1986), Kadının Adı Yok (1987),**

⁸⁸ A.g.e., s.421

⁸⁹ Scognamillo,Giovanni; Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s.441

⁹⁰ Esen, Şükran, Doç.Dr. , Sinemamızda Bir Auter, Alfa Basım Yayın, İstanbul, Kasım 2002, s.421-422

Hayallerim, Aşkım Ve Sen (1987) bu dönem ki psikolojik içerikli, yanılsamalarla dolu, gerçekle, düşün birbirine karıştığı filmlerindendir.

Diğer öne çıkan filmler ise şöyle: 14 Numara (Sinan Çetin, 1985), Aşkın İlk Yarısı (Hüseyin Karakaş, 1987), Ateş Böceği (İsmail Güneş, 1987), Gece Dansı Tutkunları (Mahinur Ergun, 1988), Hiçbir Gece (1989, Selim İleri).

90'lı yıllara doğru gelindiğinde de Türk Sineması'ndaki tablo değişmeyecek hatta Reha Erdem, Derviş Zaim gibi yeni yönetmenlerle hız kazanmaya başlayacaktır. Ömer Kavur'un açtığı yolda büyük şehir, modernleşme ve kalabalıklar içindeki dolaylı yalnızlıkla Türk Sineması artık psikozların sineması haline gelmeye başlamıştır. *"Gerek 1980'lerin ikinci yarısı gerekse bize daha yakın olan 1990'lar boyunca en yaygın olan inceleme türü birey üzerine kurulu ruhbilimsel sinemadır. Bu filmlerin hedefiyse kentsoylu olabilmek için uğraş veren toplumun parlak ve çekici bir kesittir. Bu filmlerde ortaya çıkan Türkiye aslında Türkiye'nin kendisi değildir, Megakent İstanbul'un vitrin Türkiye'sidir..."*⁹¹ Reha Erdem 'in ilk filmi **A Ay**(1989), manik depresif bir hasta ile doktoru arasındaki ilişkiyi anlatan Mahinur Ergun'un "**Med Cezir Manzaraları**" (1989), Ömer Kavur'un "**Gizli Yüz**" (1990)'ü, İrfan Tözüm'ün "**Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri**" (1991), Orhan Oğuz'un "**Dönersen Işık Çal**" (1992)'i, Atıf Yılmaz'ın "**Gece, Melek ve Bizim Çocuklar**"(1993)'i, İlk filmini çeken Derviş Zaim'in "**Tabutta Rövaşata**"(1996)'sı, Tunç Başaran'ın "**Kaçıklık Diploması** (1998)" 90'lı yılların karmaşasının yansıması olan başarılı filmlerendir.

Ömer Kavur ile başlayan bu yapım süreci, yine yönetmenin 90'lı yılların ikinci yarısında yaptığı filmleriyle de devam eder. Örneğin, **Akrebin Yolculuğu** (1996); iktidarsız bir erkek, hırslı bir kadın, aşık bir adam ile üçlü bir aşk hikayesi ve üçlü bir güç savaşını konu edinmiş ve yine psikolojik bir alt yapısı ile tarzını korumuştur.

90'ların son çeyreğinin etkileri ve 2000'li yıllara da taşınan bireyin sorunlarından hareketle psikolojik içerik ve ruhbilimsel tahlillerle oluşturulan

⁹¹ Scognamillo,Giovanni; Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s.445

karakterler hala etkilerini sürdürmekte tarzının yeni yönetmenlerini oluşturmaya devam etmektedir. **Filler ve Çimen** (Derviş Zaim, 2000), **Mustafa Hakkında Her Şey** (Çağan Irmak, 2003), **Beyza'nın Kadınları** (Mustafa Altıoklar, 2005), **Korkuyorum Anne** (Reha Erdem, 2005), **İklimler** (Nuri Bilge Ceylan, 2006), **Küçük Kıyamet** (Durul-Yağmur Taylan, 2006), **Takva** (Özer Kızıltan,2006), **Barda** (Serdar Akar, 2006), **Beş Vakit** (Reha Erdem, 2006), **Üç Maymun** (Nuri Bilge Ceylan, 2008) devam eden sürecin ilk hatırlanacak filmlerindendir.

2.2. Son Dönem Türk Sineması'ndan Dört Film Örneği

Seyirciye endeksli bir sinema olarak başlayan Türk Sineması, bu çalışmanın alanı olan psikanalitik film arayışlarına zemin hazırlayan bir yönde adımlar atmaktadır. Bu süreçte ortaya çıkan filmler bu bakış açısıyla analiz edilecektir. Dünya sinemasının, 1940'larda sinemasına soktuğu bu tür filmler nedeniyle tartışmaya başladığı "psikanalitik film çözümlenmeleri", 70'lerde senaryo yazmada bilimsel metot haline getirilmiştir. Dolayısıyla bu çalışmanın içeriğine ve amacına ışık tutacağı düşünüldüğünden seçilen filmler üzerinde "psikanalitik film çözümlenmesi" yapmak, "psikanaliz ve sinema" ilişkisini anlamak için gerekli görülmüştür.

2.2.1. TAKVA



Yönetmen: Özer Kızıtal

Senarist: Önder Çakar

Yapım Yılı: 2005

2.2.1.1. Karakterler

Filmin karakterlerini incelerken üç temel başlıktan söz edilecektir. “Olayın Ortaya Çıkmasında Rol Alan Karakterler”, “Dekoratif Unsur Durumdaki karakterler” ve “Senaristin (Yazarın) Sözünü Emanet Ettiği Kişi”.

Olayın Ortaya Çıkmasında Rol Alan Karakterler

Olayın ortaya çıkmasında rol alan karakterler öykünün ana karakterleridir. Filmin konusunu oluşturan asıl olaylar bu karakterler çevresinde gelişerek devam eder, ardından da sonlanır. Olayların ortaya çıkmasında ve devam etmesinde varlıklarının etkinlikleri önemlidir. Takva'nın bu başlık altında toplanacak karakterleri şöyle:

Muharrem: Muharrem 30 kûsur yaşlarında, kimi kimsesi olmayan, doğduğu evden ve mahalleden hiç ayrılmamış, yaşamı babasının da çalıştığı Çuval dükkânı ile evi arasında geçen, kimseyle bir derdi olmayan, kimsenin de onunla bir derdinin olmadığı, dini öğretilerine sadık, içi Allah inancından ve sevgisinden başka bir şeyle dolu olmayan, iyi insan olmak derdinde saf bir insan. İşinden başka arada bir gidip zikir ayinlerine katıldığı bir dergâhın mensubu. Belirli günlerde uğradığı bu dergâha, kendi halinde sessiz sessiz gidip zikir tamamlandıktan sonra da yine aynı rutinlikte geri dönüyor. Allah'a olduğu kadar ailesine onların öğretilerine de sadık bir insan. Annesi küçükken kahve içme kararısın dediği için o gün bu gündür hala annesinin sözünden çıkmayıp kahve dahi içmemiş. Bir kadını arzulamaksa onun için en büyük günahlardan. Bu bastırılmış duygusundan olsa gerek sürekli rüyalarına giren bir kadınla cinsel ilişkiye girdiğini görmektedir. Bu rüyalardan her katlığında da büyük bir suçluluk duygusu hisseder. Sürekli gittiği Dergâh'ın Şeyh'inin onu dergâhın gelirlerini toplamakla görevlendirmesi üzerine tüm alıştığı düzen değişir, tüm yaşam öğretisi altüst olur. Filmin ana karakteri olan Muharrem ve onun hayatı etrafında şekillenen öykü için, olayların ortaya çıkmasında rol alan en önemli karakter Muharrem'dir.

Rauf: Rauf da 30'lu yaşlarında dini bütün, pratik zekâlı, para işlerinde uyanık, ikna kabiliyeti çok yüksek, zikirde toplulukları heyecana getiren Şeyh'in sağ kolu. Muharrem'in yaşadığı ikilemlerin farkında ancak olması gerekenlere kendini olduğu gibi muharrem'i de inandırmakla görevli. Dergâh'ta zikri, gelir gider düzenlerini hep o takip ediyor. Muharrem'i yapması gerekenler konusunda değerlendirirken Şeyh'e de gerekli notları iletiyor. Şeyh ile Muharrem arasında bir köprü kuruyor. O da bekârdır, kendini dergâha ve şeyhine hizmete adamıştır.

Şeyh (Efendi Hazretleri) : Şeyh 60-70 yaşları arasında kendinden emin, güvenilir, babacan, sevgi ve merhamet dolu bir görünüme sahip olmakla birlikte, çok akıllı, insanların ne hissettiklerini anlayıp onların ruhlarına göre yorumlar yapan, doğruyu karşıdaki insanın vicdanına bırakırken aslında kendi doğrusuna yönlendirmeyi başaran bir insan. Evli ve 3 kız çocuğa sahiptir. Diğerleri gibi yaşamdan tamamen kopmamıştır, bir aile hayatı da vardır. İnsanların karakterlerini ve onlardan nasıl bir fayda sağlayabileceğini iyi çözümleyen biridir. Muharrem'i

zikre gidiş gelişlerinde iyi çözümlenmiş ve güvenilir bir insan olduğuna kanaat getirmiştir ki onu gelirleri toplamak gibi dergâh için önemli bir işin başına getirmiştir. Muharrem'in saflığını temizliğini sever, güvenilir bir insan olması ona ortanca kızıyla evlendirmeyi düşünmesine de yönelir. Rauf da ona çok yakın ve aynı zaman da bekardır ama onu kızlarına hiç düşünmemiştir. Bu da Rauf'un uyanıklığının farkında olduğunun ve Muharrem kadar ona güvenmediğinin göstergesidir.

Şeyh'in Kızı: 20'li yaşlarında beyaz tenli, siyah saçlı güze bir kızdır. Tam olarak izleyicinin karşısına filmin sonunda çıkar ama filmin başından itibaren olayların ortaya çıkmasında rol alan önemli bir karakterdir. Kendisiyle ilgili çok fazla detay bilmediğimiz karakter, Muharrem'in bastırılmış bilinçaltı oyunlarının başkahramanıdır.

Ali: Çuval dükkânının sahibidir, Muharrem'le aynı yaşlardadır ama iş konumundan dolayı Muharrem'e küçük bir çırağa davranış tarzıyla aynı davranır. Onu pek adam yerine koymaz. Muharrem Şeyh tarafından anılmaya başlayınca hatta şeyh iş yerine kadar Muharrem için gelip de Ali'den ona izin vermesini isteyince Muharrem'in onun gözündeki değeri değişir. Şeyh'e olan hürmeti ve saygısından onun da dini yönden oldukça kuvvetli hislere sahip olduğunu düşünebiliriz. Ama Muharrem çuvalı değerinin üstünden satıp da karşıdaki müşteriyi resmen kandırınca hiç rahatsız olmaz hatta onun da Müslümanlığa yamar: "Müslümanlıkta fırsatlar değerlendirilir" .

Erol: Muharrem'in Şeyh'e yakın olduğunu duymuş Şeyh'e yakın olması onun güvenini kazanması onu ulvi bir kişilik haline getirdiği için Muharrem'i tanımak onun ilminden faydalanmak ona yakın olmak için ihtiyacı olmadığı halde çuval almış değerini sorgulamamıştır bile. Muharrem bu alışverişin ardından kendini iyice kaybetmeye başlar, sorgulamaları artar içine düştüğü karmaşa doruk noktasına ulaşır.

Muhittin: Muharrem çuval dükkânında yarım gün çalışmaya başlayınca Ali Muharrem'in yanına bir çırak alır. Kosova Savaşı mağduru olan savaşı yaşamış Müslüman bir ülkenin insanı olan Muhittin Muharrem'in Allah inancını ve

kafasındaki karışıklıları yansıttığı, onunla konuşurken aslında kendiyile konuştuğu çözümlenme için önemli bir yardımcı karakter.

Dekoratif Unsur Durumundaki Karakterler

“Dekoratif unsur durumundaki karakterler” olayların oluşmasına doğrudan etkisi olmayan karakterlerdir. Sürekli isimleri geçen bu kişiler, olayların ilerlemesine ya da olayların oluşmasına doğrudan etkisi olmayanlar kişiler olduğundan etken karakterler değildir. Takva'nın dekoratif Unsur durumundaki Karakterleri:

Çaycı, Oto Tamircisi, Fakir Kiracı, Bankacı, Çatı Tamiri isteyen Kiracı, Dergah Sakinleri, Muharrem'in Şoförü.

Yazarın-Senaristin Sözüünü Emanet Ettiği Karakterler

Yazarın-Senaristin sözüünü emanet ettiği karakterler, yazarın öykü içindeki düşüncelerini karakterlerin diyalogları aracılığı anlattığı karakterlerdir. Bu kişilerin yaşamları ve diyalogları üzerinden anlatmak istediği düşünceyi verir. Tek kişi olabileceği gibi birkaç kişi de olabilir. Çalışmanın tespitlerine göre burada senaristin sözüünü emanet ettiği, söylemek istediğini bu kişiler aracılığı ile söylediği iki temel karakter var. Biri **Muharrem** diğeri de **Muhittin**.

Muharrem, ile birlikte iyi insan olmayı sorgular, dini öğretilerde dergaha ve kendi halinde yaşayan sıradan dindar bir insana göre değişen doğruyu sorgular. Nasıl onca yıl doğru Müslüman, iyi insan olmak yolunda verdiği çabalar, güvendiği dergâh ile çelişmektedir. Çevresinde güvendiği her insan para kazanmak uğruna yıkılan öğretilerden rahatsız değildir. Muharrem saflığı, içine düştüğü karmaşa, çıkmaz yollar aklının çözemediği insan halleri ile senaristin sözüünü emanet edip ana tema üzerinden konuyu yürüten karakterdir. Onun Muhittin ile değil aslında kendi kendiyile kavga ettiği şu sözleri filmin ruhu için oldukça önemli: “Başta sonu bilmek yeter sandım. Sonda ne var, ölüm. Ölümden sonra? İşte bunu bilince tamam sandım, yaratanın korkusu beni düzene sokar sandım. Ben sadece iyi bir insan olmak istedim Muhittin, iyi bir insan.... ama olmadı, olmuyor, şeytan her zaman var, belki de şeytan dediğimiz bizzat biziz”

Muhittin'in Muharrem'in tokadını yemeden önce söylediği sözler aslında temelde inancı sorgulayan filimin tema sözlerindedir : “Ufacık çocuklar ölüverdiler abi, kaç kadın çılgılığı var kulağında bir bilsen. Hepsi de Allah'tan yardım istedi. Kendi kanımızla yüzlerimizi yıkadık, nerdeydi!”

2.2.1.2. Olay Zinciri

- 1- Adam abdestini alır, namazını kılar ve yatar.
- 2- Rauf, Şeyh'in yanına gelir, Muharrem'in bu işe uygun olup olmadığı üzerine konuşurlar. Muharrem gibi sıradan bir insanın sıradanlığının sıra dışı olduğunu öğretmek konusunda Rauf'u görevlendirir.
- 3- Muharrem gündelik işlerini yapar ve akşam zikir için dergaha gider.
- 4- Muharrem rüyasında bir kadınla cinsel ilişkiye girdiğini görür, “estağfurullah” diyerek kalkar, lavaboda pantolonunu yıkarken aynada kendi ile göz göze gelir ve gözünü kaçıtır. Banyo yapıp, yatar ama uyuyamayıp sabaha kadar dua eder.
- 5- Sabah dükkânda uyuklarken Patronu Ali Bey'e yakalanır. Muharrem baba yadigarı dükkanda uyuyup işini aksattığını düşündüğünden çok üzülür.
- 6- Akşam yemeğini yiyip de çayını yaparken kapı çalar, Muharrem pek ziyaretçisi olmadığından şaşırır. Gelen Rauf 'tur. Onu özel bir zikir için dergâha çağırır. Muharrem çok şaşırır.
- 7- Dergâh'a giderken Rauf, Efendi hazretlerinin Muharrem'le konuşmak istediğini söyler, Muharrem iyice şaşırır.
- 8- Dergah girişinde son model arabalar vardır, içeri girerler, Rauf Muharrem'e de kendi giydiği cübbe ve takkeden verir, Muharrem Rauf'un davranışlarındaki farklılığı anlamlandırmaya çalışarak verdiklerini giymeye koyulur.
- 9- Efendi hazretlerinin odasındadırlar. Şeyh, Muharrem için düşündükleri görevi açıklar: dergâhın gelirlerini toplayacaktır. Muharrem kendisinin bu işi yapip yapamayacağından şüphelidir ama kiralari toplama işi Efendi hazretleri tarafından Muharrem'e verilmiştir artık. Muharrem, “nasıl uygun görürseniz” deyip çıkar.

- 10- Görevden sonraki ilk değişim kendini dergahtan çıkışta gösterir. Bahçedeki bir grup genç Muharrem dergahtan çıkarken birden yolu açıp kenara çekilir, saygıyla başlarını eğerler. Bu özene Muharrem şaşar.
- 11- Efendi hazretleri ve ekibi Muharrem'in işyerine gelip Ali bey'e Muharrem'i sorarlar, ardından onları da alıp tüm esnafın dikkatini çekerek Cuma'ya giderler.
- 12- Şeyh, camide Muharrem'i kendi safına alır, patronu Ali arkada kalır Muharrem mahcup bakışlarla ona bakar.
- 13- Cuma çıkışı Efendi Hazretleri, Muharrem'in patronu Ali'den bundan böyle öğleden sonraları Muharrem'e izin vermesini ister.
- 14- Rauf, akşam Muharrem'e gelmiştir, evini dergâha taşımamasını önerir, Muharrem tereddüt eder ama tarikatın genel ikna gücüne Muharrem gibi bir adamın karşı koyması zordur. Hemen o gece eşyalarını toplayıp dergaha taşırlar.
- 15- Dergahtaki odasına yerleşen Muharrem, "Allah'ım beni mahcup etme diye dua eder.
- 16- Çuvalcı dükkanına Muhittin isminde bir çırak alınır, Muharrem ona yapması gerekenleri öğretir..
- 17- Muharrem o gün öğleden sonra işe başlar. Kiraları toplamaya gider. (para çantasını secdeye koyup namaz kılar)
- 18- Otobüste kadınla yan yana oturmaktan, kadın kiracı ile muhabbete etmekten hatta ayakkabısını ayakkabısının yanına koymaktan rahatsızlık duyar.
- 19- Yeni çırak Muhittin rutin işleri yaparken bir yandan da Kosova Savaşı mağdurları için para topluyordur.
- 20- Kira için girdiği handa iç çamaşırılı cansız mankenlerden bile rahatsız olur Muharrem, onlara bakmamaya çalışır. Alış veriş merkezleri, asansörler, her şey Muharrem için yabancı gelir.
- 21- Akşam dergâhta hesap yapar, hesapları tutturur , büyük bir rahatlama yaşar. Rauf gelir, parayı ona teslim eder.
- 22- Yine zikir vardır. Rauf, zikir sonrası Muharrem'i Şeyh'in odasında hesapları kontrol etmeye çağırır.
- 23- Şeyh hesapları kontrol etmiş ve tamiratları başka ustalara yaptırttığını fark etmiştir. Şeyh Muharrem'i uyararak, tamirat işlerini dergaha bağlı ustalara yaptırtmasının dergaha daha çok kazan sağlayacağını anlatır. Muharrem

- anlamaya çalışır. Şeyh, Rauf'tan diğer emanetleri de Muharrem'e teslim etmesini ister.
- 24- Rauf'la Muharrem'in odasına giderler, oda ona aldıkları en pahalı ve en kalitesinden kıyafetler ayakkabılarla doludur. Saat, bilgisayar, telefon da almışlardır. Muharrem bunca dünya malına itiraz edecek gibi olur ama Rauf onu yine ikna eder.
- 25- Dışarı çıkarlar, bir de emrine araba ve şoför tahsis etmişlerdir. Muharrem şaşkın arabaya bakarak, sessizce "Allah-u ekber" demekle yetinir. Rauf bunları kendi zevklerin için değil, muteber hayır işleri için kullanacağını salık verir.
- 26- Odasına döner ne yapacağını bilemeden odanın bir köşesine oturur tespih çekerken uykuya dalmıştır, yine o rüyayı görür. Cansız mankenler ve onların arasında hep rüyasında birlikte olduğu baştan çıkarıcı o kadın.
- 27- Tövbe dileyerek banyoya gider, giderken yolda Şeyh ile Rauf'u görür, sanki biliyorlarmış gibi onlardan utanır. Onlarda hafif bir gülümseme ile yollarına devam ederler.
- 28- Muharrem mezarlık ziyaretinde bulunur.
- 29- Muharrem, çuval dükkânında Ali Bey'in masasına oturmuş hesap yaparken Ali Bey gelir, Muharrem'in kılığı kıyafeti değiştirmiştir. Muharrem bu yeni halinden utanır gibiyken Ali şaşkındır. Ona "Muharrem sen baya adama döndün" der. Muharremdeki ilk değişim, bu sahnede fiziksel bir değişimle ortaya çıkar.
- 30- Muharrem depoya iner, Muhittin'in astığı Bosna bayraklarını görür.
- 31- Rauf, Şeyh'in evindedir. Şeyh, ortanca kızını Muharremle evlendirme fikrini ortaya atar, Rauf biraz kıskanmakla beraber bir şey diyemez.
- 32- Muharrem fatura yatırmak için önceden kuyruğa girdiği yerde artık kuyruk beklemeden Müdür'ün odasından işlerini halletmektedir. Ama çıkışta kuyruktaki insanların hakkına gasp ettiğini fark edip utanır.
- 33- Bir oto tamirhanesinden kira almaya gider, iş yeri sahiplerinin içki içtiklerini görür.
- 34- Dergahın yemekhanesindedirler, Muharrem'in kafasının karmaşası gün geçtikçe artar. İçki içen adamın kirasını alıp almamak konusunda Rauf'un fikrini alır. Rauf, adamın kirasını günün gününe yatırdığını, içki konusunda ise Allah'ın onu ıslah etmesinden başka çare olmadığını söyler. Bankalardan

faturalar için otomatik ödeme talimatı verilmesini ise; bankacılar faizci haram para kazanıyorlar diye Muharrem'e itiraz eder. Muharrem, "o zaman ben kuyruğa gireyim başkalarının hakkını yemeyeyim" der, Rauf daha da çok itiraz eder, "senin Allah yolunda vaktin kıymetli" der. Muharrem ilk çatışmalarını yaşamaya başlar.

- 35- Biri masaya kırmızı bir elma koyar, Muharrem kırmızılar içinde yine o kadınla birlikte olduğunu görür. Tövbe diyerek abdest tazelemeye gider.
- 36- Banyo çıkışı Rauf'u görür. Rauf, Şeyhin evlendirme fikrini söyler. Muharrem o defteri kapadığını evlenmeye değil yüz sürmeye geldiğini söyler.
- 37- Çuval dükkanına biri gelir Muharrem'i sorar bulamayınca geri çıkar. Bu arada telefonlar hiç susmuyordur, sürekli Muharrem'i arıyorlardır. Ali "sekreteri olduk dürzünün" der.
- 38- Muharrem'in içki içtiklerini gördüğü oto tamiratanesini kapattığı, üzerine kiralık yazısı astığını görürüz.
- 39- Fakir bir ailenin evine kira almaya gider. Adam hastadır, 3 küçük çocuk ve zavallı bir kadın vardır. Paraları hiç yoktur, Muharrem, hallerine üzülür, kirayı almadan çıkar.
- 40- Rauf bilgisayar başında Muharrem'le zam oranlarını hesaplamıştır. Muharrem bu gün gittiği fakir ailenin ödeme güçlüğü çektiğinden kocasının hastalığından bahseder, Rauf çıkışır kirayı mı ödemediler diye. Muharrem yalan söyler, "yo ödedi" der. Şeyh de hemen uzaktan konuya atılır, durumlarının çok kötü olduğunu Şeyh'e de anlatır, acımasını bekler. Ama Şeyh ona, "eğer kira almamak gerekiyorsa alma, ama bu yüzden buradan bir öğrenci gitmek zorunda kalacaksa sen bilirsin, biz bu vebale karışmayız" der ve onu vicdanıyla dergâh arasında bırakır. Muharrem'in kafası iyice karışmaktadır. Rauf da üzerine gider. Kira veren adamı içki içiyor diye çıkar, dini bütün diye öbüründen alma ..diyerek Muharrem'i içinden çıkılmaz ikilemlere sürükler.
- 41- Muharrem tekrar rüya görür, kesilen etler, dolarlar içinde aynı kadınla sevişmeleri, yardım dileyen dilenci, asılan paralar, pembe eşarbyla bir kadın.
- 42- Muharrem gündüz vakti gördüğü rüyanın etkisinde kalıp dergaha gelmiştir. Rüyaı ona anlatıp yorumlamasını isteyecektir ama Şeyh kırk günlük halvete girmiştir. Rauf, sırrını(rüyasını) kırk gün saklamasını ve kırk günün sonunda

Şeyh'e danışmasını önerir ve gider. Muharrem'de o kadar gün bekleyecek güç yok gibidir.

- 43- Muharrem'i içine düştüğü bu sıkıntılı hal iyice germiştir. İlk önce hiç kendinden beklenmeyen bir tavır ve sözlerle kahveciyi fırçalar.
- 44- Bir gün önce gelen adam tekrar gelir. Muharrem'i yalnız bulur, çuval ister. Muharrem, 3000 bin tutan hesabı 9000 diye söyler. Adan hiç sorgulamaz hemen kabul eder, parayı dolar olarak verir. Adam çuvalın bahane olduğunu amacının Muharrem'le tanışmak olduğunu söyler. Adam gidince Muharrem ne yapacağını şaşırır, kendisine kızarken Muhittin gelir hıncını ondan çıkarır, Cuma olduğu aklına gelir iyice çıkışır.
- 45- Ali bey gelir, kafasının karışıklığından yanlış hesap yaptığını adama yanlışlıkla 7000 dediğini adamın da 9000 liralık faturaya ihtiyacı olduğunu söyler. Ali Bey kızmak yerine mutlu olur. "Müslümanlıkta fırsatlar değerlendirilir" der.
- 46- Depoya inen Muharrem paranın Ali Bey'e vereceği kısmını ayırır Ali Bey'e getirir. Ali Bey, durumdan memnun "vakıf işlerinin kalbinden ziyade aklını açtığını" söyler. Muharrem gergindir
- 47- Muharrem yaptığından pişman, üzgün, çevresindeki herkese ona kötü gelen bu durumlardan memnundur. Tüm bu karışık duygular içinde kendini sokağa atar. Herkesin olanlardan memnun olması onu ayrıca şaşırtırken kendini sorgulamaya devam eder.
- 48- Haram parayı (Erol'dan aldığı fazla para) dergâha sokmamak için evine gider, anne ve babasının fotoğraflarına bakar ve suçluluk duyar.
- 49- Günahlarından arınmak için saatlerce namaz kılar. Rauf onun bu haline üzülür, neler olduğunu dair kaygılıdır.
- 50- Namaz çıkışı Rauf onu karşılar, Muharrem; "halveti bozmanın tüm günahını ben alsam da şeyhin bir kelamını duysam der. Rauf üzülmekle "olmaz sabret" der.
- 51- Halvetin kapısına gider, çalamaz orada çaresiz kalır.
- 52- Sabah çuval dükkânında yine sinirli ve asabidir, Muhittin'e çıkışır. Savaş mağdurlarına yardım toplamasına kızar, "dua et" der. Muhittin karşı koyar, "savaşta dua ettik ama Allah yoktu" der. Muharrem onu tokatlar. Sonra kendine gelir, "evet aklın karışık biliyorum" diyerek aslında kendi durumunu özetler.

- 53- Aynı adam (Erol) yine gelir, yanında da iki adam daha gelmiştir. Yine çuval isterler, Muharrem ne yapacağını bilemez, tövbe ettiği şey yine onu bulmuştur iş, içinden çıkılmaz bir hal almıştır onun için.
- 54- Dükkandan dışarı fırlar... Yağmurda koşmaya başlar, rüyasında gördüklerini yaşar gibi dolanır. Rüyalarında gördüğü kızı bir dükkânda görür. Peşine takılır. Kızın dergaha girdiğini görünce yolunu keser kimsin diye sorar. Kız Şeyhin kızı olduğunu söyler. Muharrem iyice deliye dönerek, çaresiz bir biçimde yağmurda dolanarak ağlamaya devam eder..
- 55- Dergâh toplantısında görülürler. Şeyh, Muharrem'in "ermekle ermemek arasında" kaldığından bahseder.
- 56- Bir oda, yatakta boş gözlerle bakan Muharrem ve ona ilacını içiren Şeyh'in kızının mumlarlı söndürmesiyle film biter.

2.2.1.3. Merak Unsurları

Ana Merak Unsuru

Ana Merak Unsuru; filmin başından sonuna kadar izleyicinin merakını canlı tutan, izleyiciyi filimi sonuna kadar izlemeye sürükleyen unsurdur. Yan merak unsurlarında da olayların sıralanışına göre belirli bir yerden sonra ortaya çıktığını ve öykünün tamamını kaplayan bir soru halini aldığını görebiliriz. Filmin Ana Merak Unsuru :

"Muharrem dergahı ile şimdiye kadar öğrendiği doğruları arasında yaşadığı ikilemlerden kurtulup doğruyu bulabilecek mi?"

Yan Merak Unsurları

Bu merak unsurları birinci dakikada yaratılıp üçüncü dakikada yanıtlanabileceği gibi, birinci dakikada ortaya atılıp filmin sonlarında da sonuçlanabilir. Merak unsuru arttıkça izleyicinin ilgisi de arttırılarak canlı tutulacaktır. Sürekli yaratılan sorular ve ardından verilen cevaplar öykü dinamiğinin çizgilerini inişli çıkışlı bir grafiğe çevirecek en sonunda ana merak unsurunun çözüme ulaşmasıyla doruğa ulaşacaktır. Filmin merak unsurları genel olarak şöyledir:

- 1- Efendi Hazretleri (Şeyh) Muharrem'i ne işle görevlendirecek?

- 2- Muharrem kendisine verilen görevi yerine getirebilecek mi?
- 3- Kendi halinde bir yaşam süren Muharrem'in hayatı bu görevle nasıl değişecek?(değişecek mi?)
- 4- Muharrem, kendisine yaşam tarzı ve alışkanlıklarının dışında alınan pahalı eşyaları, emrine verilen adamı kullanabilecek mi?
- 5- Muharrem Şeyh'in kızıyla evlenecek mi?
- 6- Muharrem Dergahı ile şimdiye kadar öğrendiği doğruları arasında yaşadığı ikilemlerden kurtulabilecek mi?
- 7- Muharrem'in rüyasında gördüğü kadın kim?(Neden hep onu görüyor?)
- 8- Muharrem 40 gün boyunca Şeyh'i bekleyebilecek mi, yoksa içine düştüğü bu durumdan kendi kendine sıyrılabilir mi?

2.2.1.4. Takva / Öykü Dinamiği

Film, sekiz merak unsuru üzerine kurulmuş. İzleyicinin ilgisini baştan sona kadar canlı tutan altı numaralı merak unsuru, Muharrem'in yaşamaya başladığı ikilemlerle ortaya çıkıyor ve sürekli yükselen bir grafik çizgisiyle filmin sonuna kadar kafaları kurcalamaya devam ediyor. Altı numaralı merak unsurunun çözümlenmesiyle ise film sona ulaşıyor ve tüm sorular cevaplanıyor. Filmin ana merak unsurundan önce, filmin gelişme ve serim bölümlerinde oluşan ve kısa süre sonra cevaplanan sorular, grafikte de görüldüğü üzere filmin iniş çıkışlarını oluşturuyor. İzleyici ilk önce Şeyh'in Muharrem'e vereceği görevi merak ediyor ama hemen ardından merakı giderilerek cevabını buluyor. 2. ve 3. merak unsurları filmi sona kadar taşıyan ve cevaplarını çözüm bölümünde bulan sorular olduğundan öykü dinamiğinde hiç iniş göstermeyen yükselen bir çizgide yer alıyorlar.

4. merak unsurundan sonra kısa bir süreliğine dinamiğin eğrilerinde iniş var, çünkü bu esnada Muharrem kira toplama işlerini rutin bir halde yapmaya başlıyor, kılığını kıyafetini düzeltiyor, sıraya girmeden bankada işlerini çözüyor, kimi kiracıyı yerinden çıkarıyor gibi.

5. merak unsuru ise kısa süreliğine Şeyh'in kızının varlığını izleyiciye daha fazla hissettirmek için - ki aslında filmin daha ilk dakikalarında bunu yapmıştı - bir soru daha ortaya atılıyor ; “Acaba Muharrem Şeyh'in kızıyla evlenir mi?” ama Muharrem film içinde ilk kez bu kadar kararlı görüyoruz ve 5. merak unsurunu hemen cevaplandırıyor; “biz buraya evlenemeye değil, yüz sürmeye geldik”...

2.2.2. TAKVA - PSİKANALİZ

Takva filmi psikanaliz açısından oldukça zengin yorumlamalara sahip olmakla birlikte psikanalizin temelini oluşturan cinsellik, bastırılmış duygular, kaygı semptomları, düş ve gerçek arasında bilinçaltının oyunları gibi önemli ilkeleri de içinde barındıran bir filmidir. Burada filmler üzerinde inceleme yaparken öne çıkan önemli psikanalitik bulgulara göre bölümler belirlenmiş ve ayrı ayrı ele alınmıştır.

CİNSELLİK - YÜCELTME - OEDİPUS KOMPLEKSİ

Filmin kahramanı Muharrem, hayatı boyunca iyi bir evlat, iyi bir çalışan, iyi bir insan, iyi bir kul olmak dışında kendine bir şeyi gaye edinmemiş oldukça da dindar bir insan. Ama bu dindarlığının onun ailesinden ileri gelen bir dindarlık ya da ona sıkı sıkıya dayatılmış bir öğreti olmadı gözlemlenmektedir. Çünkü duvardaki aile fotoğraflarına bakıldığında anne ve babasının kılık kıyafetlerinin şeklinde herhangi bir dini gösterge bulunmamakta, hatta annesinin saçları da örtülü değildir. Bu dindar yapı ona sonradan toplumsal çevre içerisinde öğretilmiş belki de gidip geldiği dergâhın etkisiyle oluşmuştur diyebiliriz. Peki ama onu bu kadar dindar olmaya, dini öğretilere sıkı sıkıya bağlı olmaya iten, bankada kuyruk beklerken, yemeğin pişmesini beklerken, iş yerinde her bulduğu boşlukta onu tespihe yönelten bu güçlü tutkunun kaynağı nedir? İşte bunun cevabını bize psikanaliz “yüceltme” kavramının ardındaki gerçeklerle açıklıyor. Freud’un kavramsallaştırdığı “yüceltme” en basit anlamıyla; uygarlığın zorlaması karşısında bireylerdeki cinsel içgüdünün amacının cinsel olmayan ve toplumsal bakımdan benimsenmeye elverişli bulunan daha yüce bir amaca dönüştürülmesidir.

Görülüyor ki, Muharrem dini duygularını bu denli yüceltmesi aslında bastırmaya çalıştığı cinsel duygularının bir ifadesidir. Zikir ayinleri de bir nevi cinsel tatmin gibidir diyebiliriz; yüksek bir enerji harcayarak ulaşmayı arzuladığı varlığa (Allah’a) olan sevgisini bağlılığını göstermek, bitiminde ise ruhsal ve bedensel bir rahatlayamaya kavuşmak... Zikir ayinlerinin ardından Muharrem’in rüyasında bir kadınla seviştiğini görmesi de film dilinin de bu yöndeki ifadesini bize sunar.

Psikanalist Dr. Nasio yüceltme ve cinsellik arasındaki bağlantıyı şöyle açıklar: “...Yüceltme sürecinin kökleri ve besisuyu itkisel olarak cinselliktir....Yüceltmeyi, cinsel güçlerin enerjisini olumlu yönde ve yaratıcı bir güce çevirerek dönüştüren ve geliştiren imkan olarak ortaya koyduk ama aksine, onu ayrıca bu güçlerin aşırı yoğunluğunu dindiren ve hafifleten bir imkan olarak da kavramalıyız”⁹² Muharrem yücelttiği dini duygularıyla hem iyi bir insan olmak yolunda doğru adımları attığını düşünüyor hem de yoğun cinsel arzularını bu yolla bastırıyor.



Bu noktada sorulması gereken soru ise şu; “Peki ama Muharrem neden cinsel arzularını bu denli bastırma ihtiyacı hissediyor?”Bunu dini açıdan Allah korkusu, günah, iyi kul olma isteği ile açıklamak mümkün olduğu gibi, psikanalitik açıdan da Freud’un Oedipus Kompleksi ile açıklamak mümkün.

Muharrem’in bilinçaltı Oedipus Kompleksi evresinden çıkamamış ve sürekli o evrenin semptomlarını geçiriyor. Daha önceki bölümlerden de hatırlayacağınız üzere bu evreden ve kompleksinden bahsetmiştik. Erkek çocuğunun bilinçaltında annesine karşı beslediği aşk, babayı rakip görmesi, bu aşk ve cinsel istek neticesinde baba tarafından cezalandırılacağını (hadımlaştırma ile) düşünmesi söz konusuydu.

“...kimse bizim küçük çocukları, Oedipus evresi süresince annelerine âşıkken cezalandırmayı düşünmez. ...bizi ilgilendiren şey, dışarıdan tehditle çocuğun buna temelde inanmasıdır; çünkü fallus evresi (üretken dönem) süresince, erken mastürbasyon anında, uzvunun kesileceği tehdidine uğramıştır ve bu cezaya birtakım

⁹² Nasio, J.-D. ; Psikanalizin yedi Temel Kavramı; Çev.Özge-Murat Erşen, İmge Kitabevi, Ankara, 2006, s.116-117

anıştırmalar, besbelli ki, onun içinde “filojenetik” bir biçimde güçlenmek zorunda kalmıştır ⁹³.

Freud’un psikanaliz kuramını temellendiren Oedipus Kompleksi Muharrem’in temeldeki sorununa işaret ediyor. Muharrem kendisine öğretilenlere o denli sadık bir insan ki küçükken doğru olarak öğretilen neyse onun üzerine bir şey koymamış. Hâlbuki onun, “yüzüne yüz sürmek, kapısına köle olmak istediği dergâhın Şeyhi” evlidir ve cinselliği “bendenin ihtiyacı” olarak görebilmektedir. Oysa Muharrem, oedipus evresindeki ayıp, yanlış ve günah duygularından kurtulamamış bunu bir saplantı haline getirmiştir. Burada Muharrem’in çocukluluğuna inme imkanı olsaydı küçükken bununla ilgili bir sorun yaşamış olması ihtimalinin de yüksek olacağını görmek olanaklı olacaktı.



Filmde Şeyh’in ve Rauf’un buyruklarından çıkmayan Muharrem, yaşadığı karmaşalar içinde olanlara itiraz edecek gibi olurken Rauf ya da Şeyh onu güzel ve mantığa uyan sözleri ile ikna etmeyi başarırlar. Muharrem hiçbir şeye itiraz edemez. Ama filmde Muharrem’in kararlı bir biçimde itiraz ettiği tek konu vardır o da evliliktir. Rauf bu teklifi kendisine iletğinde ; “...biz buraya evlenmeye değil yüz sürmeye geldik”, demiş ve konu kesin bir şekilde kapanmıştır.

CEZA

Oedipus Kompleksi ile tanımlanan bu suçluluk duygusu Muharrem’i filmin sonunda kenedini cezalandırmasına kadar varmaktadır. Muharrem filmin sonunda yatalak bir hale gelir, kendini dünyadan soyutlamış, uzaklaştırmış bir “meczip”tur artık. Bir yerde de bilinçaltı kendini cezalandırmıştır. Çünkü o Şeyh’in -yani

⁹³ Freud, Sigmund ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öneş; Say yayınları, İstanbul, 2008, s.116-117

psikanaliz açıklamasıyla “baba”nın sahip olduğu bir varlığa “Şeyhin kızına” -yani “anne”ye “anne kadar kutsal, anne kadar saf olması gereken bir varlığa- karşı cinsel arzu duyuyordu ve hatta rüyalarında olsa onunla birlikte olmuştu. Bu Muharrem gibi bir insan için katlanılamaz bir gerçekliktir. Şeyhin kızı demek kutsal bir varlık demek, o rüyalarında onunla sevişerek onu kirletiyordu, hatta psikanalitik olarak yukarıda da dediğimiz gibi saf bir varlık olan “anne” olgusunun yerine koyarak “ensest” bir ilişki yaşamıştır. Ve bunun için kendini cezalandırmalıydı. Bu cezalandırma Freud’cu tezi tam olarak doğrudur: “semptomların yarattığı ıstırap bilinmeyen bir hatanın kefaretinin öder”..



KAYGI

Muharrem sık sık kaygı halleri yaşar. Bu da onun sık sık bastırma tepkimesi halinde yaşadığının bir göstergesidir.

“... kaygının ve başka nevrozların büyük sorumlusu, bize göre bastırılma sürecidir... Bastırılacak fikrin tanınmaz hale geliş noktasında biçimi bozulabilir, fakat duygu dolgunluğu, şekli ne olursa olsun, ister saldırma, ister sevgi olsun şaşmaz bir biçimde kaygıya evrilir”⁹⁴

Bu kaygı halleri Muharremde kendini saldırganlıkla gösterir. İlk önce çaycıya çıkışır: Çaycı her zamanki gibi Muharrem Abisiyle şakalaşacağını sanıp “ne o Ali bey’in kahvesini boşladın “ dediği zaman Muharrem kendisinden beklenemeyecek bir sertlikle çaycıya çıkışır. Ardından Muhittin’i fırçalar. Hatta Muhittin’e çıkışmak için bahane bile yaratır diyebiliriz. Muhittin dükkana ilk geldiğinde ona babacan bir tavırla sevgi ve güvenle yaklaşan, yavaş yavaş tane tane güzellikle konuşan

⁹⁴ A.g.e. , s.113

Muharrem gitmiştir, yerine asabi, karşısındakini dinlemeyen, onun incineceğini kırılacağını hesaba katmayan acımasız bir insan gelmiştir. Muhittin'i tokatlar, bağırır çağırır. Bu gelip giden bir fırtına gibidir. Birden durulur sakinleşir, kendine gelir ve tekrar sakinlikle konuşmaya çalışır. Bu onun kaygı halinin saldırganlıkla kendini gösterdiği bir haldir.

MUHARREM'İN PSİŞİK KİŞİLİĞİNDE ÇATIŞMALAR

Muharrem kendi içinde yaşadığı çatışmalar, dergâhı ve doğru insan olmak yolunda öğrendiği değerler arasındaki çelişkiler, düş ve gerçeklik arasında yaşadığı kaygı halleri, bastırılmış cinsel dürtüler, yüceltilmiş dini olgular Muharrem'i filmin sonundaki hayattan kopuk haline doğru taşımıştır.

Aklı ve ihtiyatı temsil eden “ben” ile taşkın duyguları temsil eden “id” Muharrem'in dergâhın arka yüzü olan işlerine dahil olması ile belirgin bir halde ortaya çıkmıştır.

Psikanalizin bize öğrettiği en önemli bilgi Freud'un şu sözlerinde saklı ; *“Bastırmalar sonucunda ortaya gömülüp kalmış olan izlenimler gibi id'den hiç dışarı çıkmamış olan istekler kendiliğinden yok olmaz, uzun yıllar boyunca öyle kalır”*⁹⁵ .

Muharrem'in yıllar boyunca bilinçaltında saklı kalan duyguları karmaşa yaşadığı bu dönemde gelip onu bulmuştu. Cinsel doyum, para, saygı görülme isteği, önem duyulma isteği... Bunlara direnen “ben” ise çaresizdi. “Ben” her ne kadar cinsel isteklerini bastırmak için mücadele etse de o duygular “id” tarafından beslenmeye devam etmekteydi. *“Direnmeye kendini gösteren ben'dir; az önce bastırmayı iyice becermiş olan ben, onun yok edilmesine razı değildir. ...Ben içinde, baskı yapan, yasaklayan bir dayatmanın varlığını, üst-ben'i kabul ettiğimizden beri bastırmanın onun eseri olduğunu söylemek hakkına sahibizdir”*⁹⁶

⁹⁵ A.g.e., s.102

⁹⁶ A.g.e., s.96



Psişik kişiliğinin yoğun çatışması arasında kendine doğru bir yol arayan Muharrem soluğu Şeyh'inin yanında alır ama Şeyh'i de onu farkına varmadığı bir kısıkaç altına almaktadır. Kiraları toplarken ödeme gücü olmayan çok fakir bir aileye üzülen Muharrem; “ödeme güçlerinin olmadığından en azından onlara zam yapmamak gerektiğinden, yoksa ödeyemeyeceklerinden” bahseder. O esnada odada tespih çeken Şeyh tespihi bırakıp atılır; “ödeyemez mi?”. Muharrem durumu açıklar Şeyh'in ailenin haline acıyıp üzüleceğini düşünürken kendisine farklı bir bakış açısı sunar: “eğer kira almamak gerekiyorsa alma, ama bu yüzden buradan bir öğrenci gitmek zorunda kalacaksa sen bilirsin, biz bu vebale karışmayız” der ve onu vicdanıyla dergah arasında bırakır. Muharrem'in kafası iyice karışmaktadır. Rauf da üzerine gider; “Kira veren adamı içki içiyor diye çıkar, dini bütün diye öbüründen alma” diyerek. Muharrem içinden çıkılmaz ikilemlere sürüklenir ve “bu dünya işleri çok zormuş” der, aynı Freud'un psişik kişiliğin çatışması tahlilinde olduğu gibi:

“ ... İd tarafından baskı altına alınan, üst-ben tarafından ezilen, gerçek tarafından itilen ben, uyum kurma görevini yapmak, birbirine ve ona ben'e karşı harekette bulunan türlü güç ve etkiler arasında uygunluk sağlamak için savaşıyor. Böylece sık sık şöyle bağırıma niçin zorlandığımızı anlarız: “ah hayat kolay değil!”⁹⁷.

“Ben”; fakir insana yardım etmek gerektiğini öğrenmiştir, gerçekliler yani dergah; bize Allah yolunda para lazım demektedir, tüm bunlar olurken ciddi “üst-ben” i de onu aşağılamakta suçlamak, sürekli ezmektedir.

⁹⁷ A.g.e. , s.105-106

*“zavallı ben için bu durum pek kötüdür, üç sert efendiye hizmet etmektedir ve onların isteklerine uyum sağlamaya çalışmak zorundadır.. Bu istekler her zaman birbirine aykırı oldukları gibi, onların uzlaşmaları da çoğu zaman olanaksızdır ...öte yandan ciddi üst-ben onu gözden yitirmez. İd’le dış dünyanın ortaya sürdüğü güçlüklerle aldırmayarak kendi huyunun belli kurallarını kabul ettirmeye çalışır. Üst-ben’i dinlemediği olursa, onu ağır aşağılık, suçluluk duygularıyla cezalandırır”.*⁹⁸

RÜYA

Film içinde birbiriyle benzer noktalar barındıran dört ayrı rüya işlenmiştir. Bu dört rüya da Muharrem’in bilinçaltında bastırıldığı duyguların birer tezahürüdür. Rüyaların psikanalitik çözümleme açısından filmdeki yerine geçmeden önce, “düş(rüya)” ün psikanaliz için önemine değinelim. Freud psikanalitik çözümlemelerinde bir tedavi yöntemi olarak düş yorumlarından da faydalanmıştır. Çünkü ona göre rüyaların oluşumunu belirleyen temel olgu, bilinç ve bilinçaltı süreçlerinin işleyişidir. Gündelik yaşamda “id” tarafından bastırıldığı için ortaya çıkamayan düşünceler, rüyalarda çeşitli imgesel ifadelerle ortaya çıkmaktadır.

*“Düş, uykuda ruhsal yaşamın etkinliğini sürdürmesidir. Uyurken, gerçek dışı dünyadan kendimizi ayırıyoruz, böylece psikozun gelişmesi için gerekli koşullar ortaya çıkmış oluyor”*⁹⁹

Rüya görme esnasında bastırma duygusu ortadan kalktığı ya da azaldığı için beyin bir takım sinyalleri bilinç üstüne gönderebilme imkânı elde edebilir:

*“...bilinçsizliğin, üzerine ağır bastırmalar tarafından yapılan direnmenin azalması. İşte düş bu son olay sayesinde oluşabilir ve bu olanak dış ve iç kamçulamalar tarafından kullanılır”*¹⁰⁰

⁹⁸ A.g.e. , s.106

⁹⁹ A.g.e. , s.33

¹⁰⁰ A.g.e., s.36

Muharrem'in rüyalarına dönüldüğünde ise; birinci rüya zikre gittiğinin gecesinde ortaya çıkıyor. O gece, hiç görmediğini ve tanımadığını düşündüğü kızı zikir ayinine gittiğinde aslında görmüştür. Yönetmen ayrıntı çekimlerini kurguda sık sık aralara girerek izleyicinin bunları anlamlandırmasını istemiştir. Örneğin Şeyh'in kızını ilk kez Muharrem'in rüyasında pembe eşarpla ve ondan önce de Şeyh'in evinde babasına şerbet getirdiğinde görüyoruz ama aslında yönetmen kurgu içinde daha filmin ilk 3 dakikasında izleyiciye kızı gösteriyor. Biri; Muharrem dergaha girerken dergahın kapısını öpüyor ve içeri giriyor bu esnada 2 saniyelik bir geçişle fonda pembe eşarpli bir kadın geçiyor. Diğeri; zikir ayininde Muharrem'in yakın zikir ayinlerinin ardından kafes dediğimiz kadınların oturduğu bölmeli yerde amorstan zikri izleyen pempe eşarpli bir kadın görünür ve çıkar. Bunun da süresi 3 saniye kadardır. Yani altı saniyelik kurgusal bir anlatımla Şeyh'in kızının varlığı filmin en başından beri filmin içine yerleştirilmiştir. Yani Muharrem kızı aslında hiç tanımadığını düşünüyor ama zikre gidiş gelişlerinde bu kızı görmüş olma ihtimali çok yüksek ama bilinçaltına atılmış bir bilgi olarak Muharrem tarafından unutuluyor. Kıza karşı gerçek yaşamda bastırıldığı duygular rüyalarındaki serbest dolaşım, yani "ben" in direncinin kırılmasıyla ortaya çıkmıştır.

İkinci düşünüşü; ona dergah tarafından alınan ve normal yaşamında hayalini bile kuramayacağı beklide kurmak istemediği eşyaların verilmesinin ardından görmüştür. Muharrem hiçbir zaman malda mülkte, dünya nimetlerinde gözü olmayan bir insandır. Ama bir anda en pahalı saat, kalem, telefon onun oluyor. Hatta emrine bir araba, bir de şoför veriliyor. Bu durma tepkisi arabaya bakarak, "Allah-u Ekber" demek olan Muharrem'in şaşkınlığı, yaşadığı duyguların akli gibi çok karışık olduğunu gösteriyor. Allah yolunda, iyi insan olmak için vazgeçtiği şeyler şimdi Allah'a hizmet için kendisine sunuluyor. Bu aslında onda gizliden gizliye bastırıldığı sahip olma duygularını tatmin ediyor. Bu tatminin ardından cinsel arzuları bilinçaltında depreşen Muharrem rüyasında yine aynı kadını görüyor, hem de bir binanın tepesinde, tüm şehre hâkim bir bakış açısında.



Gün içinde kira almaya gittiği bir handa gördüğü cansız çıplak kadın mankenleri de imgesel olarak rüyasında yer almıştır. Muharrem rüyasında normal yaşamda olmadığı kadar güçlü ve erkeksi bir tavır içindedir. Olamadığı Muharrem, elde etmeyi istediği ama sahip olamayacağını düşündüğü kadınla rüyalarında buluşmuştur.

“...düş, şimdiden, iki işlevli bir uzlaşmadır: bir yandan ben’e uyar, çünkü uykuyu bozmak isteyen kamçulamaları yok eder ve öte yandan bastırılmış içgüdüsel dürtüye doyum fırsatı sunar, bir isteğin hayalde gerçekleşme biçimini almasına olanak sağlar”¹⁰¹

Düşün zararsız psikozu, dış dünyadan bilinçle istenmiş anlık bir vazgeçştir. Dünyayla bağlar kurulur kurulmaz kaybolur.¹⁰²

Freud’un da dediği gibi dünyayla bağları kurulur kurulmaz kaybolan düşlerden Muharrem, genellikle sıçrayarak uyanır ve sonrasında büyük bir suçluluk duygusu yaşar. Bu suçluluk duygusu ile hemen arınma yoluna gider ve kıyafetlerini yıkar, kıyafetleriyle birlikte bedenini de suçtan arındırır.

Muharrem film içindeki üçüncü rüyasını, kira almaya gittiği oto tamircisinin içki içtiğini fark ettiği güngörmüştür. Müslümanlıkta içki içmek haramdır ve ona göre içki içen adamın inancı zayıftır ve bu adamın parasına el sürmek de işlenmiş başka bir günahdır. Bu duygular içinde o parayı alan Muharrem, akşam Rauf’a durumu açıklar. “O adam içki içiyordu nasıl onun parasını dergâha sokarız” der; Rauf “kirasını düzenli ödüyor, içki içtiği için onu Allah ıslah etsin. Bize başka şey düşmez”, der ama Muharrem’in aklı bunu almaz.

¹⁰¹ A.g.e. , s.36

¹⁰² A.g.e., s.33



O gece rüyasında aynı kızın ona içki sunduğunu görür: “Ama ben içki içmem” ,der Muharrem. Kız içkiyi göbeğine döker ve Muharrem içkiyi kızın göbeğinden içer. İçkiyi tatmak isteyen alt beyin rüyasında kız aracılığıyla ya da şeytan aracılığı ile ona tattırılmıştır. İçki, yaşayamayacağı ama merak ettiği ve istediği bir tattır belki de. Lacan’ın da dediği gibi zorba bir üst-ben her insanda mevcuttur ve “zevklen”meyi emreder durur. “Ben’in gözünde vahşi üst-ben’in temsil ettiği şey -Freud’a göre dışsal olgusalılık durumu değildir, ama ben’i yasağa tecavüz etmeye ve tüm hazzın ötesinde bir esrime içinde erimeye kıskırtan onun dayanılmaz çağrısıdır. Lacan tarafından öne sürülen formülün anlamı tam olarak budur: “üst-ben zevk buyruğudur: Zevklen!”



Dördüncü ve son rüya ise sadece son günlerde yaşadıkları değil tüm hayatı içinde yaşadıklarının da imgesel ifadelerinin bulunduğu bir rüyadır. Film zamanıyla otuz saniye kadar süren rüyada 18 kare’de Muharrem’in yaşadığı ve yaşayacağı karmaşa bilinçaltı görünümü olarak izleyiciye aktarılmıştır.Göstergelere bakıldığında 18 kare şöyle: Et kesen bir adam, aynı kadınla dolar içinde sevişme, bir palyaço , ona çarpan meczup banyoda yüzüne su döker, yine et kesen kasap, yağmur yağarken dergahta bir koridor, bir dilenci, para sayan biri, parkta bir genç, bir palyaço, nargile içen Muharrem, sudan para toplayan biri, paraları ipe asan biri, asılı paralar, kasap, pembe eşarplı kız, dolarla içinde sevişme, kanlı su , kanlara düşen iç organlar..

Bu kareler tek tek incelendiğinde hepsinin Muharrem'in bilinçaltında biriktirdiği, unuttuğunu sandığı ama orada hep saklı duran düşünceleri olduğunu anlaşıyor. Bu düşünceler onun psikoza doğru ilerleyişinin ya da psikozunun semptomlarını tek tek bize vermektedir. Et kesen adam muhtemelen bir kurban bayramı gününden hafızasında kalan bir resimken buradaki kurban artık kendisidir. Paranın ifadesinin dolar olması da sermayenin gücünü ve kaynağını işaret etmesi bakımından önemlidir. Ali Bey de doları görünce sevinir, Şeyh'in kızı da dolarla alışveriş yapmaktadır... Dergah ve çevresinde doğru bildikleri için para; gavur parası yani dolardır. Onaysa çok yabancı ve uzaktır. Palyaço ve park muhtemelen yine çocukluğundan kalma özlediği bir görüntü. Bunlarla birlikte Muharrem'in sigara dahil zevk ve keyif verici hiç bir dünyevi alışkanlığı yoktur ama rüyasında keyifle nargile içmektedir. Bu da onun biliçaltına attığı ama aslında hep yapmak istediği bir şey olduğunu bize açıklıyor.

MUHİTTİN = Muharem'in İD'i

Burada farklı bir yan anlam ve gösterge olarak, fildeki bir karakterden yola çıkarak çözümleme yapacağız. Çok fazla diyalogu olmayan gerekli olmadıkça konuşmayan Muhittin'in tek önemli sahnesinde, Muharrem için önemli çözümler ve bir manada da kişisel çözümler yaşıyor.

Muhittin'le konuşma kendisiyle hesaplaşma:

Muharrem'in tokadını yemeden önce söylediği sözler aslında temelde inancı sorgulayan filimin tema sözlerindedir : “Ufacık çocuklar ölüverdiler abi, kaç kadın çığılığı var kulağımda bir bilsen. Hepsi de Allah'tan yardım istedi. Kendi kanımızla yüzlerimizi yıkattılar, nerdeydi!” diyen Muhittin Allah'ın varlığını varsa da adaletini sorgular. Muharrem aslında ona hak vermiyor değildir. Ama onu “ben” den gelen direktifler doğrultusunda “bastırır”. Akli ve ihtiyatlı tavrıyla “ben”i temsil eden Muharrem'in sözleri, ölçsüz ve aşırı istekler gibi uç düşünceleriyle “id” i temsil eden de Muhittin'in sözleridir.



Bastırılan duygular karşısında şiddet ön plana çıkar demiştik işte bunun en güzel örneği bu sahnede kendini gösteriyor. Muharrem Muhittin’in sözleri üzerine ona üst üste tokatlar atar, bağırır.. Bir müddet sonra sakinleşir ve onunla konuşmaya başlar. Burada Muhittin’e söylediği sözler ile aslında kendi ruh halini özetlemektedir: “Biliyorum kafan karışık şimdi, hadi topla kendini. Biliyorum aklını oynatacak gibisin, günahın çirkin olmayan tek yanı ona tövbe etmektir. Cevapsız soruları kendine sormaktan vazgeç, bırak koy ver gitsin. Başta sonu bilmek yeter sandım. Sonda ne var, ölüm. Ölümünden sonra? İşte bunu bilince tamam sandım, yaratının korkusu beni düzene sokar sandım. Ben sadece iyi bir insan olmak istedim Muhittin, iyi bir insan.... Ama olmadı, olmuyor, şeytan her zaman var, belki de şeytan dediğimiz bizzat kendimiziz” (Muharrem’in diyalogu, Takva)

2.2.3. MUSTAFA HAKKINDA HER ŞEY



Yönetmen-Senarist: Çağan Irmak

Yapım Yılı : 2003

2.2.3.1. Karakterler

Olayın Ortaya Çıkmasında Rol Alan Karakterler

Mustafa : 30-40 arası yaşlarda büyük bir reklam şirketinin sahibi. Ceren ile 10 yıldır süren mutlu bir evlilikleri ve 7-8 yaşlarında da bir oğulları var. Klasik müzikten başka bir müzik dinlemeyen, pahalı arabalara binip, pahalı yerlerde yemek yiyen, fakir varoş insanları aşağılayan, herkese karşı büyük bir güvensizlik duygusu içinde yaşayan, kendi yaptığı her şeyi ise çok beğenen ve doğru bulan, olaylara sadece kendi penceresinden bakan bir insan. Çocukluğunda yaşadığı olaylar onun bu ruh haline girmesinde önemli rol oynamış. Babasının evi terk etmesi, annesininse buna karşılık onu sürekli “babam haftaya gelecek” diyerek oyalaması, engelli abisinin çıkarttığı seslerden korkması ve nihayetinde küçük yaşta abisini öldürerek işlediği günahın sorumluluğu altında ezilmesi onun şuan ki hayatında yaşadığı mutsuzlukların zeminini oluşturmakta. Bir kaza sonucu karısının ölmesiyle birlikte aldatıldığını öğrenir. Kendisine tercih edilen kişi ise hep aşağıladığı varoşlardandır.

Fikret'i Kilyos'taki evlerinde alı koyarak onun her şeyi anlatmasını ister. Fikret'le girdiği bu hesaplaşmadan kendi içindeki sorunları çözmüş ve aslında kendisiyle hesaplaşmış olarak evine döner. En büyük problemi insanlara güvenememek ve sürekli kendisine yalan söylediğini düşünmek olan Mustafa kendisine bile itiraf edemediği sırlarını bilinçaltından bilinçüstüne çıkartırken sık sık geçmişiyse kendini sorgulayacaktır.

Fikret: 28 yaşında bir taksicidir. Varoş diye nitelendirilen fakir bir mahallenin mert dürüst, insan ilişkileri kuvvetli, kendine dair hayat felsefesi olan, gözü kara bir delikanlıdır. Ceren'e gerçekten âşıktır. Hiçbir zaman kendisinin olmayacağını bile bile ona olan aşkına bağlı kalmıştır. Mustafa'yı Mustafa'dan daha iyi tanımaktadır. Ceren'i de öyle. Çünkü o Mustafa göre insanları dinleyen, güvenen kendi içinde insan ilişkilerinin sırlarını çözmüş biridir. Aslında Fikret'i sevmemek ona ısınmamak zordur Mustafa da filmin sonlarına doğru ona güvenmeye hatta arkadaş gibi seslenmeye başlar. Fikret, Mustafa'nın kendisine dair kinini öfkesini çok iyi anlıyordur, onun Ceren'le aralarındaki ilişkideki eksiklerini Fikret daha iyi çözmüştür. Ve film boyunca Mustafa yalan söylemeyen yalansız konuşan tek kişi de o olmuştur. Sadece, öleceğini bile bile Ceren'in onu sevdiğini söylemediğine dair yalan söylemiştir.

Ceren : Ceren 30'lu yaşların güzel bir kadındır. Ailesini sever ve onlara çok düşkündür. Kocasına aslında Mustafa'nın onu sevdiğinden daha çok âşıktır. Ama çoğu zaman görüşleri, zevkleri uymaz. O daha sade, daha huzurlu ve mutlu bir yaşam isterken, Mustafa olduğundan daha farklı olması yönünde kendini olduğu gibi çevresindeki insanları da değiştirmeye çalışır. Giydiği kıyafetten saçının şekline kadar istediği şekilde yönlendiren kocasının tavrından hep rahatsızdır ama bunu ona hiç bir zaman söyleyemez. Hep içinde saklar. O daha popüler müzikleri dinlerken Mustafa hep klasik müzik dinler. Kendi dinlediği seyrettiği şeyler dışındakileri de hep aşağılar. Ceren'in mutsuzluğu kocasının her şeyi değiştirmeye çalışan, aşağılayan bu tavrında gizlidir. Fiktette kaybettiği bir şeyleri arıyordur. Kocasının yanında hep mükemmel olmaya çalışmak onu mutsuz ediyordur ama bir yandan da kocasına âşıktır. Fikret'le beraberken sadece simit yemek, çay içmek bile Ceren için çok güzel gelmektedir. Kocasına anlatamadığı onun kızdığı yönlerini Fikret'e

anlatarak rahatlamaktadır. Ceren için Fikret mükemmel olmaya çalışmanın verdiği gerginlikten kaçıştır.

Mustafa'nın Annesi: Kendini oğullarına adanmış, genç yaşata eşi tarafından terk edilmiş dikiş dikerek Mustafa'yı okutmuş, geçmişine, geleneklerine bağlı bir kadın. Gelini aynı arabada yanında bir adamla kaza da yapmış olsa da onun mezarını boş bırakmaz, gider gelir görevini yerine getirir. Özürlü oğlunun zorlu bakımı, sorumsuz kocasının evden gitmesine sebep olunca Mustafa'yı "babam haftaya gelecek" diyerek oyalanış, yalandan mektuplar yazmıştır. Mustafa onun yalan söylediğini fark ettiği halde bir şey dememiştir ama şunda insanlara olan güvensizliği ve yalana karşı olan büyük asabiyeti annesinin sahte mektuplarının büyük payı vardır. Mustafa'nın annesi hiç kavga nedir bilmeyen "sen bilirsin" deyip konuyu kapatan kadercisi bir insan. Filmin sonunda oğluluyla girdikleri hesaplaşma onunda yadsıdığı, bastırıldığı geçmişe dair kendine ve oğluna unutturmaya çalıştığı olayları ortaya çıkarır. Ama "unuttum der, geçmiş sen nasıl hatırlamak istersen öyledir" diyerek oğlunu rahatlatmaya çalışır bir taraftan da oğlunun abisi için ödediği bedelleri sıralayarak Mustafa hakkında güzel bir çözüleme yapar.

Kerem: Kerem'in olayın ortaya çıkmasında rol alan karakter arasında yer almasının başlıca sebebi, filmin başından itibaren ateş böceklerine karşı oluşan merakıdır. Babasına göre daha olgun metanetli bir çocuktur. Annesinin öldüğü haberini babasına ilk kez kendisinin verdiğini düşünerek söylediğinde olgun bir tavır sergilemiş babasını teselli etmeye çalışmıştır, onu yalnız bırakmamak istemiştir. Filmin başında mutlu üç kişilik bir aile tablosu içinde konuşlan ateşböcekleri filmin sonunda Mustafa'nın da ilk kez gördüğü ateşböceklerini oğluna göstermek için Kilyos'a götürmesi ile iki kişilik buruk bir aile tablosu içinde keşfedilir.

Dekoratif Unsur Durumundaki Karakterler

Kilyostaki Komşu Kadın

Eve gelen Polisler

Hastanedeki Polisler

Fikret'in Annesi

Komşuları Jale

Yazarın-Senaristin Sözüünü Emanet Ettiği Karakterler

“Mustafa Hakkında Her Şey” bir aldatma hikâyesi üzerine kurulmuş ve aldatıldığını öğrenen mükemmeliyetçi bir erkek karakterin, bu aldatmaya bir “neden” araması üzerine girdiği hesaplaşmadan geçmişine dair hesaplaşmalarla çıkması üzerine kurulmuştur. Ana tema “yalan (aldatma)” olup her şeyiyle karısına mükemmel bir hayat sunan bir de eşin de aldatılan kişi olmasıyla filimin ana merak unsurunun sorusu da “neden?” oluyor. Bu nedenleri bize izleyiciye açıklayan, dolayısıyla senaristin sözüünü emanet ettiği karakter de Fikret’ten başkası değildir.

Fikret; Mustafa’ya eşiyile ilk tanışmasını ilk birlikte oluşlarını anlattığında Mustafa ısrarla Fikret’in yalan söylediğini, asıl gerçekleri ona anlatmasını ister. Hâlbuki filmin içinde ona en başından beri tek gerçekleri söyleyen, tek yalansız konuşan aşağıladığı Fikret’tir. Aşağıladığı Fikret yemekten, müzikten anlamıyordu ama o da onun gibi dizilerden hoşlanmıyor, işini doğru yapmayanlara sinir oluyordu. Şirket toplantısında okumuş, kariyer sahibi insanlar Mustafa karşısında kifayetsiz kalıp kendisini savunamazken, Fikret elinde silah olan ve kendisini her an öldürebilecek adama korkusuzca gerçekleri anlatıyor, onu kendiyle yüzleştiriyordu. Anlattığı ilk hikâyenin ardından kendine ısrarla inanmayan Mustafa’ya “neden aldatıldım?” sorusunun cevabını şöyle verir: *“Sen bi sebep arıyon di mi, ille de bi sebep... Kafanın içinde dönüyo duruyor, neden? Sana bişi deyim mi beyim nedeni yok? Kadın da aldatır, erkek de. Öyledir bu işler bu kadar basittir aslında. Birbirini beğenirsin, sonra da gidip sevişirsin. Eğer neden arasan binlerce yıllık insanlık tarihine bakıver, nedeni yok?”* . Bu cümlelerin ardından kendi içinde bir hesaplaşmaya doğru giden Mustafa “eşi tarafından aldatılmaktan” çok kendi içinde çözemediği geçmişe dair “aldatılma” ve “aldatma” ya da “kendisine yalan söylenmesi” ve “kendisinin büyük bir yalanı” saklaması üzerine zihninin karanlık noktalarındaki düğümleri çözmeye başlar.

2.2.3.2. Olay Zinciri

- 1- Gece vakti bir cip park halinde görünür. İçindeki adam, sarhoş gibidir, fonda çalan klasik müzik eşliğinde bir şeyler düşünüyor. Arabanın arkasında bir ev evin ve önünde bir taksi vardır, o tarafa bakar. Torpido gözünden silahını çıkarır, kafasına doğrultur, sıkar gibi yapıp güler. Arada bir ardına taksinin olduğu yöne bakıp durur. Birini bekliyor gibidir. Radyoda çıkan bir şarkı ile geçmişe dalar, ağlamaya başlar.
- 2- Bir düğün videosudur. Arabada ağlayan kişinin Mustafa'nın düğününün videosu olduğu anlaşılır. Radyoda çalan şarkı da düğün videosunda eşiyile dans ettikleri şarkıdır. Samimi bir videodur, herkes mutludur. Bir arkadaşı Mustafa ile dalga geçer. "Çok geç olmadan dön oğlum, yol yakından dön, yaktın kendini" der.
- 3- Video birden durur, kameranın açılması ile bir aile ortamı ortaya çıkar Mustafa, eşi ve çocuğu ile birlikte. Birbirini seven, mutlu bir aile tablosu vardır.
- 4- Bu esnada kadının telefonu çalar, kadın biraz gizli kapaklı konuşur, gelen telefona canı sıkılmıştır, baba ile çocuk bu esnada bir belgeselde ateş böceklerini izlerler. Mustafa, arayanı sorduğunda "Ayla" der, gergin bir şekilde açıklama yapar. Mustafa pek umursamaz, yatarlar.
- 5- Çocuk yatmaz ateşböceklerini görmek için bahçeye bakar, Mustafa ateşböcekleri ormanda olur der. Çocuk ateşböcekli bir eve taşınmak ister.
- 6- Çocuk gece yine ateşböceklerine bakmaya iner.
- 7- Bir toplantı masası... Masanın başında Mustafa oturuyor ve birilerinin para kaçırdığına dair kesin net, kendinden emin tavırlarla konuşuyordur. Kimse ağzını açmaya cesaret edemez. Suçlanan kişi, cesaret edip savunma yapmaya çalışır ama Mustafa onu işten kovar.
- 8- İşten kovulan çocuk şirketin deneyimli adamı Kenan'a; suçsuzluğunu anlatır. Herkes onun suçsuz olduğunu biliyordur ama Mustafa'ya kimse sesini çıkaramamıştır. Kenan; "Bazen tanrılara bir kurban gerekir ki onlar Tanrı kalabilsin" der.
- 9- Mustafa reklam şirketinin koridorlarında geziyordu, herkesi fırçalar, insanları aşağılayarak konuşuyordu. Stüdyoya girer. Telefonu çalar ; Ceren'dir.

- 10- Ceren araba kullanıyordu, yol ormanlık bir yoldur, oğullarını okuldan alacağını söyler. Mustafa'yla çok sevecen samimidir, akşama ne yemek yapalım diye, ilgili, kocasını seven bir kadın gibi konuşur.
- 11- Oğulları okul bahçesinde annesinin gelmesini bekliyordum ama gelmemiştir, öğretmeniyle annesini cevap vermeyince de babaannesini ararlar.
- 12- Mustafa stüdyoda yine koşuşturma halindedir, telefonu çalar, kötü bir haber aldığı bellidir, konuşamaz, yığılır.
- 13- Ağlayarak babaannesi gelir, küçük çocuğu okuldan alır.
- 14- Mustafa morgda karısını teşhis eder. Mustafa polisler "şehrin ortasına nasıl kamyon girer", diye sorar. Ve o zaman Kilyos tarafından yanında başka bir adamla geldiğini öğrenir.
- 15- Koşar adım adamın yattığı odaya gider. Adam komadadır, Mustafa tanımadığı bu adama bakar ve "kimsin sen", diye bağırma başlar, polislerin engellemesiyle odadan çıkartılır. Polis ne var bunda anlamayacak "dostuymuş" diye bağırmasının üzerine karşılaştığı bu gerçekle hastane koridorunda ağlamaya başlar.
- 16- Bu esnada "Fikret" diye bağırarak bir kadın koridora girer. Belikli adamın annesidir. Mustafa yerden kalkar, kadını aşağılayan ve kin dolu bakışlarla inceler. Yüzüne kıyafetlerine bakar; "kimsiniz siz, hayatımda ne işiniz var" diye bağırır.
- 17- Kararına açılmanın ardından Mustafa'yı arabasında otururken görürüz. Yanında karısının hastaneden verilen kanlanmış özel eşyaları vardır. Hepsini çöpe atar.
- 18- Mustafa barda oturmuş bira içiyordu, biri sigara tutar sertçe "kullanmıyorum" der. Sigara kokmuş muyum diye üstünü koklar.
- 19- Evde kadınlar ve çocuklar dolmuştu. Babaannesi ve komşuları Kerem'i hiçbir şey olmamış gibi oyalamaya çalışır. Babaannenin gözü yoldadır, Mustafa'yı bekler, bu esnada çocuklar Kerem'e annesinin öldüğünü söyler. Birden içerden sesler gelir Kerem "babam geldi" diye koşar.
- 20- Mustafa, koşu bandında koşuyordu. Herkes şaşkın ona bakar. Kerem babasının haberinin olmadığını düşünür, üzülerek "baba, annem öldü" der. Adam koşu bandından düşer. Ağlar, güler, komşularla konuşur. Garip davranıyordu. Komşusu Jale Kerem'i alıp gider.

- 21- Mustafa onlar gidince annesine “bu jale var ya, gençken beni severdi, üzölmüş müdür Ceren’in öldüğüne” der. Annesi kızar. O da annesine köylü ağzıyla konuştuğu için kızar. Bir klasik müzik cd’si çalmaya başlar. Mustafa, ağlayarak küçükken Seferihisar’da ölü evlerinin kalabalık olduğundan, ölü evine yemek gittiğinden bahseder, oysa şimdi yalnızlardır. “Herkes bana yalan söylüyor” diyerek, Ceren’in yaptığı heykelleri parçalar.
- 22- Annesine döner; “Hadi sen de yalan söyle, haftaya gelecekmiş de”. Bu sözlerle annesine geçmişte olanlara dair bir gönderme yapar.
- 23- Cami avlusunda kalabalık, Ceren’in cenaze namazı için toplanmıştır. Mustafa gelmemiştir. Hoca daha fazla beklemez namazı kıldırır.
- 24- Mustafa yolda kalabalık içinde yürüyordur. İnsanlar arasında yarı çıplak 15-16 yaşlarında ürkütücü genç bir çocuk görür. Bir an duraksayıp ona bakar, çocuk da ona bakıyordur, ardından kaybolur.
- 25- Hastaneye bir kaçak havasında girer Mustafa, Fikret’in annesini görünce kendini belli etmemek için geri döner, bir hademenin peşinden gider.
- 26- Hademeye eliyle gelmesini işaret eder. Hademeye telefon numarasını verir, iyice tembihler. Adamın nerede yaşadığını, neler yaptığını en ince ayrıntısına kadar öğrenmesini ister. Herkese karşı öyle güvensizdir ki hademe numarasını doğru mu vermiş diye hemen arayıp kontrol eder.
- 27- Fikret’in odasına gider, Fikret uyuyordur. “Sakın ölme” der, nefes almasını diye burnunu sıkar ve gider. Fikret onu hayal meyal görür.
- 28- Fikret’in hastaneden çıkış günü. Fikret taksiye binerken, kendilerini izleyen bir adam ve cipi fark eder. Adam sinsi sinsi gülüyordur.
- 29- Hademe Fikret hakkında öğrendiklerini Mustafa’ya bir bir anlatır.
- 30- Bu esnada Fikret de polise delikanlı taksici ağzıyla, ifade veriyordur. “ben devletime milletime bağılıyım. Ezelden taksiciyim, içki içmem, içirmem de” der.
- 31- Mustafa karanlık bir mekândan, belli ki yasal olmayan bir şekilde, silah ve kelepçe alır. Tam çıkarken kapıda küçük 7-8 yaşlarında bir erkek çocuğu görür. Geçmişe gitmiştir. Bir adam koltukta otururken, çocuk içerden inleme seslerinin geldiği bir odanın kapısını açar, içerden annesinin sesi gelir; “gelme Mustafa gelme” der. Şimdiye geçildiğinde Mustafa’nın baktığı kapıdan bir kadın içeri girer, Mustafa da kendine gelir ve çıkar.

- 32- Filimin başına dönülür. Mustafa arabanın içinde bekliyordur. Fikret evden çıkıp taksiye doğru sigarasını içerek gelir, yere tükürür, taksisini silmeye başlar. Mustafa silahı başına dayar ve onu zorla götürür.
- 33- Ormanlık bir yolda arabayla ilerlerler. Mustafa Fikret'ten telefonunu alır ve yol kenarına atar. Fikret sürekli "abi" diyerek konuşuyordur. Mustafa sinir olur "bir daha bana abi deme" der.
- 34- Kilyos'taki eve geldiklerinde kapıda Ceren'in hayalini görünür kamera onlara döndüğünde ikisi de kapıya bakıyordu, Mustafa kendine gelmek için kafasını silker, Fikret kapıya doğru gülümser. Hangisinin hayalidir belli değildir.
- 35- İçeri girdiklerinde Mustafa Fikret'i kafasına vurarak bayıltır.
- 36- Fikret uyanmak üzeredir, Mustafa onu sandalyeye bağlıyordur, ağzını bantlar, bir yandan da ıslıkla klasik müzik ezgileri mırıldanır. Çok keyiflidir.
- 37- Ertesi gün olmuştur. Mustafa yine çok enerji dolu ve mutludur. Fikret'se bağlı kalmaktan yorgundur. Ağzı açılınca "çişim var" diye bağırır. Mustafa hemen kendisiyle onu kıyaslar ve onu aşağılayarak ezer; "ben olsam tuvaletim geldi, banyonun yeri nerde" diye sorardım diyen Mustafa'ya Fikret; "banyonun yerini sormama gerek yok, biliyorum zaten" der bağırarak ve onu ezmek istercesine. Mustafa sinirlenir onun suratına idrarını yapar.
- 38- Mustafa Fikret'i banyoya sokmuştur, yıkanırken onun cinsel organına bakıp, kinle nişan alır ama vurmaz. Kurulanıp çıkmasını ister.
- 39- Kahvaltı sofrasına otururlar. Mustafa çok rahattır, Fikret de saf ve ezik bir biçimde karşısındadır. Onun kendisini öldüreceğine hiç ihtimal vermez. Ama Mustafa hikâyesini bitirince kendisini öldüreceğini söyler ve bahçede onun için kazdığı çukuru gösterir.
- 40- Mustafa şirketi arar, Hakan Bey'e "yokluğumu aratmaym" der.
- 41- Annesi arar, merak etmiştir, ağlıyordur. Mustafa da yalan söyler, çok mutlu bir sesle "tatildeyim" der.
- 42- Fikret'i sandalyeye bağlı, kitapların üzerine koymuştur, yönünü de kazdığı çukuru görecektir. cama doğru çevirmiştir.
- 43- Mustafa markette alışveriş yapar. Bir kadınla göz göze gelirler, kadın bir süre Mustafa'yı inceler.
- 44- Aynı kadınla ormanlık yolda da karşılaşırlar, Mustafa arabasıyla hızla gelir, kadın yol veremez, panik olur, Mustafa sinirlenir kadına bağırır, sonra hızla geçer gider.

- 45- Mustafa eve gelir, dalga geçen ve bir o kadar da bu durumdan keyiflenen tavırla Fikret'e : "tatlım ben geldim" diye bağırır. Fikret yorgundur, çaresizdir, sinirli manalı bir biçimde gülermiş gibi yapar.
- 46- Kadın Fikret'in arabasını kapıda görür. "ben sana gösteririm" gibi bakar ve gider.
- 47- Fikret Ceren'in ölmeden önce söylediği son sözü söyler "ne kadar güzel" demiştir. Mustafa en başından anlatmasını ister. Fikret bir yıl önce nasıl ve nerde tanıştıklarını anlatmaya başlar.
- 48- **Flash back** ile tanışma günlerine dönülür. Alışveriş merkezinden Ceren'in tesadüfen taksiye bindiğini, ağladığını ardından yakınlaştıklarını ve bir yere gidip taksinin içinde birlikte olduklarını anlatır Fikret. Onlar birlikte olurken alışveriş torbasının içinden kırmızı bir kazağın yere düşmek üzere olduğu görürüz.
- 49- Şimdiye dönülür, o günü anımsayan Fikret gülümserken Mustafa "yalan söylüyorsun" diye Fikret'i dövmeye başlar. Halbuki ona doğruları anlatan tek kişi odur.
- 50- **Kararma açılma** ile zaman geçer. Yolda karşılaştıkları kadının getirdiği Polis arabası bahçe kapısından girer, sesleri duyan Fikret, imdat diye bağırır. Müziği açıp onu içeri taşıyan Mustafa, yüzüne takındığı iyi komşu, iyi bir vatandaş rolüyle yine insanlara karşı çok saygılı ve sevecendir. Durumu düzeltir.
- 51- Mustafa kapıda polislerle ve kadınla konuşup durumu toparlamaya çalışırken Fikret içerdeki odada debelenip sesini duyurmaya, gürültü çıkarmaya çalışıyordu.
- 52- Polis tuvalete girmek ister, Mustafa gerilir ama sevecen halini bozmadan polisi içeri alır, banyoya gönderir. Fikret debelenmeye devam ediyordu. Polis çukuru sorar, bu arada Fikret kapıyı tekmelemeye devam eder ama sesini duyuramaz.
- 53- Mustafa sinirle içeri girer, Fikret ayağıyla kapıyı tekmelemeye devam ediyordu. Birden donup kalan Mustafa çocukluğuna döner. Abisinin annesi yokken kapıyı yumruklamasından korkuşunu ve babasının ilgisizliğini hatırlar.
- 54- **Kararma açılma** ile yeniden Mustafa Fikret'in anlatmayı devam etmesini ister ancak doğruları söylemesini hatta karısına tecavüz ettiğini itiraf etmesini

ister. Fikret doğrularını söylediğini tekrarlar ve onların zengin hayatını kendi hayat bakışından eleştirir. Neden arama der, insanlık tarihine bak der. Mustafa onun anlatımını da bi yerden kopyaladığını bu sözleri kendinin düşünüp bulamayacağını ima ederek onu aşağılar.

55- Fikret, Mustafa'nın kendi gibileri aşağıladığını onlara safra dediğini anlatır. Ceren anlatmıştır.

56- Anlatmaya devam eder Fikret. Ceren'in onunla birlikte olmaktan pişmanlık duyduğunu söyler. O gün Mustafa'ya kırmızı bir kazak aldığını anlatır. Mustafa öyle bir kazağının olmadığını ve en nefret ettiği rengin kırmızı olduğunu söyler. Ama bunları Fikret onun kadar iyi biliyordur, onu kendi kadar iyi tanıyordur. Mustafa şaşırır.

57- Sana neden yalan söyleyeyim der Fikret, Mustafa zaman kazanmak istediğin için der ve gözü kara Fikret o zaman şimdi öldür der. Aslında akıllıdır onun kendisini hikâyeyi dinlemeden her şeyi iyice öğrenmeden öldürmeyeceğini biliyordur.

58- Karama açılma ile tekrar Ceren ve Fikret'in tanıştıkları ilk güne gidilir. Ceren Fikret'in telefonunun yazdığını kartı önce atar , Fikret gidince ise yerden geri alır. İkinci kez buluşurlar, boğaza bakarak simit yerler. Sonra birlikte olurlar. Ama Ceren hep pişmandır.

59- Ceren Fikret'e çay yapar, getirir. Fikret çarşafı temizdi tiksirmedin inşallah der.

60- Düğün gecesidir. Ceren ve Mustafa baş başa yatak odalarındadır, öpüşürlerken Mustafa o anı bozarak "bir dakika" der ve dişlerini fırçalamaya gider. Ceren, Fikret'e Mustafa ile ilgili Mustafa'ya anlatamadığı problemlerini anlatıyordu.

61- Falsh back devam eder, Ceren atölyede heykelleri ile uğraşıyordu. Mustafa ile dışarı çıkacaklardır ve Mustafa onun seçtiği kıyafeti değil kendisinin ona yeni aldığını kıyafeti ve kolyeyi takmasını ima ederek aldıklarını odaya bırakıp çıkar. Ceren öylece kalakalır, o kendini güzel ve gitmeye hazır hissediyordu ama Mustafa onun yerine ne giyeceğini planlamıştır.

62- Aynı akşam yemekte Mustafa'nın arkadaşlarının yanında garsonu aşağılayıp fırçaladığını ve sohbeti mahvettiği görülür. Yemeği bırakmış uzun uzun şikâyet mektubu yazıyordu, Ceren mutsuz bir şekilde onu izliyordu.

- 63- Aynı gece araba dönüyorlardır ve Ceren arkadaşlarına çok ayıp olduğunu söyler. Mustafa'nın açıklaması aralarındaki sorunu ve Mustafa'nın kişiliğini de ortaya koyar. İnsanların işlerini iyi yapmayı zaman ve paralarını çaldığını düşünür, Ceren'se huzur istiyordur.
- 64- Şimdiye dönülür. Mustafa, bu hikâyede Ceren'e mi yoksa kendisine mi hak verdiğini sorar. Fikret Mustafa'ya hak vermiştir. Fikret'in samimi, mert tavırları Mustafa'yı da etkiler aslında ama Mustafa keskin bir bıçak aralarında kurulan bağı keser.
- 65- Mustafa'nın hazırladığı makarnayı çok beğenir Fikret. Rahat tavırları Mustafa'yı sinirlendirir, bu defa da pis kokuyor diye aşağılamaya başlar.
- 66- Mustafa banyoda, kinle baktığı Fikret'e hakaret ederek su tutar.
- 67- Fikret bağlı olduğu karyola demirlerini sökmeye çalışır.
- 68- Mustafa yatağında yatmaktadır, Kur-an okuyan bir bayan sesi gelir. Mustafa karanlık koridorda yine abisini görür, elinde bir şey sürükleyerek ona doğru gelmektedir, Mustafa "git" dedikçe abisi, üzerine gelip göğsüne bastırmaktadır, nefesi kesilerek uyanır.
- 69- Arabayla sıkıştırdığı kadın Mustafa'yı kahvaltıya davet eder, beraber göl kenarına giderler. Kadın onu gazete de gördüğünü söyler. Mustafa burada olduğunu kimseye söylememesini rica eder.
- 70- Fikret, bağların kurtulur ve karyola başını sökerek kaçmaya başlar ama Mustafa da gelmiştir. Fikret'in kaçtığını görünce çılgına dönmüş şekilde ormana doğru onu aramaya çıkar ve kısa bir kovalamacanın ardından Fikret yakalanır.
- 71- Yağmur yağıyordu, Kerem yağmuru izlerken babaannesi de yanına gelir.
- 72- Annesi Mustafa'yı arar. Mustafa yarın geleceğim, yalan söylemem bilirsin der ve kapar. Herkesi kendisi gibi zannediyor diye de kızır annesine.
- 73- Mustafa, Fikret'e onu bu gece öldüreceğini söyler. Anlatacaklarım bu gece bitmez der Fikret, zaman kazanmak ister. Mustafa kazayı anlatmasını ister. Fikret, "anlatmazsam ne olur" deyince Mustafa acımasızca karyola demiriyle bacağına vurur.
- 74- Kaza gününe dönülür. Kaza günü Ceren ve Mustafa telefonda konuşurlarken yakın plan tekli görülen Ceren, şimdi geniş açıda ikili Fikret'le birlikte görülür. Fikret arabada radyo frekanslarını gezerken Ceren bir parçada durmasını ister. Ama geçmiştir, kendisi radyonun frekansını ayarlamaya

çalışırken kaza olur, son sözleri “bu Mustafa’nın en sevdiği parça, ne kadar güzel” olur.

75- Mustafa o parçanın hangisi olduğunu sorar. Ama Fikret “ben o müzikten anlamam, sen hangisi en sevdiğin şarkı bilmiyor musun”, der. Ama Mustafa takmıştır. Fikret’e hatırlaması için cdlerden birçok klasik müzik parçası dinletir.

76- Hangi müzik olduğunu bulmak için çırpınırken Mustafa çok çaresiz ve zavallı görünür o esnada arkasını döndüğünde, Fikret küllüğü kafasına atmak üzeredir. Mustafa onu gördüğünde gözleri dolar: bu mu diye sorar. Fikret umutsuz “bu” der. Mustafa “hepiniz idare ediyorsunuz beni” diye silahı doğrultur. Fikret onu öldürdükten sonra hayalinin Mustafa’nın peşini bırakmayacağını söyler.

77- Fikret tutsaklığı anlatırken onun sözleri Mustafa’yı geçmişe götürür. Gözünün önünden bir takım resimler geçer, tutsak bir kuş, hıçkırık romanı, geyikli bir duvar halısı, dikiş makinesi gibi... Küçük Mustafa okuldan gelir, annesi elinde bir mektup ağlıyordur, neden ağladığını sorunca “yok bi şey” deyip abisinin yanına gider. Devan eden günlerde babası hiç gelmez ama annesi “haftaya gelecek” diyerek oyalar durur. Pazara gittiği bir gün abisini nasıl öldürdüğünü hatırlar.

78- Tekrar şimdiye döner film, Fikret hala af diliyor kendisini bırakırsa kimseye bir şey söylemeyeceğinden bahsediyordur. Ama Mustafa onu vurmak için çukurun başına götürürken aklı hala geçmiştedir.

79- Fikret son bir sigara içerken, Mustafa Ceren’in Firket’e hiç Mustafa’yı sevdiğini söyleyip söylemediğini sorar.

80- Fikret, geçmişe döner o günü hatırlar, Ceren Mustafa’yı sevdiğini ayrılmak istediğini söyler.

81- Tekrar şimdiye döner zaman ve Fikret ilk defa yalan söyler beklide ve “hayır” der. O an bir silah sesi duyulur Fikret çukura düşer ama olmaz (seyirci yanılır, Mustafa yapmak istediğini aklından geçirmiştir, ya da Fikret olacağı düşünmüştür) ama yapamamıştır. Fikret sigarasını yakarak konuşmaya devam ederken ateşböceklerini görür. Ateşböceklerinden bahseder Mustafa’ya ama Mustafa hiç cevap vermez. “Abi abi” diye seslenir ama o gitmiştir.

- 82- Eve gelir annesi kırmızı bir kazak giymiştir; “senin dolabından aldım etiketini bile çıkartmamışsın” der. O an Fikret’in de doğruluğu kanıtlanmış olur. Mustafa geçmişte hatırladıklarını sorar annesine: bile bile nasıl bu acıya katlandığını merak eder. Annesi geçmişi unutmamasını güzel hatırlamasını ister. Ertesi gün Ceren’in mezarına gideceğini isterse onunda gelmesini ister.
- 83- Oğlunun yanına gider akşama onu çok seveceği bir yere götüreceğini söyler.
- 84- Akşam olmuştur baba oğul aynı orman evindedirler, ateşböceklerini gören Kerem mutludur.
- 85- Mustafa’nın annesi mezarlıktadır ama Mustafa gelmemiştir, ağlayarak ayrılırken mendil bulamaz biri uzatır. Mendili veren kişi Fikret’tir, burnu sargıda, ayağı aksayarak Ceren’in mezarına gelmiştir.

2.2.3.3. Merak Unsurları

Ana Merak Unsuru

Geçmiş ile bugün arasında gel-gitlerle kurulan öykü yapısında, filmin başından sonuna kadar izleyicinin merakını canlı tutan, birbiriyle paralel iki soru var aslında. Biri “Ceren’in neden Mustafa’yı aldattığı?”, diğeri “Mustafa’nın Fikret’i öldürüp öldürmeyeceği”. Bu iki unsur filmin öyküsünün dinamiğini serim bölümünden alıp düğüm bölümünde yoğunlaştıran ve oradan da sona yani çözüm bölümüne taşıyan sorular.

Yan Merak Unsurları

Senarist ana merak unsurunun etkinliğini öykü boyunca bir yoğunlaştırıp bir arttırırken öykünün belirli yerlerine serpiştirdiği yan merak unsurlarıyla da heyecanı canlı tutmayı başarmış.

- 1- Adam (Mustafa) elinde silahla neyi kimi bekliyordur, neden ağlıyordur?
- 2- Ceren yüzünü asan onu gerginleştiren telefon konuşmasını kiminle yaptı?
- 3- Mustafa’ya telefonda hangi haberi verirler?
- 4- Ölen karısı tarafından aldatıldığını öğrenen Mustafa şimdi ne yapacak?
- 5- Kalabalık arasında hayalini gördüğü ürkütücü çocuk kim?
- 6- Ceren kocasını neden aldattı?**

7- Mustafa Fikret'i öldürecek mi?

8- Polisler Fikret'i duyacak mı?

9- Fikret doğruları mı anlatıyordu?

10- Kilyos'taki kadın Fikret'in kurtarıcısı olabilir mi?

11- Fikret kaçmayı başarabilecek mi?

12- Mustafa Ceren'in mezarına gidecek mi?

2.2.3.4. Öykü Dinamiği

Filmin ana merak unsurları ile yan merak unsurlarının tamamından yorumlanacak olan öykü dinamiğinin grafiğinden de anlaşılacağı üzere toplam on iki merak unsurumuz bulunmakta ve üç tanesi öne çıkarak, uzun süre senaryoyu üzerinde taşımaktadır. 6, 7 ve 9 numaralı merak unsurları grafiğimizdeki en dik çizgilerini oluşturarak öykünün zirve noktalarını da bize göstermiş oluyor. Zirveye ulaşan bu merak unsurlarını buldukları noktaya taşıyan, öykünün tabanına yayılmış olmaların ve uzun süreler merakı canlı tutabilmeleridir diye düşünülebilir. Aralara sistemli bir biçimde yerleştirilmiş olan kısa kısa merak unsurları ile de desteklenen öykü; yaşayan, nefes alan, kalp atışları yüksek bir senaryo ile karşı karşıya olduğunu gösteriyor.

Yalnız; burada değinilecek yan merak unsurlarından biri, olay zincirinde de olduğu gibi anlamsız kalarak diğer olay halkalarına zincirlenememiştir. Olay zincirine bağlanamayan bu halka ise şöyle; “Kilyos’taki kadın Fikret’in kurtarıcısı olabilir mi?” Kilyos’taki kadın ikinci kez tek başına gelip Mustafa’yı göl kenarına kahvaltıya çağırmişti. Bu davet; Fikret’in karyola başıyla birlikte Mustafa’dan kaçmaya çalışması ve ardından da Mustafa’nın gelip onu kovalamasına sebep olmuş ve öykü içinde bir heyecan yaratmaya zemin hazırlamıştır. Ancak kadın o kahvaltıda neden gazete de onu gördüğünden bahsetmiş, Mustafa neden varlığını kimseye söylememesi gerektiği konusunda kadını uyarmıştır? Çünkü bu bilgiyi daha sonra hiç kullanmadı. İzleyicide, “bu kadın Fikret’in varlığını gazetecilere bildirir, meraklı bir komşu gelir evi kurcalar” gibi bir his de yaratılmadı. Filmde bir daha hiç görülmeyecek, hiçbir etkinliği olmayan, öyküye, olayların gelişimine katkı sağlamayan bir diyalogu öyküye yamalanması biraz kafalarda soru işareti bırakmadı değil.

2.2.4. MUSTAFA HAKKINDA HER ŞEY - PSİKANALİZ

Küçüklüğü, annesinin “babam haftaya gelecek” yalanları ile geçen Mustafa babasının evi terk etmesinde sorumlu tuttuğu abisini, annesinin evde olmadığı bir gün yastıkla boğarak öldürmüş ve o günlere dair hatıralarını da bilinçaltında, karısının ölümüyle ortaya çıkacağı güne kadar saklı tutmuştur. Aldatma ve aldatılmak gibi kadın erkek ilişkisindeki genel ve herkesçe kullanılan bir konuyu bir kaza ve bastırılmış çocukluk hatıraları ile şekillendirip geçmişle bugün arasında iç içe geçmiş bir öykü haline getirmeyi başaran bir film, Mustafa Hakkında Her Şey.

Bu film için gösterilenler, olay zinciri, merak unsurları ve yan anlamlardan da yola çıkarak psikanalitik bir çözümleme yapmaya filmin başkahramanı Mustafa’dan başlamak gerekiyor. Mükemmel gibi görünen bir insanın bilinçaltının sırlarını gün yüzüne çıkartmasıyla aslında o kadar da mükemmel olmadığını keşfedişi, karakterindeki karanlık noktalar, bastırılmış geçmişin ortaya çıkarttığı saldırgan tavırlar, pişmanlıkları telafi için disiplinli bir çalışma... Tüm bunlar psikanalitik çözümlemede üzerinde dikkatle durulması gereken ayrıntılar.

Bastırılmış Çocukluk Hatıraları:

“Oedipal Karmaşa – Katrasyon Kavramı”

Daha önceki bölümlerde, Freud’un psikanaliz için temel şartın çocukluk hatıraları olduğu üzerindeki yargısından bahsedilmişti. Bu filmde çocukluk hatıraları Mustafa’nın kendi geçmişine ışık tuttuğu kadar bu çözümlemeye de ışık tutuyor.

“Yetişkin bir nevrozluyu her tedavi ettiğimizde, semptomun nedenini önceden sezmeyi başarıyorduk; kendimizi yanılmaz surette yetişkin nevrozlunun ilk çocukluk çağına götürülmüş buluyorduk”¹⁰³

¹⁰³ Freud, Sigmund ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öneş; Say yayımları, İstanbul, 2008, s.185

Başarılı senarist de izleyiciyi hikaye içerisinde sık sık Mustafa'nın bir takım olaylardan çağrışım yapmasına olanak tanıyarak çocukluk yıllarına götürüyor.

Mustafa Ceren'in ölümünden sonra ortaya çıkan, karısının onu aldattığı gerçeğiyle hesaplaşmak için Fikret'in peşine düştüğü ilk andan itibaren, abisinin hayali de onun peşine düşer. Abisi, onun bilinçaltında saklayarak unuttuğunu sandığı ama hep ortaya çıkacağı günü bekleyen bir nevrozdur.



Küçük bir çocuk abisini neden öldürür? Korktuğu için mi yoksa bir şeyleri sebebi olarak onu gördüğü için mi? Ya da bir diğer şık olarak kıskançlık beslediği için mi? Küçük Mustafa bunların hepsini kendi içinde yaşamıştır. Onun çıkarttığı sesler, kapıyı yumruklamaları onu hep korkutmuştur. Annesi ise, Abisi ve Mustafa arasında oluşacak sıcak bağlara zemin hazırlamamış, Mustafa'yı ondan hep uzak tutmuştur. Mustafa, odaya yanlarına gitmek istediğinde annesi "gelme" diye onu kapıdan geri göndermiştir. Dolayısıyla Mustafa, içinde abisine karşı sürekli bir korku ve kıskançlık beslemiştir. Abisi annesini elinden almıştır, son olarak da babasının gitmesine sebep olmuştur.

Oedipal karmaşada, annesinin sevgi ve şefkatine arzu duyan çocuk babayı kendine bir rakip olarak görerek içinde onu yok etme isteğini taşıyordu. Burada Mustafa'nın anneyi elde etme yönünde kendine rakip olarak gördüğü kimse abisidir. Annesi sürekli abisiyle ilgilenmekte ona sevgi şefkat ilgi gösterirken Mustafa yalnız kalmaktadır. Bu onda abisini yok etmeye karşı büyük bir istek beslenmesine olanak tanımıştır. William İndick Freudiyen bir yaklaşımla bunu mitolojik kahramanlar Eros ve Thanatos'a bağlayarak şöyle anlatır:

“..Babası Laius’u öldüren ve annesi Jocasta ile evlenen Oidipus gibi, erkek çocuk da annesinin sevgisi uğruna rakibini yok edebilmeyi, böylelikle anneye tamamıyla sahip olabilmeyi arzular.... Oedipal karmaşanın mitolojik temasına uyumlu olarak, Eros ve Thanatos da mitolojik kahramanlardır. Aphrodite’in oğlu Eros aşk ve cinsellik tanrısıydı ve Yunanca “erotik” sözcüğüne kökünü sağladı. Frueudcu kurama göre, Thanatos ölüme yönelik olan dürtüleri teösil ederken (nefret ve saldırganlık), Eros hayatıyaratan ve besleyen dürtüleri temsil eder”¹⁰⁴

Küçük Mustafa bu iki duygunun çatışmasını yaşamış ve o en ilkel dürtülerle abisini öldürmüştür. Mustafa evlenip çocuk sahibi olana kadar bu çatışma bir daha ortaya çıkmadığı gibi bu kötü hatıraları bilinçaltının karanlık kuyularından birinde saklamıştır. Aldatıldığını öğrenen Mustafa tekrar kendine karşı bir rakiple tehdit edildiğinin sinyallerini bilinçaltından almaya başlayınca, yeniden saldırganlık nefret duyguları harekete geçmiştir. Bu nedenledir ki Fikret’le giriştiği her hesaplaşma onu abisiyle bir hesaplaşmaya götürür.



Katrasyon kavramını Freud ilk olarak 1908’de tanımlamıştır. Psikanalizin temel kavramlarından olan “katrasyon kavramı”nı kitabında Freudcu yaklaşımla dört ana zamanda açıklar Nasio.¹⁰⁵ Kavramı, kitabında verdiği bilgilerden yola çıkarak

¹⁰⁴ İndick, William; Senaryo Yazarları İçin Psikoloji; Çev. Yeliz Taşkan_Ertan Yılmaz; +1 Kitap; İstanbul; 2007, s.18

¹⁰⁵ Nasio, J.-D. ; Psikanalizin yedi Temel Kavramı; Çev.Özge-Murat Erşen, İmge Kitabevi, Ankara, 2006, s.31

özetlersek; erkek çocuğunun penisini keşfetmesi, penisini, tehdit altında görmesi, bu tehdidin karşı cinsi ve annesini keşfetmesiyle artarak “iğdiş edileceği endişesi”ne dönüşmesidir. Burada iğdiş edilme korkusunu yaşayan karakter “Fikret”tir. Çünkü o Ceren’e âşık olmuştur ama onun esas sahibi, gücü temsil eden baba yani “Mustafa”dır. Ve Mustafa onu, Ceren’e olan sahip olma arzusu sebebiyle cezalandırarak iğdiş edecektir. Mustafa’nın Fikret’i soyup banyoya sokarak, onu savunmasız, çıplak bir halde bırakması, nefretle cinsel organına bakıp nişan alması da Fikret’in iğdişlik endişesini arttırır. Senarist-Yönetmen bu sahnede savunmasız bir erkeğin psikolojisini anlatabileceği en iyi öyküsel kurguyla izleyiciye sunmuştur. İndick’in bu konudaki yorumu da bu tespitle paralellik göstermektedir:

“Tehlike durumunda güçsüzlük izleyicilerde içgüdüsel korku tepkilerini oluşturmak için kullanılabilen son derece korkunç bir tecrübedir... ‘Slasher’ filmlerinde her zaman kurbanın yatakta, banyoda, duşta ya da sevişirken saldırıya uğradığı bir sahne vardır. Bu anlarda, kurbanlar kendilerini savunmak açısından güçsüzdürler. Bu arada onlar aynı zamanda çıplaktır ve onların genital bölgeleri tehlikeli bir biçimde kesici alet kullanan katillerin saldırısına maruz kair. Bu sahnelerdeki iğdiş edilme kaygısı kesilmiş genitale sahip karaktere dair gerçek bir korkuyla ilgilidir.”¹⁰⁶



¹⁰⁶ İndick, William; Senaryo Yazarları İçin Psikoloji; Çev. Yeliz Taşkan_Ertan Yılmaz; +1 Kitap; İstanbul; 2007, s.22

Rüya

Rüya ile ilgili olarak ayrıntılı açıklamalara Takva filminin çözümlemesinde değinilmiştir. Burada da bir rüya metaforu ile karşılaşılır. Mustafa'nın abisiyle ilgili olarak bastırıldığı korkuları onu rüyasında gelip bulur. Kilyos'taki evde uyurken abisi gelip göğsüne bastırarak Mustafa'yı nefessiz bırakmaktadır, tıpkı onun küçükken abisini yastıkla boğarak öldürmesi gibi.

Saldırganlık - Sadizim

Freud insanoğlunun sahip olduğu iki temel içgüdüden bahseder: Cinsel İçgüdü ve Saldırganlık. Biz burada Mustafa'nın davranışlarıyla bütünleşen saldırganlık üzerinde duracağız. Mustafa filmin başında ailesi ile çizdiği mutluluk tablosu dışında hiç kimseye iyi bir davranışta bulunduğu görülmemiştir. Sürekli insanları aşağılayan, sürekli onları küçük gören bir saldırı halindedir. İş yerinde suçsuz olduğu halde bir alışanın hırsızlıkla ve yalancılıkla sulaması, şirkette koridorda rastladığı çalışanlarına aşağılayıcı konuşarak bağırıp çağırmaları, kendisine sigara içer misin diyen birin terslemesi, garsonu siparişini eksik getirdiği için dövmeekten beter etmesi bunların en basit örnekleri.

“Bizi insanda bir saldırma ve yıkma içgüdüsi olduğunu kabul etmeye götüren şey ne tarih öğretimi, ne kendi yaşam denememiz değil, fakat iki olayın gözleminin esinlendiği bazı genel düşünceler olmuştur. Bu iki olay sadizim ve mazoşizim'dir”¹⁰⁷.

Mustafa'daki saldırganlık “sadizim” şeklinde vücut bulur. Saldırganlık duyguları Fikret'i alı koymasıyla doruğa ulaşan karakter, onu sandalyeye bağlarken, suratına demirle vururken hep bir eğlence halindedir, güler, ıslık çalar. Filmde Mustafa'nın en çok eğlendiği sahneler Fikret'e eziyet ettiği sahnelerdir. Ondaki bu saldırganlık kendine duyduğu bir öfkenin de yansımasıdır. Abisini öldürmüş olması kendisine karşı büyük bir saldırganlık hissi beslemesine sebep olmuştur ve bunu kendine yansıtarak kendine zarar vermemek için insanlara yansıtılmaktadır.

¹⁰⁷ Freud, Sigmund ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öneş; Say yayınları, İstanbul, 2008, s.134

“...eğer saldırganlık dış dünyada doyuma ulaşamazsa, bu belki gerçek engellere çarpmış olmasındandır; o zaman dışarıda kendini göstermekten vazgeçmesi ve gelip içeride kaynayan kendi kendini yıkma dürtülerinin kütesini büyütmesi olasıdır”¹⁰⁸.

İnsanlara karşı güvensizlik ve Öfke

Mustafa’da belirgin olan bir diğer özellik olan insanlara karşı olan güvensizliği ve öfkesidir.



Beck’e¹⁰⁹ göre; öfkeyi ortaya çıkaran durumları doğrudan ve dolaylı olarak ikiye ayırmak mümkün. Doğrudan etkide bulunan etmenler; kişinin hoş olmayan durumlarla karşılaşması olarak açıklanabilir. Eleştiri, reddedilme, yoksun bırakma bu duruma verilebilecek örneklerdir. Bunlar, kişi tarafından doğrudan özgürlüklerine yapılmış bir tehdit olarak algılanırlar.

Annesinin, Mustafa’yı oyalamak için babasının ağzından yazdığı mektuplar dolaylı bir etki oluşturup Mustafa’nın kendini değersiz hissetmesine neden olmuştur. Bunların sonucunda ortaya çıkan öfke, her şeyin sebebi olarak gördüğü hasta abisine yönelmiş ve onu öldürmesiyle sonuçlanmıştır. Bu olay daha sonra ki bütün hayatı boyunca öfkesini kontrol etmede ve diğer insanlara güvenmede problem yaşamasına neden olmuştur. Filmin asıl konusunu oluşturan ve Mustafa’nın öfkesini tam olarak yansıttığı olay ise eşinin onu aldattığını öğrenmesidir. Belki de Mustafa’da incinmeye en çok neden olan şey ise eşinin onu aldattığı adamın bir şoför olmasıdır. Mustafa hayatı boyunca bu tarz insanları küçük görüyor. Eşinin ise, onun

¹⁰⁸ Freud, Sigmund ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öneş; Say yayımları, İstanbul, 2008, s.136

¹⁰⁹ Aaron T. Beck, Bilişsel Terapi ve Duygusal Bozuluklar, Litera yayıncılık, İstanbul, 2005

beğenmediği konuşmaya bile layık bulmadığı gruptan olan bir insanla aldatmasını kendine yapılmış bir saldırı olarak görüyor. Bu da benlik değerinin iyice düşmesine ve öfkesini kontrolsüz bir şekilde Fikret'e yansıtmasına sebep oluyor.

İd= Mustafa & Ego = Fikret

Mustafa saldırgan davranışları ile id'i Fikret mantıksal yaklaşımları ile Ego'yu temsil ediyor.

Ceren ölmeden önce Fikret'e "Mustafa'nın en sevdiği şarkıyı dinletmeye çalışmıştır. Mustafa bunu duyunca hemen hangi şarkı olduğunu bulmak için büyük bir çabaya girer. Bu çırpınış esnasında Mustafa çok çaresiz ve zavallı görünür. Fikret, umutsuz "bu" der. Mustafa "hepiniz idare ediyorsunuz beni" diye silahı Fikret'e doğrultur. Fikret Ego'nun sesi olarak konuşmaya başlar; "...beni öldürdükten sonrasını düşün be abi, er geç yakalarlar seni, hem yakalamasalar ne olacak gene hapissin gene! Hatıram seni yalnız bırakır mı? Ben her gün bin kere öldüm. Çocuğunu düşün, babasız büyüyecek...", diye anlatırken onun sözleri Mustafa'yı geçmişine götürür.



Ya da kırmızı kazak ile ilgili sahnede, Ego yine İd'e kafa tutar. "*Kırmızı kazağım yok, yalan söylüyorsun*", diye bağırır Mustafa, Fikret karşısında silah tutan adamdan korkmaz ve bir bir söyler doğruları; "*Bin tane kazağın vardır senin nerden bileceksin, atmışsın bir köşeye duruyordur*", der. Koca şirkete laf geçiren Mustafa Fikret'e laf geçiremez. Onun doğruları söyleyen tavır karşısında çoğu zaman sessiz kalır, ama ardından saldırgan bir İd olarak bağırmaya başlar.

Ceren Mustafa'yı neden aldattı?

Filmin başlarından itibaren kusursuz bir ev, kusursuz bir eş, kusursuz bir aileye sahip olmasıyla izleyicide öykünme yaratacak bir kadın olan Ceren'in neden kocasını basit bir taksici ile aldattığı üzerine düşünmeye başlıyoruz. Şu noktada ulaştığımız sonuç bizi Ceren'in Mustafa'ya karşı öfkesini, onun nefret ettiği aşağıladığı bir sınıftan insanla birlikte olarak ortaya koyduğunu düşündürüyor. Ceren aslında Mustafa'ya aşık bir kadın. Ama her şeyin dört dörtlük olmasını isteyen kocasına hiçbir şey beğendiremiyor. Sürekli insanları aşağılaması, kırması, sınıflandırması, güzel bir anı bozması onu Mustafa'nın asla tahmin bile edemeyeceği biriyle birlikte olmaya itiyor. Sigara içen, yere tüküren, fakir bir taksici. Ama onu dinliyor, o ne giyerse beğeniyor Fikret'in de Mustafa'ya dediği gibi "Ceren kaybettiği bi şey bulmuştu sanki ..."



2.2.5. BEYZA’NIN KADINLARI



Yönetmen: Mustafa ALTIOKLAR

Senaryo Yazarı: Nükhet BIÇAKÇI

Yapım Yılı: 2005

2.2.5.1. Karakterler

Olayın Ortaya Çıkmasında Rol Alan Karakterler

Beyza'nın Kadınları'nın bu başlık altında toplanacak karakterleri şöyle:

Beyza: Psikiyatride “çoklu kişilik” olarak tanımlanan, temel kişilik altında birden fazla kişiliği barındıran bir rahatsızlığa sahip. İşlenen cinayetler onun hayatına bir şekilde girmiş kişiler arasından olması bütün gözleri ona çevirmekte. Üstelik yaptığı hiç bir şeyi hatırlamıyor olması, bastırılmış duygular sonucunda oluşan saldırgan davranışlarda onun masumluğunu perdeliyor.

Doruk: Film’de tüm okları Beyza’nın üzerine çeken Doruk, belki de incelenmesi ve üzerinde düşülmesi Beyza’dan daha da gerekli olan bir karakter. Bir psiyatrist olan Doruk, kendinse gelen ve tedavisi mümkün olmayan, yasal düzeneklerde de caydırıcı cezaları bulunmayan pedofili hastalarını kendilerine kurban olarak seçiyor. Mesleğini kötüye kullanma da sayılabilecek bu durum, onun kendince haklı sebepleri ile de birleşince Doruk’u tehlikeli bir katil haline getiriyor. Eşi Beyza’ya cinsel tacizde bulunan Pakize öğretmenle seriye başlayan Doruk, karısının bir pedofoli olan arkadaşı Koray’ı öldürmesiyle olaylar gün yüzüne çıkıyor. Devamında gerçekleşen cinayetlerse bir şekilde çocuklara eziyet eden kişilerin cezalandırılması şeklinde sürüyor.

Fatih:Cinayet masasının deneyimli isimlerinden birisi. Bu seri katil cinayetlerini çözümlmek, o ve ekibinin görevi. Fatih cinayetleri işleyenlerin ayrı ayrı kişilikler olduğu üzerinde dururken, Doruk ona olayın psikiyatrik tarafından çözümlmeler getirerek çoklu kişilik kavramından bahseder. İpuçları konusunda Fatih’i yönlendiren Doruk o kadar düzgün ve üstüne toz kondurulamaz bir kişiliktir ki ona içten içe negatif bir bakış açısıyla bakan Fatih dışında onun katil olabileceği ihtimali üzerinde kimse durmaz.

Dekoratif Unsur Durumundaki Karakterler

Pakize Öğretmen

Koray

Serap

Beyza’nın (Dilara’nın) Sevgilisi

Adli Tıp Doktoru

Asistan Dedektifler

Savcı

Okul Müdürü

Arşiv görevlisi

Yazarın-Senaristin Sözüne Emanet Ettiği Karakterler

Olay'a dayalı bir öyküsü olduğundan sözün emanet edildiği net bir karakterden bahsetmek zor ancak **işlenen tema (kurban edilme)** ve **bakış açısı (katilin gözü)** üzerinden bir değerlendirme yapıldığında bu karakterin "Doruk" olduğu söylenebilir. Doruk'un şu sözleri dikkate değer : "Herkes adam öldürebilir, ilk seferde zordur sadece".

2.2.5.2. Olay Zinciri

1. Film jenerikle birlikte başlar. Kesik kesik kareler görülür. Bir kadın ve bir adam sevişir. Bir kadın küvetin içinde çıplak yatıyordu. Tekrar kesik kesik görüntüler ve aynı kadın küvetten sıçrayarak kalkar. YAZILAR GİRMEYE BAŞLAR.
2. Sarışın bir adam ağzı ve elleri bağlı debeleniyordu. Etrafı şeffaf bir brandayla örtülü, küvet gibi bir şeyin içinde ve etrafından dumanlar çıkıyordu.
3. Yakın bıçaklar, bir el girer ve alır.
4. Suyun içinde debelenen aynı adam ve kadraja beyaz önlüklü kırmızı eldivenli bir kol girer ve adamın boğazını suyun içinde keser.
5. Adam ölmüştür. Yüzü görünmeyen kişi kendi yöntemlerini uygulamaya devam eder, kanını temizler ve adamı tek bacağından tavana asar.
6. Balıkçılar denizden çektikleri ağın içinden kesik bir bacak bulurlar.
7. Olay inceleme ekipleri kesik bacağın başındadırlar.
8. Adli tıp otopsi odasında, dedektifler doktorun verdiği bilgileri dinlerken içeri FBI'da çalışmış uzman Psikiyatrist Doruk Bey girer. Dedektifle aralarında ufak bir sürtüşme yaşanır. İlk andan itibaren birbirlerinden hoşlanmazlar.
9. Dışarıda bekleyen aile içeri alınır, bacak gösterilir, kadın çığlık atarak ağlamaya başlar. (belli ki bacağın sahibi Koray Keresteci'nin ailesidir)
10. Yağmurlu bir günde bacağın bir cenaze merasimiyle gömülürken görülür, yakınları güçlükle ayakta durmaktadır, Dedektifte oradadır.
11. Dedektifler maktul Koray'ın odasında incelemeler yaparlar.
12. Koray'ın yakını olan Doğan'a televizyonun neden kırıldığını sevgilisiyle mi tartıştığını sorarlar. Doğan gece odasına gelen kadının sevgilisi değil, kokain

- almak için gittiği torbacı Serhat'ın yanında gördüğü, tanrıça bir kadın olduğunu onunla bir gecelik takıldığını anlatır. Adı Dilara'dır.
13. Dedektifler Torbacı Serhat'ın peşine düşer, kısa bir kovalamacanın ardından yakalarlar ama Dilara'nın isminden başka hakkında bir şey bilmiyordur. Dedektif "kim bu Dilara?" diye bağıır.
 14. Filmin başında küvette gördüğümüz kadın bir bina çıkışı birisi tarafından durdurulur "Dilara" diye seslenir kadına. Kadın önce tanımaz gibi davranıp sonra birden saçlarını açarak şuh bir kadın havasına girerek adamlarla öpüşmeye başlar.
 15. Psikiyatrist Doruk, elindeki notlardan bir cama isimler yazar, bir yandan saatine bakar.
 16. Dilara birlikte olduğu adamın arabasından saçı başı dağınık, yakası açık sigara içerek iner ve caddede yürürken birden insanların bakışlarından rahatsız olarak aldığı bir örtüyü başına dolayarak uzaklaşır.
 17. Ağlayarak bahçeli bir eve gelir, hizmetli aynı kadına "Beyza Hanım" diye seslenir. Kadın ağlayarak yatalak durumdaki bir yaşlının odasına girer.
 18. Doruk saatine bakıp bir yerleri arar. Birini bekliyordur.
 19. Yakın ateş görüntüsü üzerine atılan iç çamaşlırları görünür, ardından kadın dua eder: "Allah'im sen günahlarımızı affet, cehennem azabıyla bizi yola getirme Yarabb'im", der ve kadını abdest alıp yıkanırken görürüz.
 20. Doruk hala bekliyordur. Telefon etmeye devam eder. Kadın, hasta adamın yanında örtüler içinde uyuyakalmıştır. Doruk'un aradığı kişinin Beyza olduğu anlaşılır, başında uyuduğu kişide babasıdır. Başım ağrıyor der kadın ve ağlamaya başlar.
 21. Doruk ve Beyza arabada görünür. Beyza burada sakin, uysal hanımefendi bir kadındır.
 22. Beyza mutfakta pastayı keserken, yine gözleri döner arkasından Doruk gelir, Doruk onu elinde bıçakla sırtı ona dönük donmuş bir halde görünce ürker, bir şeyler olduğunu hisseder yaklaşmaz, Beyza'nın dönmesiyle çay almak istediğini söyler. Beyza normal görünüyordur.
 23. Beyza ve bakıcı kadın felçli babayı temizliyordur. Beyza, babasının elini kıpırdattığını görür. Ona karşıyı işaret ediyordur. Karşı tarafta duran kilitli çekmeceyi açan Beyza "Rabia" isminde birine, bir kız çocuğu tarafından yazılmış bir not ve Rabia Çınar'a ait bir kart bulur.

24. Çalıştığı kreşte Elif isimli bir kız çocuğu annesi fahişelik yaptığı için çocuk sürekli evde yalnız kalmaktadır ve kreş öğretmenlerinden biri annesine davranışlarındaki yanlışlıkları anlatmaya çalışıyordu. Beyza bunu duyar, kadının arkasından dikkatlice bakar.
25. Evde Doruk’la birlikte öğrencisi Elif’in yaptığı resmi incelerler. Doruk Elif’in resmini psikanalitik bir yaklaşımla çözümler ve “öğrenciniz sizden yardım istiyor öğretmen hanım”, der.
26. Beyza örtülere bürünmüş namaz kılıyordu. Elif’in annesi Serap gelmiştir. Serap Beyza’ya “Rabia Hanım” diye hitap eder. Önceden tanıştıkları bellidir. Hatta kreşin parasını da Rabia ödüyordu. Serap’a çocuğun yanında fuhuş yapmaması ve geceleri çocuğunun yanında kalması şartıyla iki altın verir ve gönderir.
27. Banyoda ellerini iyice yıkayarak dua ediyorken birden arkasından bir ses yükselir. Bu Dilara’nın sesidir. Aynaya döner. Dilara ve Rabia olarak iki farklı kişilik birbiriyle bir çatışmaya girerler.
28. Doruk’la birlikte sinemada film izlerlerken kreşten Elif’le ilgili ararlar.
29. Beyza, kreşin bahçesine gelir, karanlıktır ürker. Birden geçmişe gider. Küçük bir çocuk salıncakta sallanıyordu, bir kadın ona “orospu mu olacaksın başımıza”, diye bağırır. Beyza yerde emekleyerek “..tamam Pakize anne” diye ağlamaya başlar. Küçük Beyza olmuştur. Elif yardım etmek için koşarak gelir. Birbirlerinin en sevdikleri arkadaşları olduklarını söylerler. Elif her şeyi biliyordu, “hadi Beyza ol” da gidelim der. Beyza kendine gelir.
30. Bu arada Serap bir taksiyle gelir. Onun Rabia Hanım olduğunu düşünerek özürler diler. Beyza şaşırır. Olanların farkında değildir.
31. Doruk gergin evde Beyza’nın gelmesini bekliyordu. Geç kalmasından ötürü biraz gergindir. Beyza’yla birlikte olmak ister Beyza uykum var diyerek istemez. Doruk bu durumdan ve Beyza’nın bu hallerinden rahatsız ve ne olduğunu anlayamıyor gibidir.
32. Beyza Rabia’nın kim olduğunu düşünür.
33. Beyza kreşte çocuklarıdır. Elif gelmemiştir.
34. Elif evde tv izlerken, annesi arkadaki odada fuhuş yapıyordu. Kız içine kapanır, kulaklarını kapatarak, yüzüne battaniyeyi çeker. Parayı alırken Rabia gelir. Kadına hesap sorar.”cenab-ı hakkın cehennemi kimlerle dolacak

- biliyor musun serap? Çocuklara eziyet edenlerle”, diyen Rabia Serap’a çok tehditkâr bakar. Elif’i götürmesi için bir doktor ismi verir.
35. Serap yine işe çıkmıştır, gece bir telefon gelir. Büyük camekânlı bir mekâna gider, karanlık ve ürkütücüdür. Filmin başında Koray’a uygulana öldürme yöntemi ile öldürülür.
36. Yine bir takım resimler geçer gözünün önünden, gün içinde geçen konuşmalar da vardır. Kendini aynı sarışın adamın kamyonunda bulur. Adam görmeden kendine gelen Beyza, kaçarak uzaklaşır.
37. Ağlayarak Doruk’u arayarak, “yardım et” der. Doruk gelip onu alır. Eve geldiklerinde Doruk meraktan ve Beyza’yı aramaktan çılgına dönmüştür. Onun “hatırlamıyorum” deyişlerine inanmıyordur artık. Aldatıldığını düşünür. Beyza içinden çıkamaz olanların ama kocasından da kopamaz. Doruk hipnoz yapalım der. Beyza “hastan olmak istemiyorum, karımın ben” der.
38. Dedektifler kesik bir bacak daha bulurlar. Otopsi odasında yine bacak üzerinde yorumlar yapılır, parmak izi taramasında adam yaralamaktan sabıkası olduğu için kimliği tespit edilir. Bacak Elif’in annesi Serap’a aittir.
39. Dedektifler Serap’ın evinde delil aramaya başlarlar.
40. Beyza Eyüp’tedir. Baş kapalıdır ama Rabia gibi değil, Beyza gibidir.
41. Doruk geçen gece Beyza’yı aldığı köprü altına gider.
42. Dedektifler delil aramaya devam eder.
43. Beyza aynı yerdedir, bir adam gelir “hoş geldiniz Rabia Hanım” der. Beyza biraz şaşkındır ama bozuntuya vermez.
44. Doruk, köprü altında o geceye ait bir prezervatif bulur. Beyza’nın ayakkabısının topuğunu bulur.
45. Dedektifler Serap’ın evinde Rabia’nın doktor ismini yazdığı altına “ilgilenmenizi rica ederim, Rabia” diye not düştüğü kartviziti bulurlar.
46. Rabia cami içini gezmeye devam etmektedir.
47. Doruk köprü altındadır hala, aldatıldığını düşündüğü için sinirlenip yeri tekmeler.
48. Dedektiflerin yanına Serap’ın komşusu gelir. Rabia hakkında bilgi verir. Rabia’nın “eğer çocuğun yanında iş tutarsan seni öldürürüm” dediğini anlatır.
49. Bu arada kartta ismi yazan doktora ulaşırlar.

50. Beyza Mevlevileri izlerken yine kendinden geçer ve Dilara bakışlarını alır. Bu esnada dedektifler Beyza'nın olduğu mekâna gelmiştir. Beyza dedektifleri görür ve tekrar kendine gelir, anında kaçmaya başlar, arkasından da dedektifler koşmaya başlar.
51. Dedektifler yazı ve robot resimleri incelerler Doruk gelir.. Dilara'dan sonra bir de Rabia çıktı der, Dedektif Fatih. Yazı incelemesinden Rabia ve Dilara'nın aynı kadınlar olduğunu bulurlar. Doruk kadının hasta bir kadın olabileceğini düşünür.
52. Beyza'yı görürüz, ayna karşısında olayları çözmeye çalışıyordu; Rabia'ya kızar “ne haltlar karıştırdın” diye.
53. Dedektifin asistanı Rabia'yı bulduklarını ama 12 yıl önce öldüğünü söyler. Dedektif Fatih'in kafası iyice karışmıştır.
54. Doruk eve gelir Beyza uyuyordur. Doruk endişe içinde suçlar bakışlarla Beyza'ya bakar. Beyza doruk gidince kalkar ve onun cinayet dosyalarını inceler ölen kişileri tanıdığını fark eder. Kafasında onlara dair kesik kesik resimler canlanır. Bağırarak Doruk'un yanın gitmeye çalışır. Doruk duşadadır. Beyza birden yine kişilik değiştirerek Dilara olur “aptal Beyza, az kalsın ele verecekti bizi” der. Ve Doruk'un yanın doğru gider.
55. Televizyonun sesiyle uyanan Beyza, bir kesik bacak daha bulunduğu dair haberleri izler. Bacak, Emekli Öğretmen Pakize Özsu'ya aittir. Beyza'nın zihninde Pakize'ye dair resimler canlanır.
56. Dedektifleri kesik bacağın başında görürüz.
57. Beyza babasının evine gelmiştir, babasının gösterdiği çekmeceyi tekrar açar. Bir fotoğraf albümü bulur.
58. Doruk, bir slaytın önünde Pakize'ye dair bilgileri veriyordur. Pakize serinin ilk kurbanıdır. Katilin maktuller arasındaki ortak noktayı bulmalarını istediğini iddia eder.
59. Beyza babasının odasından bulduğu fotoğraflardan kafaları çıkarıyordu. Bakıcı gelir elinde makasla küçük bir çocuk gibi konuşarak “senin fotoğrafların yanmış halde dediler, bundan sonra sen Beyza'sın dediler..Benim fotoğraflarım nerde bunlar Beyza'nın fotoğrafları” diye kadına bağırır. Kadın ona küçük bir çocuk gibi davranarak sakinleştirir. Beyza kendine gelince, korkarak makası elinden atar.

60. Beyza babasının yanına gider, babası bu defa H.z. İsmail'in kurban edilmesini resmeden bir tabloyu işaret eder. Altından bir dolap, dolaptan da başka resimler mektuplar çıkar. Fotoğrafların arkasında "Rabia Çınar Yetimhanesi 1975" yazıyordu. Beyza aklına bir şey gelmiş gibi "Ayla" der.
61. Dedektifler isimleri inceliyorken Rabia Çınar ile Pakize Özsu arasında bir bağlantı kurarak Rabia Çınar Yetimhanesi'ne ulaşırlar: aradıkları kadının burada olduğuna karar verirler.
62. Beyza yetimhanenin içinde görünür. Koridorda Pakize'nin asılı duran fotosunu görünce korkar, ağlamaklı olur koşarak yoluna devam eder.
63. Dedektifler de yetimhaneye gelir.
64. Beyza, arşive gelir 1975 yılının kayıtlarını ister. Görevli yasak deyince, görevlinin elindeki mektup açacağını alarak kadının üzerine gider.
65. Dedektifler yetimhane müdürünün odasındadırlar. Müdür çok yavaştır, Dedektif gerilir.
66. Beyza görevliyle arşive gelir. Pakize öğretmenin onu arşivde sıkıştırdığını hatırlar, ağlar... Sinir krizleri geçirerek kendi kayıtlarını arar, bulur.
67. Beklemekten gerilen dedektifler müdürle birlikte arşive inerler. Arşive yaklaştıklarında kadının bağırdığını duyarlar, Beyza gitmiştir.
68. Dedektif, arabaya atlayarak onu takip etmek ister ama tekeri patlatılmıştır. Kadının adının "Ayla" olduğunu öğrenirler.
69. Beyza taksidedir, arşiv anahtarlarını dışarı atar, arşiv kaydındaki fotoğrafına bakarak ağlar, onun görüntüleri üzerinde Doruk ve Fatih'in konuşmasını duyarız. Beyza ile ilgili tüm geçmiş aydınlatılmıştır. Dedektif Doruk'a anlatıyordu: "Bir de Ayla'mız oldu, Pakize öğretmen Ayla'ya cinsel tacizde bulunuyormuş. Ayla'nın okulda bir müzik öğretmeni varmış adı da Dilara, Rabia Hanım da iyiliksever dindar bir hanım, muhtemelen evlat verildikten sonra da ismi değiştirilmiş aradığımız kadın o."
70. Doruk ve Fatih, Doruk'un evinden isimleri, robot resimleri ortaya döküp katilin analizini yapmaya çalışırlar. Doruk bir psikiyatrist olarak, katil için tecavüz ve etkilerinin kişiliği üzerindeki yansımalarını çözümlenmeye başlar. Beyza da arka odadan onların konuşmalarını dinler. Doruk Beyza'nın onları dinlediği fark eder, tedirgin olur.
71. Beyza'yı balkon kenarında atlamak üzere görürüz.

72. Doruk Fatih'i uğurlarken onu katilin kadın değil bir erkek olduğu konusunda tekrar uyarır. Kadının bir köprü olduğunu söyler. Fatih iddialıdır: ben hedefe ulaşmak için mutlaka o köprüden geçeceğim. Fatih gider gitmez Doruk içeri koşar.
73. Beyza atlamak üzeredir, Doruk koşarak onu kurtarır. Bu esnada aşağıya inen fatih, kuşkuyla dönüp yukarı eve doğru bakar.
74. Beyza Doruk'un kollarında ağlar. Konuştuklarını duyduğunu ama kendinden emin olamadığını ifade eder. Kendisinin kimseyi öldüremeyeceğini söylerken Doruk "öldürebilirsin, herkes öldürür" , der ve tecavüzü hatırladığında ne hissettin diyerek, Beyza'nın öldürmeye ne kadar yakın durduğunu ona gösterir.
75. Fatih tekrarar ilk maktul Koray'ın evine gelmişlerdir. Katilin onu neden öldürdüğünün sorusunu bulmaya çalışıyordu. Bir takım kasetler bulur.
76. Tüm cinayet masası toplanmıştır, bulunan kasetleri izlerken Koraya'a karşı nefret dolarlar "iyi ki kesmiş" diyerek katilden yana olurlar. Çocuk pornosu kasetleri bulmuşlardır. Tek soru kalmıştır. Serap'ın çocuğun önünde fuhuş yaptığını nereden biliyordu? Tüm dikkatleri küçük kız Elif'e yönelir.
77. Dedektif kız Elif'i konuşturur ve Rabia'nın Beyza Türker yani Doruk'un karısı olduğunu öğrenirler.
78. Beyza tuvalette yine küçük Ayla olmuştur, kendisini yerden kaldırmak isteyen hizmetçiyi yanlışlıkla küvete düşürür, kadın ölür. Birden zihninden Dilara'ya, yetimhaneye dair kareler geçer...
79. Beyza'yı kendi zihninde yarattığı karakterle birlikte bir denizin ortasında, küçük bir kayıkta görürüz. Olarla bir hesaplaşma yaşar. Rabia ile Dilara yine kavga eder. Beyza onlara hanginiz öldürdünüz diye sorar, kimse sahiplenmez? Hepsini tek tek suya atar.
80. Uyandığında banyodadır eli kan içindedir, küvet de kan vardır ama hizmetli yoktur.
81. Beyza babasının yanında ağlıyordu, "hakkını helal et" der ve ayrılır.
82. Bahçede Fatih'le buluşurlar. Ağlayarak aradığınız kadın benim, der. Bu cinayetleri Beyza olarak işlemedim ama diğerlerinin ne yaptığını bilmiyorum, der.
83. Teslim olmak ister, kelepçeler takılırken Dilara olur.

84. Sorgu odasında Dilara'yı sorguluyorlardır. Dilara hiçbirinin katil olmadığını söyler. Tanığı olduğunu söyler, sevgilisin adını verir.
85. Sorgu odasında Beyza' ile birlikte dirler. Doruk'u ister ama Doruk'a ulaşamadıklarını söylerler.
86. Dilara'nın sevgilisi gelir. Onu Beyza olarak görünce şaşırır ama Dilara'nın söylediklerini onaylar. Serap'ın öldürüldüğü gece birlikte dirler.
87. Doruk arar, Beyza'nın emniyette olduğunu öğrenir. Gergindir.
88. Yine birisi aynı yöntemle öldürülüyordur. Öldürülenin doruk olduğu görülür.
89. Çöp konteynırında kesik bir bacak daha bulunur.
90. Doruk emniyete girerken görünür.
91. Otopsi masasında savcı ve Fatih kesik bacağın başında katilin Doruk olabileceği ihtimalini konuşurlar. Savcı karşı çıkar, Fatih ısrarlıdır. Savcı ona tatil verir, dosyadan uzaklaştırır.
92. Fatih sigara içerken Doruk Beyza'yı almış gidiyordur. Fatih ve Doruk restleşirler. "Katilin erkek olduğunu söylemiştin, insan bazen gözünün önündekini göremiyor değil mi?" diyen Fatih'in sözlerini hiç umursamaz bir tavırda Doruk Beyza'yla uzaklaşır.
93. Fatih'in asistanı Doruk'ların evine gelmiştir, taşınmışlardır.
94. Doruk Beyza'ya hipnoz uyguluyordur. 12 haziran 2005'tir. Beyza kendiyle savaşımın bittiğini bir daha alt karakterlerin geri gelmeyeceğini hissettiğini söyler.
95. Fatih yazlıklarının adresine ulaşmıştır, yoldadır gidiyordur.
96. Doruk Beyza'ya hazır mısın diye sorar. Beyza "hazırım" der kalkarlar.
97. Bu arada Fatih de evi bulmuştur. Ama kimse yoktur, çıkıştaki lastik izlerinden ne yöne gittikleri hakkında fikir yürütür.
98. Beyza ve Doruk el ele boş bir binaya girerler.
99. Doruk yaşlı, bayıltılmış elleri bağlanmış, bir adamın yanına götürür Beyza'yı. "Gökten senin için indi" der. Adamın çocuklara yaptığı tecavüzleri anlatır. Onu adamı öldürmeye teşvik eder. Beyza istemez Doruk'un söyledikleri ile kendi vicdanı arasında kalır.
100. Fatih buldukları boş binayı bulur.
101. Beyza yapamaz, bıçağı bırakır. Doruk daha kolay olur diyerek silahı verir.
102. Fatih binanın içindedir, seslerini duymaya başlar.

103. Beyza silahı da istemez ağlamaktadır. İlk seferinde her zaman zor olur diyerek Doruk kendi yapmaya kara verir, satırı alır adamın başına vurmaya hazırlanırken, Fatih satıra ateş eder. Doruk beni öldürüp bu sapığı mı kurtaracaksın, canavar kim? Diye bağırır. Bu esnada Beyza Fatih'e ateş eder, Fatih Doruk'u yaralar. Doruk beni böyle ele geçirmesine izin verme diyerek Beyza'dan kendini öldürmesini ister ve Beyza Doruk'u öldürür.

2.2.5.3. Merak Unsurları

Ana Merak Unsuru

Filmin başından sonuna kadar değişen isimler ve değişen yan merak unsurlarının çeşitliliğine rağmen temelde sorulan soru; “Katil Kim” oluyor. “**Katil Kim?**” filmin ana merak unsurudur, diyebiliriz.

Yan Merak Unsurları

- 1- Öldürülmek istenen adam kim?
- 2- (İlk andan itibaren merak unsuru) Katil kim?
- 3- Dilara kim?
- 4- Kadın Beyza mı yoksa Dilara mı?
- 5- Doruk kimi bekliyor?
- 6- Beyza katil olabilir mi?
- 7- Kadın, Beyza mı, Rabia mı? Dilara mıdır? (sonrası olaydan hrepsinin o olduğu anlaşılır)
- 8- Doruk eşinin kişiliklerinden haberdar mı, bu durumu çözecek mi?
- 9- Beyza kim olduğunu, kendisine neler olduğunu, kişiliklerinin neler yaptığını çözecek mi? (kocasının dosyasını inceleyince çözer ama Dilara engel olur)
- 10- Serap'ı Beyza mı öldürdü?
- 11- Beyza'nın Öğretmen Pakize ile bağlantısı nedir?
- 12- Beyza'nın çocuk kişiliği kim?
- 13- Ayla kim?
- 14- Fatih ve Beyza yetimhanede karşılaşacak mı?
- 15- Beyza intihar edecek mi?
- 16- Beyza yakalanacak mı?

17- Doruk nerede, Beyza için ne yapacak?

18- Katil Doruk mu?

19- Doruk Beyza'yı neye hazırlıyor?

20- Beyza kimi vuracak?

2.2.5.4. Öykü Dinamiği

Polisiye – Gerilim filmi olan “Beyza’nın Kadınları” çoklu kişilik rahatsızlığı yaşayan bir kadından hareketle şehirde ardı ardına işlenen seri katil cinayetleri arasındaki bağlantıyı kurmaya çalışan çok aksiyonlu, tansiyonu yüksek bir film.

Senarist öyküyü dinamik tutabilmek için sık sık izleyicinin kafasında soru işaretleri bırakmış, sorular sormuştur. Kimi çok kısa süre de çözülmüş, kimi de öykünün sonuna dek merakı canlı tutmuş olan sorular, temelde “Katil Kim?” sorusunu besleyen ve bu yönde izleyicinin kafasındaki soruları cevaplayan bir çizgide ilerlemiş. Tüm oklarını Beyza karakterine yönelten izleyici, sonunda Doruk’un katil çıkmasıyla bir polisiye izleyicisi olarak filmde istediğini almıştır diyebiliriz.

Grafikte tepe noktaları zirve yapan merak unsurlarına bakıldığında, bunların öyküyü sonuna kadar taşıyan merak unsurları olduğu görünür.

2 numaralı merak unsuru yani katil kim sorusu, daha jenerikte başlayan olaylar ve çekimin verdiği gizlilikle birlikte seyirciyi filmi izlemeye iten bir soru. 6 numaralı merak unsuruyla birlikte (filmin ilk çeyreğinde), izleyici “Katil Beyza olabilir mi?” diye sormaya başlar. İzleyici, senarist ve yönetmenin tüm göstergelerle katil olarak yönlendiği karakter olan Beyza ve onun diğer kişilikleri ile ilgilenirken asıl katilin davranışlarını, yani Doruk’un davranışlarıyla verdiği ipuçlarını gözden kaçırmaz. Tıpkı Dedektif Fatih gibi. Filmin son çeyreğinde ise Beyza’nın suçsuzluğu ispatlanınca Fatih’in dikkatiyle izleyici de katilin Doruk olabileceği ihtimali üzerine düşünmeye başlıyor.

Filmin öykü dinamiğini incelerken üzerinde durulması gereken bir nokta var ki o da senaryoda oluşan boşluklar. Olay zincirini incelerken tespit edilebilecek olan öykünün boşlukları, kafalarda birtakım soru işaretlerine yol açıyor ve bu da öykünün inandırıcılığında izleyiciyi uzaklaştırıyor. Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi, anlatı sinemasında filmin tamamen düşsel bir mekânda ve zamanda geçmesi bile gerçeklik yanılsamasını bozamaz, yeter ki karakterlerin davranışları belirli bir

tutarlılık göstersin, mantıksal temellere dayansın. Bu olay zincirinden yola çıkarak belirlenebilecek öykü boşlukları şöyle;

- 1- Korayı nasıl teşhis ettiler?
- 2- Beyza Eyüp Mezarlığı'na gittiğinde, Polisler onun orada olduğunu nasıl tespit ettiler? Sivil dedektifleri gören Beyza kendisini aradıklarını nasıl anlayıp da kaçmaya başladı? Onların polis olduğunu nerden biliyordu?
- 3- Küvete düşen hizmetçiye ne oldu?
- 4- Beyza'nın suçsuzluğu ortaya çıktıktan sonra aradan geçen zamanın ardından ne oldu da Fatih tekrar harekete geçti?
- 5- Fatih, Doruk ve Beyza'nın adam öldürmek için gittiği boş binayı, o kadar mekân arasından nasıl buldu?
- 6- Bulunan son bacak kime aitti?

Tüm bunlar filmi izlerken izleyiciyi öyküden uzaklaştırabilecek olduğu gibi öykü ayaklarında da boşlukta kalan sorular.

2.2.6. BEYZA’NIN KADINLARI - PSİKANALİZ

Çoklu Kişilik (Multiple Personality)

Beyza’nın Kadınları’nı incelerken öncelikle bilinmesi ve üzerinde durulması gereken ciddi bir psikolojik rahatsızlık olan “Çoklu Kişilik”tir. Cinsel ve ya duygusal istismar sonucunda çocukluk çağında ortaya çıkan bir rahatsızlık olarak psikiyatri literatüründe “Dissosiyatif Kimlik Bozuklukları” altında gösterilir.

“dissosiyatif kimlik bozukluğu (DKB) tanısı koyabilmek için kişinin en az iki ayrı ego durumunun bulunması, belirli zamanlarda birinin öne çıkması, bu ego durumlarının kontrolü ele aldığı birbirlerinden bağımsız oluş, düşünüş ve varoluş şekillerinin olması gerekmektedir. Bir benliğin diğeriyle temasının olmamasından dolayı, bellekte boşluklara sıklıkla rastlanır. A’nın B’nin nasıl olduğuyla ilgili belleği, hatta B’nin varlığıyla ilgili bilgisi yoktur.”¹¹⁰



Temel ya da ev sahibi kişilik olarak değerlendirilen kişilik kibar sakin temkinli ise, ikinci kişilik faal, uçar, cinsel arzularına engel koyamayan özellikler gösterir. Tıpkı Beyza karakterinde görüldüğü gibi. Her zaman olmasa bile diğer kişilikler birbirinden haberdar değildir ve nevrotik davranış yapısına sahip olsa bile, kişilerin bilinç yönü gerçeklikle bağına koparmamaktadır. Tıpkı Dilara’nın olanlarla

¹¹⁰ (http://www.aktuelpsikoloji.com/artikel.php?artikel_id=889)

ilgili bilgiler verip kendisini cinayeti işlemediğine dair tanık göstermesi gibi. Doruk'u tanınması onu Beyza'nın eşi olarak kabul etmesi gibi.

Çoklu kişilik çok küçük yaşlarda başlayan bir rahatsızlık olduğu bilgisinden yola çıkarak burada, Beyza'dan önce "Ayla"ya dikkat etmek gerekiyor. Ayla özel bir yetimhanede büyümüş, daha sonradan evlatlık verilerek Beyza ismini almıştı. Ama o yetimhanede küçük çocuklara tacizde bulunan Pakize Öğretmen, Ayla'yı da bacağından karyolaya bağlayarak sürekli cinsel tacizde bulunmuştur. Bunun travması onda Ayla'yı unutup bünyesinde sığınacağı başka kişilikler yaratması neticesine götürmüştür denebilir. Film içinde, Psikiyatrist Doruk Fatih'e tacavüze uğrayan küçük çocuğun psikolojisini şu sözlerle anlatmıştır:

"tecavüz çok ağır bir travma. Çocuk bunu yok farz eder, bir süre sonra da gerçeklik duygusunu kaybeder. Bütün bu tacizin başkasının başına geldiğini düşünmeye başlar. Bana tecavüz edilmedi, Ayla'ya tecavüz edildi, dişiliği ortaya çıktığında Dilara, suçluluk duygusuysa Rabia.. Bu bir hastalık Fatih, bir dissosiyatif kimlik bozukluğu, çoklu kişilik." (Beyza'nın Kadınları Filmi Dr. Doruk'un diyalogu)



Ayla, kendi güvenini ve kişiliğini oluşturmaya başlarken, kendisini bu dünyada yapayalnız ve örnek alabileceği anne veya babası olmadan ayakta tutmaya çalışmış ancak tüm bunlara bir de tecavüzün eklenmesi onu kendi beyninde yarattığı diğer kişiliklere bağlamış. Küçük Ayla'nın ayakta kalabilmesi için bütün bu karakterlere ihtiyacı vardır. Yaşadığı olaylarla yüzleşecek gücü yoktur ve çözüm olarak hayatı hafife alıp, gününü gün eden Dilara'yı kendine kişilik seçmiş veya bütün bu olumsuzluklardan sığınmak için de çocukların dostu Rabia'ya sığınmıştır, yorumu yapılabilir.

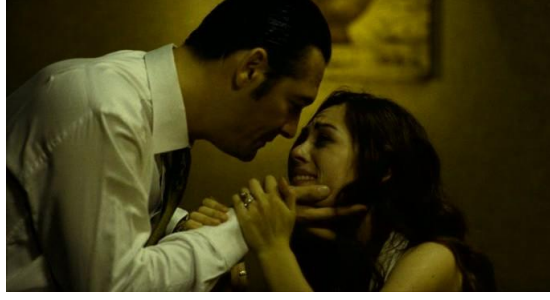
Doruk- Psikiyatrist Etiğine Aykırılık

Doruk FBI’da çalışmış, iyi bir eğitim almış alanında uzman bir psikiyatrist. Adli Tıp alanında da bilgilerinin olması onu kusursuz, izine rastlanamaz, kendini ele vermezse yakalanamaz bir katil yapıyor.



Doruk’la Beyza’nın ilişkilerinin nasıl başladığına dair elimizde bir ipucu olmamakla birlikte Beyza’nın geçmişte Doruk’un hastası olduğu sonucunu Beyza’nın eve geç geldiği gün aralarında geçen tartışmadan anlamak olanaklı. Doruk; *“Hipnoz yapalım”*, derken Beyza; *“Hayır hastan olmak istemiyorum, ben senin karınım”*, der. Yani daha önce bir hipnoz yapıldığı ve Beyza’nın iyileşmediği sonucunu çıkarılabilir. Ancak bir psikiyatrist olarak eşini hastalığının semptomları ile baş başa bırakması, *“unutmaya çalıştığın ne varsa kendin hatırlamalısın, yoksa beni de kaybedeceksin”* diyerek onu bir uzman yardımı almaktan uzaklaştırıp kendi haline bırakması baştan itibaren onu bir doktor olarak suçlu yapıyor.

İkinci nokta ise pedofili gibi tedavisi neredeyse olmayan ve toplumda da yasalarca caydırıcı bir cezai işlemi bulunmayan bir hastalığa karşı Doruk’un yani “katil”in ilgisi. İlk başlarda Beyza’nın hayatını etkilenen Pakize öğretmen, Serap ya da Koray gibi kişilerin ölümleri izleyicide eşinin intikamını alıyor izlenimini yaratıyor. Ancak sonraki cinayetler Doruk’un Pedofili rahatsızlığı olan kişilere karşı bir takıntısı olduğunu hatta kendisine gelen hastalarını dahi tedavisi olmadığı için öldürdüğü anlaşılıyor. (Doruk’un tedavi esnasında hastalarının seslerini kaydettiği cihazdan, son kurbanı yaşlı pedofili adamın sesini Fatih’e dinletmesi)



Bu iki nokta Doruk'un Beyza'nın içinde birçok karakter yaratan beynine hayran olduğunun ve onu kendi kutsal görevine sadık bir kurban (uygulayıcı) daha hazırladığını gösteriyor. Elleri arkadan bağlı diz çökmüş ve yan yatar bir pozisyonda (H.z. İsmail'in kurban edilmiş olduğu gibi, ki buna vurgu yapılıyor) Beyza'ya sunduğu çocuk tacizcisini öldürmesi için onu teşvik ederken şöyle söyler: “ *Tanıdın mı manzarayı, gökten senin için indi. Çocukları bu adamdan kurtarman için, çocuklara tecavüz edecek hasta ve cani birisi... Çocuklara bayıltana kadar tecavüz ediyor tıpkı sana yapıldığı gibi*”, Beyza: “ *neden yapıyoruz bunu*” diye itiraz eder, Doruk ekler; “ *ne sanıyorsun Beyza kötülerin cehenneme gittiğini mi?*”. Kendine göre haklı sebepler bulmuştur Doruk ve Beyza'yı da buna inandırır. Çünkü bir kalp hastasının kalbi nasıl bir cerrahın elindeyse, bir ruh hastasının da beyni Psikiyatrinin elindedir ve mesleğini kötüye kullanan Doruk bu gücünü kullanıyor.

Sıralanan tüm bulgular mesleğini kötüye kullanan bir psikiyatrist vakası ile karşıya karşıya olduğumuz gösteriyor. Türk Psikologlar Derneği'nin Etik Yönetmeliği'ne göre filmde Doruk'un öncelikle Beyza eşi olduğu halde ona terapi uygulamasıyla yönetmeliğin¹¹¹ "2. Yararlı olmak ve zarar vermemek" maddesinin 2.4 çoklu ilişkiler ilkesinin ihlali söz konusu. Bununla birlikte zaten psikolojik sorunları olan bir kişinin kendini suçlu hissetmesine sebep olarak daha fazla strese yol açıp sıkıntılarının artmasını sağlayarak da “2.2 Zarar vermektan kaçınmak” ve “5. İnsan haklarına saygı ve ayrımcılık yapmama” maddesinin “5.4 Uzmanlığını kötüye kullanmamak” ilkelerine ters düştüğü gözlemlenmekte.

Peki bunu bilmek analizciye ne sağlar? Bunu bilmek filmi analiz edenin, bir hasta olarak Beyza'dan daha çok Doruk'a yönelenerek onun üzerinde senaryoyu

¹¹¹ (<http://www.am.org/iupsys/resources/ethics/turkey-code-turkish.pdf>)

çözümlemesini sağlar. Üstelik bu bilgilerle Doruk'un Beyza'dan daha ağır bir psikolojik hasta olduğunun anlaşılmasına ve karakter analizinin daha dikkatli yapılması gerektiğinin algılanmasına yardımcı olur.

Ceza

Freud analiz için çocukluk evresinin bilinirliğini şart koşuyordu ancak burada Doruk'un çocukluğuna dair hiçbir bilgi yok. Ama pedofili konusuna bu kadar saplantılı bir hal almış olması onun da çocuk tacizinin bir kurbanı olabileceği ya da "bastırılmış duygular saldırganlık doğurur" ilkesini temel alırsak kendisinin de bir Pedofili olabileceği ihtimalleri üzerine varsayımlarda bulunabiliriz.

Varsayımlardan film gerçekliğinin bize sunduklarına bakacak olduğumuzda Doruk'un da işlediği cinayetlerden dolayı kendini suçlu hissettiğini hatta son sahnede Beyza'nın kendisini öldürmesini isteyerek kendini cezalandırdığını söyleyebiliriz: "Beyza beni böyle bırakmasına izin verme, bas tetiğe!" demişti ve kendi sonunu kendi hazırlamıştı.

Beyza eve her geç geldiğinde Doruk Beyza'ya "neredeydin?" diye bağırması, Beyza'nın nerede kiminle olduğunu hatırlamıyor olmasını bilmesine rağmen üstüne gitmesi, işlediği suçu gizlemek için gösterdiği bir davranıştır.

Doruk eğer cinayetleri bir ritüel gereği ve ritüelin sürekliliğini sağlayacak şekilde devamlılıklarla işlemiyor olsaydı bile aşırı kontrol kaybı (cinayet işlemenin kendisini basitçe kontrol kaybına dâhil edebiliriz), gerçeklikten kopuş (hasta-terapist ilişkisini ve bu ilişki içinde oluşan güveni yok sayma) ve hezeyanlı (cezayı hak edenlerin cezasını verme yetkisini kendinde görmesi) bir düşünce ve eylem tarzından dolayı psikolojik problemleri olan bir birey olarak değerlendirilebilir.

Beyza film boyunca kendini bulma çabasıdayken, Doruk her şeyi bilinçli olarak gerçekleştirmiş olması da Doruk'un hastalığının boyutuna bir gösterge.

2.2.7. KAÇIKLIK DİPLOMASI



Yönetmen: Tunç Başaran

Yapım Yılı: 1998

Eser: Ayşe Nil Şamhoğlu

Senaryo: Tunç Başara, Ahmet Haluk Ünal

2.2.7.1. Karakterler

Olayın Ortaya Çıkmasında Rol Alan Karakterler

Nur: 30-40 yaşları arasında, Manik-depreyon isminde bir ruh hastalığına sahip olgun bir kadın. Hayatı boyunca gerçek sevgiyi, doğru insanı aramış. Etrafında abisinden babasına ve daha sonrasında da eşine kadar hep sorunlu ve kendisine sevgi vermeyen erkeklerle yaşamış. Neyi-kimi sevdiğini, neye-kime üzüldüğünü hep aramış bulamamış. Önüne tavuğun ciğeriyle boynu koyuldu diye onu sevmeye çalışmış, kocası limonlu salata seviyor diye hep limonlu salata yemiş. Kendi istekleri kendi sevdikleri hep geri planda kaldığı için neden tat aldığını bile unutmamış. Babasından sevgi göremediği gibi kendisi gibi akıl sağlığı pek de yerinde olmayan

annesinden de beklediği sevgiyi ve ilgiyi görememiş. Zengin bir toprak tüccarının kızı olması kocası için onu vazgeçilmez kılarken, o gerçekten kocasına âşık ve belki de bağımlı. Yaşadıkları sıkıntılara, ona karşı olan kızgınlıklarına rağmen ondan kopmayı ayrılmayı hiç düşünmemiş bile. Ta ki hastalığının pençesinden kurtulana kadar.

Murat: Nur'un kocası. Sosyalist bir düşünce yapısına sahip ve sürekli düzenden, haksızlıktan şikâyetçi ama evde karısına uyguladığı haksızlıkların hiç farkında değil. Her hangi bir düzenli işe sahip değil, sürekli uyuyup tembellik yapan bir tip. Nasılsa kayınbabasından gelen paralar onlara yetiyordur. Cinsel doyumsuzlukları sebebiyle sürekli başka cinsel deneyimler peşinde koşar. Karısının hastalığı hat safhaya ulaşana kadar onun ilgisini çekmez onu o haliyle idare edip umursamaz davranır. Bir uzaman yardım alması için yönlendirmez. Filmde, tedavi süreci boyunca da herhangi bir desteğini görmüyoruz. Arabayı hızlı kullanması sonucu kaybettikleri oğullarının ardından Nur'la ilişkileri iyice içinden çıkılmaz bir hal almıştır.

Suna : Nur'un en yakın arkadaşı ve en büyük destekçisi. Hastane gülerinde ona yardımcı olarak eşinden boşanması sürecinde gerekli işlerini takip etmiştir.

Doktor: Nur'un hastanede iyileşmesi onun sayesinde olmuştur. Nur aradığı sevgiyi ve ilgiyi bu doktorun sevecen tavırlarında bulmuş, onu ilgiyle dinleyen kendini keşfetmesini sağlayan sohbetleriyle tedavi etmiştir.

İçinde Yarattığı İnsan: Film onunla başlar onunla biter. Nur kimseyle konuşup rahatlayamadığından kafasında yarattığı bu karakterle konuşarak rahatlamaktadır.

Dekoratif Unsur Durumundaki Karakterler

Akıl hastaları, Abisi, Annesi, Babası.

Yazarın-Senaristin Sözüünü Emanet Ettiği Karakterler

İçinde yarattığı İnsan: Senarist sözü sürekli bu karaktere bırakarak ve zaman zaman ortaya çıkarıp ona söylediği sözlere, filmi izlerken dikkat edilmesi gereken temel noktalara işaret etmektedir. Filmin derdi sevgidir, önce kendini sevmek... Filmin ilk sözleri de sevgi ve mutluluk üzerinedir zaten: *“Mutluluk insanın kendini olduğu gibi kabul etmesidir, insan ancak o zaman kendini sever. Kendini tümünden sevenlere ise deli deriz. Ama kendini sevmeyen başka bi şeyi başka birini sevebilir mi?”*Bu sözler filmin sonuna kadar ana temayı üzerinde taşır. Olaylar bu sözlerin derinliğindeki anlatımlarla sürüp gider.

2.2.7.2.Olay Zinciri

- 1- Bir kadın ılığı ile başlar film. Jenerikle birlikte yüzler geçer.
- 2- Jeneriğin ardından, karanlıklar içinde konuşan bir adamın sözleri ile başlar film : *“Mutluluk insanın kendini olduğu gibi kabul etmesidir, insan ancak o zaman kendini sever. Kendini tümünden sevenlere ise deli deriz. Ama kendini sevmeyen başka bi şeyi başka birini sevebilir mi?”*
- 3- Karanlıkta kapı kilidi sesleri duyulur. Bir ruh hasatlıkları hastanesinin koridorudur. Sürekli konuşan, 10.yıl marşını söyleyen bir kadın ve onu güçlölkle yürüten bir adamı görürüz.
- 4- Kendi hayatında kızdığı sinirlendiği ne varsa hepsini kesik kesik ifadelerle dışarı vurmaktadır. Bir çocuk, bir aydın olmakta, bir kocasına, bir sahte aydınlara kızmaktadır. Bu arada mavi hasta kıyafeti giydirilir.
- 5- Kadının anlatımı ile çocukluğuna gideriz. Evde yemekte ailesinin erkek kardeşlerine yaptığı ayrıcalığı, abisi Tayfun’un bebeklerini parçalamasını hatırlar. *“belki de bendeki kaybediverme korkusu o günlerden kalma”* der.
- 6- Anne ve babasının kavgalarını hatırlar, yorgun, üzgün mutsuz annesi, kendisini dışarılara atıp üzerinde garip giysilerle yalın ayak koşuyordur. Babası da onunla dalga geçiyordur.
- 7- Abisini dayaklarından annesine sığındığı bir gün hiç konuşmayan annesi kendi bakır bileziğinin kızının bileğine takar.

- 8- Günümüze döneriz. Tepeden ışık alan hücre gibi bir yerde tek başınadır, kolundaki bakır bileziğe bakar.
- 9- Tekrar çocukluğuna gideriz ve kalp hastası küçük erkek kardeşinin ölüm gününü anlatır. Nur, çok da üzülmemiştir.
- 10- İhtilâle beraber Demokrat Parti'den olan babasını da alıp götürürler. Annesi üzülürken o duygularının ne olduğunu bile hatırlamıyor.
- 11- Tekrar Hastane..Bir hemşire ile elektro şok odasına gider.
- 12- Şok verildiği anda gözünün önünden küçüklüğüne dair şimdiye dair resimler arka arkaya geçer.
- 13- Bir Atatürk fotoğrafının yakın plan çekimin üzerinde, babasının Atatürk'le ilgili söylediği iyi şeyleri hatırlar. "Allah'ım ne güzel insandı" der.
- 14- Şoktan sonra koridorda güçlkle yürürken babasının Mülkiye'yi kazanmasıyla ilgili söylediklerini hatırlar. "ben kızımı komünist yetiştiren bir okula göndermem". Ama babasının sözünü dinlemeyip girmiştir Mülkiye'ye.
- 15- Eşine rastladığı günü anlatır. Kantindedirler, Murat ona hiç aldırılmaz bu onu daha da çok çeker. Arkadaşı Suna: "tam san göre bütün ömrün boyunca uğraştırır hiç canın sıkılmaz" demiştir.
- 16- Babasıyla Murat'ı tanıştırır ama ilk günden siyaset yüzünden babasıyla tartışırlar.
- 17- Tekrar hastane odasındadır. Uyurla uyanıklık arasındadır. Anlatmaya devam eder. Kocasının umursamazlıkları, çocuğuyla o yokken ilgilenmemesini hatırlar, ev harap haldedir. O çalışıyordu, adamsa sürekli uyuyordu.
- 18- Bir gün devlet sosyalizmden diye yine atıp tutuyordu. Annesi sinirlenir, kızının koşuşturması onun oturup içki içmesi ağına gitmiştir: "oğlum sen sosyalizme ilkönce evinden başla der. Adam ilk kez bulaşık yıkar. ilk ve son olur.
- 19- Babasının çiftliğinde, Nur'un abisiyle kocası senin paran benim paran tartışması yaparlar. Abisi, Murat'ın kız kardeşini sürekli maddi olarak sömürdüğünden bahseder.
- 20- Kadın daktilosunun başında çalışırken birden bir ışık parlar. Kendini kötü hissediyordu, bir şeyler olduğunu fark ediyordu ama ne olduğunu anlayamıyordu.
- 21- Hastane odasında otururken hemşire gelir hadi der. Elektro şok'a götürür.

- 22- Şokun ardından kaza günlerini hatırlar. Murat hızlı sürüyordur. Çocukları kazada ölür.
- 23- Hastane bahçesinde tüm hastaları toplamış, “10.yıl marşını “ okutuyordur.
- 24- Başka bir gündür. Evinde oturmuş tv izliyordur. Mecliste kavga, sokakta çatışma, kazalar hiç iyi haber yoktur yine bir ışık parlaması olur. Kadın yine ne olduğunu anlayamaz. Kadın kalkar, müziğin sonuna kadar açıp kocasını uyandırır. Bütün gün uyuyorsun, pisliğini temizlemekten sıkıldım der. Murat babasından para istemediği için ona kızar. Murat; “Başlarsın bitirirsin, istemezsin, istersin, karar verirsin değiştirirsin, hep sen bilirsin her şeyi, hep sen hep sen”. Nur: “hayır, sen bitirirsin ben başlatırım, sen yıkarsın ben yaparım, ben doğururum sen öldürürsün..”
- 25- Adam meyhaneye gider.
- 26- Başka bir gündür. Kadın evde müziği sonuna kadar açmış kendi kendine deli gibi dans eder. Adam elinde çiçekle gelir. Kadın çok mutludur, arkadaşlarının geldiğini mezuniyet balosu olduğunu söyler. Birlikte gidelim der. Adam ondaki değişimi aşırı duygu durumunu anlıyor ve üzülyordur cevap vermeden ona sarılır, ağlar.
- 27- Baloda aşırı hareketleri, giyimi, konuşmaları, kahkahaları ve dansları ile herkesin dikkatini çeker. Arkadaşı Suna onun için kaygılanmaktadır.
- 28- Sırılsıklam olmuştur eve gelir dans etmeye ve şarkı söylemeye devam ederek, kocasını kaldırır birlikte olmak için ama kocası onu itekler.Üzülür ama hemen kendini toparlar; ben güçlüyüm, kimse beni yıkamaz. “Sevemez kimse beni benim sevdiğim kadar “ diye şarkı söyler.
- 29- Aşırı bir makyaj yapmıştır aynada duran Atatürk resmine gülümser ve çıkar.
- 30- Taksim’de Atatürk anıtına çiçek bırakır, İstiklâl Marşını okur. Herkes saygı durumunda bekler. “Başardım” paşam der.
- 31- Nutuk’u okurken görürüz. Uyumuyor sürekli okuyordur.
- 32- Evde kendi kendine Atatürk’ün sözlerini onun gibi okumaya çalışır. Laflara hayran kalır. “bu lafları da ancak o söyleyebilirdi” der.”haysiyetli ve şerefli “ laflarına takılır. Kim kaldı ki der. Bazı kelimeleri anlayamaz sinirlenir.
- 33- Kitapçada ne kadar Türkçe Nutuk varsa toplar.
- 34- Nur daktilo başında harıl harıl çalışırken Murat gelir, evin pisliğinden şikayet eder. Nur’un umurunda değildir. Atatürk’le ilgili açılan yarışma için

- çalışıyordu. “Ben kazanacağım”, der. Adam Nur’un sürekli ben demesinden de şikayetçidir.
- 35- Kadın marş okuyarak gazeteciye gider. Gazeteye bakar ama bulamaz. Birinciliğimi açıklamadılar diye bağıırır.
- 36- Markete girmiş söylenerek ürünlerin yerini değiştiriyordu.
- 37- Evde gazeteyi parçalıyordu, Aydın Bozuntuları der. Murat’la yine tartışırlar. Kocasını da Atatürk dūřmanı diye suçlar. Bir örgütten bahseder.
- 38- Parkın içinden koşarak gelir. Filmin başındaki adam tekrar karşımıza çıkar. Nur’un oturduğu banka oturmuştur: “insanlar da mūzik çeşitleri gibidir, ama onlarda aradığın istasyonu kolay bulamazsın” der.
- 39- Tekrar hastaneye geçilir. Hastanede hayali kartlarla kağıt oynayanlar, hayal gören hastalar gösterilir. Sürekli duvara sūrtünen bir kızın yanına gider, yüzünü okşar : “hepimizin sevgiye ihtiyacı var” der.
- 40- Hastanede dökülen çaydan yine geçmişe gider. Yatakta tentürdiyot koktuğunu söyler Murat algılamıyordu. Mutfağa gider her şey zehirli diyerek tüm yiyecekleri döker. Murat gelir “deli misin” diye kızar.. Nur da “bizi öldürecekler” kokusu vardır. Nur, “ölmeden çek git aptal”, der Murat’a.
- 41- Nur, şimdide mahallesinde bahçeli bir eve sahip kadının kapısına dayanır. “Anamın evi burayı boşaltın bir an önce” diye kadına çıkışır. Kadın şaşırır, polis çağıracağını söyler ama Nur çok karalıdır. “Gasp etmişsiniz, komünist ülke mi burası be, her şeyi paylaşmışlar”, diye bağıırır.
- 42- “Sahiplenmeye alıştığım her řey benden haksızlıkla alınmış şeylerdi öyle dūřünüyordum” diye anlatmaya devam ediyor Nur. Bi parkta adım hesabıyla parkı sayıyordu, defolun diye oynayan çocukları kovar. Orası da onun arazisidir. Bekçi kadının durumunu anlayıp idare eder Nur; devlete her zaman itimadım vardır deyip gider.
- 43- Akşamüstleri gittiği fenderde bir gün kafasında yarattığı karakteri keşfeder. O karakter ona: “her şey olabilir insan ama sevgisi yoksa bir hiçtir. Sevgi sabırlıdır, sevgi naziktir, sevgi kıskanmaz, sevgi kendini övmez, kibirlenmez, sevgi kaba değildir. Kolay öfkelenmez, sevgi kötölükten hoşlanmaz ve doğrulukla sevilir o her zaman korur, her zaman ümit eder, her zaman azimlidir. Sevgi asla başarısız olmaz.”
- 44- Bur evdedir, bir harita üzerinde tüm mumları yakmıştır. Annesine “zavallı” der, “korkak” der mallarını aldıkları için. Murat gelir mumları söndürmeye

- çalışır. Nur anlatır; “annemden kalan malların hepsini almışlar ama geri alacağım işaretledim” deyip haritayı gösterir. Kocasını iyice kaygılanır.
- 45- Nur’un yakın arkadaşı Suna ile Nur’un durumunu konuşur ama Suna hastanelik bir durum olduğunu kabul etmez.
- 46- Nur bu defada evdeki kâğıtları yakıyordu Suna ile Murat gelirler panikle söndürmeye çalışırlar. Murat bir tokatla Nur’u yatıştırır.
- 47- Nur’un hastanedeki günlerine tekrar dönülür. Doktor ile görüşür. Doktor hastalığının “Manik-Depresyon” olduğunu açıklar. Doktora şoka değil konuşacak birilerine ihtiyacı olduğunu söyler.**
- 48- Abisiyle beraber hastaneden çıktıklarını görürüz. Hastane çıkışı abisi gelmiştir ama elini tam tutmuyordu bileğinden tutar annesini görünce sevinir ama o da yüzünü çevirir
- 49- Evde arabesk müzik dinleyen Nur, karanlıkta oturup içki içiyordu. **DEPRESYON EVRESİNE GİRMIŞTİR.** Suna da vardır. Suna’ya hep ağlamak istediğini söyler. Manik halinin daha iyi olduğunu en azından yaşamak istediğini söyler şimdi ise ölmek istiyordu. Suna’ya düşündeki insanı tarif eder. Hep içindekileri konuşan o iyi insanı ...
- 50- İçinde yarattığı insan yine karşısındadır. Gönülden sevmekten bahseder. Kendini hiç unutmama, hiçbir şey unutulmak için sevilmez, der.
- 51- Murat eve gelir, Klasik müzik yine sonuna kadar açılmıştır. Nur iyidir, yazı yazmaya da başlamıştır. Murat onun cinsel durumundan bahsederken Nur’un kadınlara da ilgi duyduğunu, hatta cinsel yaşamlarını renklendirmek için başkalarıyla da birlikte olmayı teklif edercesine konuşur. Ardından yan komşuları genç heykeltıraş kadınla gidip bir görüşmesini ister.
- 52- Nur gitmiştir. Kız heykellerle arasında kurduğu bağdan bahsederken Nur kaybolmuştur.
- 53- Eve gelir, Murat beraber bir tatile çıkıp her şeyi unutmayı teklif eder.
- 54- Tatil yerindedirler adam başka kadınlarla vakit geçiriyordu. Nur görür gülümser ve geri döner.
- 55- Odaya gelen Murat Nur’la zorla ilişkiye girer ve ardından gider. Nur sakindir birden bağırır filmin jenerikten önceki ilk planıdır. **FİLM BAŞLANGIÇ NOKTASINA GELMIŞTİR.**
- 56- Otobüste dönüyordu, yine manik haline dönmüştü, gülüyordu.

- 57- Evde yine abartılı bir makyajla radyonun başında örgütten gelecek mesajları topluyordur.
- 58- Yine fenerin olduğu yere gider. Örgüt kötü durumda ama düzelterek paşam, der kendi kendine.
- 59- Sokakta insanların kıyafetlerine bakarak yorumlarda bulunur.
- 60- Anayolda giderken polis örgüte yardım ediyor diye bir polis arabasının peşine takılır. Polis şüphelenir arabanın başına gider. Polis kadının durumunu anlar ve onu idare ederek bir taksiye binmesini sağlar.
- 61- Atatürk büstlerinin yapıldığı bir yere gider çiftlik için bir Atatürk büstü beğenir.
- 62- Çiftliğe gelir ama Abisi istemez büstü. Büstü getiren adama Nur'un kaçık olduğunu heykeli geri götürmesini ister. Adam giderken kamyonetin arkasından Atatürk heykeli düşer ve kafası kopar. Nur arabanın arkasından beni de al diye ağlar. "Üzülme Atam bizi köle yapamayacaklar" der
- 63- İçindeki insanla yine bankta oturur. "Kimse kimseyi köle yapamaz. Yapmaya çalışan kötülerdir" der.
- 64- Nur kocasını karşı örgütün adamı olarak gördüğünden bütün kıyafetlerini yola atar, özellikle de mavi olanları.
- 65- Kolyesini de söküp atar ama yüzüğünü atamaz çekmeceye koyar.
- 66- Murat gelmiştir ama Nur "örgütün son emriyle eve girmen yasaklandı" diyerek onu içeri almaz.
- 67- Yine hastane koridorlarını görürüz. Yeni gelmiştir onu hemen "kapalıya" diye bir hücreye gönderirler.
- 68- Hücreden sonra elektro şok tedavisine sokulur.
- 69- Nur yatağında oturmuş, annesinin küçükken verdiği bakır bileziğe bakarak düşünüyor.
- 70- Hücrede başka bir kadın daha görünür , sonra ki sahnede aynı kadın intihar etmiş bir halde bulunur.
- 71- Nur banyodadır.
- 72- Hastaneye yeni biri gelir kolundan çekiştiren hastabakıcılara müdahale eden Nur, yeni gelen Doktor Hanım'ın dikkatini çeker.
- 73- Nur hastanede yine marş söylemeye başlar sonra doktor gelir ve onu örgütünü dinlemeye başlar. Ama hemşirenin biri Nur'a kızarak kolundan tutup geri götürür.

- 74- Nur yine hücrededir.
- 75- Doktor gelip hemşirelere kızar insanları dışarı çıkarıp hava aldirmalarını ister.
- 76- Doktor Nur ile konuşmalarına devam eder. Sevgi ve ilgiyle. Doktor'a "ben hiç sevmeyecek miyim", diye yakınıır. Doktor bileziğini sorar. Annesinin verdiği ama ona kendisini tutsak eden bir şeymiş gibi geldiğini söyler. Ve bir gün iyileşince bileziğini de atacağını söyler.
- 77- Murat gelmiştir. Bir takım kâğıtlar getirmiştir ne olduğunu uzun uzun anlatır ama Nur yine aynı soruyu sorar: "beni çıkaracak mısın" Murat kendisini dilemediği için sinirlenip bağırır, gider.
- 78- Bir arkadaşları hastaneden ayrılır.
- 79- Suna gelmiştir. Nur Murat'dan ayrılmak için Nur'dan yardım ister.
- 80- Murat bayan arkadaşları ve bir erkek arkadaşıyla evdedir. Suna gelir boşanma ilamını getirir.
- 81- Nur hastaneden çıkıyordur.
- 82- Doktor onu uğurlarken, "yüzünde kendini sevmenin gururunu görüyorum, ah şu erkekler" diyerek feminen bir bakış açısı sunar.
- 83- Kafasında yarattığı arkadaşı yine çıkar. "Sen gerçek sevgiyi bulmuşsun, gerçek sevgi tavuğun göğüs kısmını sevmektir, biberin tatlısını yemektir, abisi tarafından sevmektir, emeğinin karşılığının verilmesidir, gerçek sevgi birbirini sevmesidir insanların". Der.
- 84- Koca bir tabak sirkeli salata yapmıştır kendine.
- 85- Koşmaya insanlarla iyi iletişim kurmaya başlar. Annemin evi diye evinden çıkartmak istediği kadınla karşılaşır, kadın kokarak içeri karken "ne kadar güzel eviniz var" der Nur, kendisiyle barışmıştır.
- 86- Yeniden yazmaya başladığını görürüz.
- 87- Yine bir balodadır. Çok güzel alımlı ve kendinden emin bir hanımefendidir. Odaların birinde Atatürk'ü görür. Anlatan ses anlatına devam eder. Hayatında üç erkeğin onu çok etkilediğini söyler: biri babası, biri kocası, biri de Atatürk'tür.
- 88- Atatürk büstünün önünü gider: "iyiyim paşam" der. Sonra aklına banka oturup konuştuğu arkadaşı gelir. Koşa koşa banka gider, yoktur. Kolundaki bileziği çıkarıp atar.
- 89- Yine son kare olarak zihninde yarattığı arkadaşını görürüz.. Diyecek bir sözü kalmamıştır.

2.2.7.3. Merak Unsurları

Ana Merak Unsuru

Ana Merak Unsuru; **Nur iyileşecek mi?**

Yan Merak Unsurları

- 1- Nur, hastaneye nasıl düştü? (Nasıl delirdi?)
- 2- Kadın sürekli mutsuzken, birden neden mutlu aşırı hareketli, enerji dolu bir hale geldi?
- 3- Murat, karısındaki anormal olan durumla ne zaman ilgilenip onu bir doktora götürecektir?
- 4- Nur İyileşecek mi?

2.2.7.4. Öykü Dinamiği

Olaylar zinciri, farklı zamanlarda yaşanmış, birbirinden bağımsız olup hemen sonuçlanan Nur'un anımsadığı olayların bütününden oluşmaktadır. Birbirinden bağımsız olan bu hatıralar kendi içinde yaşanıp bittiğinden uzun süre izleyiciyi meşgul eden merak unsurlarını içermiyor. Ancak tüm bu anlatımların temelinde dayandığı iki tane merak unsuru bulunuyor. Bunlardan ilki, bir numara yani Nur'un nasıl delirdiği, diğeri ise dört numara yani Nur'un iyileşip iyileşemeyeceği. Öykü dinamiğindeki eğrilere bakıldığında da izleyiciyi en uzun süre meşgul eden soruların bunlar olduğunu söylemek olanaklı.

İzleyici, ritmi düşük, oyunculuğa dayalı bir durum hikâyesi ile karşı karşıyadır.

2.2.8. KAÇIKLIK DİPLOMASI - PSİKANALİZ

Mani-Depresyon

Öncelile, Nur'u tanımak ve filmi analiz edebilmek için ilk karşılaşılan kavram olan "mani depresyon"u tanımlamak ihtiyacı doğuyor. Bireyin ruh durumuna göre değişen duygusal durum bozukluklarını ifade eden "psikotik duygusal rahatsızlıklar" arasında, mani-depresyon hastalık sahibi için oldukça zor duygu durumları yaratan bir hastalıktır.¹¹²

Mani depresyon hastası hem coşkulu hem de çöküntülü günler geçirir. Bu coşku evresi haftalarca, aylarca sürebilir. Bu devreyi normal bir süre izler, daha sonra çöküntü devresi başlar ve bu da uzun süre devam eder. Düzenli olmayan bu evrelerin ne zaman başlayıp ne zaman biteceği hiç belli olmaz. Nur'da bu süreçlerin hepsini gözlemlemek olanaklı.

Bir süre normal bir süreç geçiren Nur, birden coşkulu bir evreye geçmiştir. İzleyici onun bu rahatsızlığından daha haberdar değilken gerçekleşen bu evre, "Nur'un neden bu kadar yoğun bir coşku ve enerji içerisinde olduğuna dair kafalarda soru işaretleri yaratmıştır. Koltukların üzerinde dans ediyor, yağmurda sıırılsıklam olup tanımadığı adamlara kur yapıyordur. Sürekli izlenildiğini, kaşı örgütten birilerinin onu öldürmeye çalıştığını düşünüyordur.

Mani durumlarında hastalar, saniyede 200 kelime konuşabiliyor, konudan konuya atlayabiliyorlar¹¹³. Filmin başında ilk hastaneye getirilişinde de Nur çok hızlı ardı ardına birbirinden kopuk aklına her geleni anında söyler şekilde cümleler kurar.. Bir çocukluğundan, bir babasından, bir kocasından, bir salatadan, bir aydın bozuntularından bahsedip durur.

¹¹² Davranış Bozuklukları ve Savunma Mekanizmaları, Anadolu üniversitesi Yayınları, s.14

¹¹³ A.g.e., s.15

Filmde Nur'un rahatsızlığının ortaya çıkışı ve sonlanması tamamen stres, üzüntü, başa çıkamadığı duygusal reaksiyonları bastırma haline bağlanmıştır. Murat, Nur'a stres veren temel faktör olarak işleniyor. Murat hastalıklı zamanlarında eşine destek olmadığı gibi, tam iyileşti denilen bir zamanda Nur'u aldatıp üstüne bir de tecavüz ederek Nur'un baş edemediği duygusal çöküntüden kaynaklı hastalık belirtileri göstermesine yol açıyor. Bu anlamda hastalığa dair anlatımlar çok başarılı çizilmiştir.

Elektra Karmaşası

Filmde en çok dikkat çeken ve karakterin hayatını kâbusa çeviren faktör: erkeklerdir. Nur'un hayatında onu kötü yönde etkileyen üç erkek var; abisi, babası ve kocası. Bir de kafasında yarattığı ama asla ulaşamayacağı ideal bir erkek var: Atatürk. Onu çocukluğundan başlayarak bu hastalığa doğru adım adım ilerlediği süreçte, ilk önce babayı ele almak gerekiyor.

Oedipal Karmaşada bir erkek çocuk için anne ne ise bir kız çocuk için de baba o kadar önemli. Baba, bir kız çocuğu için model erkek ve ilk aşk sembolüdür. Ama bu filmdeki baba hiçbir zaman kızına sevgi ve ilgi göstermez. Varsa yoksa erkek çocuklarıdır. Üstelik annesiyle kavga eder, onu döver hatta deli diye alay eder. Kızına verdiği sözlerin hiçbirini tutmaz, emeğinin karşılığını ona vermez. Dolayısıyla böyle bir babayla büyüyen kız çocuk daha cinsel oluşumunun ilk aşamasında büyük bir engelleme, geri çevrilme ve sevgisizlikle mahkûm edilmiştir. Hayatı boyunca erkeklere karşı güvensiz, sevgisiz ve ön yargılı olması kaçınılmazdır.

Okulda, karşısına ilk çıkan erkek olan Murat'a ise hemen âşık olur. Çünkü sevmeye sevilme ihtiyacı vardır. Murat zengin bir toprak kızını kaçırmaz ve evliliği boyunca temellik yapacağı bir ortam kurar kendine. Nur, ilk defa keşfettiği sahte de olsa sevilme ve sevme duygularının kölesi olur. Kocasına bağımlıdır. O ne isterse yapar ona itiraz etmez. Limonlu salata yiyor diye limonlu salata yer, asla kendisinin sirkeli sevdiğini düşünüp kendine özel bir salata yapmaz. Kocasını farklı bir cinsel deneyim için yan komşularıyla gidip konuşmasını ister Nur gider konuşur. Mani halinde kocasının tüm eşyalarını sokağa atarken yüzüğünü çıkarır ama atamaz,

çekmeceye koymakla yetinir. Ya da bizi zehirleyecekler diye kocasını da korumaya çalışır, git kurtul, kaç diye kocasının gönderip zehirli yiyeceklerle kendi mücadele etmeye çalışacaktır.

Anne ile Özdeşim

Abisinden dayak yediği bir gün, Nur annesine sığınır. Annesi kendi bileğindeki bakır bileziği çıkarıp kızına takar. Anne böylelikle kızıyla arasında bir özdeşim kurar, "ben babandan dayak yiyorum, sen de ağabeyinden." Annenin verdiği bu bileziği Nur ilerde hastalığından kurtulunca, yani annesiyle olan özdeşiminden çıkabildiğinde atar.

Çocuğunun öldüğü kazada, Nur olay yerinde çantasını arayıp durur. Yana yakıla çantasını arar, oğlunun ölmüş olabileceği olasılığını düşünmemek için aslında çantasını arayarak kendini oyalar.

Anlaşılamazlık ve yalnızlık hissi, Nur'u zihninde kendisiyle konuşan bir adam yaratmaya yönlendirir. Ancak o adamın aslında var olmadığını da bilincindedir. Yani bu durumla ilgili tam olmasa da bir içgörüsü vardır.

Babasının Nur'a hep anlattığı erkekse Atatürk'tür. Nur, Atatürk'e olan sadakatinden hiç bir şey kaybetmez, en psikotik halinden en depresif haline kadar Atatürk'e saygı duyar ve onun için bir şeyler yapmak ister. Onu sadece bir lider olarak değil, bir erkek olarak da idealleştirir.

SONUÇ

Bu çalışmada, giriş bölümünde de aktarılan zorluklardan kaynaklanan -özellikle Türk Sineması'nda psikanalitik çözümleme üzerine çalışmaların azlığından kaynaklanan - eksiklikler mevcuttur. Ancak bu çalışmadaki çözümlemelerin de gösterdiği gibi senaryo yazarları ve film yönetmenleri karakterin psikolojik kimliğinden ve psikanalitik kodlardan yararlanıldığı ölçüde, gerçeğe daha yakın daha başarılı karakterler yaratabilmektedir.

Özellikle Takva filminde bireyin içinde yaşadığı çatışmalar, dış çevre ile uyum sağlayamama ve bundan kaynaklanan nevrotik bozukluğu çok sağlam bir karakter analizi ve çatışma kurgusu ile sağlanmıştır. Buarada psikanalitik kuramının sunduklarından faydalanılmadığını düşünmek mümkün değildir. İyi bir karakter tahlili yapılarak rüya, bilinçaltı, id ve süperogo çatışması tek tek işlenmiştir. Takva'nın Öykü dinamiğinden de anlaşılacağı üzere hiç bitmeyen sürekli artan, izleyiciyi kendine bağlayan olaylar zinciriyle birbirine sıkı sıkıya bağlı anlatımlar izleyiciyi filme bağlamayı başarmıştır.

Mustafa Hakkında Her Şey ise öyküsel bir kurgu ile şekillenmiştir. Mustafa'nın çocukluk hatıraları senaryoya dahil edilerek basit bir aldatma hikayesinin nasıl da alt mesajları olan içsel bir çatışmaya dönüştürüldüğünün örneğini görmekteyiz. Çalışmanın birinci bölümünde, psikanalizin ilk sorduğu sorunun “neden” olduğundan, insanın ve davranışlarının ardında “nedensellik” bağları kurduğundan söz edilmişti. Sinema filminde de her sınıftan izleyicinin peşinden gittiği soru “neden”dir. İzleyici, “nedensellik” peşinden giderek filmi izler ve çözümlemeye çalışır. İşte bu filmde nedensellik bağları birbirine sıkı sıkıya bağlanmıştır. Mustafa'nın davranışlarının ardındaki nedensellik geçmişinin ardındaki sır perdesi kalktıkça çözülmüştür. Karakterin her davranışının tutarlı bir yol takip edebilmesi için psikolojisi iyi tahlil edilmiş olduğundan hiç şüphe yoktur.

Senaristin, Mustafa'nın çocukluğuna inmiş olması onu başlı başına psikanalitik kuramından faydalanmaya zorlamaktadır zaten.

Beyza'nın Kadınlar ile Kaçıklık Diploması'nda ise psikolojik bir hastalık ve semptomları üzerine iyi tespitlerde bulunup, bunların senaryoya ve hatta oyunculuga çok başarılı yansıtıldığını gözlemek mümkün. Verilen semptomların perdedeki gerçekçi yansımaları seyircinin kahramanla özdeşleşimini sağlamıştır. İzleyici, kendini onun yerine koyarak bir hastalık ve etrafında gelişen olaylarla sürükleyici hikâyelerin peşinden gitmiştir.

Dünya sinemasıyla Türk Sineması'nın psikanalitik film kuramı etrafında şekillenen ve senaryo yazmada yararlanan çalışmalarına bakıldığında, Türk Sineması'nın bu konuda oldukça geç kaldığını söylemek olanaklıdır. Avrupa sineması 1970'li yıllarda kuramsallaştırdığı psikanaliz ile 1960-1990 yılları arasında ortaya çıkan ve sonrasında bir kült'e dönüşecek filmlere imza atmıştır. Türk Sineması ise bu alandaki yolculuğuna henüz başlamıştır (80'lerin ortası Ömer Kavur ile) ve 2000'li yıllarda Türk Sineması'nda yükselişe geçen Çağan Irmak, Özer Kızıltan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerle hızla yol almaktadır. Sinemada psikoloji bilimi ve psikanalitik kuramdan ve çözümlenmelerden yararlanabilen yönetmen ve senarist kuşağıyla Türk Sineması'nın daha da gelişeceği düşünülmelidir.

KAYNAKLAR

Kitaplar:

- 1- Adanır, Oğuz; Sinemada Anlam ve Anlatım; Alfa Yayınları; İstanbul; 2003
- 2- Aaron T. Beck, Bilişsel Terapi ve Duygusal Bozuluklar, Mayıs 2005, Litera yayıncılık, İstanbul
- 3- Bazin, André ; Çağdaş Sinemanın Sorunları, Mart 1995, Bilgi yayınevi, Ankara
- 4- Bakır, Burak; Sinema ve Psikanaliz; Hayalet Kitap; İstanbul; 2008
- 5- Coşkun, Esin; Dünya Sinemasında Akımlar, Ekim 2003, İzdüşüm Yayınları, İstanbul
- 6- Eco, Umberto; Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti; Çev. Kemal Atalay; Can Yayınları; İstanbul; 2009
- 7- Esen, Şükran, Doç.Dr. , Sinemamızda Bir Auter, Kasım 2002, Alfa Basım Yayın, İstanbul
- 8- Freud, Sigmund ; Psikanaliz Üzerine; Çev. A.Avni Öneş; Say yayınları, İstanbul, 2008
- 9- Freud, Sigmund; Sanat ve Edebiyat; Çev. Dr. Emre Kapkın- Ayşen tekşen Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul, 1999
- 10- Freud, Sigmund; Sanrı ve düş “Gradiva” ; Çev. Dr. Emre Kapkın; Payel yayın evi; İstanbul; 2003
- 11- Gabbard, Glen O., GAbbard, Krin; Psikiyatri ve Sinema, Çev. Yusuf Eradam-Hasan Satılmışoğlu, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2009
- 12- Gençöz, Faruk, Doç. Dr.; PSinema: Sinemada Psikolojik Bozukluklar ve Sinematerapi, 2007, HYB Basım Yayın, Ankara
- 13- İndick, William; Senaryo Yazarları İçin Psikoloji; Çev. Yeliz Taşkan_Ertan Yılmaz; +1 Kitap; İstanbul; 2007
- 14- Nasio, J.-D. ; Psikanalizin yedi Temel Kavramı; Çev.Özge-Murat Erşen, İmge Kitabevi, Ankara, 2006
- 15- Scognamillo,Giovanni; Türk Sinema Tarihi, 2003, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

- 16- Ünal, Yörükhan; Dram Snatı ve Sinema; Hayalet Kitap; İstanbul; 2008
- 17- Žižek, Slavoj; Yamuk Bakmak; Çev.Tuncay Birkan;Metis yayınları, İstanbul; 2008
- 18- Zweig, S. ; Dostlarla Mektuplaşmalar; Çev. Ahmet Arpad; Yordam Kitap, İstanbul; 2009

Makaleler:

- 1- Başarır, Psikiyat Dr. Selim; Psikanalitik Teorilere Giriş- Tarihsel Gelişim – Freud, Kasım, 1998
- 2- Davranış Bozuklukları ve Savunma Mekanizmaları, Anadolu üniversitesi Yayınları
- 3- Güçhan, Gülseren; Kurgu,”Christian Metz, Göstergebilim ve Psikanaliz”;; Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi; Anadolu Üniv. Yayınları, 1990
- 4- Güçhan, Gülseren; C. Metz’in “Göstergebilimsel Psikanalitik” yaklaşımı ile Bir Film Çözümleme Denemesi: “Bez Bebek”; Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi; Anadolu Üniv. Yayınları, 1990
- 5- Mulvey, Laura; Görsel Haz ve Anlatı Sineması; Çev. Nilgün Ağabeyssel, 25. Kare, S.21, Eki-Aralık 1997

İnternet:

- 1- 10.03.2010, <http://www.freudvepsikanaliz.com/Freud.html>
- 2- 17.05.2010,http://www.donusumkonagi.net/makale.asp?id=4028&baslik=psikanaliz_tarihcesi
- 3- 15.05.2010, <http://ebooks-free-download.com/chistian-metz.html>
- 4- 11.03.2010,http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NGA1V2EzRwIJ:www.tiyatro.net/roportaj/36/tayfun_pirselimoglu.html+sevmek+zaman%C4%B1+suret&cd=24&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&client=firefox-a

ÖZGEÇMİŞ

1981 Ankara doğumluyum. Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı mezunuyum. 2000 yılından itibaren Ankara ve İstanbul'da TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu) başta olmak üzere çeşitli belgesel, drama ve tv programlarında Yönetme Yardımcılığı ve Metin Yazarlığı yaptım. İlk yönetmenliğim olan kısa filmim "Kağıttan Para" İstanbul Uluslararası Kısa Film Festivali ve Milano Kısa Film festivali dahil olmak üzere pek çok festivalde gösterim filmi olarak yer aldı. Belgesel alanında uzun yıllar süren çalışmalarımın ardından "Romeyika'nın Türküsü" yönetmenliğini yaptığım ilk uzun metraj belgesel film.

Romeyika'nın Türküsü; 21. Uluslararası Ankara Film Festivali'ne katılmış kendi kategorisinde 2. lik ödülü almıştır. 29. İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde ise 2009'un belgeselleri arasında gösterime sunulmuştur.

Kendi belgesellerimi çekebilmek için halen tv-medya sektöründe çalışıyorum. Yabancı dilim İngilizce.