Psike İstanbul
Psikanaliz Kitaplığı

Hareketli İmgeler

Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar

Andrea Sabbadini

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

ANDREA SABBADINI

İngiliz Psikanaliz Birliği üyesi ve yayın yönetmenidir. Psikanalist olarak Londra'da serbest çalışmaktadır. Avrupa Psikanalitik Film Festivali başkamdır ve aynı zamanda *International Journal of Psychoanalysis*'de film bölümünün editörüdür. Editörlüğünü yaptığı kitaplar arasında *Even Paranoids Have Enemies* (Routledge 1998), *The Couch and the Silver Screen* (Brunner-Routledge 2003) ve *Projected Shadows* (Routledge 2007) bulunmaktadır. *Boundaries and Bridges: Perspectives on Time and Space in Psychoanalysis* (Karnac 2014) isimli kitabın yazarıdır.

ÖZDEN TERBAŞ

Psikanalist ve psikiyatr. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) ve İstanbul Psikanaliz, Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği (Psike İstanbul) üyesidir. İstanbul'da serbest çalışmaktadır. Halen Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı yayın kurulu üyesidir ve Uluslararası Psikanaliz Birliği-Psike İstanbul bünyesinde psikanalist adaylarına verilen eğitim programında eğitimcidir. *Sinema ve Psikanaliz: Filmler ve Bilinçdışı* (2012) ve *Sinema ve Psikanaliz 2: Kayıp ve Zaman* (2015) isimli kitapların editörüdür. Çeşitli derleme kitaplarda ve dergilerde yayımlanmış makaleleri bulunmaktadır.

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

Andrea Sabbadini
Hareketli İmgeler: Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar
Çeviren Özge Yüksel

Moving Images: Psychoanalytic reflections on film
Routledge, 2014. Copyright © Andrea Sabbadini, 2014.
Telif hakları Akçalı Ajans aracılığıyla alınmıştır.

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 554
Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı
Şimdi ve Burada 7

ISBN 978-605-399-446-6

Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı 'Konferanslar', 'Şimdi ve Burada' ile 'Psikanaliz Yıllıkları' dizileri, İstanbul Psikanaliz Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği (Psike İstanbul) ile İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları'nın işbirliği ile yayınlanmaktadır.



1. Baskı İstanbul, Nisan 2016

© Bilgi İletişim Grubu Yayıncılık Müzik Yapım ve Haber Ajansı Ltd. Şti.
Yazışma Adresi: İnönü Caddesi, No: 43/A Kuştepe Şişli 34387 İstanbul
Telefon: 0212 311 64 63 - 311 61 34 / Faks: 0212 297 63 14 • Sertifika No: 11237

www.bilgiyay.com
E-posta yayin@bilgiyay.com • **Dağıtım** dagitim@bilgiyay.com

Dizi Editörü M. Işıl Ertüzün
Editör Özden Terbaş
Yayına Hazırlayan Cem Tüzün
Tasarım Mehmet Ulusel
Dizgi ve Uygulama Maraton Dizgievi
Düzelti Remzi Abbas
Dizin Beyza Becerikli
Baskı ve Cilt Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1 Baha İş Merkezi, A Blok Kat 2 Avcılar İstanbul
Telefon: 0212 412 17 00 / Faks: 0212 422 11 51 • Sertifika No: 12026

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

Sabbadini, Andrea.
Hareketli imgeler: filmler üzerine psikanalitik yansımalar / Andrea Sabbadini; çeviren Özge Yüksel; editör Özden Terbaş.
214 pages, 30 illustrations, 16x23 cm.
Includes bibliographical references and index.
ISBN 978-605-399-446-6

1. Psychoanalysis and motion pictures. 2. Psychiatry in motion pictures.
3. Psychoanalysis in motion pictures. 4. Motion pictures --Psychological aspects.
I. Title. II. Yüksel, Özge. III. Terbaş, Özden.
PN1995.9.P783 S2419 2016

Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı
Şimdi ve Burada

Andrea Sabbadini

HAREKETLİ İMGELER
Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar

Çeviren
Özge Yüksel

Editör
Özden Terbaş

Leo ve Sam'e

İçindekiler

vii **Teşekkür**
ix **Editörün Önsözü: Sinema ve Psikanaliz Arasında Bir Köprü: Hareketli İmgeler**
xvii **Türkçe Baskıya Önsöz**

1 Giriş

9 BİRİNCİ BÖLÜM Yeni Bir Profesyonellik Alanı: Psikanaliz Üzerine Filmler

35 İKİNCİ BÖLÜM ...ve En Eski Olanı...: Fahişelik Üzerine Filmler

55 ÜÇÜNCÜ BÖLÜM Küçükler: Çocuklar Üzerine Filmler

85 DÖRDÜNCÜ BÖLÜM ...ve Görece Büyük Olanlar...: Ergenler Üzerine Filmler

103 BEŞİNCİ BÖLÜM Eros ve Thanatos Arasında: Aşk Üzerine Filmler

141 ALTINCI BÖLÜM Gözetleyenleri Gözetlemek: Skopofili Üzerine Filmler

161 Sonsöz

163 Ekler
- 165 Film Yönetmenleri
- 171 Filmografi
- 175 Psikanalitik Terimler Sözlüğü

179 **Kaynakça**
187 **Film Dizini**
191 **İsim Dizini**
195 Genel Dizin

Teşekkür

Bu kitabın bir bölümü aşağıdaki listede verilen, aslen başka yerlerde yayımlanmış makalelerden veya onların gözden geçirilmiş versiyonlarından alınmış pasajlar içermektedir. Onları burada kullanmama cömertçe izin veren editörlere ve yayımcılara şükranlarımı sunarım.

The International Journal of Psychoanalysis ve Wiley

Letters, words and metaphors: A psychoanalytic reading of Michael Radford's *Il Postino*. *IJP*, 79(3): 609-611,1998.

Watching voyeurs: Michael Powell's *Peeping Tom* (1960). *IJP*, 81(4): 809-813, 2000.

'Not something destroyed but something that is still alive': *Amores Perros* at the intersection of rescue fantasies. *IJP*, 84(3): 755-764, 2003.

Between physical desire and emotional involvement. Reflections on Frederic Fonteyne's film *Une liaison Pornographique*. *IJP*, 90(6): 1441-1447, 2009.

The British Journal of Psychotherapy ve **Blackwell Publishing**

The attraction of fear: Some psychoanalytic observations on Alfred Hitchcock's Vertigo. *BJP*, 16(4): 507-511, 2000.

Psychoanalysis and its (mis)representations in films: From Pabst, Hitchcock and Huston to Brody's *Nineteen Nineteen*. *BJP*, 18(3): 433-439, 2002.

Palgrave MacMillan

Of boxes, peepholes and other perverse objects. A psychoanalytic look at Luis Buñuel's *Belle de Jour*: P.W. Evans ve I. Santaolalla (der.), *Luis Buñuel* içinde. *New Readings*. London: BFI Yayıncılık, 2004, s. 117-127.

Psicanálise em Revista

Encurralados na Cidade sem Deus. ***Psicanálise em Revista***, 5(1): 111-117, 2007.

Sovremennik

Cinema and psychoanalysis. *Sovremennik*, 2, 2011, s. 320-332.

Fotoğraflar aşağıdaki kuruluşların izniyle görülmektedir:

Neumann-Filmproduktion (Geheimnesse ether Seele); Selznick International Pictures (*Spellbound*); BFI, Channel Four ve Hugh Brody (*Nineteen Nineteen*); Cecchi Gori Pictures (*Il Postino*); Dino de Laurentiis Cinematografica (*Le Notti di Cabiria*); Memfis Film (*Lilja 4-Ever*); Robert et Raymond Hakim (*Belle de Jour*); Kestrel Films Ltd. (*Kes*); *Elías* Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. (*El Espiritu de la Colmena* ve *Cria Cuervos*); Estudios Picasso (*El Laberinto del Fauno*); Tevere Film (*Germania Anno Zero*); Wingnut Films (*Heavenly Creatures*); O2 Filmes (*Cidade de Deus*); Kirov Consult (*Mila ot Mars*); ARP Sélection (*Une Liaison pornographique*); Altavista Films (*Amores Perros*); *Les Films de la Boétie* (*Le Boucher*); *Compañía Iberoamericana de* TV (*Matador*); Paramount Pictures (*Vertigo* ve *Rear Window*); Zespol Filmowy 'Tor' (*Krotki Film O Milosci*); Clasa Films Mundiales (*La Tarea*); Michael Powell Theatre (*Peeping Tom*).

Editörün Önsözü:

Sinema ve Psikanaliz Arasında Bir Köprü: Hareketli İmgeler

Filmlerin psikanalitik açıdan yorumlanıp anlaşılabilmesini hedefleyen, sinema ve psikanaliz arasındaki ilişki üzerine odaklanan Andrea Sabbadini'nin *Hareketli İmgeler* kitabının uyandırdığı bazı çağrışımlar ve sorularla başlamak uygun olabilir: Film insan zihnini taklit edebilir mi? Benzer şekilde sinema, düşüncenin görselleştirilmesi olarak ele alınabilir mi? Ve bir başka soru: Sinema bir rüyayı, bir fanteziyi, bir anıyı nasıl gösterebilir? (Bu soru, düşünürken imgeleri nasıl kullanıyor olduğumuzla ilişkili görünmektedir.) İlk anda insan zihninin karmaşık görüngüsünün sinemada temsil edilebileceğini düşünmek şeklinde bir yaklaşım karşımıza çıkıyor. Diğer yandan, filmin belirli bir mekânı ve zamanı işlemesiyle (kimi durumlarda da zamandan ve uzamdan bağımsız oluşuyla) kendi sınırlı imkânları doğrultusunda tasarlanmış olan yeni bir düşünme tarzını biçimlendirmeye ve geliştirmeye çalıştığı öne sürülebilir. Şu halde iki temel yaklaşımla karşı karşıyayız: Filmlerin insan zihniyle analoji içinde ele alındığı yaklaşım ve filmin kendine özgü bir zihin ("film-zihin") içerdiği ve bir "film-düşünce" ürettiği varsayımına dayanan yaklaşım. Nitekim, Gilbert-Lecomte, sinemanın amacının "şiir gibi zihnin en yüksek düzeyine ulaşmak" olduğunu vurgularken, geleceğin sinemasının, "insan zihninin taklidinin ötesine geçmesi ve yeni bir düşünce tarzı kurması" gerektiğini öne sürecektir (aktaran Frampton, 2013). Bu noktada Frampton (2013) "felsefeyi filme uygulamaktansa, filmi büsbütün felsefi bir şekilde ele almak" savındadır ve film felsefesinin ortaya koyduğu meseleleri açıklamak için yeni bir disiplin önerir: Filmozofi. Frampton "...filmin özneleri nasıl de-

ğiştirdiği, fikirleri nasıl ilettiği, belleğe, düşe ve şiire nasıl benzediği, zihinlerimize... ne de güzel ve zarifçe girdiği, vb. [meselelere]...filmozofi[nin] bir açıklama getirebileceği" fikrindedir ve örnek olarak şu soruları yöneltir: "*Ulysses'in Bakışı / Ulysses' Gaze* manzara ve insanlık hakkında ne düşünür? *Döviüş Kulübü / Fight Club* benlik ve psikoz hakkında ne düşünür?" (Frampton, 2013, s. 25).

Psikanalitik bakış açısını ilk yaklaşım içine yerleştirmek olası görünüyor; psikanalitik yaklaşımda, filmin bir rüya ya da fantezi olarak ele alındığı, bir çeşit serbest çağrışım malzemesi (görsel düzeyde) sunduğu, izleyiciyle kurduğu ilişkinin aktarım-karşıaktarım modeli bağlamında çözümlenmeye çalışıldığı göz önüne alınacak olursa. Sabbadini (2003) içgörü kavramını "zihinle (zihin aracılığıyla) görmek" olarak tanımlar ve her iki disiplinin –sinema ve psikanaliz –paylaştığı bir alan olduğunu vurgular. "Film analizi [de]... altta yatan bilinçdışı dinamiklerin kavranabilmesinde derinlemesine bir içgörü gerektirir" (Sabbadini, 2003, s. 3).

Sinemanın insan zihninin işleyişini temsil etme çabası göz önüne alındığında, psikanalizin sinemadan elde edeceği önemli kazanımlar olduğu düşünülebilir. Keza, bu varsayımın tersi de geçerlidir: Bir karakterin, kahramanın rüyalarının ya da hayallerinin ifade edilmesinde, filmde yer alan kişilerin birbirleriyle ilişkilerinin ve iç dünyalarının tasvir edilmesinde vb. sinemanın psikanalizden edineceği pek çok şey vardır. Günümüzde gerek yönetmenler, gerekse senaristler kendi çalışmalarında psikanalitik fikirlerden yararlanabilmektedirler. Örneğin, !f İstanbul'un konuğu olarak İstanbul'a gelen korku filmleri ustası Dario Argento, filmlerinde bilinçdışının ve psikanalizin çok önemli bir yeri olduğunu vurgular ve şöyle der: "Freud her şeyi özetlemiştir benim için... Son iki yüz yıldır her şeyin kaynağında o [Freud] var. Biz sadece onun yarattıklarını yorumlamaya çalışıyoruz" (Argento, 2009).

Filmlere dair sorgulamamıza devam edecek olursak: Filmler psikanalitik perspektiften bakıldığında nasıl anlaşılıp yorumlanabilir? Sinema ve psikanaliz arasında diyalog mümkün mü? Nasıl? Psikanalizin filmlerin daha derinlikli anlaşılıp çözümlenmesine ilişkin yaptığı katkılar yadsınamaz bir gerçek artık günümüzde. Peki sinemanın izleyici üzerinde zenginleştirici ve dönüştürücü etkisi nasıl olmaktadır? Karmaşık insan zihninin daha derinlikli kavranabilmesinde sinemanın psikanalitik düşünceye katkısı olabilir mi? Andrea Sabbadini'nin yazı serüveninde bu soruların peşine düştüğü dikkati çeker. Daha önce editörlüğünü üstlendiği *The Couch and the Silver Screen* (*Divan ve Beyazperde*, 2003) ve *Projected Shadows* (*Yansıtılmış Gölgeler*,

2007) adlı kitaplarından sonra, *Moving Images: Psychoanalytic Reflections on Film* (2014) / *Hareketli İmgeler: Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar*, (2016) adlı kitabıyla sözü edilen soruları araştırmayı, sinema ve psikanaliz arasındaki karmaşık ilişkileri irdelemeyi ve her iki disiplin arasında anlamlı bir diyalog oluşturmayı sürdürüyor.

Avrupa Psikanalitik Film Festivali direktörü ve *Uluslararası Psikanaliz Dergisi*'nin film bölümünün editörü olan Andrea Sabbadini ile 26 Nisan 2014 tarihinde Uluslararası Psikanaliz Birliği-Psike İstanbul ve Moda Sahnesi işbirliğiyle düzenlediğimiz "Sinema Akşamları" etkinliğinde buluşmuş, yönetmen Jan Švankmajer'in *Prezít Svuj Zivot* (*Teorie a Praxe*) / *Hayatta Kalmak* (*Kuram ve Uygulama*) filmi ile Victor Erice'in *Lifeline* / *Yaşam Hattı* filmini izleyerek çok verimli geçen bir atmosferde tartışmış ve sonrasında da yayımlamıştık.[1] Andrea Sabbadini pek çok değişik filmi psikanalitik açıdan irdelediği çalışmalarında bir yandan da "psikanalitik bir film türü" olup olmadığını sorgular. Sabbadini "psikanalitik film türü" gibi özel bir tür bulunmadığı, fakat bazı filmlerin psikanalitik yoruma daha elverişli olduğu ve psikanalistler için çok yararlı olabilecek gözlemler ve içgörüler sağladığı kanısındadır. İçeriği açısından bu tarz filmleri üç grupta ele alır: İlk grupta karakterlerin ruhsal açıdan başarılı bir şekilde işlendiği filmler vardır; bu filmlerde karakterlerin iç dünyaları ve kişilikleri derinlikli bir şekilde tasvir edilir, çifte değerli ve çatışmalı yönleriyle temsil edilirler. İzleyiciler filmdeki kurgusal karakterlerle özdeşleşebilirler. İkinci grupta, kahramanların yaşadıkları gelişimsel krizler, varoluşsal sorunlar, çatışmalı aile ve grup ilişkileri, ruhsal sorunların ve bozuklukların değişik boyutları vb. temalar yer alır. Bu gruptaki filmler, mesleki pratiklerinde karşılaşmaları bakımından psikanalistlerin ilgilenebilecekleri bir spektrum oluşturur. Üçüncü grupta yer alan filmler ise psikanalistlik mesleğini temsil eden filmlerdir. Bazen olumsuz bir şekilde temsil edilebilir ve psikanalizin yanlış bir şekilde tanınmasına neden olabilir (Sabbadini, 2015).

Sabbadini'nin altı bölümden oluşan *Hareketli İmgeler* kitabının İlk Bölümü de psikanaliz üzerine yapılan filmlere ayrılmıştır; Sabbadini bunu "yeni bir profesyonellik alanı" olarak tanımlar. Bu tarzdaki filmlerde tema bazen bir psikanalist, bazen bir hasta, bazı durumlarda her ikisi de olabilmektedir. Kimi filmler ise bizzat Freud'u konu almaktadır. Bu bölümde Sabbadini, sinemanın yeni yeni gelişmekte olduğu zamanlarda Freud'un bu bü-

1 Sabbadini'nin bu etkinlikteki çalışmaları –"Hayatta Kalmak: Bir Psikanalitik Komedi" ve "Doğum Zamanı, Zamanın Doğuşu"– için bkz. *Sinema ve Psikanaliz 2: Kayıp ve Zaman* (der. Özden Terbaş), Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2015.

yüleyici sanat dalından etkilenişini, merak edişini ve mesafeli duruşunun altındaki nedenleri de açımlar.

Sabbadini Birinci Bölüm'de kronolojik bir sırayla önemli bulduğu bazı filmleri incelemeye yönelir: Yeni Nesnellik akımından Avusturyalı yönetmen Georg Wilhelm Pabst'ın *Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları* filmi psikanalizin sinemada temsil edildiği ilk film olarak dikkati çeker. Filmde bıçak fobisi olan bir kimyagerin, bir psikanalistle karşılaşması ve ilişkileri konu edinilir. Bu filmin diğer bir önemi de, danışmanları arasında psikanalist Karl Abraham'ın ve Hanns Sachs'ın da bulunmasıdır. Bu bölümde yer alan diğer filmler; bir Hollywood yapımı olan, gerilim filmleri ustası Alfred Hitchcock'un *Spellbound / Öldüren Hatıralar*, Hugh Brody'nin *1919* ve Michael Radford'un *Il Postino / Postacı* filmleridir. Bu bölümde Sabbadini yer yer psikanalitik kavramlara başvurarak film ile rüya arasındaki benzerliklerle (her ikisinde de yoğunlaştırma ve yer değiştirme, simgelerle temsil, ikincil gözden geçirme, zaman ve uzamın çarpıtılması gibi unsurlar bulunur), film ekranı ile rüya ekranı arasındaki benzer yönler üzerinde durur.

Kitabın İkinci Bölümü'nde fahişelik üzerine olan filmlere odaklanılıyor; dünyanın en eski mesleğine dair sosyal, ekonomik, kültürel ve ruhsal nedenler sorgulanıyor. Kendini fahişeliğin hırpalayıcı atmosferinde bulan iki genç kadının –Fellini'nin *Le Notti di Cabiria / Cabiria'nın Geceleri* filminin kahramanı ve Moodysson'un Lilja'sı (*Lilja 4-Ever / Daima Lilya*)– ve bir erkeğin (Joe Buck) (*Midnight Cowboy / Geceyarısı Kovboyu*, John Schlesinger) içsel koşulları; kayıp teması, fiziksel ve duygusal açıdan ihmal edilme ve istismara uğrama, kurtarılma düşlemleri bağlamında tartışılır. Buñuel'in Séverine karakteri (*Belle de Jour / Gündüz Güzeli*) ise bir yanda burjuva yaşam tarzı süren evli bir kadın, diğer yanda gündüzlerini bir genelevde sapkın ilişkiler içinde sürdüren bir fahişe görünümünde bir portre sunar.

Üçüncü Bölüm'de Sabbadini, çocukluğun sinemada nasıl temsil edildiğini araştırır: Ken Loach'un *Kes / Kerkenez* filminde, filmin çocuk kahramanı Billy'nin içinde yaşadığı sosyal atmosferin eleştirisinin sunulduğunu vurgulayan Sabbadini, filme dair yorumunda kendi anılarına da başvuruyor; çocukluğunda ilk kez uçurtma uçurma ânında yaşadığına benzer şekilde, filmde de kerkenezin uçmasıyla birlikte hissedilen özgürleşme arzusuna işaret ediyor.

Üçüncü Bölüm'de bir yanda bir çocuğun iç dünyasının, diğer yanda savaşın sarsıcı etkileriyle dış dünyanın konu edildiği iki film öne çıkar: *El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu* ve *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti*. Gerek dünyada, gerekse ülkemizde savaşın/iç savaşın dehşetinin ve

yarattığı acıların giderek daha fazla hissedilmeye başlandığı günümüzde sinema insanlık için bir imdat çığlığı ve insanlığın sanat aracılığıyla dönüşebilmesinde bir umut olabilir. Çocuk kahramanların yer aldığı sözünü ettiğimiz filmler bu açıdan önemli bir işlev üstlenmektedir: Ana'nın (ve ablası Isabel'in) hayal dünyasına yerleşen canavar Frankenstein figürünün (*Arı Kovanının Ruhu* filmi) ve Ofelia'nın düşsel yolculuğunda karşısına çıkan Solgun Yaratık figürünün (*Pan'ın Labirenti* filmi) ortak bir nesneyi –Goya'nın tablosuna atıfta bulunarak söyleyecek olursak–, *Evlatlarını Yiyen Satürn* olarak ifade bulan faşist Franco'yu temsil etmesini –başka temsillerin yanı sıra– kastediyorum. Küçük Ofelia fantezi dünyasında bu figüre ve gerçek yaşamında da üvey babası Vidal'e karşı (Franco'nun komutanı) verdiği mücadeleyle destanlaşır. Saura'nın *Cría Cuervos / Besle Kargayı* filmi ise "ölümü görmüş" olan sekiz yaşındaki Ana'nın ölüm karşısında yaşadığı alegorik dram üzerinedir; "çocukluğun içerisini gösterebilen, bir çocuğun gerçek hislerini yansıtabilen bir film" olarak öne çıkar.

Üçüncü Bölüm'de savaşın bir çocuğun dünyasında oluşan tahribatı ve yaşadığı acıları, düşsel bir bakışla değil, yalın bir gerçeklik içinde anlatan önemli bir filme de yer verilir: İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından Rossellini'nin *Germania Anno Zero / Almanya, Sıfır Yılı* filmi. Bu film, yönetmenin "Savaş Üçlemesi"nin son filmidir.[2] Film İkinci Dünya Savaşı sonrasını, savaşın yarattığı yıkımı ve acı gerçekleri on iki yaşındaki bir çocuğun (Edmund) gözünden aktarması açısından çarpıcıdır. Filmin dışsal atmosferi gerçekten de bir harabeye dönmüş olan Berlin kentidir. Yeni gerçekçiliğe özgü amatör oyuncularla gerçekleştirilen doğaçlama oyunculuk, doğaçlama kurgu, doğal ışıklandırma ve serbest kamera hareketleri bu filmin de karakteristik özellikleri arasındadır. Annesini bombardıman sırasında kaybeden, açlık ve sefalet içinde kıvranan, "zayıfların, yaşlıların ve asalakların yaşamaya hakkı olmadığı" şeklindeki Faşist öğretiden etkilenen Edmund, bir gün bir cinayet işler; hasta babasını öldürür! Filmin sonunda, iç dünyası paramparça olan Edmund'u da trajik bir son beklemektedir.

Dördüncü Bölüm ergenliğe ayrılmıştır: İlk film Peter Jackson'ın *Heavenly Creatures / Cennet Yaratıkları* filmidir. İki genç kızın (Pauline ve Juliet) sıkı dostluğunu ve kızlardan birinin annesinin her iki kız tarafından katledil-

---

2 "Üçleme"nin ilk filmi olan *Rome, Roma Città Aperta / Roma, Açık Şehir* İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni başlatan film olarak bilinir. Bu film, 1944 yılında Nazi işgali altındaki Roma'da halkın direniş öyküsünü anlatır; 1946 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü almıştır. "Üçleme"nin ikinci filmi ise *Paisà / Hemşehri* filmidir.

mesini konu alan film, Yeni Zelanda'da yaşanmış olan gerçek bir hikâye temelinde kurgulanmıştır. İkinci film de gerçekte yaşanmış olaylara dayanır: Fernando Meirelles ve Kátia Lund'un birlikte yönettikleri *Cidade de Deus / Tanrı Kent* filminin özgün adı olan *Cidade de Deus*, Brezilya'nın Rio de Janeiro kentinin dışında yer alan bir gettonun –filmin asıl karakteri– adıdır. Sabbadini; bu gettoda yaşayan, uyuşturucu bağımlısı olan ve silah kullanan, şiddet atmosferine çakılıp kalmış olan ergenler arasındaki güç ve iktidar ilişkilerini Sofokles'in *Kral Oidipus* adlı eseri ile Freud'un *Totem ve Tabu* adlı çalışmasını temel alarak tartışır. Bu bölümün üçüncü filmi ise –*Mila ot Mars / Marslı Mila*– istismara uğramış, örselenmiş hamile bir genç kızın, istismardan kurtulma ve korunmuş bir alana gerileme ihtiyacını konu alır.

Kitabın Beşinci Bölümü'nde "Eros ile Thanatos" arasında salınan yetişkinlerin dünyasını anlatan filmler incelenir; aşkın karmaşık doğası ve tutku dolu ilişkilerin özellikleri irdelenir. Seçilen ilk film olan *Ossessione / Tutku*, Visconti'nin de ilk filmidir; filmin ilk yarısı "yeni gerçekçi" sinemaya özgü, ikinci yarısı ise "kara film" türüne özgü özellikler içerir. Bir kadının bir serseriyle ihtiraslı aşkını ve nefret ettiği kocasını öldürmelerine dair bir hikâyeyi gözler önüne seren film, içerdiği zengin oidipal temalar bağlamında tartışılır. *Une Liaison Pornographique / Pornografik Bir İlişki* filmi, bir kadınla bir erkek arasında salt cinsellik üzerinden başlayan fakat aşka dönüşen bir ilişki üzerinedir; filme dair tartışma, yakın ilişkinin nitelikleri, filmde geçen röportörün analitik işlevi ve ilk sahne teması üzerine yoğunlaşır. *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* filmi üç hikâyeyi bir araya getirir. Kahramanların davranışlarının kurtarma düşlemleri tarafından güdülendiğini vurgulayan ve bu düşlemin psikanalitik açılımını yapan Sabbadini, filmi Yunan mitolojisinden Orpheus ve Eurydike'nin aşk hikâyesine göndermede bulunarak tartışır. "Eros ve Thanatos'un sapkın bir karışımı", psikopatik bir karakterin yer verildiği *Le Boucher / Kasap* filminde tutku ve cinayet, fail ve kurban temalarının incelendiği bir eksende ilerlerken, *Matador* filminin kahramanları için tutkulu bir ilişki sırasında birlikte ölme isteği şeklinde karşımıza çıkar. Sabbadini, *Vertigo / Ölüm Korkusu* filminde ise kahramanın içinde bulunduğu durumu "çekirdek karmaşa" –anne bedeniyle ilişkide bir tür kara delikten büyülenme, çekim hissetme ve aynı zamanda bundan duyulan korku– temelinde yorumlar.

Altıncı Bölüm'de gözetlemecilik (*skopofili*) kavramını sorgulayan Sabbadini, gözetlemeciliğin iki türünü tanımlar: "Örtük gözetlemecilik" izlendiğinden habersiz olan nesneleri izlemekten zevk almayı içerirken, "danı-

şıklı gözetlemecilikte" izlenen, izlendiğinin farkındadır. Sabbadini örtük bir gözetlemecilik örneği olarak *Rear Window / Arka Pencere* filminin karakteri olan Jefferies'ten söz eder. *Krótki Film o Milosci / Aşk Üzerine Kısa Bir Film*, toy bir delikanlının (Tomek), erkeklerle fiziksel yakınlık kuran, fakat yaşamış olduğu hayal kırıklıkları yüzünden duygusal olarak uzak durmayı tercih eden Magda'ya yönelik aşkı üzerinedir. Filmde Tomek örtük bir gözetlemecilik sergilerken, Magda'yla yaşadığı o dramatik andan sonra bir değişim olur; Tomek'in intihar girişiminin ardından Magda da Tomek'in dürbününden Tomek'in iç dünyasına bakmaya yönelir (Tomek'in "örtük gözetlemeciliğinin, ikisinin ortak danışıklı bir gözetleyiciliğe dönüştüğü" kanısındadır Sabbadini. Bu durum, Tomek'in Magda'ya olan aşkının, Magda'nın Tomek'e aşkına dönüşmesinin habercisidir aynı zamanda). *La Tarea / Ev Ödevi* filminin kadın karakteri (Virginia) eski sevgilisiyle (Marcelo) tutkulu ilişkisini ve cinselliğe dair sohbet anlarını ondan habersiz bir şekilde kameraya alır. Sabbadini bu durumda film izleyicisinin –Virginia ile özdeşleşerek– örtük bir gözetlemeci konumunda bırakıldığını vurgular ve ilk sahne deneyimine kısmen maruz kalmış, kısmen de korunmuş olan bir çocuğun durumuna benzeterek tartışır. Filmin sürpriz bir şekilde ilerleyişi ise bir "film içinde film" örneğini gözler önüne serecektir. *Peeping Tom / Kadın Katili / Röntgenci* filminin psikopatik karakterinin (Mark) gözetlemeciliği ise sadistik bir nitelik arz eder; gerçekten kurbanlarının içine girerek onları yok eder. Tomek'i (*Aşk Üzerine Kısa Bir Film*) güdüleyen duygu aşk iken, Mark nefret tarafından yönlendirilmektedir.

Hareketli İmgeler'de Sabbadini beyazperdeden izleyiciye yansıtılanları psikanaliz deneyiminin ve kuramının sağladığı bir perspektifle yorumluyor; sinema sanatı içinde gelişen değişik akımlara yer vermesinin yanı sıra, film incelemelerini mitolojik öykülerle harmanlıyor, resim sanatının ve müziğin izlerini duyumsuyor ve içimizde değişik *imgeleri harekete* geçirerek zenginleşmemize katkıda bulunuyor. *Hareketli İmgeler*, çocukluktan, erişkinliğe evrilen süreçte insanın iç dünyasının sinemada nasıl temsil edildiğini betimliyor; bu süreçte, sinemada "gölgelerin ve ışıkların birbirini tamamlaması" (Sabbadini, 2007) gibi, insanın karanlık ve aydınlık yönlerinin de birbirini tamamladığını ortaya koyuyor ve sinemayla psikanaliz arasında bir köprü olma işlevini başarıyla yerine getiriyor.

Hepinize iyi seyirler ve keyifli okumalar!

Özden Terbaş

Kaynakça

Argento, D. (2009, Şubat 23). *Kerem Akça ile Röportaj*. 20 Mart 2016 tarihinde, http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=923032 adresinden alınmıştır.

Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sabbadini, A. (2003). *The Couch and the Silver Screen: Psychoanalytic Reflections on European Cinema*. Londra: Brunner-Routledge.

Sabbadini, A. (2007). *Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema*. Londra: Routledge.

Sabbadini, A. (2015). "Hayatta Kalmak: Bir Psikanalitik Komedi." Ö. Terbaş (Der.). *Sinema ve Psikanaliz 2: Kayıp ve Zaman* içinde (s. 14-15). Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Türkçe Baskıya Önsöz

İlk olarak 2014 yılında Routledge tarafından İngilizce basılan, filmler üzerine olan bu kitabın çevirisini oldukça hoş karşılıyorum. Türkiye'de son zamanlarda üstün nitelikteki filmlerin üretimi ve psikanalizin gelişmesi böylesi bir basımı bilhassa vaktinde kılmaktadır.

İstanbul ve Ankara'da, psikanaliz ve sinemanın karmaşık ilişkisinin önemli filmlerin sahnelenmesi ve tartışılmasıyla incelendiği birkaç etkinlikte yer almış biri olarak, *Hareketli İmgeler*'in sizin ülkenizde de terapistler ve film araştırmacıları kadar; filmleri sadece eğlence olarak değil, karakterlerini, ruhsal eğilimlerini, öykülerini ve hikâyelerini keşfetmek ve anlamak için aydınlatıcı bir fırsat olarak gören herkes için değerli olabileceğine inanıyorum.

Kitabım her biri önemli bir psikolojik meseleyi konu alan (örneğin çocuk gelişimi ve aşk ilişkileri) altı bölümden oluşuyor. Bu meseleler, burada farklı dönemlere ait ve farklı ülkelerde çekilmiş konuyla ilişkili birkaç film (gerçi üzülerek belirtmeliyim ki hiçbiri Türkiye'den değil) hakkında psikanalitik yönelimli düşünceler ve eleştirel tartışmalar vasıtasıyla yeniden değerlendirilmiştir. Birkaç istisna hariç, bu filmlerin büyük bir bölümü sinema tarihinin klasiklerinden sayılmaktadır ve dolayısıyla çoğu Türk okuyucunun bu filmlere aşina olduğunu umuyorum.

Kitabımın bu baskısına başarılar diliyor, okurken keyif almanızı ve okuduklarınızın sizi, bu etkileyici alana olan ilginizi daha çok keşfetmeye teşvik etmesini umuyorum.

Andrea Sabbadini, Ocak 2016

Giriş

Sinema ve psikanaliz tuhaf bir çift gibi görünebilir. Çoğunlukla kurgusal hikâyelerle ilişkilenmiş sanatsal bir aygıt ile insan zihninin derin taraflarını anlamaya teşebbüs etmiş bir psikolojik disiplinin birbirlerine söylemeleri gereken ne olabilir?

Her hâlükârda, görece kısa tarihlerinin başlarından beri psikanalistler, sinemacılar ve film araştırmacıları birçok olayda ve çeşitli farklı yollarla iletişime geçmeyi, etkileşime girmeyi veya birbirlerini etkilemeyi denediler. Sıklıkla da tatminkâr sonuçlar elde ettiler. Örneğin, birçok psikanalistin (kişisel yaşamının yanı sıra) klinik çalışmasının, ekranda izlediklerinden etkilenmesi yaygın bir durumdur. Zira film izlemek, hastalarının seanslara getirdiği malzeme üzerine yeni bir bakış açısı sunabilir. Aynı zamanda hastalarının deneyimleri üzerine daha ileri düşünme ve süreçte iç dünyaları hakkında daha zengin bir kavrayış kazanma fırsatı elde ederler.

Başta 1914'te Otto Rank[1] olmak üzere, psikanalistler sıklıkla sinema dünyasına oldukça ilgi duymuşlardır. Sonuç olarak, geçmiş birkaç on yıl içinde psikanaliz, yöntemi ve kavramsal araçlarının yardımıyla, film anlatıları ve karakterler, filmin yapısı ve teknik özellikleri, kültürel önemi ve seyircisinin alıcılığı üzerine yorumda bulunarak, film eleştirisine değerli bir katkı sağla-

---

1 Kendisi bir yüzyıl önce şöyle yazmıştır: "Sinematografinin psikolojik olayları görünür bir şekilde betimlemesindeki benzersizlik, abartılı bir açıklıkla, insanın kendisine ilişkin ilginç ve anlamlı sorunlarının –bu ilişkinin kaçınılmaz rahatsızlığının– burada imgesel bir temsil bulduğu gerçeğine dikkatimizi çeker" (Rank, 1914, s. 7).

mıştır. Kendi yönelimlerine dayalı olarak, filmleri tartışan ve üzerine yazan bu psikanalistler Oidipus Karmaşası, Hadım Edilme Kaygısı, Arketipler, Simgesel Düzen, Paranoid-Şizoid Konum, yaratıcılığın Geçiş Alanı ve benzeri kavramlara atıfta bulunmuşlardır. Çoğunlukla karakterlerin ve hikâyelerinin bilinçdışı yönlerinin detaylı bir analiziyle ilişkili olan bu metinler, orijinal ve sıkça tartışmalı yorumlarla film teorisini zenginleştirir.[2]

Bu bağlamda bir başka ilgili gözlem ise, birçoğumuzun bildiği, filme gitme deneyimini anlatmanın ve bu filmlerin seyircileri üzerindeki bilişsel ve duygusal etkisinin, çoğu psikanalitik seansı doldurabilecek olmasıdır. Analizanlar sıklıkla filmlere gönderme yaparlar; rüyaları ve gündüz düşleri büyüklü küçüklü ekranlarda izledikleriyle renklenmiştir; yaygın özdeşleşmeleri film yıldızları veya bu oyuncuların kamera önünde oynadıkları karakterlerledir.

Sanatsal gözlerini geliştirmek isteyen birçok sinemacı kendi paylarına, az ya da çok bilerek, çoğu kez psikanalitik düşüncelerle ilişkilenir. Bu düşünceleri üç boyutlu, gerçeğe daha yakın karakterler ve psikolojik olarak inandırıcı konular oluşturmalarında faydalı bulmuşlardır. Sinemanın ilk günlerinden beri çoğu film ilhamını analistlerle paylaştıkları meselelerden almışlardır: yapıları ve dilleri psikanalistlerin çalıştıkları gibi bilinçdışım yansıtabilir ve analitik uygulayıcıların aşina olduğu türde sorunlar ve psikopatolojilere sahip karakterler sunarlar. Hatta bazıları psikanalitik uzmanlık alanının kendisini temsil etmeye girişirler (Bkz. Birinci Bölüm). Bazı sinemacılar, özellikle de 1950'ler ve 1960'ların Hollywood ekranında uzmanlık alanımız filmlerde oldukça popülerlik kazandığında, kendileri analize girmiş ve buradaki kendi kişisel deneyimlerini (bazen, oldukça acemice olduğunu söylemek gerek) ekrana yansıtmışlardır. Bugünlerde psikanalistler ve sinemacılar yapıcı diyaloglar içine girme fırsatları buluyor, böylece yaratıcı bir karşılıklı üretkenlik süreci vasıtasıyla kendi disiplinlerini zenginleştiriyorlar.

Ayrı bir tür olarak "psikanalitik sinema" mevcut değilken, bazı filmler özellikle psikanalitik okumalara uygun görünmekte ve bu da kuvvetle muhtemel, terapistlere klinik çalışmalarında yararlı olacak gözlemler ve kavrayışlar sağlamaktadır. Bunlar, iç dünyalarına ve kişiliklerine vurgu yaparak karakterlerini açıkça psikolojik bir şekilde sunan, karakterlerin çifte değerli veya çatışmalı taraflarının temsil edildiği, geçmiş öykülerinin göz önüne alınmış

2 Sinemacıların çalışmalarına sanki onlar birer belirtiymiş muamelesi yaparak ortaya konulan, onların kişilikleri veya patolojileri üzerine yorumda bulunan "ruhsal-tarihsel" çalışmalar geçmişte bir parça rağbet görmüş olabilir. Ancak bu çalışmalar, daha ciddi psikanalitik yaklaşımlarla ortaklaştığı çok az şeye sahip oluşlarıyla, şimdilerde gözden düşme eğilimindedir.

olabildiği ve hatta bilinçdışı motivasyonlarının keşfedildiği, böylece izleyiciye, kahramanların veya kötü adamların, polislerin ve hırsızların veya kovboyların veya yerlilerin daha yüzeysel portrelerini idealleştirme veya değersizleştirme yerine, onlarla özdeşleşme imkânı verecek filmlerdir. Diğer filmler, içerikleriyle çok değil ancak dilleri, psikanalitik seyircilere ifadenin serbest çağrışımsal modelini hatırlattığından, veya değerlerini artırmak amacıyla serbest dalgalanan bir dikkati teşvik ettiklerinden veya bu filmleri saran düşsel atmosfer nedeniyle özel bir cazibeye sahip olabilir. Böyle filmler, psikolojik olarak tanınabilir karakterler betimleyerek, zeki ve duyarlı diyaloglar ve etkileşimlerle ilişkilenerek ve çarpıcı konular veya özel efektlerin sergilenmesinden çok, duygusal ve kişiler arası deneyimlerin inceliklerini konu edinerek, hem normal hem psikopatolojik görünümleriyle varoluşumuzun çeşitli yönlerine dair bilgimizi zenginleştirebilirler.

Divanın ötesine geçtiğinde benim gibi bir psikanalist ne yapar? Birçok diğer meşguliyet arasında, muhtemelen dizüstü bilgisayarında bir DVD'den, veya küçük bir ekranda oynayan eski bir videodan, veya (daha iyisi) bir sinemanın rahat koltuğunda oturarak filmler izler.

Birçok insan sırf eğlenmek istediği veya dünya (veya kendileri) hakkında bir şeyler öğrenmek istediği veya onları harekete geçirecek, korkutacak, depresyonlarından çıkaracak, veya gergin durumlarını yatıştıracak bir şey aradıklarından film izler. Bu motivasyonların hepsi farklı zamanlarda benim için de geçerli olabilir. Ancak mesele şu ki, benim için –gayet hoş, eğlendirici, eğitimsel, canlandırıcı, rahatlatıcı olabilecek– bir film izlemek yeterli değildir. Ayrıca, deneyimim üzerine *düşünecek* zaman ve mekân bulamazsam, kendi başıma düşünemezsem, güvendiğim arkadaşlarla ve meslektaşlarla tartışamazsam, üzerine okuyamazsam ve arada sırada izlenimlerimi yazamazsam yeterli değildir.

Sonuncusu, bu kitabın içeriğindeki filmlerde yapıyor olduğum şeydir. Bu düşüncelerin bazılarını Londra ve başka yerlerdeki çeşitli sinemalarda karışık seyircilere, uluslararası konferanslarda bazılarını sinemacılara veya diğer psikanalistlere veya 2001'den beri yönettiğim *Avrupa Psikanalitik Film Festivali*'nde sundum. Bazıları profesyonel dergilerde veya kitap bölümleri olarak basıldı. Bunları burada toplayarak ve daha geniş okur kitlesine uygun hale getirmek bana gurur ve tevazu karışımı bir duygu hissettiriyor. Bu gurur, yaşamlarımızın sağlıklı bir bileşeni olduğunu ve o olmadan hiçbirimizin hayatta kalmaya çalışmanın ötesinde daha fazlasını başarmaya heves etmeyecek olduğumuzu düşündüğüm, bir nebze narsisistik doyumla ilgilidir. Diğer yan-

dan tevazu ise, bu kitapla ne film eleştirisine sistematik, bilimsel bir yaklaşım sağlayacağımı, ne film yorumuna yeni bir teorik model sağlayacağımı, ne de filmlerin yapısı ve içeriğine odaklanarak psikanalitik zihin modellerine ille de daha iyi bir anlayışla katkıda bulunmayacağımın farkında olmamla ilgilidir.

Nihayetinde burada yapmaya çalıştığım şey okuyucularla, insana dair anlayışımı zenginleştirmiş çoğu filmden birkaçı hakkında, ağırlıklı olarak (fakat yalnızca değil) psikanalitik bilgi ve deneyim içerikli düşüncelerimi paylaşmaktır. "Yalnızca değil" dedim çünkü bazı meslektaşlarım tarafından benimsenen nispeten büyüklenmeci bir inanca karşın, görüşme odalarımızda duyduğumuz yaşanmış hayatların ve divanın ötesine geçtiğimizde izlediğimiz filmlerin (yazık ki!) psikanalitik yoruma kolayca yatkın olmayan yönleri vardır.

O halde, eğer niyetim psikanalitik bakış açısından bir dizi film okuması sunmak ise, bunu yapma süreci içerisinde bir dizi psikanalitik düşünceyi açıklamak ve analitik çalışmanın içerdiği bir hissi iletmek amacıyla filmleri kullanıyor olacağım. (Başkaları, farzı muhal romanlar veya peri masalları kullanabilirken, vak'a çalışmaları veya hastalarla olan klinik çalışmalarına dair kısa öykülerden bahsedebilir.) Aslında, bence bu amaçlar arasında bir tamamlayıcılık var ve benim yaptığım gibi bu farklı kayıtlar arasında salınarak, her iki amaç da aynı zamanda takip edilebilir. Sonuçta mesele sinemanın psikanaliz için veya psikanalizin sinema için potansiyel değerini öncelemek değil, onlara yapay bir ayrışma dayatmadan bu iki yaklaşım arasında yaratıcı bir gerilimi muhafaza etmektir.

Aralarındaki çoğu tematik yakınlıktan dolayı ve ekranda tanıştığımız karakterlerin bazıları psikanalitik çalışmadan aşina olduğumuz tekinsiz bir benzerliğe sahip olduğundan sinema ve psikanaliz birbirlerinin öncelikli ilgi alanıdır. Ancak, benim gibi bu iki kültürel alan arasındaki bağlantıları keşfetmeye çalışan kişilerin ilgisini yalnızca sinemacılar ve analistlerin nesnelerindeki (veya öznelerindeki) böylesi benzerlikler çekmez. Ne yalnızca, örneğin (ikisi için de kritik önemi olan) kendilerine ulaşılabilir olan malzemeyi düzenleme süreci yoluyla işlerinin daha yaratıcı tarafları arasındaki göze çarpan benzerliklerin bazılarını keşfetmekten büyüleniriz; ne de Glen Gabbard'ın işaret ettiği "büyük ölçüde, film bilinçdışının dilini konuşur" (1997, s. 429) gerçeğinden.

Bu alandaki ilgimize daha derin bir uyaran sağladığını düşündüğüm şey, insanlık durumu ile ilgili bir çeşit temel *merak*tır. Psikologlar bu merakı, bizi çevreleyen dünyayı keşfetme ve ortaya çıkarmaya dair doğuştan gelen ihtiyacımıza dayandıracaktır (buna "epistemofilik dürtü" adını verirler). Bu ara-

da psikanalistler ise bunu, bilimsel araştırma veya yaratıcı faaliyetler gibi, sayesinde bilinçdışı cinsel ve saldırgan enerjilerin bu gibi toplumsal olarak kabul edilebilir girişimlere kanalize edildiği yüceltme süreciyle ilişkilendirecektir. Burada önemli olan şudur ki, bu merakın, iyi sinemanın seyircilerini psikanalitik çalışmadan elde ettiğimiz (çoğunlukla) işitsel hazlarla birleştirilmiş şekilde verdiği "görsel hazlar" (Laura Mulvey'in [1975] ufuk açıcı yazısının başlığını ödünç alırsak) ile tekrar ve tekrar ödüllendirildiğini biliriz. Bu, hem sinema hem psikanalizin bizim için ayırdığı, aralarındaki bağlantılara ilişkin araştırmamıza entelektüel ve duygusal motivasyon teşkil eden kavrayış ve sürprizlere olduğu kadar, insan varlığı ve sayısızca çeşitlenen değişimlerine dair (hastalıklı bir gözetleyiciliğin aksine – bkz. Altıncı Bölüm) sağlıklı bir meraktır.

Burada detaylı sunulan veya sadece atıfta bulunulan filmlerin seçimi keyfidir ve tarihsel hususlara çok da uygunluk göstermezler; bu kitapta tartışılan çoğunlukla geçen yüzyılın yarısında üretilmiş çalışmalar, kronolojik olarak düzenlenmemiştir. Seçimlerim coğrafi hususları da yansıtmamaktadır (çoğu Avrupa ülkelerinden olsa bile). Bu kitabın okuyucularının fark etmekte zorluk yaşamayacağı üzere, ya uygunluklarından ve hatta varlıklarından haberdar olmadığımdan ya da kendi zevk ve yanlılıklarımdan, dâhil edilmeyi hak eden çalışmaları dışarıda bırakmış olabilirim. Bu noktada sadece şu yeterince iyi sebebin arkasına saklanabilirim: *De gustibus disputandum non est* ("Zevkler tartışılmaz").

Ancak, bireysel çalışma seçimlerim kişiye özgü ise de, yeterince sağlam bir alt yapı çıkmasını umduğum uyumlu bir biçim içerisinde düzenlenmiştir. Buradaki niyetim açıktı: ilk zamanlarından beri disiplinimizin içerisinde bulunan bazı ana psikanalitik temaları seçmek (ki bu tesadüfen sinemadakilerle aynı zamana rastlar: Freud ve Breuer'in *Histeri Üzerine Çalışmalar/Studies on Hysteria* adlı eseri 1895'te yayımlanmıştı; Lumière kardeşlerin ilk filmlerini sahneledikleri aynı yıl) ve böylece bu konuları betimleyen filmleri tanıtmak.

Bunlar arasında başkahramanları analistler ve hastaları olan hikâyeler anlatan filmlerle psikanalizin kendisi üzerine sinematik düşünceler varken (Birinci Bölüm: *Yeni bir profesyonellik alanı*), karşıtında veya muhtemelen tamamlayıcısında olan İkinci Bölüm (*...ve en eski olanı...*) fahişelik hakkındadır; Üçüncü Bölüm (*Küçükler*) ve Dördüncü Bölüm (*...ve görece büyük olanlar...*) ana karakterleri genç insanlar olan filmlerle örneklendiği üzere çocuk ve ergen gelişimine bakar; Beşinci Bölüm (*Eros ve thanatos arasında*) ekrandaki sayısız çeşitlemelerinden bazılarında tasvir edildiği gibi, ölümle olan rahatsız edici ilişkisini de içererek aşkın yüzeyini kazır; ve son olarak bu çeşitlemelerden birine

odaklanan Altıncı Bölüm (*Gözetleyenleri gözetlemek*), sinemanın, görsel merakımızın bir nesnesi olarak filmin yanı sıra kendisi hakkında kafa yormaya giriştiğini ele alacaktır.

Bu filmleri hiç izlememiş okuyucuların bile yorumlarımı takip etmesi amacıyla her filmin anlatısı ve karakterleri hakkında yeterli bilgiye yer verdim. Bu filmlerin birçoğu DVD formatında marketlerde ve fragman ve klipleri YouTube gibi web sitelerden ücretsiz elde edilebilir.

Bu altı bölümü sunulan ana filmlerin yönetmenleri hakkında kısa biyografik notların olduğu bir ek, bahsedilen veya tartışılan filmlerin bir filmografisi ve psikanalitik terimlere dair bir sözlük izlemektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

Yeni Bir Profesyonellik Alanı: Psikanaliz Üzerine Filmler

Bu ilk bölümde (daha sonra açıklayacağım bir istisna dışında), ana karakterler olarak analistleri ve/veya hastalarını barındırmasıyla psikanalizin kendisini temsil etme girişiminde bulunan –ancak sıklıkla yanlış bir temsille sonuçlanan– filmler ele alınmıştır. Bu filmlerde profesyonellik alanımız bazen önemli ölçüde etkili sunulmuş, fakat terapistin yetersiz bir versiyonu güncel olayların aydınlatılması adına bolca geriye dönük sahne (*flashback*) –hafızanın filmsel eşdeğeri– kullanımıyla, bastırılmış travmalardan kurtulma işine girmiştir. Bu yaklaşım, *Spellbound / Öldüren Hatıralar* (1945) ve *Marnie / Hırsız Kız* (1964) gibi bazı Alfred Hitchcock filmlerinde oldukça fazla kullanılmıştır. *Spellbound / Öldüren Hatıralar* aynı zamanda, analistlerin analizanlarına olan aşkını dışa vurarak (karşıaktarım) birbirleriyle romantik veya cinsel faaliyetler içine girmelerini göstermesiyle, psikanalizin sinemada sıklıkla karşılaşılan yanlış temsiline de bir örnek teşkil eder. Bu karikatürleştirmenin bir istisnası televizyon dizisi *In Treatment*'ta (2010) bulunabilir; burada (Gabriel Byrne tarafından oynanan) psikoterapist karakteri, hastalarından birinin baştan çıkarıcı tavırlarına karşı duygusal olarak zayıf ancak hastasına karşı olan erotik hislerinin harekete geçmesine karşı koyacak kadar profesyonel olarak gösterilmiştir.[1]

Profesyonellik alanımızın perdedeki bir başka çarpıtılmış tasviri, komik bir etki yaratmak amacıyla kullanılan, analistlerin hastalarından daha

1 Son yıllarda televizyon tarafından popülerleştirilen başka bir analist, ezber bozan ve çok başarılı drama dizisi *The Sopranos*'da, gangster Tony Soprano'nun (merhum James Gandolfini) çekici terapisti Dr. Jennifer Melfi'dir (Lorraine Bracco tarafından oynanmıştır). (Chase 1999-2007).

deli oldukları fikri ile ilişkilidir (*Deconstructing Harry / Yaramaz Harry,* Allen 1997). Diğer zamanlarda ise analistler saf, profesyonel olmayan, doyumsuz, kötü davranışlı ve hatta suç faaliyetlerine katılan kişilermiş gibi resmedilmiştir. Freud, 9 Haziran 1925'te, kendisini psikanaliz hakkında yapılacak ilk film projesi olan *Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları* için (Pabst, 1926) katkı sunmaya davet eden Karl Abraham'a yazdığı mektubunda belki de haklı olabilir. Freud mektubunda şöyle yazmıştır: "Soyutlamalarımızın tatmin edici plastik bir temsilinin mümkün olabileceğini hiç düşünmüyorum" (Abraham ve Freud, 1965, s. 547).

Psikanalitik uzmanlığı temsil eden filmlerin ana karakterleri, bir psikanalist (*La Stanza del Figlio / Oğul Odası*, Moretti, 2001), Freud'un kendisi (*Freud: The Secret Passion / Gizli Hakikatler*, Huston, 1962), psikanalitik hastalar (*Nineteen Nineteen / 1919*, Brody, 1985) ya da hem analist hem analizan (*Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları*, Pabst, 1926; *Mine Own Executioner*, Kimmins, 1948; *Inconscientes*, Oristrell, 2004) olabilmektedir. Beklendiği üzere, skandal ilişkiler içinde bulunmuş meşhur hastalar film yapımcılarının özel dikkatini çekmiştir –bunlardan en az üç tanesi Sabina Spielrein vak'asıyla ilgilidir: *Ich hiess Sabina Spielrein* (Marton, 2002), *Prendimi l'anima / Esir Ruhlar* (Faenza, 2003) ve *A Dangerous Method / Tehlikeli İlişki* (Cronenberg, 2011).

Bir filmde psikanalizin varlığına yaklaşan bir şeylerin ilk örneği Fransız Leonce Perret'in yönettiği *Le Mystère des Roches de Kador*'da (1912) bulunabilir. Bu filmde "ünlü bir yabancı psikiyatrist", filmin kadın kahramanı Suzanne'ı psikoterapötik telkine açık hale getirecek hipnotik duruma sokmak için "sinematografik görüntülerin parlak titreşimlerini" kullanarak delilikten kurtarır (bkz. Bergstrom, 1999, s. 15-20). Ancak psikanalizin ilk ciddi filmsel temsili Alman uzun metraj filmi *Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları* (Pabst, 1926) olmasına rağmen psikanaliz Hollywood'a ancak 1940'larda Hitchcock'un *Spellbound / Öldüren Hatıralar* filmi (1945) ile ulaşmıştır.

Freud, özel hayatı hakkında ketum, her çeşit biyografi hakkında şüpheci ve sinema ortamına karşı soğuktu. Sadece 1928'de Amerikalı hastalarından biri olan Philip R. Lehman tarafından, diğer önde gelen pek çok psikanalistin çekimlerini de içeren bir belgesel için filme alınmayı istemeyerek de olsa kabul etti. Belgeselin *Sigmund Freud: His Family and Colleagues, 1928-1947* başlığını taşıyan 50 dakikalık (!) son versiyonu, Lehman'ın kızı Lynne Lehman Weiner tarafından biçimlendirildi, yeniden düzenlendi, tamamlandı ve 1985'te gösterime sokuldu (Marinelli, 2004). Oysa Freud bunun John

Huston'un *Freud: The Secret Passion / Gizli Hakikatler* filmi gibi kendisi hakkında bir film olacağını düşünmüştü. Yine de bu film ana karakter olarak Freud'un kendisi yerine daha çok temsile temelden dirençli bir konuyu; bilinçdışının kendisini ele aldığı için sıradan bir Hollywood biyografik filmine dönüşmedi. Bu filmi yapmak Huston, Universal Pictures ve filmin ilk senaryo yazarı (bu kişi Fransız varoluşçu filozof Jean-Paul Sartre'dan başkası değildi) ve filmin adını veren ruhsal olarak dengesiz fakat duyarlı oyuncu Montgomery Clift arasında bir drama neden oldu. Film psikanalizin ilk yıllarına, 1885'ten Freud'un babasının 1896'daki ölümüne ve yüzyılın başında *Düşlerin Yorumu / The Interpretation of Dreams* adlı eserinin (1900) yayımlanmasına odaklanmıştır. O yıllar için çok önemli olan psikonevroz hakkındaki sözde baştan çıkarma kuramının keşfi ve terk edilmesi (takriben 1897), filmlerin anlatımına teorik temeller sağlamıştır. Filmde Anna O., Dora ve diğer yayımlanmış vak'a öykülerinin bir karışımı olan, Freud'un hastası rolündeki Cecily (Susanna York), şiddetli histerik semptomlara sahiptir ve sonunda bu semptomlar Freud tarafından Oidipus nitelikli çocukluk düşlemleriyle ilişkili görülmüştür. Yoksa travma mı demeli? Yüz yıldan daha fazla zaman önce Freud'un baştan çıkarma kuramını terk etmesinin bugün hâlâ psikanaliz hakkında hararetli tartışmalara neden olması dikkat çekicidir. Baştan çıkarma mı istismar mı? Sözcüklerle bu vurgu, çocuğun ortak olduğu (örneğin belirsiz bir biçimde tanımlanmış olsa da olayda bir rol oynayan) bakış açısından çocuğun pasif bir kurban olduğu bir bakışa taşınmıştır. Sözcüklerin anlamlarının ötesinde, psikolojik ve dışsal gerçekliğin –düşlem ve tarihin– göreceli etkilerini birbirinden ayırmanın imkânsızlığı düşünüldüğünde bu açmaz çözülemez görünmektedir. Huston'un filminde, Freud ve Cecily, böylesi bir araştırmanın zorlu yapısını vurgulayan ışık ve karanlık imgeleri üzerinde ısrarla durarak, kendini tanımaya doğru bir yolculuğa başlamışlardır.

Bu noktada, sözünü ettiğimiz, perdedeki psikanalitik profesyonellik alanının temsiline ilişkin sorunlardan birinin, özellikle de Hollywood film yapımcılarının ve seyircilerinin aklındaki psikanaliz ve psikiyatri kavramları arasındaki kafa karışıklığı olduğunu söylemek gerekiyor.[2] Böylesi bir kafa

2 Örneğin, Amerikan sineması üzerine yazılmış *Psikiyatri ve Sinema / Psychiatry and the Cinema* kitabının başlığına bakınız. Kitabın "İkinci Baskıya Önsöz" bölümünde yazarlar Glen Gabbard ve Krin Gabbard şöyle yazar: "1987'deki ilk baskımızın ortaya çıkışından beri psikiyatri, psikanaliz ve psikoterapiyle arasındaki uzaklığı sürdürdü. Buna rağmen, sinematik dünyada, konuşma tedavisi üzerindeki vurgu devam etmektedir. ... Bu yüzden, bütün ruh sağlığı profesyonellerini, özellikle de psikoterapi uygulayanları, kapsamak amacıyla *psikiyatri* terimini olabilecek en geniş anlamıyla kullanmaya devam etmekteyiz" (Gabbard ve Gabbard, 1999, s. xix-xx).

karışıklığı kısa zaman öncesine kadar bütün Amerikan psikanalistlerinin aynı zamanda psikiyatrist de olması gerçeğiyle bir parça da olsa haklı çıkarılmıştır. Litvak'ın *The Snake Pit / Talihsizler Yuvası* (1948), Johnson'ın *The Three Faces of Eve / Üç Ruhlu Kadın* (1957) ve Fuller'in *Shock Corridor / Şok Koridoru* (1963) filmleri ve Forman'ın ünlü *One Flew Over The Cuckoo's Nest / Guguk Kuşu* filmini içeren bir grup filmde olduğu gibi ruh sağlığı kurumları hakkındaki önemli filmlerde psikiyatristlerin duvarlarında Freud'un portresini bulundurmaları ise küçük ama önemli bir detaydır.

* * *

Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları[3] Georg Wilhelm Pabst tarafından 1926'da tamamlandı. Güçlü Berlin UFA film şirketinin bu deneysel projeyi desteklemesi vasıtasıyla, yapımcı ve yardımcı senaryo yazarı Hans Neumann psikanalizi bilimsel olarak doğru, aynı zamanda da görsel olarak çekici şekilde halka sunmaya niyetlendi. Zamanın önde gelen iki analisti bu proje için danışmanlık görevini kabul etti: Filmin açılışından üç ay önce vefat eden, o zamanki Uluslararası Psikanaliz Birliği başkanı Karl Abraham ve meslektaşı *Berlin Poliklinik*'ten Hanns Sachs. Beraber, Weimar neslinin en büyük film yönetmenlerinden biri olan Pabst'a, Neumann ve Abraham'ın aslında niyetlendiği gibi tam bir *Lehrfilm* (eğitimsel belgesel) olmayan ancak psikanalizin çekici ve düşündürücü bir anlatımı için yeterince açık önerilerde bulundular. Bu, şimdiye kadar bu türün ilk ve tartışmaya açık şekilde en başarılı girişimlerinden biriydi.[4]

Freud'un bu iyi niyetli projeden kendini ayrı tutmasının –Friedberg'in "bir karşıt tepki oluşturma savunması ve şüphe" olarak tanımladığı bir tavır (Friedberg, 1990, s. 41)– nedenleri hakkında emin değiliz. Yine de, aynı yıllarda Freud, psikanalitik düşünceleri geniş ölçüde ulaşılır hale getirmek adına *Encyclopeadia Britannica* (Freud, 1923) için maddeler ve *Otobiyografik Bir Çalışma / An Autobiographical Study* adlı eserini (Freud, 1925b) yazmaya hazırlanıyordu. Yukarıda belirttiğim üzere Abraham'a, psikanalizin filmde yansıtılmasının mümkün olabileceğine inanmadığını yazmıştı. Buna karşın, "'Mistik Not Defteri' Üzerine Bir Not / A Note upon the 'Mystic Writing

3 *Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları* (Almanya, 1926). Georg Wilhem Pabst tarafından yönetilmiştir. Karl Abraham, Hans Neumann ve arkadaşları tarafından yazılmıştır. Başrollerinde Werner Krauss (Martin Fellman), Ruth Weyner (karısı) ve Pavel Pavlov (Dr. Orth) rol alır.

4 Bu film üzerine İngilizce alan yazın şunları içerir: Chodorkoff ve Baxter (1974), Browne ve McPherson (1980), Friedberg (1990), MacDonald (1990), Ries (1995), Sklarew (1999), Marcus (2001), Brandell (2004) ve Gifford (2004).

Pad'" (Freud, 1925a) makalesinden açıkça anlaşıldığı ve Friedberg'in gösterdiği gibi, Freud'un kendisi "aksi halde soyut kalan bilinçdışı kavramını tanımlayacak ve daha somut hale getirecek topolojik metaforlar" arıyordu (Friedberg, 1990, s. 44).

Buna ek olarak, sinemaya ender rastlanır ve dikkate değer bir referans Freud'un Roma'dan ailesine henüz 22 Ekim 1907'de yazdığı bir mektupta bulunmaktadır. İlgili kısım alıntılamaya değer:

> Bildiğin üzere, kaldığım yerin arkasındaki Piazza Colonna'da, birkaç bin kişi her gece bir araya geliyorlar... Meydanın diğer tarafındaki bir evin çatısında bir *società Italiana*'nın üzerine fotoğraf slaytları (*fotoreclami*) yansıttığı bir perde var. Bunlar aslında reklam, ama topluluğun aklını çelmek için aralarına manzara resimleri, Kongo'nun Zencileri, buzul dağları, ve buna benzer şeyler serpiştirilmiş. Ancak bunlar artık yetmediğinde, reklamlardan ve monoton fotoğraflardan oldukça ıstırap çeken yaşlı çocukların (babanız da dâhil) hatırına, can sıkıntısı kısa sinematografik performanslarla kesiliyor. Bu eğlencelik şeylerde hasisler, buna rağmen aynı şeye tekrar ve tekrar bakmak zorunda kalmıştım. Gitmek için döndüğümde, kalabalıkta belirli bir gerginlik sezerim ki bu beni perdeye tekrar baktırır ve sahiden yeni bir performans başlamış olur ve böylece kalırım. Akşam 9'a kadar genelde büyülenmiş biçimde kalırım; sonra kendimi kalabalıkta çok yalnız hissederim, bu yüzden bir şişe su ısmarladıktan sonra sana her şeyi yazmak için odama dönerim. Çiftler halinde gezinenler veya *undici, dodici*,[5] müzik ve fotoğraf slaytı bitene kadar kalırlar.
>
> (E.L. Freud, 1961, s. 261-262)

Freud'un bu mektupta söyledikleri yeni bir sanat şekli için bir gelecek büyüsüne işaret eder; ancak, o yalnızca psikanalitik düşüncelerin sinema tarafından yansıtılabileceğine inanmamakla kalmaz, aynı zamanda geri kalan hayatı boyunca müzik gibi başka bazı sanatsal disiplinlere olduğu gibi filmlere de çok az ilgi gösterir. "Film yapımından en az kısa kesilmiş saç kadar –öyle gibi– kaçınılmalıdır," diye yazmıştır 14 Ağustos 1925'te Freud Sándor Ferenczi'ye bir mektubunda, "ama ben kendi saçımı kısa kestirmeyeceğim ve herhangi bir filmle kişisel bağlantı içine sokulmaya niyetli değilim" (Falzeder ve Brabant, 2000, s. 222).

Abraham'a yukarıda alıntılanan mektubunda, *Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları* hakkında şunları eklemişti: "Adımın hiçbir şeyle herhangi

5 Özgün metinde "undici" (İtalyancada on bir), "dodici" (İtalyancada on iki) sözcükleri tercih edilmiş – e.n.

bir ilgisi olmamasını daha çok tercih ederdim"[6] ancak bunun mümkün olamayacağını bilmesi gerekmekteydi. 26 Haziran 1926'da *New York Times* Freud'un kendisinin filmi yöneteceğini iddia etti! Bugün de "bir hayli şaşkınlık"la bizleri etkileyen (Jones, 1957, s. 121) bu iyi film görünüşe göre, ticari ve eleştirel başarısına ve *Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları* filminde zamanın psikanalistlerinin karşı çıkabileceklerinin neler olduğunu hayal etmenin zorluğuna rağmen bütün bir psikanalitik kuruluş tarafından ilgi gördü. Ancak daha sonra filme yapılan saldırıların çoğu görünüşe göre filmi izlememiş olanlardan geldi. Hiç şüphesiz "ya psikanalizi gereğince popülerleştirmek ya da hiç yapmamış olmaktan dolayı lanetlenmeyi riske atma seçiminin her ikisiyle de yüzleşen Abraham ve Sachs, davaya en iyi hizmet edeceklerini düşündüklerini yapmaya karar verdiler" (Ries, 1995, s. 767).

Pabst'ın buradaki başarısı, orta yaşlı nevrotik bir kimyagerin psikanalitik vak'asını konu edinen bir detektif hikâyesi yapısıyla, detaylı, doğru ve saygılı kurgusal açıklama ortaya koymasıdır. Martin Fellman'ı (Werner Krauss) genç bir adamın (örneğin karısının kuzeni ve kendi çocukluk arkadaşı) onları yakında ziyaret edeceğini duyduğunda aşırı derecede kıskanç hale gelirken izleriz. Çılgınlığı, filmde hem davranışlarında hem de bir rüyasında (tam on dakika ile sinema tarihinde en uzunlardan biri) açığa çıkar ve karısına zarar verecek şekilde kullanmaya zorlanmış hissettiği, bıçaklar, usturalar ve diğer kesicilere dair bir fobi şeklini alır. Çok da rastlantı eseri olmadan, duygularını özgürce açığa vurmasının yanı sıra korkutucu rüyasını anlatacağı ve psikopatolojisini çözecek psikanalist Dr. Orth (Rus aktör Pavel Pavlov tarafından oynanmıştır) ile karşılaşır.[7]

Başrol, Dışavurumcu korku başyapıtı *Das Cabinet des Dr. Caligari / Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminde (Wiene, 1920) deli psikiyatrist kılığına girmiş olan ünlü aktör Werner Krauss tarafından oynanmıştır. Konuşma tedavisi hakkında sessiz bir film olduğu da hesaba katılırsa kolay bir iş değil. Bu, gerçi, muhtemelen filmin değerli taraflarından biridir: film sessiz olduğu için, birkaç ara başlıkla en az açıklamanın verildiği biz izleyiciler, filmin karmaşıklığını anlamak amacıyla kendi hayal gücümüzü daha yaratıcı kullanmak zorundayız. Bu tarz sahibi çabayı, analistin seanslar sırasında yığınla gereksiz not aldığı, hastalarına üstünkörü yorumlar yağdırdığı ve sıklıkla solu-

6 Görüşlerine uygun bir şekilde, sadece birkaç hafta önce Freud, Samuel Goldwyn ile görüşmeyi ve aşk üzerine bir film hakkında işbirliği yapmak için azımsanmayacak bir miktar olan 100 doları kabul etmesi teklifini reddetti.

7 Bu vak'a Abraham'ın hastalarından birine dayanmaktadır.

ğu divanda onlarla aldıkları, uzmanlık alanımızın 1950 ve 1960'ların Hollywood filmlerindeki birçok bayağı karikatürleriyle bir karşılaştırın.[8]

Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları, Dışavurumculuk ve *Kammerspiel*'in[9] klostrofobik abartılı dünyaları arasında yerleştirilebilecek bu ara estetik alana ve Pabst'ın *Die Freudlose Gasse / Neşesiz Sokak* (1925) ve *Die Büchse der Pandora / Pandora'nın Kutusu* (1929) gibi en iyi çalışmalarında, *Neue Sachlichkeit*'in (Yeni Nesnellik) ortaya çıkışına aittir. Bu filmlerde İkinci Dünya Savaşı sırasında İtalyan *Neorealismo*[10] akımı içinde gelişen "veristik" bir yaklaşım görürüz.[11] Filmin Dışavurumcu bileşeni, sembolizmin kendine özgü kullanımında belirgindir. Pabst'ı sınırları aşan bir kariyere sahip, müphem bir figür olarak tanımladığı eleştirel değerlendirmesinde Rentschler, "bıçaklar bağları ikiye böler ve yeni sınırlar yaratır. Aynalar, aynı şekilde, kimlikleri sabitler ve kendiliği birbirine katar. Pabst'ın erkek kaygısı üzerine erken dönemdeki çalışması, *Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları*, belirsizliğin kıskacı olarak her iki ayağı da açılış sahnesinde tanıtır" diye söz eder (Rentschler, 1990, s. 2-3). Sembolik olarak yüklü diğer nesneler görünür durumdadır (fallik bir kule, bir anahtar, bir oyuncak bebek), özellikle rüya sahnesinde rüya çalışmasının yoğunlaşma ve yer değiştirme mekanizmalarını yansıtan üst üste çekim ve tersine çekim gibi birçok özel efekt buluruz.

Rüya görüntülerinin, Martin Fellman'ın psikopatolojisindeki ilerlemeyi anlatmak için ilk kullanıldığında siyah bir arka plana sahipken, rüya analiste nakledildiğinde beyazlatılmış bir arka planla tekrar edildiğini fark etmek ilginçtir. Sonrasında analist *Deus ex machina*[12] olarak kimyagerimizin sorunlarını çözecek Kral Yolu'nu açacak yorumlarda bulunur. Sembolizm aynı zamanda, fark edebileceğimiz üzere, aynı yıllarda Luis Buñuel'in *Un Chien An-*

---

8 Analistlerin çoğunlukla erkek ve hastalarının kadın olacağını varsaymak yanlış olacaktır. Bu konuda Gabbard ve Gabbard'ın (1989) yaptığı bir araştırma kadın terapistin erkek hastasına karşı aktarım aşkı nedeniyle ayaklarının yerden kesildiği en az on dokuz filmle karşılaştırıldığında erkek bir terapistin kadın hastasına âşık olduğu sadece dokuz film olduğunu göstermiştir. Aynı zamanda, yazarlar tersinin geçerli olduğu otuz üç film içerisinde, kadın bir terapistin erkek hastayı etkili bir şekilde tedavi ettiği yalnızca iki film olduğunu bulmuşlardır.

9 1921'e doğru dışavurumculuğa karşı bir tepki olarak ortaya çıkan sinema akımı – ç.n.

10 İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı – ç.n.

11 1953'te Pabst, Roma'nın Cinecitta stüdyolarında, şimdi kayıp olduğu farz edilen *Cose da pazzi* adında bir film çeker. Film yanlışlıkla bir akıl hastanesine teslim edilen ve sonunda buradan açık fikirli bir doktor tarafından kurtarılan bir kadını anlatır.

12 Bir kurgu veya dramada beklenmedik, yapay veya imkânsız bir karakter, alet veya olayın senaryo akışı içinde beklenmedik bir yerde aniden ortaya çıkması. "Makineden Tanrı" anlamına gelen hu Latince deyim, antik Yunan tiyatrosunda bir tanrıyı canlandıran karakterin bir vinç ("machina") yardımıyla yukarıdan indirilmesi anlamında kullanılmıştır – e.n.

dalou / Bir Endülüs Köpeği (1928) ve *L'Age d'Or / Altın Çağ* filmi (1930) gibi başka analizden etkilenmiş filmler üreten Gerçeküstücü hareketin bir özelliğidir.[13]

Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları filminde Pabst, zihinsel süreç ve görüngüye dair psikanalitik anlayışı ve burada sadece birkaç örnekle bahsedebileceğim ona özgü dili, seyircisine tanıtmak için çeşitli temalar sunar. *İnkâr* savunma mekanizması Martin Fellman'ın yolun aşağısında olan cinayeti yazan gazeteyi ateşe atmasıyla gösterilir (örneğin kendi bilinçdışı karısını öldürme arzusu). Ön kapı anahtarını restoranda bırakması ki sonrasında ona hizmet sunacak psikanalist tarafından alınacaktır, günlük hayattaki *sakar eyleme* etkili bir göndermedir; küçük kızın laboratuvarına gelmesi ve evde tuttuğu köpekler, çatışmalı çocuk yapma arzusunun *yer değiştirmesi*nin örnekleridir (belirtileri içerisindeki cinsel iktidarsızlık nedeniyle o zamanlarda olması imkânsız bir şey). Stres altında, kimyagerimiz gerilemeye teslim olur ve küçük bir çocukmuşçasına sadece annesinin onun için yemeğini doğramasına izin verir. Pabst seyircisinin anlayışını tiyatro kapısında satılan kuşe kâğıtlı bir programla ve etkinlik için Hanns Sachs'ın yazdığı tanıtıcı bir broşürle geliştirmiştir (1926).

Martin Fellman'ın usturayla ilgili kaygıları onu eş zamanlı olarak berberin ve psikanalistin güvenli ellerine getirir. Psikanalist yorumlarını ifade edene kadar bekler ve divana yatmasını tavsiye etmeden önce analizanının terapötik sürece dâhil olmasına imkân verir. Geriye dönüşle çekilmiş, psikolojik olarak inandırıcı ve sinematik olarak sofistike olan çocukluk sahnesi, hastanın nevrozunun yanı sıra filmin akıbetinin de merkezidir. Hafif derecedeki travmatik olayın (muhtemelen daha sonraki güncel ölüm dürtüsü, yapısal kuram ve kaygı sinyaliyle meşguliyetlerinden daha çok Freud'un *Histeri Üzerine Çalışmalar / Studies on Hysteria* [Breuer ve Freud, 1893-1895] adlı eserinde etiyolojik kuramlarıyla aynı çizgideki) atlatılmasında, annesi onu bir kardeşin doğumunun nahoş gerçeğiyle yüzleştirirken baş kahramanın küçük kız arkadaşı oyuncak bebeğini ona değil de kuzenine sunar. Kimyagerimizin sorunlarının tohumları atılmıştır.

Biraz fazla mı basit? Tabii ki öyle! Eğer detaycı olmak istersek, gizlilik ilkesinin aşikâr bir ihlali içerisinde, analistin, kıskanç hastasının karısını, kocasının potansiyel olarak tehlikeli biri olduğuna dair uyarmak için veya te-

13 Sadece Buñuel için değil, bundan yirmi yıl sonra Alfred Hitchcock'un "psikanalitik" *Spellbound / Öldüren Hatıralar* filmi (1945, aşağıya bakınız) için de bu rüya sahnelerinin güçlü bir şekilde gerçekleşmesi, bize Salvador Dalí'nin kötü şöhretli rüyalarını hatırlatır.



Werner Krauss ve Pavel Pavlov,
***Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları* (Pabst, 1926).**

rapötik süreci beslemek amacıyla ondan uzak durmasını istemek için neden telefon etmesi gerektiğini sorgulayabiliriz. En sonunda, baş kahramanımız bıçağı, analistin kendisine yönelmiş durumda güçlü saldırısını tekrarladığında (hem cinsel ilişki, hem cinayet, libido nitelikli ve saldırgan dürtülerin bir karışımı içinde), terapistin bu davranışı negatif eşcinsel aktarımın eyleme vurulması olarak yorumlamasını istemiş olabiliriz. Bunun yerine, analiz burada sona erer ve bir dakika sonra da kahramanımızın hevesle yeterince iyi bir baba olmak için balık tutma hobisini (sonradan Schubert'in *Die Forelle* [*The Trout / Alabalık*] bestesinin eklendiği müzikal eşlikle gösterilmiştir) terk ettiği hoş bir sahte tabloyla film biter.

Biraz fazla mı hızlı? Tabii ki öyle! "Doğrudan arzu doyumu" diye yorumlar Friedberg, "anlatı sırasında sıkıntı çeken herkes için bir telafidir" (Friedberg, 1990, s. 51). Kimse hastanın, çeşitli fobik kaygılar ve karşı fobik önlemler, takıntılı kıskançlık, bastırılmış saldırganlık, intihara meyilli depresyon, cinsel iktidarsızlık ve psikojenik kısırlığın karmaşık bir birleşimi olan patolojisi hakkında çok emin olamaz. Ancak bu yoğun karmaşıklığın ifadesi, aygıtın –ekleyebileceğimiz *herhangi bir* aygıtın– sınırlılıklarıyla daraltılmış olmasına rağmen, inandırıcı olmamaktan uzaktır ve insanlık durumuna psikanalitik bakış açısının kendi karmaşıklığını göstermekte sonuçta başarılı olur.

* * *

Alfred Hitchcock'un *Spellbound / Öldüren Hatıralar*[14] filmi muhtemelen psikanaliz hakkındaki en ünlü filmlerden biridir. Ancak gerçekten psikanalizle

14 *Spellbound / Öldüren Hatıralar* (Birleşik Amerika, 1945). Alfred Hitchcock tarafından yönetilmiştir. Ben Hecht ve arkadaşları tarafından, Frances Beeding'in *The House of Dr. Edwardes* adlı romanından uyarlanarak yazılmıştır. Başrollerinde Ingrid Bergman (Dr. Constance Petersen), Gregory Peck (John Ballantyne) ve Michael Chekhov (Dr. Alexander Brulov) rol alır.

mi ilgilidir? Hitchcock, burada birden fazla alıntılayacağım, François Truffaut'yla olan elli saat uzunluğundaki muhteşem röportajında *Spellbound / Öldüren Hatıralar* filmini "uydurma psikanalize sarılmış bir başka insan avı hikâyesi" olarak tanımlar (Truffaut içinde, 1983, s.165). Bu görüşe katılan tek psikanalist olmadığıma dair iyi sebeplerim var ve nedenini çok geçmeden göreceğiz.

Film, bir akıl hastanesinin yeni idarecisi gibi davranan, ancak çok geçmeden eski bir hastayla karşılaşmasıyla beyaz yüzeylerde siyah çizgilerden korkan, unutkanlık ve suçluluk kompleksi yaşayan John Ballantyne'ın (Gregory Peck) hikâyesini anlatır. Haksız bir şekilde psikiyatrist Dr. Edwardes'ı öldürmekle suçlanan Ballantyne, kendisinin durumdan sorumlu olduğuna inanır, ancak daha sonra keşfedeceğimiz şekilde, onun bu cinayeti üstlenmesinin nedeni çocukken beraber oynadığı kardeşinin ölümüne sebep olmasından duyduğu suçluluk duygusudur. Onun suçsuz olduğuna inanan psikanalist Dr. Constance Peterson (Ingrid Bergman) çok geçmeden ona âşık olur ve beraber eski eğitim analistine (Michael Chekhov) kaçarlar. Ballantyne bu analiste durumu açığa kavuşturan bir rüya anlatacaktır. Çocukluk travmasıyla ilgili gerçek ve Dr. Edwardes'ın gerçek katili su yüzüne çıkar. Analist ve hastası sonsuza kadar birlikte ve mutlu yaşamakta özgür olacaklardır.

Spellbound / Öldüren Hatıralar tarafından büyülenmiş bir psikanalist Marshall Edelson'dır. "17 yaşımdayken Hitchcock'un *Spellbound / Öldüren Hatıralar* filminde Ingrid Bergman ve Michael Chekhov'u izledim," diye yazar. "Bu filmin büyüsü altında o zamana kadar hiç sorgulamadığım ani bir karara vardım. Psikanalizden geçecektim ve ardından bir psikanalist olacaktım. Sonrasında analistimin –hafif bir Avrupalı aksanı yetmişti– Ingrid Bergman gibi göründüğü ve konuştuğuna emin oldum" (Edelson, 1993).

İyi bilindiği üzere, detektif hikâyesi veya Agatha Christie tarzı polisiye, Hitchcock'un az ilgilendiği bir şeydir. Hitchcock şunu ileri sürer: "Bu yapboz veya çapraz bulmaca... gibi duygu içermeyen bir merak yaratır. Duygu yoktur. Sadece kimin cinayeti işlediğini öğrenmeyi beklersiniz" (Truffaut, 1983, s. 73-74). Diğer yandan gerilim filmlerinde, izleyiciler bilgi açısından ayrıcalıklı bir pozisyondadır çünkü bir detektiften fazlasını bilirler: örneğin, kötü adamın içkiye zehir kattığını görmüşlerdir. Ancak Cowie'nin belirttiği gibi, bir şey olacağını bilmemize rağmen, ne bunun meydana gelmesini önleyebildiğimiz ne de filmin bize anlattığından önce bir yanıt bulabildiğimiz için bu bilgi "etkin olarak 'faydasızdır' ... [Bu yüzden izleyici] ana kahraman adına kaygılanır" (Cowie, 1997, s. 72). Bu durumda, izleyici gerilim filminde *sürpriz* öğesinden mahrum kalırken, *meraklı bir bekleyişle* ödüllendirilir, ki

Hitchcock'a göre bu "izleyicinin dikkatini tutan en güçlü araçtır" (Truffaut, 1983, s. 72). *Spellbound / Öldüren Hatıralar* filminin bu kurala bir istisna olduğu görünmektedir: çünkü tam olarak Hitchcock'un kendisini çok az ilgilendirdiğini söylediği "suçu kim işledi?" (veya belki suçu kim işlemedi) filmlerinden biridir. Sona yaklaşana kadar biz, izleyiciler olarak, Dr. Edwardes'ın akıbeti ile ilgili gerçeği baş kahramandan daha çok bilmeyiz.

Tipik Hitchcock konuları veya Wood'a göre "temel oluşumlar" (1989, s. 241), suçlu kadınları (*Rebecca*, 1940), psikopatları (*Psycho*, 1960) ve casusluğu veya politik entrikaları (*Notorious*, 1946) içerir. Ancak hepsinin en genel temel oluşumu "yanlış adam senaryosu" olarak da bilinen, bireyin işlemediği bir suçla suçlanması durumudur: Hitchcock'un kariyeri boyunca çektiği filmlerden çoğu bu özel gerilim alt türüne aittir.[15] Gerilim Ustası için *Spellbound / Öldüren Hatıralar* neden böylesi bir kaygı tetikleyen durumlar örneğiydi? Kendisiyle ilgili söylemiş olduklarına inandığımızı varsayarak (ki bir şeyler uydurmaya meyilli olduğunu biliyoruz), cevap belki Truffaut'ya anlattığı çocukluğundan bir anekdotta bulunabilir. "Yaklaşık dört veya beş yaşlarında olmalıydım" der Hitchock, "Babam beni bir notla karakola yolladı. Emniyet amiri notu okudu ve "yaramaz çocuklara yapılacak şey budur" diyerek, beş veya on dakikalığına beni bir hücreye kapattı." Neden cezalandırıldığı sorulduğunda, Hitchcock şöyle yanıtlamıştır, "En ufak bir fikrim yok" (Truffaut içinde, 1983, s. 24).

Bu anlamda *Spellbound / Öldüren Hatıralar* klasik bir Hitchcock filmidir. Buradaki asıl şaşırtmaca, baş kahramanın asıl suçlayıcısının bazı emniyet amirleri veya diğer benzer otorite figürleri değil, unutkanlık ve suçluluk kompleksinin psikopatolojik araçları yoluyla kendini belli eden, seneler önce kardeşinin kazara ölümü yüzünden asla onu affetmemiş olan zihninin bir kısmı, yani sert bir üstbenliğinin olmasıdır. Genç John Ballantyne'ın (o da babasının genç Alfred'i karakola gönderdiği zamanki gibi dört veya beş yaşında görünmüyor mudur?) aslında kardeşinin ölmesini arzuladığını –en sevgi dolu ailelerde bile az görülmeyen bir olay– ve bu yüzden kazayı öldürücü arzularının gerçekleşmesi olarak deneyimlediği yorumunda bulunabiliriz. Nitekim bu suçluluk kompleksi yıllar sonra Cebrail Vadisi'nin kayak yamacında yeniden etkinleşecektir.

---

15 Bkz. *The Lodger / Kiracı* (1927), *The 39 Steps / 39 Basamak* (1935), *Suspicion / Şüphe* (1941), *Sabotuer / Sabotör* (1942), *Strangers on a Train / Trendeki Yabancılar* (1951), *To Catch a Thief / Kelepçeli Âşık* (1955), *The Wrong Man / Lekeli Adam* (1956), *North by Northwest / Gizli Teşkilat* (1959) ve *Frenzy / Cinnet* (1972).

Hitchcock zekice seyircisini tüm gücüyle manipüle eder. Seyirci, John Ballantyne'ın kendi paranoid durumunun, öyle değilse bile kötü bir komplonun masum bir kurbanı olması gerektiğine inanarak Dr. Constance Petersen ile özdeşleşir: Şüpheye düştüğünde, gözlerine bak. Bununla birlikte, diğer zamanlarda, örneğin; Gregory Peck karakterini evde elinde bir usturayla dolaşırken izledikten sonra yaşlı profesör Alex Brulow'u koltukta ölü gibi bir vaziyette yatarken bulduğumuzda veya polis müfettişi Dr. Edwardes'ın bedeninde bir kurşun bulunduğunu ve sonuç olarak ölümünün kaza eseri olmadığını söyleyerek şoke ettiğinde seyirci onun çok da masum olmayabileceğinden şüphelenir.

Ballantyne'ın bu cinayetten dolayı kendi kendini suçlaması, başka bir psikiyatrist olan Dr. Murchison tarafından, hastanın rüyasına dair yorumunda kendini Kumarhane'nin sahibiyle ve bu nedenle asıl katille özdeşleştirmesiyle tekrarlanır. Bazen psikopatik katillerin bile kendi cezalandırıcı üstbenliklerinin insafına kaldıklarını keşfederiz.

O halde, Ballantyne'ın ünlü rüyasına ne demeli? Ona geçmeden önce, rüya sahnesinin, Hitchcock'un ihtiyaç duyduğu bütün sertliğe rağmen bulanık bir sahneyle daha geleneksel bir şekilde kullanarak, rüyaya dair çok güçlü bir görsel temsil çizen Salvador Dalí hakkında birkaç cümle etmeme izin verin. (Bu rüya sahnesini, örneğin, Pabst'ın 1926 tarihli *Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları* filmindeki sahnesiyle karşılaştırın.) André Breton "Sürrealizm Manifestosu / Manifeste de Surréalisme" adlı makalesinde şöyle söylemiştir: Bütün övgü Freud'un keşiflerine gitmelidir... nihayet insan zihnini araştıran kişinin bundan böyle incelemelerini çok daha ileri taşıyabileceği bir düşünce akımı oluşmaktadır" (Breton, 1924). Dalí'nin tablolarına ait Tate Gallery 1980 sergisinin kataloğundaki tanıtım makalesinde Simon Wilson şöyle yazmıştır: "Salvador Dalí'nin sanatı veya genel olarak Gerçeküstücülüğe dair herhangi bir eleştirel beyan, kalkış noktasını, etkisi mutlak surette önemli olan... Sigmund Freud olarak almalıdır" (Wilson, 1980, s. 9). Freud'un, elbette bir Aydınlanma çocuğu olarak, herhangi bir gerçeküstücü irrasyonalizme tahammülü yoktu.[16]

Dalí'nin, rüyaların görsel niteliğine dayalı bir yaklaşıma öncülük etmiş olan sanatçı Max Ernst'ten etkilendiğini de hatırlayalım. René Magritte ve Giorgio de Chirico'nun rüya benzeri metafiziksel tabloları Dalí'yi takip et-

16 Aslına bakılırsa Dalì ve Freud arasında 1938'de Freud'un evinde gerçekleşen toplantı Terry Johnson'un (1993) ilk olarak o yıl Londra Royal Court Theatre'da oynanan *Hysteria* adlı oyununda gülünç bir şekilde tasvir edilmiştir.

miştir. Bu arka planla ve yaklaşık yirmi yıl öncesinde sinema için Buñuel ile çalışma deneyimiyle, o sıralar Birleşik Amerika'da olan Dalí'nin, David O. Selznick'in *Spellbound / Öldüren Hatıralar* için bir rüya sahnesi tasarlaması davetini kabul etmiş olması şaşırtıcı değildir. Hitchcock, "Dalí'nin bazı garip fikirleri vardı; çatlayıp bir kabuk gibi dağılan, her yerinde karıncaların gezdiği ve altında karıncalarla kaplı bir Ingrid Bergman'ın olacağı bir heykel istedi! Bu kesinlikle imkânsızdı" diye hatırlar (Truffaut, 1983, s. 165).

Spellbound / Öldüren Hatıralar filminde rüyanın yorumlanması, anlatıcının finale giden Kral Yolunu gözler önüne sereceği bir anının hatırlanması yoluyla bir sırrı çözmenin bir aracı olarak kullanıldığı için, "uydurma-psikanaliz" atfı yerinde olur. Çünkü rüyaların işlevi, en azından klasik psikanalizde, oldukça farklıdır; bu işlev, bastırılmış bir anıyı değil, ama bastırılmış bilinçdışı bir arzuyu çarpıtılmış bir formda ifade etmektir. Ancak burada, baş kahramanın kendi serbest çağrışımı yerine (hikâyede birbirine düşman olan, ancak bu yoruma dayalı çabada ittifak kuran) iki doktorun zeki tahminlerine dayanan, görünen rüya içeriğinin çeşitli elemanlarının bir çeşit sembolik şifresini çözme işlemi vardır. Bu yüzden, uzun baca bir ağaç, sakallı adam bir psikanalist ve tekerlek bir tabanca olmalıdır. Böylesi bir varsayım hoş olduğu kadar mantıksızdır da ve her durumda psikanalizle çok az bir ilgisi vardır. Ancak sonradan, Hitchcock'un kendisi, akla yatkınlık hakkında bir iddiası olmadığını ve yine kendisinin çok ciddiye alınmaması gerektiğini anlatacaktır.

Ballantyne'ın rüyası bana *Spellbound / Öldüren Hatıralar*'dan kısa bir ayrılma için fırsat sunuyor. Düşsel sahneler bulundurmayan filmlerin bile seyircilerde neredeyse filmin kendisi bir rüyaymış gibi yankı bulmasını göz önüne almak istiyorum. Serbest çağrışımsal bir tarzda düzenlenmiş görüntülerin dilini benimseyerek veya özel kamera hareketleri, ışıklandırma, filtreler, film müziği ve çeşitli diğer teknik araçlar sayesinde, böylesi filmler gerçeküstü bir atmosfer yaratarak seyircide rüyaya benzer bir izlenim yaratabiliyor. Bu sanatın çağdaş ustalarından biri, gelişmiş animasyonun yardımıyla seyircisine sihirli ve rahatsız edici şekilde tekinsiz arasında ince bir çizgide duran görüntüler ve hikâyeler –tıpkı rüyalar gibi– sunan Çek yapımcı Jan Svankmajer'dir.[17]

Burada daha ileriye giderek rüyalar ve filmler, neredeyse biçiminden ve içeriğinden bağımsız olarak bütün filmler arasındaki çağrışımın kültürümüze derinlemesine içkin olduğunu ileri sürebiliriz. Hâlâ, 1950'lerde büyüyen bir

17 Bunun iyi bir örneği en psikanalitik malzemeyi açıkça ele alan son filmi *Prezit Svuj Zivot / Hayatta Kalmak* filmidir (Svankmajer, 2010).

çocuk olarak, rüyalarımızı anlatırken siyah-beyaz mı, yoksa renkli mi olduğundan bahsettiğimizi hatırlıyorum. Sanıyorum ki bir önceki nesil de rüyalarının sessiz mi yoksa sesli mi olduğu hakkında yorum yaparken, şimdiki çocuklar rüyalarını üç boyutlu görüp görmediklerini sorguluyorlardır. Filmler tabii ki rüya değildir, ancak birçok önemli özelliği paylaşırlar. İlk olarak, diğerleri arasında amaçları olan görünür içerikler aracılığıyla gizli bilinçdışı arzuları ifade etmek noktasında ortaklaşırlar ve ikisi de bastırmanın üstesinden gelmek için aynı mekanizmaları kullanırlar. Bunlar (filmlerde özellikle montaj yoluyla) yoğunlaştırma, yer değiştirme, sembolik ifade, ikincil gözden geçirme ve zaman ile mekânın çarpıtılmasıdır. Daha önce belirttiğimiz üzere, Freud sinemaya ilgisiz ve hatta şüpheciyken, meslektaşı Otto Rank "sinematografi... birçok farklı yolla rüya çalışmasını hatırlatır" diye belirtmiştir (Rank, 1914, s. 4).

Eberwein (1984) kaynaşma ve ayrışma yerleri olması bakımından film ekranı ve rüya ekranı arasında bir benzerlik ileri sürer. Winnicott'un "içinde veya üzerinde bir rüyanın düşlenebileceği bir mekân" (Winnicott, 1968, s. 303) olarak betimlediği rüya ekranı kavramı, aslen Bertram D. Lewin tarafından geliştirilmiştir. Şöyle der: "Rüyaların benim *rüya ekranı* ismini verdiğim özel bir yapı içerdiği fikrini tasarladım... Bir rüyayı bir resim veya görüntülerin yansıtıldığı bir set olarak düşündüm ve bu görüntüleri almak için, yansıtma kutusunun penceresinden film ışınlar halinde çıkmaya başlamadan önce sinema salonundaki yapay karanlıkta gördüğümüz gibi bir ekran kurguladım" (Lewin, 1953, s. 174). Hollywood'un genelde bir *Traumfabrik*, bir "rüya fabrikası" olarak tanımlanması tesadüf olmayabilir (Ehrenburg, 1931). Ve birkaç kâbusun da fabrikası olduğunu eklemem gerek.

Şimdi *Spellbound / Öldüren Hatıralar*'a tekrar dönelim. Ballantyne'ın rüyasının nasıl yorumlandığını sorgulamanın yanı sıra, filmde saklı olan ancak doğru dürüst gösterilmeyen —uydurma psikanalizin bir başka ve daha önemli örneği– önemli aktarım ve karşıaktarım meselelerini de tartışmalıyız.[18] Dr. Peterson sevgilisinin/hastasının yakında ona karşı olumsuz bir aktarım geliştireceğini tahmin etmekle kalmamış (ki buna profesyonel bir sabırla tahammül etmiştir), ancak aynı zamanda ona karşı, eyleme vurduğu bir erotik karşıaktarım deneyimlemiştir. Bu olaylar filmde çekirdek bir tema

18 Hitchcock'un psikiyatrik danışmanı Dr May Romm'un bu konuda ve filmin diğer yönleriyle ilgili ne söylemiş olduğunu merak etmeliyiz. Romm *Spellbound / Öldüren Hatıralar* filminin yapımcısı David O. Selznick'in psikanalisti çıkmıştı ve Hollywood'un eşi olmayan (*par excellence*) analisti olacaktı.

oluşturacak şekilde birleşir. Hastasını tutkulu bir biçimde öperken, "Ben burada sadece senin doktorunum," diye fısıldar. "Bunun aşkla hiç ilgisi yok. Hem de hiç." Bu bütün filmdeki en iyi sözdür.



Ingrid Bergman, Gregory Peck ve Michael Chekhov, *Spellbound / Öldüren Hatıralar* (Hitchcock, 1945).

Bu arada, Andrew Britton'ın (1985) gösterdiği gibi, filmin metni Ballantyne'ın nevrotik sorunlarını, bastırılan anıların yeniden etkinleşmesiyle açıklarken, filmin alt metni, Ballantyne'ın kaygısının analistinin aktif kadın cinselliği nedeniyle harekete geçtiğini söyler. Anlaşılan, Ingrid Bergman filmi çekerken bazı sözlerle ilgili sorun yaşadığından dolayı Hitchcock'a gitmişti. Şüphesiz üzgündü ancak Hitchcock ona güvence verdi: "Ingrid" dedi, "bu sadece bir film!" Yine de, filmler onun hayatıydı. "Sonuçta oyun nedir ki" demişti Truffaut'ya, "sıkıcı parçaları kesilip atılmış hayat" (Truffaut 1983, s. 103).

* * *

Antropolog ve yapımcı Hugh Brody tarafından yönetilen *Nineteen Nineteen / 1919*,[19] psikanaliz hakkındaki filmler arasında küçük ancak önemli bir yere sahip önemli bir alt tür olan bir İngiliz yapımıdır. 1985'te Berlin Film Festivali'ndeki ilk gösteriminden yakın zaman sonra İngiltere'de gösterilmeye başladığında, eleştirmen Philip French, *The Observer*'da yayımlanan, filmi, Pabst'ın *Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları*, Huston'ın *Freud: The Secret Passion / Gizli Hakikatler* ve Hitchcock'un *Spellbound / Öldüren Hatıralar* filmleriyle karşılaştırdığı değerlendirmesinde şöyle yazar: "*Nineteen Nineteen / 1919* ile sinema sonunda Freud'a, psikanalize ve tarihteki yerlerine dair bir olgunluğa ulaştı" (French, 1985).[20]

19 *Nineteen Nineteen / 1919* (Büyük Britanya, 1985). Hugh Brody tarafından yönetilmiştir. Hugh Brody ve Michael Ignatieff tarafından yazılmıştır. Başrollerinde Paul Scofield (Alexander Sherbatof), Maria Schell (Sophie Rubin), Colin Firth (Alexander Sherbatof'un gençliği), Clare Higgins (Sophie Rubin'in gençliği) ve Diana Quick (Anna) rol almıştır.

20 Bu filmle ilgilenen okurlar bakabilir: Berger (1985) ve Brody ve Brearley (2003).

Film Freud'un iki eski hastasının 1970'te bir gün uzunluğundaki buluşmalarını anlatır: hâlâ Viyana'da yaşayan göçmen Rus aristokrat Alexander Sherbàtof (Paul Scofied) ile yıllar önce göç ettiği New York'tan onu ziyarete gelen Sophie Rubin (Maria Schell). Şimdi altmışlarının sonlarında, Avrupa'yı sallayan geniş ölçekli sosyal olayların arka planında, kişisel tarihleri, duygusal sorunları ve Freud ile *1919*'daki analitik ilişkileri hakkında konuşurlar.

Nineteen Nineteen / 1919 anlatıcının sorunsuzca birinden diğerine geçerek ortaya serdiği birbiriyle ilişkili dört söylem düzeyi içeren karmaşık bir yapıya sahiptir.

Yer Viyana, daha çok Alexander'ın kasvetli "zindan" veya "sığınak" olarak adlandırdığı, çeşitli dış mekânlar ve filmin sonuna doğru, şimdi müze olan Berggaße 19 numaradaki Freud'un evidir. Filmin adı, iki kere tekrar eden "19-19", bu adrese bir gönderme de olabilir. Bu bina kahramanların varoluşları için önemli bir gönderme noktasıydı. İzleyiciler olarak bize, neredeyse bizi ayrıcalıklı hissettiren, Alexander ve Sophia arasında geçen kendilerini şimdiki halleriyle, altmışlarında oluşlarıyla, düşmanlık ve dikkatli bir duygusal yakınlık arasındaki ince çizgideki ilişkileriyle ilgili düşüncelerine, etkileşimlere ve diyaloglara ulaşma izni verilmiştir. Onları tramvayda seyahat ederken, çay yaparken, sigara içerken, bir demet dağ lalesini vazoya yerleştirirken, parkta bir bankta otururken, perdeleri kaparken... izleriz... Şimdiki zamanda da, kendi kişisel ve kolektif tarihlerine ilişkin olayları, izlenimlerini ve düşlemlerini hatırlamalarının tanığı oluruz.

Filmde geriye dönüşlerle Alexander ve Sophie'nin sorunlu ergenliği renkli görüntülerle sunulurken (divandayken ve değilken), arşivlik siyah-beyaz tanıtım fotoğrafları ve haber filmleri aracılığıyla, geçmiş yeniden canlandırılır. Geri planında Bolşevik Devrimi, Birinci Dünya Savaşı, Faşizmin yükselişi ve Avusturya'nın ilhakını içeren –psikanalizi olduğu gibi, geçtiğimiz yüzyılı etkileyen olaylar– uzun tarih sahnesiyle *Nineteen Nineteen / 1919*, "kişisel tarihimizi geniş ölçekte dünyanın sosyal hafızası içerisinde nasıl yerleştirdiğimizi merak etmeye cesaret eder" (Sekoff, 1996, s. 48).

Ve en sonunda, yine geriye dönüşle, bir ergen olan Alexander'ı (şimdi, ilk rollerinden biriyle izlediğimiz Colin Firth tarafından oynanır) ve aynı şekilde olan genç Sophie'yi (Claire Higgins) "malzeme"lerini tartışmak için ünlü divanda yatarken izlediğimiz, Freud'un görüşme odasının *sancta sanctorum*'una[21]

21 *Sanctum sanctorum*; Latincede kutsal mahrem yer, çoğul şekli olan *sancta sanctorum* ise kutsalların kutsalı anlamına gelmektedir – e.n.

gireriz. Hem analizanlar, hem de biz (izleyiciler) Freud'u gerçek anlamda asla göremeyiz, sadece analist koltuğundan Frank Finlay'ın rahatlatıcı, ruhani, ekran dışı sesiyle konuştuğunu duyarız.

Analisti göstermeme yöntemi, Freud'un "analizanlarının duygusal zihinlerinde her zaman ve her yerde olsa da, ekonomi ve psikanalitik seans dinamikleri için zaruri olan, bu fark edilebilir 'kayıp üçüncü kişi'yi canlandırmayı başardığı" anlamına gelirken, farklı zamansallıkların birbirine karışması, "çok önemli bir Freudyen kavram olan *Nachträglichkeit*'a (sonradan anlamlandırma) neredeyse sinematik bir temsiliyet vermeyi başarır" (de Mijolla, 1994, s. 197-198).

Baş kahramanların özgeçmişleri yaklaşık 1919 yılında yayımlanan Freud'un iki ünlü vak'a çalışmasına dayanır. Alexander, Kurt Adam (1918) ile birçok özelliği paylaşırken, Sophie karakteri Freud'un 1920'de yazdığı eşcinsel kız vak'asına dayanmaktadır. İlkinde kişilik, ikincisinde ise cinsiyet sorunları ve cinsel kimlik patolojinin merkezindedir. Kurt Adam, Freud tarafından daha önceki bir çocuksu nevrozdan türeyen bir durum olarak görülmüştür. Canlı bir çocukluk anısının detaylı analizi hem heyecan verici hem korkutucu olan ve sonraki patolojisine temel oluşturan erken düşlemleri ve anıları (özellikle ebeveynlerinin cinsel birleşme ânına tanık olmasıyla ilgili bir ilk sahne) ortaya çıkarmıştır. Bunlar, yoğun kaygı, fobiler ve çok çeşitli takıntılı semptomlardır. "Rüyanın sonucu" diye bitirir Freud, "çok da kadınsı ve pasif olana bir tepki olarak erkeksi eğilimin galibiyeti değildi" (Freud, 1918, s. 112). Alexander'ın tarafından filmde "iki çeşit kadın" –kız kardeşi gibi idealleştirdiği melekler ve "bok" olarak tanımladığı ilginç fahişeler olarak betimlendiği gibi–; bu hastanın, karışmış cinsiyet özdeşleşmeleri ve sonraki nesne seçimindeki olağandışı beğeninin açıklaması olabilecektir.

Diğer yandan Sophie, "tam bir adanmış hayranlıkla, 'sosyete hanımı' olmanın peşinde oluşuyla ebeveyninde hoşnutsuzluk ve endişe uyandıran on sekiz yaşındaki güzel ve zeki bir kız" ile benzerlikler taşır (Freud, 1920b, s. 147). Annesi bir bebek doğurduğunda (o sırada 16 yaşındadır) Oidipal düşlemlerinin şiddetli şekilde yeniden canlanışını deneyimler. Bunun sonucu olarak, babası tarafından ihanete uğramış hisseder ve bu durum "bir çocuk isteğini, erkeklere olan aşkını ve genel olarak kadın rolünü" reddetmesiyle sonuçlanır. Freud "Aslında bu durum... en zor vak'aydı. Bir erkeğe dönüşmüştü ve annesinin sevgi nesnesi olarak babasının yerini almıştı" diye anlatır (Freud, 1920b, s. 158). Freud, hastayı hiçbir şekilde

nevrotik olarak düşünmediğini vurgulayarak, onun eşcinselliğini annesine duyduğu rekabetçi hasetten ve bilinçdışı arzusundan kaynaklanmış bir şekilde ele alır. Hastanın sosyete hanımlığı ise açıkça bir yerine geçen konumundadır.

Brody'nin filminde Sophie, Viyana'ya anılarını anlatmak ve hatırlamak için gelir. Alexander ise zaten orada, kelimenin tam anlamıyla bir hatıra müzesi içerisinde yaşamaktadır. Psikanalizde olduğu gibi, hafıza sadece geçmişi canlandırmakla değil, aynı zamanda şimdiki zamanımıza daha derin bir anlam sağlamakla ilgidir. "Aktarım yaratıcılar olarak," diye yazar Sekoff, "sadece geçmişin tutsakları değil, tekrarlayan örüntülerimizde onları tekrar zapt etmemizle, tutsak eden kişileriz de" (Sekoff, 1996, s. 47). Lady Macbeth'in ellerindeki kanı yıkayamaması gibi, varoluşsal yüklerinden ne kadar çok deneseler de kurtulamazlar. Bir adamla, Freud'la analizlerine rağmen, Alexander'ın deyişiyle "Hiçbir şey kaçamadı... hiçbir şey", her biri geçmiş yaşantılarını şimdikine entegre etmeyi kabullenmek için kullandıkları kendine özgü yolda başarısız oldular.

Nineteen Nineteen / 1919 filmindeki vurgu ve burada psikanalitik profesyonellikle doğrudan ilgilenen diğer filmler arasında temel bir farklılığını saptayabileceğimiz şey, psikanalizin çocukluğumuzda saklanmış bir gizi keşfetmek için kullanılan bir araç olmamasıdır. Bu filmlerden farklı olarak sembolik kapılar ve bastırılmış gerçekleri açan anahtarlar yoktur. Çözülmesi gereken, teknik veya sanatsal, sofistike düşsel sahneler yoktur. Baş kahramanın hayatındaki değişiklikler için içgörü oluşturabilecek dönüm noktaları olan büyük Freudcu hermenötik yorumlar yoktur. Aslına bakılırsa *Nineteen Nineteen / 1919*, psikanalitik deneyimin (en azından 1919'larda) ne olduğuna dair gerçek bir his verirken, terapötik değeri hakkında çifte değerli belki de bu yüzden sağlıklı kalır.

Filmde Alexander'ın sadece Freud'dan esirgediği kadarını hatırlayabildiğini itiraf ettiği dramatik bir sahne yer alır: "Sadece ona asla anlatmadığım şeyler dışında diğer bütün her şeyi aldı." Burada Freud bir hatıra hırsızı olarak resmedilmiştir ve kendini korumak adına zihnini kilitleyip saklamak zorunda olan Alexander'ın, duygusal bir hırsızlığın kurbanı olması nedeniyle, hatıraları çürümeye devam etmektedir. Hem Alexander hem Sophie 1919'da divanda yaptıkları seanslardan derin bir içgörü kazanmış olmalılar, ancak belki de Freud'un öngördüğü gibi normal insanın dindirilemeyen ıstırabıyla hepimizin acı çekmeye mahkûm olması nedeniyle, aynı zamanda ikisi de psikolojik olarak hasarlı kalmaya devam ettiler. Brody'nin filmi so-

nuç olarak başarısızlıkları için Freud'u ve analizi – veya hastaları, geçmişi, veya hayatın kendisini– suçlar mı?



Maria Schell ve Paul Scofield, *Nineteen Nineteen / 1919* (Brody, 1985).

Psikanaliz hem sinemada hem kendi pratiğinde, Freud'un kendi deyimiyle profesyonellik alanımızın "zihnin arkeolojisi" (Freud, 1937b) metaforuna dayalı yeniden yapılandırmalarla ilgili olduğu düşüncesinden, ilişkilerin ve kişilerarası iletişimin kişilerarası derin bilinçli ve bilinçdışı anlamlarıyla, aktarım ve karşıaktarımla ilişkili olduğu fikrine kaymıştır. Analist, aktarımsal olduğu kadar, "yeni bir nesnedir" de (Loewald, 1960). Geçmiş deneyimlerden biriken anlamlı katmanlarla aşılanmış olsa da, şimdiki zaman kendi başına öykü haline dönüşür. Ayrıca, hepimiz işin içindeyizdir: gözlemciler gözlemlenen şeyi etkiler, okuyucular metindedir, terapistin hisleri analitik sürecin bir parçasıdır, seyirciler gösteriye aittir; bu arada bu durum bizi geri, kişisel dünyaların ait olduğu *Nineteen Nineteen / 1919* filminin tarihsel boyutuna götürür.

Alexander ve Sophie'nin "analistlerinden başka görünüşte ortak hiçbir şeyleri yoktur ve böylesi zıt olmaları eşleşmelerini muhteşem kılar" diye yorumlar Hoffman (1986, s. 70). Viyana'da beraber geçirdikleri birkaç saat, muhtemelen hayatlarındaki en gerçek terapötik karşılaşmadır, "geçmişe canlı, acı veren ve kederli bir geri dönüştür –yalnızca bir bilmeceyi çözmeleri ya da bir hikâyeyi birleştirmeleri değil– ancak ateşe bir kere daha dokunmaları tutkularının canlılığındandır" (Sekoff, 1996, s. 47).

Nineteen Nineteen / 1919 filminin dönüm noktası, mevcut psikopatolojinin derinlerde yatan nedenlerin keşfi değil, Alexander'ın umutsuz naif bir hareketle, Sophie'ye Viyana'da onunla kalmasını sorması üzerine Sophie'nin öngörülebilir cevabı (tekrarlama zorlantısım artık çok iyi bilmektedir) ve bir taksinin onu götürmek için beklediği esnada samimi kucaklaşmalarıdır.

* * *

Il Postino / Postacı[22] filminin bu bölümde "genç profesyonellik alanımız" içerisine dâhil edilmesini gerekçelendirmemiz gerek. Birçok okuyucunun bileceği gibi, bu film aslında ne bir psikanalist ne de bir analizan hakkındadır. Ancak, ilerleyen sayfalarda göreceğiniz gibi, postacı Mario (Massimo Troisi) ve şair Neruda arasında yavaşça gelişen yakın ve filmin anlatısının tam merkezindeki bu ilişkinin, kendi analitik görüşme odalarımızda normal olarak olanlarla birçok özelliği paylaştığını savunacağım.

Köy postanesinin dışındaki ilanı okur, ARANIYOR: BİSİKLETLİ POSTACI.

Keyifli bir şekilde acı ama tatlı, insancıl, mizahi yönü güçlü ancak gene de tam olarak duygusal olmayan (ve şans eseri, son derece başarılı) komedi *Il Postino / Postacı*[23] filminin, başrolünü, içedönük ve eğitimsiz olsa da güçlü bir kavrayışa sahip genç başrol karakteri olan Mario'yu Michel Radford oynamıştır. Mario için postacılık, geçici ama neredeyse biçilmiş kaftan olan bir iştir. İşin içeriği sadece tek bir tanınmış adrese; 1950'lerin başında Komünist düşüncelerinden dolayı bir Güney İtalya adasına (film Salina ve Procida'da çekilmiştir) sürülmüş Şilili şair Pablo Neruda'ya mektup taşımaktır. Her gün Mario şairin yeni evine, bir tepenin ucunda bulunan, yabani Akdeniz bitki örtüsüyle çevrili ve denize nazır villasına pedal çevirir. Mario deri çantasında birçok yazışma taşımaktadır; çoğunlukla da, en azından onun sinema söylenceleriyle dolu ergen zihnindekine göre, tüm dünyadan hayran kadınların mektuplarını.

İlk olarak, tabii ki, Mario ve Neruda güçlükle konuşur. Zaten aralarında konuşulabilecek ne vardır ki? Kendi düşünceleri ve hisleriyle kafası karışmış postacı onları ifade etmek için kelimeler bulamaz ve şairin onu dinlemektense yapacağı çok şey vardır. Ancak ilişki geliştikçe, Mario bir muhatap ve beraberinde bir ses bulur: Aynanın karşısındaki gülünç bir provadan sonra konuşmaya cesaret edip, Napoli'deki kız arkadaşını etkilemesini umduğu bir imza isterken ilk başta çekingen, ardından gittikçe daha çok kendine güvenlidir. İnsan Neruda'da özdeşleşip, idealleştirebileceği bir figür bulur; Şair Neruda'da ise kendi içsel dünyasını anlamlandırabileceği bir dil. Mario'nun gerçek babası sessiz ve oğlunun varoluşsal sorunlarını anlamakta zorlanan,

---

22 *Il Postino / Postacı* (İtalya, 1994). Michael Radford tarafından yönetilmiştir. Furio Scarpelli ve arkadaşları tarafından Antonio Skarmeta'nın *Ardente Paciencia* adlı romanından uyarlanarak yazılmıştır. Başrollerinde Massimo Troisi (Mario), Philippe Noiret (Pablo Neruda) ve Maria Grazia Cucinotta (Beatrice) rol almıştır.

23 *Il Postino / Postacı* uzun yıllar boyu, şu ana kadar yapılmış en çok gelir getiren, İngilizce olmayan film olmuştur.

ayakları yere basan (veya ayakları denize basan) bir balıkçı ise (Neruda'nın sözlerini tekrarlarken "İnsan olmaktan yoruldum" der Mario), ölü annesi tamamen yoktur. Ancak annesi, hem gerçek anlamda dış dünyada hem de Neruda'nın ve sonradan Mario'nun kendi şiirlerinde doğa kılığında olarak oradadır: her yeri kaplayan, her şeyi içeren ve anaç deniz, bir yanı yeşillik, bir yanı çöl olan güzel adayı çevrelemektedir.

Film, kurgu okuyucusu ve seyircisinin aşina olduğu, *Bildungsroman*[24] benzeri bir kurguya sahiptir. Şairin şahitliğinde, Mario'nun olgun bir adama dönüşümünün potansiyelini ortaya çıkarmasıyla doruğa ulaşması, ifadesini üç farklı ancak birbirine bağlı aşamada bulur. İlk aşama, en sonunda Neruda'nın yardımıyla ve teşvikiyle evlendiği, genç bir kız gibi duygusal garson Beatrice'e olan tutkulu olduğu kadar acemi ilişkisi dolayısıyla *cinsel*dir. İkincisi, Mario'nun okumaya ve kendi başına mısralar üretmeye başladığı ve hatta kendi Ustasına balık ağlarının nasıl göründüğüne dair bir sıfat (üzgün) önerdiği *edebi* aşamadır. Neruda'nın denizi şiirsel olarak betimleyişini duyduğunda, kendini bilmeyerek yarattığı bu ilk metafor tesadüfi değildir: "Sözcüklere... çarpıp duran bir tekne gibi" demiştir Neruda, "tuhaf ve deniz tutmuş gibi... hissediyorum". Son olarak, Mario'nun olgunlaşmasının üçüncü aşaması *politik*tir ve yerel bir Mafya patronuna çekinerek karşı çıkmasıyla ve Neruda'dan ilham almış bir şiirini kalabalığa okuması için davet edildiği Komünist bir gösterideki talihsiz katılımıyla elde etmiştir.

Il Postino / Postacı filminin büyüleyici yanı, gerçek ve güncel bir karakteri, şair Pablo Neruda'yı (burada biyografik doğrulukla tasvir edilmiştir) tamamen kurgusal bir durumun içine sokmasıdır. Ancak yapımcının düşlemi tarihten etkilenirse, dış dünya da en feci şekilde sanatsal çalışmanın içine karışır. *Il Postino / Postacı* filminin çekimleri biter bitmez, başroldeki oyuncu Massimo Troisi genç yaşta ölmüştür. Filmde Mario, kitlesel bir eylemde polisle ilgili bir olayda öldürülür: bir sonuca varmak ideolojik ve estetik olarak gereksiz belki de, ancak Troisi'nin erken ölümünden haberdar olan seyircilere güçlü ve tekinsiz bir hayatı taklit eden sanat deneyimi sunmaktadır.

Burada Neruda'nın Mario'nun "psikanalisti" olduğunu ileri sürmek isterim. "Seanslar" düzenli aralıklarda, postacının şairin evine yaptığı yokuş yukarı yolculuklarıyla temsil edilmiştir. Anlamlı sözcükler ve sessizlikler, kısmi monologlar ve kısmi diyaloglarla dolu bu ritüel haline gelmiş ziyaretler, Mario için kolayca aşkı, edebiyatı, ilişkileri ve sonunda kendini öğrenme fır-

---

24 Oluşum romanı, Alman edebiyatında bireyin oluşum dönemini ve sonunda ulaştığı ideal durumu ele alan roman türü – ç.n.

satlarına dönüşmüştür. Bu terapötik süreçteki merkezi mekanizma özdeşleşmedir: "Ben de bir şair olmak istiyorum" der Mario ve Neruda'ya nasıl olabileceğini sorar: sonuncusu sadece yüzeysel bir şekilde cesaret kırıcı olan bir istek ("Benim kadar şişman olacaksın!"). Postacı/hasta, şairle/analistle özdeşleşir: klinik pratikte çok sık görülen onun gibi olma isteği, ki burada, abartılı bir şekilde, en azından düşlemde tüm analizlerin eğitim analizleri olduğu ileri sürülebilir.

Mario'nun şarin evine olan seyahatleri, aynı zamanda, taşıdığı aşk mektuplarıyla ispat edilmiş olduğu üzere daha gerilemeli bilinçdışı İlk Sahne fantezilerinin keşfidir ve açıkça Neruda'ya olduğu kadar, şairin karısı Matilde ile olan duygusal ilişkisine dair merakı içerir. Mario onları ilk defa kucaklaşırken bulduğunda, fark ettirmeden saklanır. Ancak sonrasında, Beatrice ile cinsel bir ilişki kurduktan sonra, kendini Nerudaların tutkulu bir tangoyla dans edişlerinden dolaylı bir zevk almaya bırakır.

Özel olarak filmin anlatısı ve karakterlerin tanımlanması için kritik olan, ancak aynı zamanda psikanalitik deneyimin de ayrılmaz unsurları olan birçok önemli elemanı ayırt edebiliriz. Örneğin, postacımız Beatrice ile ilgili aşk sorunlarıyla ilgili Neruda'yı suçlamak ve bu sorunları çözmesini beklemek arasında gidip gelir (psikanalistlere yabancı gelmeyen bir durum). Beatrice isminin kendisi, Dante Alighieri'ye ilham veren kadının adı olarak çağrışıma açıktır, ki Şairler Babası olarak geri plandaki varlığı birçok analizde Sigmund Freud'un Analistler Babası olarak oynadığı rolü hatırlatır (Bu arada, sadece ilki başarılı olsa da, hem Neruda hem de Freud Nobel Ödülü için aday olmuştur. *Il Postino / Postacı* filminde beş dalda Akademi Ödülü için aday olmuştur).



Philippe Noiret ve Massimo Troisi, *Il Postino / Postacı* (Radford, 1994).

Neruda, Mario'ya "şiirin duygu deneyimi" olduğunu anlatır, bu cümle psikanaliz için de geçerlidir; her ikisi de dünya üzerine alternatif bir bakış açısı ve onu tanımlayacak bir dil üretirler. Bence kahramanımızın duygusal olarak yüklü mesajlar "taşıyan" (Latincede *transfer eden*) bir postacı olması ve

şairle sohbetlerinin konusunun metaforlar olması –filmde sözcüğün kendisinin hayatta tekdüze olmayan her şey için bir metafora dönüşmesi– önemlidir. Bu sonuç olarak, esasen analistin analizana farklı düşünce, duygu ve ilişki türlerinin karmaşık ilişkilerini anlamasında yardımcı olmasındaki gibi, metaforlar ve analojiler gibi retorik araçlara dayalı yorumlayıcı çalışmalarının sonucudur. Ayrıca aktarım gibi aynı etimolojiye sahip olan metafor kavramı, edebiyat ve psikanaliz arasındaki çağrışımları, onun sesli ve görüntülü temsilleri olarak sinemanın kendisini işaret etmeye uygun görünüyor. Hem şiir hem de konuşma tedavisinin yapıldığı şeyler, kelimeler güçlüdür. Hatta Beatrice'in geri kafalı ancak aptal olmayan ve yeğeninin bakireliğinden sürekli kaygılanan halası Rosa bile "bir adam sana kelimeleriyle dokunmaya başladığında elleri uzakta değildir!" diyebilmiştir.

Neruda'nın Mario ile olan karşıaktarımsal ilişkisi, (her zaman şüphelenilmiş ancak gerçekliği karşı konulamaz biçimde acı verici olana kadar reddedilmiş *postino* olarak) çift değerliliğin etkisi altındadır ve bu sadece ve hatta eşcinsel eğilimler barındırdığı için değildir. Şair, en azından Mario'nun yansıtmalı düşlemlerinde, bir parçasıyla hiçbir zaman sahip olamadığı cömert bir ebeveyn figürü, bir parçasıyla "anlaşmalarının" bitmesiyle, Şili'ye dönmesiyle ve ulaştırılacak hiçbir yazışmanın kalmamasıyla birlikte onu unutmaya hazır kopuk, ilgisiz, soğuk bir profesyoneldir (neredeyse bir psikanalist karikatürüdür). Neruda adayı terk ederken Mario'yu kucakladığında, tıpkı iyi bir analizin sonundaki gibi, ilişkilerinin sonlandığı ikisi tarafından da derin bir şekilde hissedilir. Artık şairi/babayı/analisti içselleştirmeye ve hayatına tek başına devam etmeye hazır olan Mario, üzülerek "Benim için geride bir şey bıraktın" der. Ancak sonrasında akıl hocası iletişimde kalmakta başarısız olur: en nihayetinde, bir yıldan daha fazla bir süre sonra, Mario Şili'den bir mektup alır ve bu, şairin sekreterinden gelen şimdi yıkık olan villada bıraktığı bazı eserlerini yollamasını isteyen, kişisel olmayan ve hayal kırıklığı yaratan bir mesajdır. Mario mahvolmuştur ancak yine de Neruda'nın davranışını rasyonalize etmeye çalışır: "Beni neden hatırlamak zorunda ki?.. Bence bu oldukça normal," der. Ancak gözlerinden acı gözyaşları akar.

Radford'un *Il Postino / Postacı* filmi geleneksel anlamda bir psikanalitik film olarak –böylesi bir amacın olmadığı göz önüne alınırsa– yorumlanmayabilir. Sürgün edilmiş Komünist bir şairin davranışının ve mısralarının veya bir adalının günlük meşguliyetlerinin bilinçdışı anlamlarını yorumlamaya girişmek nafile bir egzersiz olurdu. Film, rüya sahneleri olmayan, bir terapistin görüşme odasında ya da bir kurumda geçen sahneleri olmayan, şidde-

tin, sapkınlığın veya psikopatolojinin gösterilmediği görüntülerinde çok az düzeyde sembolizme sahiptir. Böyle olduğu halde, filmin merkezi olan, aktarımsal ve karşıaktarımsal çağrışımlarla dolu yoğun ve düzenli kişisel ilişki yoluyla tasvir edilmiş olgunlaşma süreci, yapısı ve işlevi bakımından psikanalitik ilişkiyle birçok ortak yana sahiptir. Bu bakımdan, iki durum arasında paralellikler kurarak *Il Postino / Postacı* filmine psikanalitik merceklerle bakmak umarım ki ikisine dair anlayışımızı derinleştirir.



İKİNCİ BÖLÜM

...ve En Eski Olanı...: Fahişelik Üzerine Filmler

Görece yeni profesyonellik alanını, psikanaliz üzerine filmleri tartıştığımız Birinci Bölüm'den oldukça müstehcen bir sıçrama yaparak şimdi, tamamıyla ortada olmayan nedenlerle sadece adı kötüye çıkmış olan değil, aynı zamanda en eski bir mesleği tasvir eden bazı filmleri inceliyoruz. Fahişelik üzerine uzun metrajlı filmler çok çeşitlidir ve fahişeliğe dramatikten komiğe, pornografiğe birçok temayı kapsayan farklı sinematik türlerce farklı yaklaşılmıştır. Burada tartışılanların dışında, fahişelik üzerine en çok bilinen filmler *Die Büchse der Pandora / Pandora'nın Kutusu* (Pabst, 1929), *Breakfast at Tiffany's / Çılgınlar Kraliçesi* (Edwards, 1961), *Klute / Fahişe* (Pakula, 1971), *Jeanne Dielman* (Akermann, 1975), *Mona Lisa* (Jordan, 1986), *Pretty Woman / Özel Bir Kadın* (Marshall, 1990) ve *Leaving Las Vegas / Elveda Las Vegas* (Figgis, 1995) filmleridir.

Cinsel ilişkiyi para için satmayı ve satın almayı çevreleyen sosyal karmaşıklıkların ve fahişeleri ve müşterilerini ahlâki yönden değerlendirme ve patolojize etme tuzağına düşmenin tehlikelerinin oldukça farkındayım. Bu hem onlar hakkında filmler yapan film yapımcıları hem de psikanalistler tarafından her zaman kaçınılamayan bir tuzaktır. Fahişelik, bir finansal anlaşma tarafından düzenlenmiş fiziksel ilişkiye rıza gösteren partnerler arasında dürüst bir alışveriş olarak görülebilecekken, aslında mesleklerin bu en eskisinin uygulanışı çok daha karmaşıktır. Göz önünde bulundurulması gereken temel meselelerden biri gücün uygulanışıyla ilgilidir: genelde parayı ödeyen müşteri fahişe üzerindeki bütün kontrole, sahipliğe ve otoriteye sahiptir (pa-

rayı veren düdüğü çalar), fakat bu geçici ilişki içindeki roller zaman zaman tersine dönebilir. Kim kimi kullanır? Müşteriler fahişelerden istifade mi eder veya tam tersi mi? Emin olabildiğimiz tek şey kadın tüccarlarının ikisinden de istifade ettiğidir: Mesleklerinin temel esası budur.[1]

Sıklıkla genç yaşta seks ticaretine karışmış çoğu kadın ve erkek talihsiz ve hatta trajik şartların sonucu buna zorlanmışlardır: çocukluklarındaki ele alınmamış ihmal ve istismar yüzünden, başka seçeneklerin gerçek veya algılanan yokluğuyla birleşen mevcut dayanılmaz finansal ihtiyaçlar yüzünden (örneğin bir uyuşturucu bağımlılığını desteklemek amacıyla), onlardan faydalanan bireylere duygusal bağımlılıkları yüzünden veya bu faktörlerin bazılarının veya hepsinin bir birleşimi yüzünden.

Ancak bu nedenlere dair farkındalığımız bizi genç bir insanı fahişe olmaya yönelten psikolojik motifleri tanımlamaktan alıkoymamalıdır. Bunlar arasında, düşük özsaygı, aksi takdirde kabul edilemez sapkın aktivitelerden keyif almanın çatışmalı arzusu, kime güveneceğini değerlendirmede bir zorluk, aslında yardım edebilecek kişileri güvenilmez hale getirme, veya onlara sadece zarar verme ve onlardan yararlanma niyetinde olanların iyiliğine körü körüne inanmak; seks ticaretindeki kariyerlerinin onlara başka türlü ulaşamayacakları kadar heyecanlı ve cazibeli bir hayata veya en azından müşterinin iddia ettiği mallara erişebileceklerine dair umutları ve belki de en önemlisi, ümitsizce ihtiyaç duydukları gerçek aşkı bulmalarına olanak vereceğine dair yasak fantezi olabilir.

Bir kişiyi fahişe olarak çalışmaya yönelten belirlenmiş nedenlerin birleşimi ne olursa olsun, sıklıkla hayatlarına ilişkin duygusal ıstırabı göz ardı edemeyiz. Fahişelerin kendilerini nasıl deneyimlediklerini tanımlayan, çoğu bilinçdışı olmak üzere, bazı psikolojik yönleri incelemeye başlarsak, örneğin çoğunun kendi bedenleriyle, idealleştirme ve aşağılama, fiziksel özelliklerine fazla değer verme ve onlardan tam bir iğrenme arasında gidip gelen, çifte değerli bir ilişkileri olduğunu görürüz. Kendilerini, bedenleri finansal açıdan ödüllendirici ancak aynı zamanda kendiliklerinin geri kalanıyla bağlantısı kopmuş kısmi nesneler içeriyormuşçasına muamele ederken bulabilirler. Psikolojik mekanizma olan bölme bu konuyla alakalıdır: fahişeler için (muhtemelen müşterileri için de) kaçınılmaz bir savunma olan bölme sayesinde, cinsel aktivitenin olduğu sıradaki karşılaşmalar diğer partnerleriyle girmiş olabilecekleri cinsel aktivitelerden ve hatta başka birisiyle, örneğin aile ve arkadaş-

1 Kadın tüccarı (*pimp*) sözcüğünün İtalyanca çeviri karşılığı *sfruttatore*'dir (kelimenin tam manasıyla: *sömürücü*). Burada anlam kargaşasına yer yoktur.

larla bulundukları kişilerarası ilişkilerden ayrı tutulur. Daha özel olarak, aktivitelerinden psikolojik olarak sağ kurtulmak için, fahişeler müşterileri için duydukları bütün duyumları ve hisleri parantez içine almalıdırlar. Müşterilerle herhangi bir duygusal bağlılık, kaçınılmaz bir hayal kırıklığı ve acıya yol açacaktır; bu birçok filmde ve gerçek hayatta da olan bir şeydir, fahişeler ancak çok geç olduğunda öğrenirler.

Tabii ki tüm fahişeler kadın değildir. Erkek bir fahişe hakkındaki klasikleşmiş bir film John Schlesinger'in *Midnight Cowboy / Geceyarısı Kovboyu* filminde (1969) Joe'yu (John Voight) cinselliğini para için –ideal olarak sağlıklı çekici kadınlara ama (neden olmasın?) ödeme yapmaya niyeti olan herkese de– satarak oldukça gerçekdışı olan kolay para kazanma umutlarıyla dolu olarak Texas'tan New York'a otobüs ile yolculuk ederken izleriz. Kısa geriye dönüş sahneleri izleyicilere, Joe'nun yaşadığı cinsel istismara ve özdeşleşecek bir erkek figürün yokluğundaki bir çocuk olarak yaşadığı ihmalin arka planına dair bir kavrayış sağlar.

Midnight Cowboy / Geceyarısı Kovboyu[2] başlığından, bir Western filmi beklenebilir ancak aslında benim *Eastern* olarak tanımlama cesaretini gösterebileceğim bir filmdir. Sakız çiğneyen kovboy, bir geçiş nesnesi olan transistörlü radyosuna bağlanmış bir şekilde –Winnicottçu anlamda oyuncak ayısına sarılmış bir çocuk gibi– Eastway'den New York'a (*Big Apple*) yolculuk eder. Büyük planı söylentilere göre seks açlığı çeken sayısız "zengin orospuyu" (benim değil, onun sözleri) kullanarak veya "42. sokaktaki ibnelerle yatarak" (yine onun sözcükleri) şehri fethetmektir: "Bunun için yalvaran" der kendine güvenli bir şekilde, "bunun için para veren". Buna rağmen, çeşitli cinsel karşılaşmaları ya şiddet içeren ya da gülünç türlerde öngörülebilir başarısızlıklarla sonuçlanır. Örneğin, bu kovboyun inekleri kendilerinin onun tarafından usulca bağlanmasına izin vermezler, tam tersine cinsel gücü yüksek hizmetine karşılık ödeme yapmak yerine onun ödeme yapmasını beklerler! Joe'nun dönüm noktası hassas ve alaycı, topallayan, metropolün soğuk dünyasında küçük suçlarla güç bela hayatta kalan, kurnaz ve espri anlayışı yüksek Rico (Dustin Hoffman) ile tanışmasıdır. İlk başta karşılıklı olarak istismarcı ilişkileri, ikisinin de hayatlarını son derece değiştiren gerçek bir arkadaşlığa dönüşecektir.[3] Hayatlarını, diğerlerinin (birbirlerinin de dâhil) onları

2 *Midnight Cowboy / Geceyarısı Kovboyu* fahişelik için argo bir ifadedir. Benzer şekilde Luis Buñuel'in *Belle de Jour / Gündüz Güzeli* başlığı, Fransa'da fahişelere atfedilen *Belle de Nuit / Gece Güzeli* tanımlamasının başka bir yorumudur.

3 Erkek arkadaşlık konusu tesadüfen birçok iyi filmde –örneğin *Of Mice and Men / Fareler ve İnsanlar* (Milestone, 1939), *The Odd Couple / Garip Bir Çift* (Saks, 1968) ve *Uzak* (Ceylan,

sömürmesi yüzünden yaşadıkları hasarı onarma hayali etrafında inşa ederken, nihayetinde son birkaç günde birinin diğerini gerçekten önemsediğini ve arkadaşlığın mümkün olabildiğini fark edeceklerdir.

Fahişelik ve psikanaliz arasında yakın bir bağlantı olmasına dair genel fanteziyi göz önüne almamız bu bağlamda uygun olacaktır. Eğer psikanaliz, Freud'un Jung'a 6 Aralık 1906 tarihli mektubunda belirttiği gibi, "esas itibariyle aşk yoluyla tedavi etmek" ise (aktaran Jones, 1995, s. 485) ve bunu vermek için para alıyorsak, o halde yeni mesleğimiz en eski meslekten o kadar da farklı değildir. Bunu çok sevmemiş olabiliriz, ancak fahişelerden farksız olarak biz psikanalistler de zamanımızı ve sevgimizi para için satarız ve eğer sıkı çalışmamızın finansal olandan başka bir motivasyonu yoksa, analizanlar çoğu zaman bunu bize hatırlatmaya eğilimlidir. Burası paranın psikanalizdeki yerinin karmaşık işlevini tartışma yeri değil; ancak uzun yıllar önce iki hastamın para hakkında birbirine zıt tavırlarını anladığımdaki eğlencemi burada belirtmem uygun olabilir. Bir tanesi bana nakit ödeme yapmak konusunda ısrar etti, çünkü, "Size asla bir çek veremem! Çekler çok kişiseldir, üzerinde kendi el yazım var ve hatta adım basılı" demişti. Diğeri her zaman hesabını çekle öderdi, çünkü: "Size asla nakit para veremem! Nakit kirlidir, nakit fahişelere ödediğiniz bir şeydir."[4]

Fahişeleri ziyaret eden birçok kişinin sadece, hatta öncelikli olarak, cinsel deneyimden ziyade, biraz arkadaşlık etmek, dinlenilmek ve anlaşılmak arayışında olduğunu eklememiz gerekiyor (diğerleri bunun yerine psikoterapiye gelebiliyor). Bu müşterilerden en azından bazıları, süreç içerisinde, onların yalnızlıklarını ve umutsuzluklarını tedavi edebilecek bu hayali iyi yürekli kötü kızlardan biriyle tanışacaklarını –fahişelik hakkındaki filmlerde sıklıkla karşılaşılan bir karakter tipi– gizlice ümit ediyor olabilirler. İtalyan yazar Dacia Maraini'nin bu tema üzerine yazdığı *Only Prostitutes Marry in May* (1973) adlı, bir fahişe ve endişeli müşterisi arasında geçen, uzun, duygusal olarak dolu bir diyalog veya seans içeren etkileyici bir oyununu hatırladım. Buradaki bütünleyici düşlem, fahişelerle ilişkilenen bu müşterilerin onları bu şartlardan kurtarmakla ilgili büyüklenmeci ve çoğunlukla başarısızlığa mahkûm arzularıyla ilgilidir.

Bu bölümde tartışılanlar gibi, fahişelik hakkındaki filmler kadar ana-

2002)– resmedilen bir konu olmasına karşın, şaşırtıcı bir şekilde psikanalitik yazında çok az incelenmiştir.

4 Belki de Freud "medeni insanlar parayı cinsel meseleleri ele aldıkları gibi ele alırlar – aynı tutarsızlık, erdemlilik taslama ve ikiyüzlülükle" diye belirtirken (Freud, 1913c, s. 131) fahişeliğe dolaylı bir gönderme yapıyordu.

lizde fahişelerden elde edilen malzemeler de, bütün bunlar ve diğer ilişkili meseleler üzerine yeni kavrayışlar sağlayabilir.

* * *



Giulietta Masina, *Le Notti di Cabiria / Cabiria'nın Geceleri* (Fellini, 1956).

Cabiria ve Lilya iki genç fahişedir. Hikâyeleri, yarım yüzyıl arayla farklı filmlerde ve Avrupa'nın farklı yerlerinde geçer. Cabiria, Federico Fellini'nin erken başyapıtında tasvir edilen işçi sınıfından bir kızdır. Onu müşteri bulmak arayışıyla Roma'nın sokaklarında yürürken, büyük aşkını bulma hayali kurarken, aynı doğallıkla gülen ve ağlayan ve filmin son sahnesinde bir şekilde özgür kalmayı hemen hemen başarıyorken izleriz. Lilya, Lukas Moodysson'nun çektiği rahatsız edici bir filmde eski Sovyetler Birliği'nden bir ergendir. Evindeki sefil koşullarından kaçmak için İsveç'e taşınır, ancak pasaportuyla birlikte kimlik hissini de alan, onu fahişeliğe, çaresizliğe ve nihayetinde intihara zorlayan merhametsiz seks tacirlerinin kurbanı olur.

Cabiria ve Lilya. İkisi de genç ve mutsuz kızlar. İkisi de zalim koşulların kurbanı. Yine de hikâyeleri ne kadar farklı! Filmde Cabiria'nın çocukluğu ve aile hayatı hakkında hiçbir şey anlatılmazken, Lilya vak'asında, onu kısa ömrünün geri kalanına hazırlayan, katlandığı fiziksel ve psikolojik ihmalin ve zalim terk edilmenin boyutu bizlere gösterilir. Cabiria bir hayatta kalan iken, Lilya'nın hiç şansı yok gibidir. Romen genç kızın kaynakları kötü koşullarından nihayetinde bir çıkış yolu bulmasına izin verebilecekse de, istismarın en aşırı haliyle hırpalanmış kişiliği, ihanetin ve ilk olarak ailesi ve sonradan duygusuz müşterileri tarafından dayatılan sömürü onu sadece trajik bir sona götürür.

Federico Fellini'nin filme adını veren baş kahramanı Cabiria,[5] kendi karısı Giulietta Masina tarafından oynanmıştır. Cabiria aynı zamanda bir

5 *Le Notti di Cabiria / Cabiria'nın Geceleri* (İtalya, 1956). Federico Fellini tarafından yönetilmiştir. Federico Fellini, Ennio Flaiano ve Tullio Pinelli tarafından yazılmıştır. Başrollerinde Giulietta Masina (Cabiria), Amedeo Nazzari (Alberto Lazzari) ve Francois Perier (Oscar D'Onofrio) rol almıştır.



Oksana Akinshina, *Lilja 4-Ever / Daima Lilya* (Moodysson, 2002).

palyaço ve şehirli bir fahişe, kırılgan Chaplinesk kimsesiz ve metanetli bir kadın, kayıp bir ruh ve öfkeli bir kavgacıdır. Hayatını sonsuza kadar değiştirmesine imkân verecek bir mucize –Bay Doğru'yla karşılaşma şansından veya eşit ölçüde imkânsız görünen *Madonna Del Divino Amore*'nin keşfinden herhangi biri– umuduyla acınası hayatını yaşamaktadır. Bunun yerine, her şey ona karşı bir komplo kuruyormuş gibi görünmekte ve zarar görmüş varlığını onarma umudu veriyor gibi gelen her şey acı bir şekilde hüsrana uğratmaktadır. Bu, geçmiş deneyimlerden öğrenme kapasitesinden mahrummuşçasına tekrar ve tekrar yinelenmiştir. Yine de, bir gülümseme ve bir gözyaşı arasında, hayatının her adımında karşılaşığı mutsuzluklardan kurtulmaya ve mutsuzluk küllerinden bir Phoenix gibi tekrar doğmaya hazır olmasıyla, kişiliğinde mükemmel bir şekilde canlandırıcı bir şey vardır.

Cabiria'nın başına gelen üzücü olaylar, fiziksel ve ahlâki açıdan savaşın açtığı yaralarla tamamen çökmüş durumdaki ancak Fellini'nin bizlere dört yıl sona *La Dolce Vita / Tatlı Hayat* filminde (1960) göstereceği gösterişli ancak gözden düşmüş şehirle, ve filmin *divo* playboy Amedeo Nazzari'nin olduğu bölümde hissettirilen şekliyle tamamen zıt olduğu kadar birbirini tamamlayan bir şehirde, Roma'da (daha doğrusu kenar mahallelerinde) geçer. Cabiria'ya yolculuğu boyunca, ezgileri sırasıyla arka plandaki çeşitli minör karakterler tarafından sürdürüldüğü, Fellini'nin kadrolu bestecisi Nino Rota'nın müziği eşlik eder: "[ezgi] sokak müzisyenleri tarafından mamboya dönüştü, sonra bir gece kulübünde bir orkestraya geçti, bir tarlada bir akordiyona sonra bir müzikholde bir solo piyanoya verildi, ve [ünlü final sahnesinde] enerjik gençlerin gezinti şirketi tarafından sürdürüldü" (Graham, 1998). Burada Fellini'nin film setinde, hemen hemen her sahnede müzik çaldığını hatırlamaya değer. Onun çağındaki birçok İtalyan yönetmen gibi o da filmi çekerken diyalogları kaydetmeyip sözleri sonradan filme eklediği için bu mümkündü.

Şimdi yaygın kurtarma düşleminin[6] tersine odaklanmak istiyorum; Fellini'nin filmlerine de baştan aşağı hâkim olduğunu düşündüğüm *kurtarılma* düşlemine. Gerçekte hikâye, dramatik bir örnek olarak bir cinsel münasebet sonrasında Cabiria'nın boğulmaktan kurtarılmasıyla (ve onu kurtarmış olan yöre sakinlerine yok denecek kadar az şükran duymasıyla) başlar. Beşinci Bölüm'de *Amorres Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* filmini tartışırken daha detaylı göreceğimiz gibi, her iki düşlem grubu da (başkalarını kurtarmak veya başkası tarafından kurtarılmak) Yunan miti Orpheus ve Eurydike'de temsil edilmektedir. Eurydike gibi Cabiria da, başarılı bir aktör, şarlatan bir hipnotizör, Oscar gibi dikkat çekici bir isimdeki nazik bir muhasebeci kılığındaki bir Orpheus'un, eğer olmazsa Kutsal Bakire'nin kendisinin, onu sokaklardaki cehennem hayatından, eli kanlı pezevenginden, istismarcı müşterilerinden, hoyrat meslektaşlarından, çok istekli polisler tarafından uğradığı saldırılardan, onu kurtarabileceğini umut eder durur. Ama hiç kimse ona ihtiyacı olanı sunmasa da, Cabiria talihsizliğine boyun eğmez ve en sonunda mutluluğu bulacağına inanmayı bırakmaz.

Moodysson'ın *Lilja 4-Ever / Daima Lilya*[7] filmindeki anlatıdan çıkan psikolojik olarak anlamlı bir tema, başkalarına, özellikle de daha küçük yaştakilere bakma sorumluluğunda olanlara (örneğin ebeveyn, diğer yaşlı akrabalar ve öğretmenler gibi) güvenmekle ilişkilidir.

Erik Erikson *Çocukluk ve Toplum / Childhood and Society* (1960) adlı klasikleşmiş kitabında, çocuğun gelecekteki güven duygusu ve kendilik hissinin oluşumunda psikolojik gelişimin ilk on sekiz haftasındaki merkezi önemin güven ve güvensizlik arasındaki gerilim olduğuna işaret eder. Bu bakımdan, anne babalar, oğulları ve kızlarının çocukluğunda ve ergenliğinde, çocukları aileden daha bağımsız olmaya hazır olana kadar yerine getirecekleri çok önemli bir işleve sahiptirler. Bu, güvenilir ve tutarlı davranışlarda bulunarak, çocuklarının güvenilebilecek kişi ve durumları, muhtemelen güvenilmez olanlardan ayrıştırmalarına yardım edecek yeterince-iyi ebeveynliği sergilemeleridir. Genç insanlar güvenliyi tehlikeliden ayırt etmeyi öğrenmeli ve ayrıca bu değerlendirmede talihsiz hatalar yapmanın her zaman mümkün olduğunu kabul etmelidirler. Böylesi önemli bir mesajın anlaşılmasını sağla-

---

6 Beşinci Bölüm'de *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* filmine (Iñarritu, 2000) dair yorumlarımda kurtarılma fantezileri kavramını genişlettim ve *Vertigo / Ölüm Korkusu* (Hitchcock, 1958) ile ilişkili olarak bu kavrama göndermelerde bulundum.

7 *Lilya-4 Ever / Daima Lilya* (İsveç, 2002). Lukas Moodysson tarafından yazılmış ve yönetilmiştir. Başrollerinde Oksana Akinshina (Lilya), Artyom Bogucharsky (Volodya) ve Pavel Panomaryov (Andrei) rol almıştır.

makta eksik kalmak, ya dünyanın sadece tehlikeli bir yer olarak deneyimlendiği paranoid bir geri çekilmeye veya karşıt ucuna, düşüncesizce bütün risk şekillerine maruz kalmaya yol açabilir.

Moodysson'un filminde bize gösterdiği ve benzerini günlük haberlerde okuduğumuz veya günlük olarak divanda duyduğumuz sayısız istismar vak'alarından doğruluğunu bildiğimiz bir şey, onu cinsel olarak sömüren adamların yanı sıra, Lilya'nın annesine düşen kısmında sonrasında ise halası Anna'nın ona bakım vermekte veya sadece onun iyiliğine dair en küçük bir ilgi göstermedeki topyekûn başarısızlığıdır. On beş yaşındaki kızımızı kasvetli şehir manzarası içerisinde savunmasız, yalnız ve iyi donanımlı yetişkinler için bile fiziksel ve duygusal sağ kalımın zor olabileceği bozulan bir sosyal çevrede, kendi mecburen kısıtlı kaynaklarına bel bağlamaya bırakmışlardır.

Akrabalarının ve diğer yetişkinlerin sorumsuz davranışlarının Lilya'ya (Oksana Akinshina), diğer insanların güdülerine karşı şüpheli olması gerektiği üzücü dersini öğretmiş olmasını bekleyebilirdik; ancak işin aslı bu kişilere, örneğin onu arkasından vurmakta hiç tereddüt etmeyen, hoş görünümlü, düzgün konuşan Andrej'ye güvenmeyi bırakmıştır. Tek gerçek dostu, genç Volodya bile, onun kendisini içine düşürdüğü risklerin farkındadır ve onu uyarmıştır. Nasıl bu kadar saf olabilir diye düşünürüz. Ancak davranışlarının sebebi sadece saflık mıdır, yoksa geçmiş deneyimleri yüzünden yalnızca kendine zarar vererek çarpıtılmış bir ifade bulabilen şiddetli öfkesinden de güdülenmekte midir? Lilya İsveç'e taşınmaya karar verişinde, bilinç altı bir yerlerde gizli şartlarını iyileştirmek arzusu kadar, bilinçdışı bir kendine zarar verme güdüsü de var mıdır? Buna kanıt Lilya'nın aşikâr olduğu kadar, derinlemesine bastırılmış annesiyle özdeşleşme ihtiyacında bulunabilir. Bu iki kadın arasındaki benzerlik –hayali bir iyi hayat arayışıyla açıkça güvenilmez bir adamla yurtdışına taşınmak ve bu süreçte daha küçük ve duygusal olarak ona bağımlı birini terk etmek– oldukça dikkat çekicidir.

Moodysson'ın filmi güvenebileceği kimseler tarafından ihanete uğrama deneyimini ve bu ihanetleri takip eden kayıp hissini rahatsız edici bir güçle betimler. Aslına bakılırsa kayıp bütün film boyunca vardır: Ebeveynin ve diğer sevecen otorite figürlerinin kaybı, ona düşman olan arkadaşların kaybı, kişisel ve kolektif tarih hissinin kaybı, Lilya ve filmdeki diğer çocukların hâlâ tutunabildikleri cinsel masumiyetlerinin kaybı, eski rejim ve onun değerlerinin çöküşünden sonra güvenilir bir sosyal çevrenin kaybı.

Yine de Lilya eve döndüğünde, hatta insan tacirlerinin kandırarak ve döverek onu kullanılmaya zorlamasından sonra bile fahişelik yapmaya karar

vermekte özgür müdür diye sorabiliriz. Özgür irade; sadece Tanrı'nın bizden istediğine karar verebileceğimizi iddia eden ilahiyatçılar, neye karar verdiğimiz büyük ölçüde kendimizi içinde bulduğumuz ekonomik, sosyal ve kültürel koşullar tarafından belirlenir diyen sosyal bilimciler, veya klinik uygulamalarında insanların bilinçli olarak onlar için iyi olacağına inandıkları üzerinde bilinçdışı motivasyonlarının hüküm sürdüğünü gören psikanalistler ve diğerleri arasında tartışılan eski ve çözümlenemeyen bir konudur.

Yine de Lilya en üst düzeyde kendi hayatının kaybına kendisi neden olmaya karar vermekte özgür müdür diye tekrar sorabiliriz. Lilya ve ondan önce de arkadaşı Volodya için dünyadaki her güvenme umudu kırıldığında ulaşılabilir tek çözümün intihar olması trajiktir. Bundan böyle, çerçevelenmiş yağlı boya taklidi Viktoryen resimler ve kanatlı melek düşleri ve on bir yaşındaki sadık arkadaşın hatırası artık yeterli değildir. Kendine karşı yapılmış böylesi tarifsiz bir insan şiddetinin kurbanı olmuş Lilya için, köprünün korkuluğuna dayanmış altındaki trafiğe bakan kendisine karşı gözü kara bir şiddet davranışı işlerken, kısa hayatında ilk ve son kez kendi bağımsızlığını gösterebilmektedir.

* * *

Bu bölümde tartışılan filmlerde karşılaştığımız iki kadın da kendilerini erkenden fahişeliğin hırpani dünyasında bulmuş genç kadınlardı: Cabiria bu dünyada hemen hemen hayatta kalmış, Lilya trajik bir şekilde direnemeyip bu dünyaya yenik düşmüştü. *Midnight Cowboy / Geceyarısı Kovboyu* filminin başkahramanı erkek fahişe Joe Buck ise toplumdan ayrık biriyle dostluğu yoluyla hayata dair bir anlam keşfetti. Son fahişemiz, Séverine ise tamamen farklı bir karakter: bir Paris genelevinde yarı zamanlı olarak gizlice bu eski mesleği yapan orta sınıf bir hanımefendi.

Luis Buñuel'in, bir tıp doktoru olan Pierre (Jean Sorrel) ile mutsuz bir evliliği olan, genç, güzel ve zarif Fransız hanımefendisi olan Séverine'in (Catherine Deneuve) zihnine yaptığı gerçeküstü seyahatte fantezi ve gerçek iç içe geçmiştir. Arkadaşları olan Monsieur Husson'dan (Michel Piccoli) birinci sınıf bir genelevin varlığını öğrenmesinin ardından, biraz tereddüt ettikten sonra öğleden sonraki boş vaktinde burada bir fahişe olarak çalışmaya karar verir. İşi, *Belle de Jour / Gündüz Güzeli* takma ismi altında, onu farklı sapkın cinsel pratikleri (nekrofiliden röntgenciliğe, sadomazoşizmden fetişizme) geçici olarak deneyimlemeye yönelten Madame Anaïs (Geneviève Page) tarafından etkili bir şekilde yönetilen *ev*de, talepkâr müşterilerinin beklentilerini

karşılamaktır. Bu müşterilerden biri, ona âşık olma hatasını işlediği, Marcel (Pierre Clementi) adında genç bir suçludur.

1967'de *Belle de Jour / Gündüz Güzeli*[8] eleştirel beğeni ve karalayıcı inançsızlığın riyakâr ifadelerine sunulduğunda, Buñuel halihazırda yirmi altı kadar filmin yönetmenliğini yapmıştı. Sinema meraklıları (*aficionados*) tarafından iyi bilinen biriydi, ancak *Belle de Jour / Gündüz Güzeli* ile uluslarası kitlelerce popülerliğin yönü onun lehine dönmüştü. Bernardo Bertolucci Buñuel'i, film Venedik Festivali'nde (ki burada Altın Aslan kazanmıştır) gösterildiğinde yanında otururken, aşırı kaygısı yüzünden gösterimin yarısında salonu terk etmesiyle hatırlar (kişisel iletişim). Ancak, kısmen konunun apaçık doğası –utangaç ve güzel bir kadının burjuva zarafeti ve saygılı itibarı altında gizli sapkın cinsel aktiviteleri– yüzünden (en azından o günler için) ve kısmen filmin göğüs germek zorunda olduğu sansürle ilgili müdahaleler yüzünden (bundan beş yıl sonra Bertolucci'nin *Ultimo tango a Parigi*'nin benzer nedenlerle uğradıklarından farksız olarak) *Belle de Jour / Gündüz Güzeli* neredeyse yetmişlerindeki yazarını ünlendirmiştir. "Bu benim en büyük ticari başarımdı," diye yazar Buñuel *Son Nefesim / My Last Breath* adlı otobiyografik eserinde, yapmacık bir alçakgönüllülüğün gizli olduğu şu sözleri ardına ekleyerek, "ki bu başarıyı yönetmenliğimden çok harika fahişelere atfediyorum" (Buñuel, 1982, s. 243). Hâlihazırda bahsetmiş olduğumuz üzere, fahişelik teması sinemada çok kullanılmıştır. Ancak *Belle de Jour / Gündüz Güzeli* filmini daha önce veya şimdiye kadar gördüğümüz şeylerden çok farklı yapan şeyin, bu en eski mesleğin para için seks yönü olmadığını, veya Buñuel'in *izniyle*, uygulayıcılarının harika bedenleri olmadığını tahmin etmeliyiz.

BAŞTAN BAŞLAYALIM – VEYA SONDAN

Muhtemelen atlı araba, rahatsız edici bir şekilde rahatlatıcı çınlayan zilleriyle, psikanalitik düşüncede –klasik olarak Eros ve Thanatos kılığına girmiş– olduğu gibi, Romantik geleneğin Gotik bileşeni olan ikiz sütunları, cinselliği ve ölümü simgeler. Veya kırsal kesime doğru yaptığı bir yolculuk bilinçli gerçeklikten bilinçdışı arzuların hayal dünyasına tekinsiz bir kaymanın göstergesi değil midir? Bu, mantık kurallarına ve bilinçli varlığımızı düzenleyen zamansallığa riayet etmeyen, aynı zamanda bilinçdışında, rüyada, yaratıcılık ve delilik anla-

8 *Belle de Jour / Gündüz Güzeli* (Fransa, 1967). Yönetmen Luis Buñuel. Luis Buñuel arafından, Joseph Kessel'in romanından yazılmıştır. Başrollerinde Catherine Deneuve (Séverine), Jean Sorel (Pierre), Michel Piccoli (Husson), Genevieve Page (Madame Anaïs) ve Pierre Clementi (Marcel) rol alır.

rında yaşamı yöneten, aynı zihin işleyişinin Birincil Süreci tarafından yönetilen bir geçiş yeri olabilir. *Belle de Jour / Gündüz Güzeli* filminin sonuna doğru, film boyunca çok kere ayrışmış ve neredeyse kendi dünyasında kayıp görünen Séverine kocası Pierre'e şöyle der: "Artık rüya görmüyorum."

O zaman Séverine'in hikâyesi bir rüya mıydı, diye sorabiliriz. Hepsi bir düşlem miydi? Bunun cevabını, Koreli sahibinin genelevdeki kızlarda merak (korku? heyecan?) uyandırdığı –Buñuel'in ise ilgimizi uyandırmak için kullandığı– sihirli kutunun içindekileri öğrenemeyişimizden daha fazla bilemeyiz. Lafı gelmişken, bilinmeyenin bu saklanışı, hastaların psikanalizde içeriğini terapiste göstermeye niyetli olmamalarına rağmen üstü kapalı ilginç bir düşleme sahip olduklarında olan şeyle benzerdir. Belki merak uyandıran arı vızıltısı sesiyle bu kutu, hayatta genellikle çok geç olduğunda, artık keşfedilecek bir şeyin kalmadığı bir sırrın olduğu yanılsamasını temsil etmektedir. Aslında bunu Buñuel'in kendisine sorsaydık, onu "anlamsız" sorulara maruz bırakan sayısız insandan ("özellikle kadınlar," diye belirtir, affedilebilir bir Latin kadın düşmalığı dokunuşuyla) biri olacaktık. Şöyle der, "eğer kendimin bir fikri yoksa genelde şöyle cevap veririm, 'Sen orada ne olsun istersen'" (Buñuel, 1982, s. 243). Kral çıplak. Kutu boş.[9]

Séverine'e döndüğümüzde, fetişizm meselesiyle merakımız cezbedilmiş halde kalırız. Buñuel tarafından bu konuya *Él* (1952) filminin ilk sahnesinde ve *Le Journal d'une Femme de Chambre / Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü* (1964) filminde zaten değinilmiştir. Klasik psikanalitik yorum (bu görüngü üzerine Freud'un cesur, orijinal ve sonuç olarak şaşırtıcı bir şekilde inandırıcı spekülasyonları), küçük erkek çocuğun, kadınların, bilhassa annesinin, anatomik olarak ondan farklı olduğunu kabul edememesi ve bunun onda dayanılmaz bir hadım edilme kaygısı uyandırması gözleminden elde edilmiştir. Dolayısıyla, oğlan çocuğumuz kadın genitalleriyle karşılaştığında, bunu inkâr ederek veya daha doğrusu doğruluğunu kabul etmeyerek, arzularının bu anlaşılmaz nesnesine dair algısı ve bir çeşit halüsinasyonla bilinçdışı olarak inanmak istediğiyle değiştirerek tepki verir; bu yine de, annesinin kendisinin olduğu gibi bir penise sahip olduğudur.

İlginç bir şekilde, aynı çocuk küçük kız kardeşinde fark etmiş olduğu penis yokluğunu kendine açıklamak için başka bir savunma mekanizmasını,

9 Bu arada, kutu, beyaz perdenin üzerine yerleştirilmiş bir diğer ünlü ve daha büyük bir kutudan farklı olarak boştur: Coen kardeşler de –Buñuel'in manevi oğulları arasında sayılabilirler– *Barton Fink* (1991) filminde kutunun içindekileri seyircileriyle paylaşmazlar. Ancak, onlarınkinde kutu oldukça ağır görünmektedir. David Fincher'ın *Se7en / Yedi* (1995) filminin final sahnesinde içinde kesilmiş bir kafa olduğunu bildiğimiz kutuyla yaklaşık aynı boyuttadır.

ussallaştırmayı kullanacaktır: "O hâlâ çok küçük olduğundan şu anda bir penise sahip değil, ama sonra tabii ki bir tane üretecek." Her hâlükârda çocuğun zihninde bu hayali kadın fallusunun ilgi çekici yaratımı, muhtemelen onun gerçeğe uyum sağlamasında ve yetişkin olduğunda da erotik ilişkilerde sorunlar yaşamasına neden olacaktır. Olası bir çözüm ise bu annesel penisi, zihninde aslen onunla ilişkilenmiş olabilecek, kendine özgü bir seçimin ürünü olan fetişistik bir nesneyle (belki bedenin başka bir parçası, bir ayakkabı, veya bir iç çamaşırı parçası) değiştirmesine dayanır. Bunun, en azından tam bir cinsel sapkınlığın patolojik formu için istatistiki olarak nadir bir çözüm olduğunu söylemek gerekir. O halde, fetiş bir uzlaşmadır, der Freud konuyla ilgili sık alıntılanan eserinde, bir penisin başka bir şeye dönüşmesi, "hadım edilme tehdidine ve ona karşı bir korumaya karşı kazanılan bir zaferin simgesidir" (Freud, 1927, s. 154). Sonunda ise "sapkın kişi, arzusu ve suç ortağı arasına kişisel olmayan bir nesne koyar" (Khan, 1979, s. 9).

Burada özel olarak ilgi alanımıza giren iki şey vardır. Birincisi *Belle de Jour / Gündüz Güzeli* filminin bu ünlü sihirli kutu sahnesinde, fetişistik nesnenin, gizemli içeriğinin (belki de sembolik olarak, rahimdeki bir bebek) yanı sıra bir kapsayıcı (sıklıkla kadın genitallerinin temsili) olmasıdır. İkincisi ise böyle bir kutunun ve ona eşlik eden sapkın fantezinin Doğulu bir adama ait olmasıdır. Az önce alıntılanan eserinde Freud, fetişte sürekli olarak bulunan karışık şefkat ve düşmanlık duygularına bir örnek olarak "Çinlilerin kadın ayağını önce sakatlayıp sonra ona tapma geleneğini" kullanır (Freud, 1927, s. 157).

"Lasciate ogni speranza, o voi che entrate" (Buradan içeri giren, ümidi geride bıraksın), Dante'nin *Cehennem / Inferno* eserinde kapının üzerine kazınmış uyarıydı. Genelev kapısının eşiğini geçmeye ilk bir dirençten sonra, bundan geri dönüş olamayacağına inanmışçasına, Séverine kararını verir. Ancak, Madam Anaïs'in *evi*ne katılma nedenleri karmaşık ve aşırı belirlenmiş kalır. Elbette, Buñuel gibi bir sinemacıdan bize apaçık bir açıklama sunmasını bekleyemezdik. Aynı zamanda, onun, kusursuz ahlâksız Mösyö Husson'un dudaklarına yerleştirdiği iddiayı da hiç tereddüt etmeden reddetmeliyiz; arkadaşı Séverine'in, herkes gibi bunu sadece para için yaptığını. Bunun yerine, Séverine'in nedenleri, ironik bir biçimde, sosyal çevresinin depresif normalliğine kıyasla ona daha güvende hissettirebilecek başka bir zihinsel alanda –sapkın ve bu yüzden bastırılmış aşağılama düşlemleriyle doldurulmuş bir hayal hayatında– kaybolma ihtiyacıyla ilişkilidir. Veya, bir çocuk olarak rahibin komünyon ayinine katılmasıyla ilgili beklentisine isyan ettiği geriye dönüş sahnesindeki gibi, aynı zamanda içerisine çok iyi bir şekilde uy-

duğu burjuva sistemine karşı derinden gelen, işlenmemiş bir antagonizm için, kendisi fahişelik yapmaktadır. Veya belki de, Séverine'in cinsel arzulara doğru yaptığı yolculuk sırasında (sonunda İthake'ye dönen Odysseus gibi), kocasının ona yaptığı gibi, erkeklerin ona tapmasını istemediğini keşfettiği ve bu yüzden sıkıcı derecede iffetli evlilik hayatından uzaklaşmak için *modisterie*'ye katıldığı sonucuna varabiliriz. Veya, geneleve düzenli tekrarlarla gidişi alışılmadık bir terapötik yolculuk olarak görülebilir. Bu çerçevenin bazı yönleri (Mösyö Husson'a yönlendirilme şekli, Madam Anaïs'den aldığı katı, ancak sempatik anlayış, mekânı, zamanla ilgili kuralları, mahremiyete saygıyı çevreleyen güvenli sınırlar) analitik çalışmaya aşina olanlar için benzerdir. Veya, yine bu alışılmadık davranışı, sonradan serbest öğleden sonralarında yerine getirmesine izin verilen (aslında beklenen) birçok erotik aktivite vasıtasıyla sürekli onay ihtiyacında olan kadın kimliğiyle ilgili, güvensizlik hissi tarafından belirleniyor olabilir. Bu sapkınlıklarla ilgili "cinsiyet rolü kimliği patolojileri oldukları kadar cinsellik patolojileridir" (Kaplan, 1991, s. 128) görüşü kadar, "bir sapkınlığı sapkınlık yapan şey, erkeklik ve kadınlığa dair bazı toplumsal cinsiyet klişelerini, kişinin gözlemlediği davranışların bilinçdışı anlamlarıyla ilgili izleyiciyi aldatan bir şekilde kullanan bir zihinsel stratejidir" (Kaplan, 1991, s. 130) görüşüyle de tutarlıdır. Burada, gerçi büsbütün farksız olmasa da, cinsiyet kimliği alanındaki belirsizliklerin (bu vak'ada Séverine'in kadın olarak hissedip hissetmediği), cinsel yönelim alanındaki belirsizliklerden (bu vak'ada, başka kadınlara karşı çekim hissedip hissetmediği) farklı olduğu vurgulanmalıdır. Bütün insanlardaki çift cinsel eğilimle ilgili psikanalitik inanç doğrultusunda, Séverine'in davranışı, cinselliği ile ilgili çatışmalı bir tutum olduğunu akla getirmektedir. Bu tutum, buradaki ilk gününde Madam'ın dudaklarından yüzünü çevirenin kendisi olmasının aksine, işyerinden son kez ayrılırken isteksiz bir Madam Anaïs'i (bir anne figürü) öpme girişimiyle ispat edilmiştir. Genelevlerde veya herhangi bir yerdeki herhangi bir heteroseksüel davranışı homoerotik kaygıya karşı bir savunma olarak yorumlamak anlamsız olacaktır. Ancak, heteroseksüellik zorlantılı bir nitelik aldığında (diyelim ki Don Juan vak'asındaki gibi), kişi bu görünür davranışın hangi gizil arzuları gizliyor olabileceğini merak etmeye başlar.

Ancak muhtemelen Séverine'in, sadece kısmi zamanlı bir fahişe oluşundaki nihai neden, buna engel olamamasıdır. "Ben kayboldum" der Pierre'e, "Karşı koyamıyorum." Aslında, Séverine'in durumundaki her kadın için fahişelik, baştan çıkarma ve tiksintinin bir birleşimini içeriyor olabilir. O sırada sadece yirmi iki yaşında olan Catherine Deneuve, sihirli bir şekilde do-

nuk ifadesinin altında bu iki tepkiyi de saklar; böylece, bizi izleyiciler olarak kendi fantezilerimizi keşfettiren ve kendi ahlâki çıkarımlarımızı yaptıran rahatsız edici bir durumun içine girmeye zorlar.

Gerçek bir insandan çok bakire bir Barbie bebek gibi göründüğü ve davrandığı Madam Anaïs'in *ev*indeki ilk karşılaşmasından sonra, Séverine katartik bir duş alır ve iç çamaşırlarını yakar. Sakar eylem biçiminde cinsel faaliyetlerinin kanıtını arkasında bırakarak, beceriksizce giysilerinden birini şöminenin yakınına taşır. Bu faaliyetler, sonrasında her çeşit sapkınlık için bir merak içerecektir; bunlar arasında, el kamerası devriminden yirmi yıl önce, özenle sahnelenmiş ensest nitelikli erotik senaryosunun önüne (ve Buñuel'in kendi kamerasının önüne) bir film kamerası yerleştiren nekrofilik bir Dük de vardır.

Séverine için bir diğer motivasyon gözetlemecilik olabilir (Altıncı Bölüm'de bu temayı daha ayrıntılı inceleyeceğiz). Séverine geneleve sadece koyu gözlükler takarak (aynı gözlükleri filmin sonuna yakın, kendi öldürücü ve ensest nitelikli suçlarını görmemesi gereken bir Ocdipus gibi, ateş ettikten sonra Pierre takacaktır) gidebilmektedir. Sürekli olarak görülmekle ilgili endişeli olmasına rağmen jinekoloğun trajikomedisinin duvarındaki bir delikten bakacaktır. Buñuel'in ve bizim ortaklığımızda, Séverine'in gözetlemeci aktivite nesnesinin doğası, ondan çok daha fazla deneyimli meslektaşının aksine, görülmeyen pasif bir izleyici olarak, kendisinin duvardaki deliğin arkasındakinden daha fazla katkıda bulunamadığı sadomazoşistik bir performanstır. Sahne sırasında bizim, diğer pasif aktörlerin, Séverine ile özdeşleşerek kendi gülünç fizikselliğinde aşikâr olanı seyretmemize izin verilir, bu türden sapkın ilişkilerde olabilecek duygusal zulmün, daha ziyade üstü kapalı ve çelişkili doğasını vurgulayan bir şaka hatırladım. Kadına, bir mazoşist tarafından, "Lütfen, LÜTFEN" diye yalvarılır, uzun süren baskın bakışlarla ve partnerinin üzerindeyken, tatmin olmuş bir küçümsemeyle ona gülümser ve ardından zafer kazanmışçasına basit bir fısıltıyla yanıt verir: "Yapmayacağım." Görü-



Catherine Deneuve, *Belle de Jour / Gündüz Güzeli* (Buñuel, 1967).

nürde, tabii ki, sadomazoşistik ilişkinin esası güçtür; sadece bu da değil, daha açık olduğu gibi, boyun eğen partnerine acı ve aşağılanma yaşatarak uzaklaşabilen bir sadist varken, mazoşistin tarafında karşılıklı olarak anlaşmaya varılan ve devamlı olarak saygın, oyuna istediği zaman son veren otorite vardır. Bu, diğer bir deyişle, mazoşist (*Belle de Jour / Gündüz Güzeli* filmindeki jinekolog) otoriter bir şekilde kontrol etmeyi deneyerek pasiflikten aktifliğe geçer. Emir veriyormuş gibi görünen metresi ise, aslına bakılırsa sadece emir almaktadır.

Otto Kernberg'e göre, "aşkın hizmetinde cinsel heyecan saldırganlığı kapsar [iken], sapkınlık saldırganlığın hizmetine aşkı dâhil etmektir, nefretin aşkın üzerindeki hâkimiyetinin sonucudur; bunun esas ifadesi ise normalde aşk ilişkisini koruyan sınırların yıkılmasıdır" (Kernberg, 1991, s. 153-154). Buna rağmen, eğer yüzeyde görünenin altına bakarsak, bu tip sapkın ilişkilerde, "nefretin aşk üzerindeki hâkimiyeti" yoluyla yaşanan büyülenmenin çok da neden olduğu veya çektirdiği fiziksel veya hatta duygusal acıdan değil, daha çok yapmacıklığında, senaryonun oynanıyor oluşundaki teatrallikten geldiğini keşfederiz. Veya, daha muhtemel, bilinçdışı senaryo ve onun dışsal olarak gerçekleşmesi arasındaki, katılımcılarının zihinlerindeki düşlemler ve onların dış dünyada gerçekleşmesi arasındaki gerilimdedir. Bu arada, bazı psikanalistler, sapkın düşlemlerin, onların canlandırılmasıyla –"birçok işleve hizmet eden uyumlu ve savunmacı uzlaşma oluşumları" (Fogel, 1991, s. 2) şeklinde– etkileşime girdikleri ve birbirlerine çarptıkları karmaşık yollar tanımlayacaktır. Ancak başka yazarlar, sapkın düşlem mefhumunu, sapkın davranışın –bütün düşlemlerin tanımı gereği– uygunsuz ve elde edilemez oluşu temelinde sorgulayacaklardır (McDougall, 1991).

Bütün cinsel ilişkiler veya hatta kısaca bütün ilişkiler için geçerli olduğundan bahsettiğim, düşlemler ve düşlemlerin gerçekleşmesi arasındaki gerilim tartışılabilir. Ancak, tam da sadomazoşistik oyunun (konunun özü, gerçek değilse bile hayali bir insanın izleyici olarak başarılı icrasının neredeyse gerekli oluşudur) daha teatral yönlerindeki vurgu, onu diğerlerinden ve diğer yakın ilişkilerdeki sapkın oyunlardan ayıran şeydir. Bu teatrallik onun aşırı derecede sınırlı, neredeyse katastrofobik doğasını ifade ederken onun sayesinde, hislerin ve duyumların deneyimsel çeşitliliği, doğaçlama bir şekilde, neredeyse özdeş tepki örüntüleri tarafından takip edilen, neredeyse özdeş uyaran örüntülerinin zorlantılı tekrarına indirgenmiştir. Heyecanlı bir erotik komedi gibi görünen Madam Anaïs'in gözetleme deliğinden geriye kalan, katılımcıların bakış açısından nihayetinde bunaltıcı bir trajedi hissi olabilir.

Freud'un orijinal baştan çıkarma teorisinin (bu teoriye göre yetişkin nevrotik semptomları çocukluktaki cinsel istismardan kaynaklanır) nevrozlar kadar sapkınlıklar, onun deyişiyle "nevrozun negatifi" (Freud, 1905, s. 165) için de, hatta daha geçerli olup olmadığını merak edebiliriz. Modern psikanaliz sapkınlığın psikojenezini erken travmatik deneyime yerleştirmeye yatkındır. Örneğin, Glasser (1986), annenin bedenine doğru güçlü bir geri çekilme ile bağlantılı bir çeşit "kara delik"e ilişkin korku ve merak duygusu arasındaki gerilimle karakterize edilmiş *Çekirdek Karmaşa* (*Core Complex*) dediği durumu tanımlamıştır.[10] Cooper'a göre, "çekirdek travma... tehlikeli bir kötücül olarak algılanan Oidipus öncesi anneyle ilişkideki korkutucu pasiflik deneyimidir... Sapkınlığın gelişimi, temelde bedeni insani özelliklerinden ayırma yoluyla, bu yaranın onarımındaki başarısızlıktır" (Cooper, 1991, s. 23).

Séverine'in genç bir kızken yaşadığı cinsel tacize dair anısı, bugün genelevin oda görevlisinin, dersleri bittikten sonra bir fahişe olmaya mahkûm görünen kızına benzemektedir. Séverine'in geçmişe dönüşü Madam Anaïs'in evinde tekrar tekrar yeniden oynanarak defedilmiştir. "Sapkınlık, nefretin erotik formu... çocukluk travmasını yetişkin zaferine dönüştürmeye hizmet eder" (Stoller, 1975, aktaran Fogel ve Myers, 1991, s. 36) görüşü bu konuyla ilişkilidir. Aynı zamanda Chasseguet-Smirgel'in (1983) teorisi de konu ile alakalıdır; bu teoriye göre sapkınlıklar, gelişimin erken yıllarında meydana gelmiş ve sıklıkla yetişkinler tarafından teşvik edilmiş, cinsiyetler ve nesiller arasındaki bir kafa karışıklığından doğar, bu durumda bir kızdan kendi cinsel bedeninin erkek genitalleri içerme düşlemi kurması veya babasına karşı sanki onun karısıymış gibi davranması beklenebilir.

Séverine'in evlilik ilişkisi, kayak tatilleri, arkadaşlarla yemekli davetleri ve tenis kulübündeki oyunlarıyla dolu burjuva düzeni bir yanda, genelevdeki anormal, sapkın, bozucu cinsel ahlâksızlıkla dolu akşamüstleri bir yanda olmak üzere şizoid bir bölme varsa, aynı zamanda bu iki birbirine zıt dünya arasında çarpıcı bir süreklilik olduğunu da belirtmek isterim. Buñuel'in mizanseninin resmi soğukluğu ve Sacha Vierny'nin görüntüleriyle yansıtılan Séverine'in (ve Deneuve'ün) ağırbaşlı zarafeti, Madam Anaïs'in kurumunun sefil ambiyansına olduğu kadar, Séverine'in orta sınıf yaşamına ait olan ahlâksızlık ve ikiyüzlülüğe de kolayca uymaktadır. Evliliğin metaforik antitezi olarak fahişelik evinin, evliliği ve sembolize ettiği normalliği canlı tutmaya dair

10 Bu psikodinamiklerin, Hitchcock'un *Vertigo* / *Ölüm Korkusu* (1958) filmindeki Scottie gibi ölümcül bir tuzağa doğru mıknatıssal bir çekişi içeren içsel bir çatışmanın egemenliğindeki karakterlerin kişilik ve davranışları için temel olduğunu ileri sürdüm (bkz. Beşinci Bölüm).

bilinçdışı bir işlevinin olduğu yorumunda bulunabiliriz. Sonuç olarak, McDougall'ın belirttiği gibi, "çoğu cinsel sapkınlık... heteroseksüel bir ilişkiyi elde etme ve sürdürme girişimleridir" (McDougall, 1991, s. 190). Bağlantı, aracı, *trait d'union* Mösyö Husson'dur. Doğası gereği iki dünyaya da Séverine'den daha çok ait oluşuyla, geneleve gelerek, kibirli bir şekilde ödeme olarak Gündüz Güzeli'ne Pierre'e çikolata alması için biraz para bırakarak ve sonunda karısının her akşamüstü iki ve beş arasında ne yaptığını ona ifşa ederek somut bir şekilde iki dünya arasındaki sınırları geçer. Bu sonuncusu, muhtemelen Bayan Alice Ford'un, Falstaff'ın "onla on bir arasındaki" ücretsiz ziyaret saatine (veya Arrigo Boito'nun Verdi'nin operası için yazdığı librettosuna, *dalle due alle tre*) bir göndermedir. *Semel in anno licet insanire* (yılda bir kere, yılda *sadece* bir kere Karnaval için çılgınca şeyler yapmak serbesttir) kuralının olduğu Antik Roma'da olduğu gibi, böylesi geçici bir kısıtlama ve aslında fahişe evindeki yaşamı düzenleyen çoğu söylenmemiş bütün kurallar takımı, cinsel sapkınlığın temsil ettiği tehlikeler için bir önlem sağlar. Diğer bir deyişle, deliliğe veya trajediye taşmaksızın gerçekleşen, sosyal düzeni bozan davranışlara olanak veren şey, böylesi sınırların olmasıdır, ki bu elbette, tam da Marcel'in sınırları ihlal etmek için zorladığında olan şeydir. Aslına bakılırsa, Séverine'in Marcel ile olan duygusal ilişkisi, Séverine'in psikolojik dengesine ve Pierre'le olan kırılgan evliliğine, yatak odasındaki Séverine'in aseksüel davranışından veya Gündüz Güzeli olarak genelevdeki seksüel halinden çok daha fazla tehdit edicidir.

Sonunda – veya başında bitirelim. Muhtemelen rahatsız edici bir şekilde sakinleştirici nitelikteki çınlayan zilleri olan atlı araba, ekrana yansıtıldığını gördüğümüz her şeyin ta başından beri bir rüya olduğunu göstermektedir; bu, düşlem ve gerçek, arzu ve arzunun doyumu gibi birbirlerinin varoluş nedenidir ve her zaman birleşmiş haldedir. Ve böylesi sanat eserleri, örneğin iyi bir film, en nihayetinde birbirinden ayırt edilemez olduklarını bize hatırlatma işlevine sahiptir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Küçükler: Çocuklar Üzerine Filmler

Ondokuzuncu yüzyılın sonundan, özellikle de "Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme / Three Essays on the Theory of Sexuality" (Freud, 1905) makalesinin ve Küçük Hans vak'a öyküsünün (Freud, 1909) yayımlanmasından bu yana, psikanalitik düşünce çocuk gelişimi anlayışı üzerinde kuruldu. Psikanalistler erken yaşam deneyimlerinin, hem kolaylaştırıcı bir çevre içerisinde sağlıklı gelişime olanak tanıyan yeterince iyi olanların, hem de bu gelişimi kesintiye uğratan, sonuçları hayat boyu devam eden travmatik olaylardan, erken kayıplardan, istismar ve ihmalden kaynaklanan olumsuzlukların merkezi önemine inanırlar. Geçmişimizi unutabilir, bastırabilir veya çarpıtabiliriz ancak üzerimizde, geri kalan günlerimiz için iyi ya da kötü iz bırakmasından da, bir dereceye kadar gelecek nesilleri etkilemesinden de kaçamayız.

Burada sadece bazılarından bahsettiğim, Anna Freud, Melanie Klein, Erik Erikson, Donald Winnicot ve Margaret Mahler gibi çocuk analizinin öncülerinin ufuk açıcı katkıları sayesinde, çocuğun içsel dünyası, fantezileri ve rüyaları, oyunları ve nesne ilişkilerinin dinamikleri üzerine bilgimiz, ergen ile yetişkinlerle olduğu kadar çocuklarla ilişkili uygulamalarımızın, önemli temel teorik ve klinik çıkarımlarıyla genişledi.

Disiplinimiz için çocukluğun öneminden bahsettikten sonra, bu kitabın kapsamında yalnızca birkaç yaşındaki çocukların ekranda nasıl temsil edildiğine odaklanmamız uygun görünüyor. Sinema tarihi boyunca ve tüm dünyada, sinemacılar çocuklarla başarılı bir şekilde çalışarak onlarla (veya hayvanlarla) film yapmanın çok riskli olduğuna dair mitine meydan okuyor-

lar. Bu çalışma çocukların ve ergenlerin başkahraman oldukları çok sayıda sinema filmi üretti (bazıları, ancak kesinlikle hepsi değil, genç seyircilere de yönelikti). Bu filmlerinin çoğunun çocuklukla ilgili ve süreç içerisinde de pekiştirilen en bayat kalıp yargıların yeniden üretimi olduğunu söylemek gerekiyor. Yine de bu bölümde yer verilen daha küçük çocuklar ve gelecek bölümdeki ergenler hakkındaki filmlere benzer filmler, karakterin duygusal hayatı, içsel çatışmaları ve yüzleşmek zorunda olduğu dışsal zorluklar hakkında hatırı sayılır ölçüde içgörü ve anlayış sunmaktadır. Bu filmlerin en iyileri çocuğun ve ergenin içsel dünyasını, birbirleriyle ve yetişkinlerle olan ilişkilerini, oyun oynama ve eğlenme kapasitelerini, mizah duygularını ve zor zamanlarda çektiklerini akıllıca ve hassasiyetle resmetmede başarılı olmuşlardır. Bu filmler genç karakterleriyle aynı dili konuşurlar.[1]

Son ancak son derece önemli olarak, sinemacıların ve diğer sanatçıların çalışmalarının içeriğinde, karakter türetmek, sihirli nesneler yaratmak ve çocukların kendi hayali oyunlarıyla benzerlik taşıyan tamamen yeni senaryolar oluşturmak olduğunda, ne yaptıklarına dikkat çekmek değerlidir. Aslında bir önceki sonuncusunun organik bir gelişimidir ve ondan türer. Diğer bir deyişle, çocuğun hayali oyunu ve sanatçının, sinemacının çalışmaları arasında bir devamlılık vardır.

* * *

"Biz sinemacılar olarak insanlara emir yağdırmak için orada değiliz; biz dinlemek, özümsemek ve insanları konuşturmaya çalışmak ve onlara hiz-

---

1 Hollywood'un bu türe katkısı muazzamdır. Bu tür Judy Garland'lı *The Wizard of Oz / Oz Büyücüsü* (Fleming, 1938) gibi bir klasiği, küçük prenses Shirley Temple veya evde tek başına bırakılan Macauley Culkin'in şirin performansları, ve büyüme filmleri (*coming of age*) kategorisindeki (sıklıkla şüpheli nitelikte) çok sayıdaki filmi içerir. Bunları bir kenara bırakırsak, en çok beğendiklerimden bazıları şöyle: kendisine bakması için ikna etmeye çalıştığı bir dulla bırakılmış kayıp bir oğlan hakkındaki Ozu'nun *Nagaya shinshiroku* (1947) filmi; Mexico City'nin fakir mahallelerinde unutulmuş çocukların trajedileri üzerine Buñuel'in *Los Olvidados / Unutulmuşlar* (1950) filmi; bir annenin küçük kızının bir filmde bir rol almasına dair saplantısını hakkındaki Visconti'nin *Bellissima*'sı (1951); ihmal edilmiş bir oğlanın hayatındaki basit suçlara dönüşen yarı-otobiyografik değişiklikler üzerine Truffaut'nun *Les Quatre Cents Coups / 400 Darbe* (1959) filmi; bir çocuğun sinemaya ömür boyu süren tutkusu hakkındaki Tornatore'nin *Nuovo Cinema Paradiso / Cennet Sineması* (1988) filmi; dört yaşındaki bir kızın annesinin ölümünü güçlükle kabullenmesi hakkındaki Doillon'un *Ponette*'i (1996); istememesine rağmen terk ettiği beş yaşındaki bir oğlana bağlanarak büyüyen bir çellist hakkındaki Sverak'ın *Kolja* (1996) filmi; babasının peşinde yaşlı bir kadınla Brezilya'da boydan boya yolculuk eden bir oğlan hakkındaki Salles'nin *Central do Brasil / Merkez İstasyonu* (1998) filmi; ve zor bir çocuk ve hafta sonları ona bakıcılık yapan kasaba kuaförü arasındaki ilişki hakkındaki Dardenne Kardeşler'in *Le Gamin au Vélo / Bisikletli Çocuk* (2011) filmi.

met etmek için oradayız. Ve, elimizden geldiği kadarı, *Kes / Kerkenez*'de yaptığımız şeydir." (Ken Loach, Fuller, 1998 içinde, s. 43).

Ken Loach'ın *Kes / Kerkenez*[2] filmi çocuklar hakkındaki klasik İngiliz filmlerinden biridir. Barry Hines'ın daha önce öğretmenlik yaptığı Barnsley, Yorkshire'daki bir okulda çekilmiştir. Hines, filmin dayandığı *A Kestrel for a Knave* (1968) romanının yazarı ve Loach'ın devamlı ortağıydı. "*Kes / Kerkenez*'e bir çocuk seçmek için sadece Barnsley'deki bir okuldaki bir sınıfa gitmemizin nedeni," der Loach, "projenin arkasındaki bir düşüncenin, her sınıfta Billy gibi bir çocuğun olduğu fikrinin bir parçasıydı" (Fuller, 1998 içinde, s. 114).

Kes / Kerkenez, gişede başarılı olan diğer Loach filmlerinin aksine, gözlemcinin pozisyonuna bir kamera yerleştirerek ve seyircilere izledikleri şeyle ilgili düşünmek için daha çok zaman ve mekân vererek bir değişikliğe imza atar. Film, Çek sinemasından Chris Menges'in görüntülerinden etkilenmiştir: "Haber filmlerine benzer, takip tarzı görüntülerden, daha düşünceli, gözlemlenmiş, anlayışlı bir şekilde edebi tarzda görüntüye bilinçli bir geçiş" (Loach, Fuller, 1998 içinde, s. 39).

Çok daha küçük görünen on beş yaşındaki David Bradley tarafından oynanan Billy Casper, işlevsiz bir ailede büyüyen ve Yorkshire'da işlevsiz bir okula giden bir çocuktur. Doğuştan içedönük ve toplum tarafından sindirilmiş olan Billy, tek arkadaşı olan bir kerkenezi evcilleştirmeyi başardıkça diğer erkek öğrencilerden rahat bulmuş, üzerine hayranlık ve hasetlerini kazanmıştır. Kısa süre içinde kerkenez, Bill'in sosyal koşullarınca mahkûm olduğu mutsuz gelecekten özgürleşmeye dair arzu dolu düşlemlerini yansıttığı bir hedef haline dönüşür.

Billy ve onun gibi milyonlarca kız ve erkek, toplumdan eğitilmeyi beklemelidir, okullarının yaptığı gibi evcilleştirilmeyi veya dolayısıyla kendisinin vahşi kuşunu evcilleştirmeye çalışmasındaki gibi değil. Ancak, *Kes / Kerkenez*'in bize gösterdiği üzere sürekli olarak hayal kırıklığına uğramaktadırlar, çünkü kurumlar hizmet vermek için düzenlendikleri insanlara yardım etmekte sıklıkla başarısız olurlar. Bu başarısızlık, Loach ister sendikalara, sosyal hizmetlere, politik partilere ister ailelere baksın, Loach'ın filmlerindeki genel temadır. Billy'yi sadece okul veya Gençlik İstihdamı ofisi tarafından değil, kı-

---

2 *Kes / Kerkenez* (Büyük Britanya, 1969). Ken Loach tarafından yönetilmiştir. Ken Loach, Tony Garnett ve Barry Hines tarafından Hines'ın *Kestrel for a Knave* adlı romanından yazılmıştır. Başrollerinde David Bradley (Billy Casper), Brian Glover ("Bobby Charlton"), ve Colin Welland (Mr. Farthing) rol almaktadır.



David Bradley, *Kes / Kerkenez* (Loach, 1969).

sa yolunda, onun için gereksiz bürokratik sorunlar yaratan ve bu yüzden, özel bir kitapçıdan şahin avlama sanatını öğrenmek için ihtiyacı olan kitabı çalmaya yönelten kütüphane tarafından bile hayal kırıklığına uğratılırken izleriz.

Loach'ın, Laingci bir çifte açmaza yatkınlığı vardır. Hâlihazırda, geleneksel psikiyatrinin kötüye kullanımlarını ele alabilecek *In Two Minds* (1967) adlı televizyon oyununu ve bir sonraki filmi *Family Life / Aile Hayatı* (1969) adlı filmi yönetmişti. Loach, yüzlerce kişinin arasından rastgele seçilen ve öksürdüğü için cezalandırılan bir çocuk oyuncudan dakikalar önce, okuldaki bir toplantıda Kaybolan Koyunun Öyküsü'nü okuyan bir kız oyuncu seçmiştir.

Loach'ın filmsel evreninde minör karakterler ve onların motivasyonları bile merak uyandırıcı bir şekilde karmaşıktır. Billy'nin büyük abisi Jud'u ("bizim Jud") bir zorba, annesinin söylediği şekilde "kendini bir şey sanan" biri olarak görmek çok kolay olurdu. Bunun yerine, sürekli Jud'un da, muhtemelen kendisi de zorbalık görmüş ve günlerini bir kömür ocağında geçirmek zorunda kalmış bir kurban olduğunu hatırlamamız gerekiyor. Kuşu öldürüldükten sonra, Billy Jud'a "Onu benden alabilirdin" dediğinde, kişinin öfkesinin hedefinin ne kadar sıklıkla (veya sadizminin, veya hasedinin) başkasının üzerine, veya kendisine ait bir nesnenin üzerine geçerek yer değiştirdiğini düşünüyorum. Burada, Naziler Viyana meydanında kitaplarını yaktığında, Freud'un Ortaçağ'da yaşayıp bunun yerine kendisi yakılmadığı için şanslı olduğuna dair yorumunu hatırladım. O zamanlar, sadece birkaç yıl sonra yaşadığı, Nazilerin ona yapabilecekleri ve ondan büyük dört kız kardeşine ve milyonlarca insana yaptıklarının tam da bu olduğu hakkında çok az şey bilmekteydi.

Hikâyenin başkahramanı tamamen müspet bir kahraman olmaktan uzaktır ve bunun için Loach'a minnettar olmalıyız. Billy öğretmenlerine ve kütüphaneciye karşı küstahtır ("Ben yirmi bir yaşındayım! Oy kullanıyorum!" diye yalan söyler). Kırtasiyecinin takılıp düşmesine gayret eder ve bir şans bulduğunda (işvereninden çizgi roman, sütçüden yumurta ve süt, yapabildiği her an aşağıladığı ağabeyinden bahis parası, kitapçıdan şahin avlama üzerine bir kitap) çalar. Bundan da öte, Billy, kabadayılar üzerine bir paket sigara gizlediğinde, ondan küçük masum bir çocuğun boynunu sıkar. Diğer bir deyişle, Billy başkalarına ona davranıldığı gibi davranmasına dair üzücü dersi öğrenmiştir – hastalarla analitik çalışmamızda da her gün tekrar ve tekrar karşılaştığımız bir durum. Günümüzde yaşayan bir Billy'nin tarlalarda bir kerkenez yetiştirerek yabancılaştırıcı çevresinden kurtulup kurtulamayacağını veya şiddet içeren bilgisayar oyunları oynamak yerine eve kapanıp kapanmayacağını merak edebiliriz.

Filmde Billy'nin ebeveyni yoktur. Anne fiziksel olarak oradadır ancak oğullarıyla yeterince ilgilenmek için bile kendi sorunlarıyla kafası çok meşguldür. Kayıp baba, buyurgan, eziyet eden bir ağabeyle ve öğrencilerini dinlemeyen bir seri öğretmenle yer değiştirmiştir. Bay Farthing, öğrencilerinin zorluklarıyla ilgilenen ancak bir değişiklik getirmek konusunda kendini oldukça güçsüz hisseden hoş bir karakter olarak istisnadır; bu şartlar altında yapabildiği en iyi şey biraz anlayış ve iyilik göstermektir. Loach'ın onunla ve onun açmazlarıyla özdeşleşmiş olduğunu düşünüyorum.[3]

Şimdi birkaç dakikalığına serbest çağrışımıma izin verirsem, ki bu psikanalizle alakası olmuş kişilere yabancı bir aktivite değildir, korkutucu çocukluk anısı içeren erken bir olayda bir çocuk ve yabani bir kuş arasındaki çok farklı bir ilişkiyi hatırladım: "Beşiğimdeyken bir akbaba bana geldi, ve kuyruğuyla ağzımı açtı, ve birçok kere kuyruğuyla dudaklarıma vurdu." Söz konusu çocuk Leonardo da Vinci'dir. *Scientific Notebooks*'da bahsedilen bu çocukluk anısı, sonradan onu bir düşlem olarak yorumlayan ve Leonardo'nun belirsiz cinsel yönelimiyle ilişkilendiren Freud'un detaylı biyografik çalışmasının konusudur. Söz konusu kuş aslında bir *çaylak*tır (Leonardo'nun İtalyancasında bir *nibio*) – Freud'un hatalı çevirisindeki "akbaba"dan çok Loach'ın filmindeki Billy'nin eğittiği gibi, şahin ailesinin kerkeneze çok benzer bir üyesi.

---

3 Mr. Farthing'i canlandıran aktör Colin Welland bir röportajda şöyle demiştir: "*Kes / Kerkenez* filminde müthiş olan şey onun olumsuz yanlarını gizlemeden olduğu gibi olmasıydı ve çocuklar hâlâ onu seviyor. Ben içinde oynamadım. Sadece ben olan bendim ve bu hayatımda yaptığım en iyi şeydi."

Çaylaklardan konuşurken, eğer daha ileri serbest çağrışımların keyfini sürmeme izin varsa, çok yıllar önce Hampstead Heath'de bir (kâğıt) uçurtmayı ilk defa uçuruşumdaki heyecanımı, rüzgârın bedenimin içinde büyüyen yönü ve gücü içinde o hafif salınım hissini hatırlıyorum. Benim için uçurtma ve muhtemelen Billy için kerkenez, gökyüzünde bir çeşit uzantı, orada dünyayla kurulan sürekli bir belirsiz ilişkinin merkezidir. Bunun cazibesi bu yoğun belirsizliğe sırtını dayıyor olabilir. İsteğimiz, kısa bir süre için bedenlerimizin ötesini, gökyüzünün derinliklerini keşfetmeye cüret etmiş olan, kendimizin o parçasını dünyaya geri getirmektir. Bu istek, uçurtmayı veya kerkenezi özgürlüğe –ve hafif kanatlarıyla taşınarak kendimizi onunla beraber özgürleşmeye– bırakmak isteğimizle tamamlanmaktadır.

* * *

1973 yılında Victor Erice tarafından yazılan ve yönetilen *El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu*,[4] bir eleştirmen tarafından "masumiyet, yanılsama ve soyutlanma üzerine görsel olarak şiirsel, akıldan çıkmayan, alegorik bir film" olarak hak ettiği şekilde tanımlanmıştı. Film uluslararası ölçekte bir başyapıt olarak takdir edilmiş ve birçok büyük ödül kazanmıştı.

Bu çalışmayla ilgili olarak, psikanalitik yaklaşımın film yapımına dolaylı etkisi Erice'in bizzat kendisi tarafından şu sözleriyle uygulanmıştır: "Biz çok farkında olmadan zihinlerimizde gitgide gelişen daha az bilinçli (başka bir deyişle, bilinçaltı veya bilinçdışı) deneyimlere ve duygulara inanıyorum. Sanattaki mesele sadece düşünceye sahip olmak değil, onları nasıl ifade edeceğiniz ve onlara bir beden ve hayat vereceğinizdir."

El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu, İç Savaş'ın bitişinden hemen sonra bir İspanyol kırsal kesiminde büyümekte olan, köylerinde James Whale'in klasik korku filmi *Frankenstein*'ı (1931) izledikten sonra şok, heyecan ve merakın bir karışımını deneyimleyen iki küçük kızı, Isabel ve Ana'yı anlatır. Ebeveyni kızlarının iç dünyalarında neler olduğuna çoğunlukla ilgisiz kalırken, bu durum onları bir canavar düşünmeye ve onunla nasıl iletişime geçebilecekleri hakkında hayal kurmaya teşvik eder.

İnsanlar her zaman –fiziksel, duygusal, zihinsel ve başka türlü– sınırlılıklarından kaynaklanan kaygılarıyla, bu eksikliklerin sihirli bir şekilde inkâr edildiği veya üstesinden gelindiği bir dünya hayal ederek baş etmeye gayret

4 *El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu* (İspanya, 1973). Victor Erice tarafından yazılmış ve yönetilmiştir. Baş rollerinde Fernando Fernan Gomez (Fernando), Teresa Gimpera (Teresa), Ana Torrent (Ana), ve Isabel Telleria (Isabel) rol alır.

etmişlerdir. Böylece iktidarsızlıkları tümgüçlülüğe, cahillikleri tümbilirliğe, ölümlülükleri sonsuz yaşama, dünyadaki mutsuzlukları cennetteki saadete dönüşür. Psikanalitik gelişim teorilerinden bu büyüklenmeci düşlemlerin köklerinin izlerinin, bebeğin birincil narsisizmine ve annenin memesinin (somut ve mecazi olarak konuşursak) her talep edildiğinde ulaşılabilir olacağı inancına kadar sürülebilir olduğunu öğreniriz – bu elbette, Gerçeklik İlkesi'nin çocuğun hayatına rahatsız edici bir şekilde girmesiyle, yeteri kadar erken meydan okunması gereken bir kesinliktir. Mitolojiler, din halini almış olanları da dâhil, bu birincil arzularla ilgili temaların varyasyonlarıdır ve bütün kültürlerde bulunabilirler.

19. yüzyılda bilimsel ilerleme üzerindeki vurgusuyla karakterize olan *Zeitgeist* içerisinde, bu mitlerden bir tanesi özel şanslar buldu: bu, cesetlerden bazı organları çıkartıp bir bedende toplamayı ve ardından, belki de manyetik enerjinin yardımıyla veya sonrasında yeni keşfedilmiş elektrikle, içerisine yaşam ışığını aşılayarak insan yaşamını yapay olarak yeniden yaratma arzusunu içermektedir. Yapılarıyla Tanrı'ya yakın olmayı umut etmiş olan Babil Kulesi'nin kibirli olduğu kadar cesur dini yapıcıların aksine, alelade bir ağaç oymacısı olan Geppetto Usta gibi (Carlo Collodi'nin 1883 tarihli başyapıtında Pinokyo'nun babası) veya alelade bir bilim adamı Henry Frankenstein gibi Tanrı'yı taklit etmeyi öğrenebilir ve böylece Tanrı'nın (veya daha çok Doğa Ana'nın) yeni hayatlar oluşturma güçlerine meydan okuyabilirdi. Dr. Frankenstein'ın girişimi Mary Shelley'in 1818 tarihli ustalık eseri edebi koleksiyonunda ve aynı zamanda James Whale'in filminde trajik bir sonuca mahkûm edilmişti. Whale 19. yüzyıl bilimine 1931 yılında korkutucu bir görsel temsil verdi, ancak muhtemelen teknolojinin egemenliğindeki üçüncü milenyumumuzda yapay zekânın, insan benzeri robotların, kopyalanmış koyunların yaratımı bilim kurgu âleminden sıradan gerçekliğimize hızlıca taşınırken, bu temsil mükemmel bir düş ürünü olarak görünmeyecektir.

Victor Erice *El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu* filminin oluşumu hakkında "Frankenstein teması üzerine bir film yapma önerisi aldım, ancak açıkçası korku türünde," diye açıklamıştır, "ancak bütçelemeye başladığımda, şans benim lehime araya girdi, çünkü bu tarzda bir film birçok set ve ünlü aktörler gerektiriyordu ve yapımcı yeteri kadar kaynağı olmadığını kabul etmek zorunda kaldı. Böylece Frankenstein'ın –çok fazla aşırıya kaçmayan, büyük setler olmayan ve çekim için sadece dört haftası olan– İspanyol versiyonunu önerdiğimde bu fikri sevdi... Çalışma masamda bir resim kesmiştim, James Whale'in *Frankenstein*'ından bir kare, o an çocukla cana-

varın beraber olduğu andı... Bu görüntünün her şeyi içerdiğini anladım. Kişisel deneyimlerime başvurdum ve çocukla özdeşleşmeye ve çocuğun bir erkek değil de bir kız olursa filmin çok daha büyük olacağına karar verdim. Ve böylece hikâye gitgide ortaya çıkmaya başladı" (Erice Geoff Andrew'in BFI röportajı içerisinde, Eylül 2003).

1940'larda bir köyde büyüyen küçük çocukların hayalinde, köylerinin belediye binasındaki eğreti ekrana yansıtılmış doktor Frankenstein'ın canavarı rolündeki Boris Karloff'un görüntüsünün gerçekten korkutucu olduğuna epeyce inanabiliriz. "Hikâyenin çok da ciddiye alınmaması"nı tavsiye eden filmin sunucusunun bildirdiği "dostane bir uyarı sözü", çocukların korkularını çok az yatıştırmış olmalıdır. Filmimizde *Frankenstein*'ın gösteriminden sonra uyuyamayan, zihinleri hâlâ izlemiş oldukları rahatsız edici görüntülerle dolu iki başkahramanla –yedi yaşındaki Ana (Ana Torrent) ve ondan büyük kardeşi Isabel (Isabel Telleria)– karşılaşırız. Bu tedirgin edici malzemeye onlar gibi çocuklar duygusal olarak nasıl tepki verebilirdi? Bunu nasıl kavramsallaştırır ve zihinsel alanlarıyla bütünleştirebilirlerdi? Gizil dönem çağındaki kızlar olarak tepkileri, bir bilim insanının laboratuvarında yürüyen canavarımsı bir yaratığı izleyen o yaştaki erkeklerden veya daha büyük çocuklardan, veya hatta yetişkinlerden önemli derecede farklı mı olurdu? Sonrasında kendileri gibi küçük bir kızı başka bir kadife çiçeği gibi suya atan bir canavar? Aynı bizim Victor Erice'inkinin sadece bir film olduğunu bildiğimiz kadar, Ana ve Isabel de izlediklerinin sadece bir film olduğunu biliyordu ("Filmlerdeki her şey sahtedir, bu bir numara," der büyük kız). Yine de bütün ussalaştırmalarının ötesinde, bu kurgusal gerçekliği günlük deneyimlerinden tamamen farklı tutmayı ve birkaç film hilesinin yardımıyla birinin hayal gücünün ürününden başka bir şey olmadığını anlamayı imkânsız bulmuş olmalılar. Sırası gelmişken, bu aslında hepimiz için sinemanın büyüleyiciliği ve gücüdür.

Yataktaki fısıltılı diyaloglarındaki sahnede, uykulu Isabel'in gözleri fal taşı gibi açık, kardeşinin sorularına, kendisini, Isabel'in, canavarlar, hayaletler ve ruhlar gibi şeyler hakkında ondan çok şey bildiğine inandırarak cevap vermeye çalıştığını duyarız. "Onu canlı gördüm," diye iddia eder. "Nerede?" diye sorgular Ana. "Köyün yakınında bildiğim bir yerde. İnsanlar onu göremez. O sadece geceleri dışarı çıkar." "O bir hayalet mi?" "Hayır, o bir ruh." Başka bir sahnede, Isabel ölü taklidi yapar ve ardından bir canavar kılığında giyinmiş şekilde kardeşine arkasından yavaşça yaklaşır, onu korkutmaktan adeta zevk alır. Bunun, iyi bilinen savunma mekanizması olan saldırganla özdeşleşme yoluyla korkularıyla bir baş etme yolu oldu-

ğunu tahmin ederiz. Daha önceden Isabel'in hayaletler ve ruhlarla ilgili parapsikolojik açıklamalarına çok ikna olmamış olan Ana, kendi payına şimdi kardeşinin dramatik performansından çok da korkmamıştır. Buna rağmen, Ana, köyün çok yakınındaki terk edilmiş tarlanın yanındaki bir kuyunun altında kendini, sadece bir hayalet kılığında görünür hâle getirebileceğine inandığı canavarla tanışma arzusunun hâlâ peşinden gidecektir. Ancak Ana ve Isabel'in asıl aradığı nedir diye sorabiliriz. Canavarın ruhunu tek başlarına arayışlarında, bir parça macera ve heyecan yaşamanın yanı sıra, her ikisi de gizlice, neredeyse yok olan ebeveynlerinin onlara vermeye güvenebilecekleri anlayışı ve yakınlığı sunabilecek biriyle karşılaşmayı umduklarını farz etmeliyiz. Kaygılarının yok edilmesinde veya en azından azaltılmasında onlara yardım edecek, iç dünyalarından yeterince haberdar, iyi ve kötü, hayat ve ölüm, bedenler ve cinsellik hakkındaki çözülemez varoluşsal ikilemlerini paylaşan birini bulmayı istemektedirler.

Aslında, kızların ebeveyni sadece birbirlerini görmezden geliyor gibi görünmez, aynı zamanda kızlarına karşı da oldukça aldırışsızdır. Teresa Fransa'da yaşayan eski sevgilisine mektuplar yazmakla meşgulken, "insanları sevmeyen" Fernando (Teresa'nın kocası için tanımı) arılara yönelik titiz gözlemini takıntı haline getirmiştir. Bu arada, evin pencere camlarında altıgen bir örüntü içinde tekrar edilmiş olan arı kovanının görüntüsü filmde, bir eleştirmenin tanımladığı gibi "yaygın bir klostrofobik ve coğrafi kopukluk hissi" yaratır. Kızlar sıklıkla kendi başlarına bırakılmışlardır. Demiryolu raylarında tehlikeli oyunlar oynar ve ebeveyni tarafından bir yönlendirmeye ihtiyaçları yokmuşçasına açık kırsalda gezinirler. Birkaç durumda Fernando ve Teresa'nın yeterince iyi bir ebeveyn gibi davrandığına şahit olduğumuz doğrudur. Kızların babası onları mantar toplamaya götürür ve yenilebilir ve tehlikeli olanlar arasındaki farkları anlatır – muhtemelen ahlâki değerler hakkında dolaylı bir ders. Başka bir sahnede, Teresa sevecenlikle Ana'nın saçlarını tarar ve arkasından gelen iyi bir kız olması talimatının yanında gerçekten şefkatli bir sarılmayla, ruhlar hakkındaki sorularına yanıt vermeye çalışır ("Bir ruh ruhtur," der – hiç de aydınlatıcı bir açıklama değil!). Sonrasında, Ana kaçtığında ve birkaç saat hiçbir yerde bulunamadığında, hem Teresa hem Fernando, belki de doğru özeni gösteremedikleri için suçlulukla, görünür şekilde üzgündürler. Neticede, insan bu ebeveynin kızlarıyla duygusal olarak içten ve tutarlı bir şekilde ilişki kurmadıklarını ve bu yüzden, bu hâlâ çok küçük ve muhtaç çocukların onlara yeterince güvenemedikleri izlenimiyle kalmaktadır. Ana'nın kız kardeşine ne olduğuyla ilgili kaygılandığında yardım

için, annesi yerine, daha mevcut olan ve ilgili hizmetçi Milagros'a gitmesi kayda değerdir.

El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu filmindeki hoş bir sahne, iyi niyetli öğretmen öğrencilerine Don José adında Frankenstein'a benzer tahta bir model üzerinde farklı organları (kalp, akciğerler, mide, gözler – tabii ki cinsel organlar değil) yerleştirmelerini sağlayarak basit bir anatomi dersi verdiği sınıfta geçer. Bunlar sanki insanın içerdiği kısmi nesnelerin toplamının özeti olan bütünsel nesnelermiş gibidir; bu aynı zamanda tesadüfen başka bir İspanyol sinemacının, Pedro Almodóvar'ın, yine Frankenstein hikâyesinden ilham almış en son filmi *La Piel que Habito / İçinde Yaşadığım Deri* (2011) filminde değinilmiş bir temadır.

El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu filminde, yönetmen Erice'in sınırlı filmsel yapımının kalanı boyunca, tıklayan zamanın sesli varlığını algılayabiliriz; bu, burada görsel olarak babanın müzikli saatiyle resmedilen bir tema, eski aile fotoğraflarının bir albümü, arıların yaşamının döngüsü, çocukların gün içinde okula gidip gelme ritüeli ile betimlenmiş bir temadır. "Filmler açıkça zamanla doludur" diye belirtmiştir Erice, "sanatın bütün şekilleri, zamanı o veya bu şekilde ifade etmişlerdir. Ancak hiçbiri onu içermeyi, bir kâsenin suyu içermesi gibi bir filmin başarması gerekeni, başaramamıştır."

El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu filminde tekrarlanan bir imge ateştir. Kibritler, mumlar, sigaralar, açık havada yakılan ateş ve gaz lambaları burada sadece katartik arındırmanın sembolleri değil, aynı zamanda muhtemelen çatışmanın yıkıcı güçleridir. Film bir aşamada kanlı İç Savaş'ın sonundaki İspanya'nın –korkunç bir diktatörlüğün varlığı tarafından ilk defa travmatize edilen ve sonrasında takip eden kırk yıl boyunca uyuşturulmuş bir ülke– bir alegorisi olarak yorumlanabilir. Edebi ve filmsel Frankenstein ve tarihsel Franco, aynı tüm güçlülük hezeyanına yakalanmış iki adam olarak görülebilir: ilki Tanrı'yı taklit etmek için, bilimin sapkın bir kullanımıyla yaşam yaratarak, sonraki ise şiddet içeren ve otoriter rejimiyle halkına eziyet ederek (Erice'in filmi Franco'nun uzun diktatörlüğünün bitişinden iki yıl önce gösterime çıkmıştı). Yine de, *El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu*, herhangi bir yerde ve zamanda da geçebilirdi. Yavaş bir gidişle gözler önüne serilen Erice'in filmi, sinemacının, ailenin konforlu köy evine ustalıkla giren ve çıkan kamerası tarafından keşfedilen iki çocuğun düşsel dünyasına ve büyülü düşüncelerine girmemize olanak tanır. Filmin, çocukların hayatlarındaki öznel deneyimler ve dışsal gerçeklik arasındaki mükemmel bir dengenin varlığını neredeyse gösteren tamı tamına 500 iç mekân ve 500 dış mekân çekiminden



Ana Torrent, *El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu* (Erice, 1973).

oluştuğunu öğrendiğimde bu oldukça ilgimi çekmişti.

Kızların yaşamlarındaki daha neşeli, tasasız ve oyuncu anların yanı sıra, hayal güçlerinin ilkel ölüm korkularıyla dolmuş olmasını şaşırtıcı bulmayacağız. Sonuç olarak, çocukların zihni, sinemanın kendisinden farksız olmayarak, ışıklar ve gölgelerin karşıt bir bitişikliğinden oluşur. Hem korku sinemasının kurguları hem de korku tarihinin gerçekleri tarafından kışkırtılan, ruhlar ve hayaletler hakkında birçok konuşma duyarız, dinsel kurukafa simgeleri ve çarmıha gerilmeler görürüz ve Isabel'i kediyi boğarken ve ölmüş taklidi yaparak yatarken izleriz. Hatta terk edilmiş bir ambarda Franco'nun ordusu tarafından vurulmuş Cumhuriyetçi bir askerin (belki de Teresa'nın aşk mektuplarının gizemli alıcısı?) cesediyle –eğer hâlâ filmin kurgusal dünyasındaysak, bu sefer hayali değil gerçek bir cesetle– karşılaşırız. Yaralanmış ancak hâlâ hayattayken ve saklanıyorken, küçük kız Maria'nın Frankenstein'ın canavarına karşı masum cömertliğine benzer şekilde Ana ona bir elma vermiştir. Ana'nın ona elmayı, Maria ile özdeşleşerek ve bilinçdışı bir umutla bu korkutucu hikâyeyi yeniden yazmak ve Maria'nın öldüğü yerde hayatta kalmak için verdiğini varsayarız. Partizan'ın bir battaniyeyle sarılı bedeni, filmin başında köylülerin *Frankenstein*'ı izlemiş olduğu aynı odada, belediye binasının derme çatma morgunda sergilenecektir.

Bir eleştirmen *El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu* filmini "olay örgüsünden vazgeçiren ve efsununu girift ses ve görüntü örüntüleriyle gösteren, akıldan çıkmayan duygu uyandırıcı bir eser" olarak tanımlamıştır. Bazı izleyiciler için, Jean Vigo ve Yasujiro Ozu gibi büyük yönetmenlerinki gibi alışıldık ve anlaşılır olmayan hikâyeleri olan bu gibi filmlerle ilişkilenmenin zor olabileceğinin farkındayım. Ancak, burada fark edilir bir olay örgüsünün bilinçli yokluğunun basit ancak daima güzel görüntülerin görsel etkisinin gücü sayesinde, sinemacının atmosfer üzerindeki şiirsel vurgusuyla bolca telafi edildiğine inanıyorum. Ve bilhassa filmde temsil edilen iki küçük kızın iç dünyasının –ister merakla heyecanlanmış, keşifleriyle sevinmiş, ister kay-

gıyla acı çekmiş olsun– doğruluğuyla, karakterlerle özdeşleşmemize ve çocukluğun nasıl bir şey olduğunu bizim de hatırlamamıza olanak sağlamıştır.

* * *

El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu filmindeki Ana rolüyle etkileyici bir performans sunmuş olan yedi yaşındaki genç aktris Ana Torrent, üç yıl sonra yakından gözlemlenmiş çocuklara odaklanan İspanyol sinemasının bir diğer başyapıtında, *Cria Cuervos / Besle Kargayı*[5] filminde yeniden Ana olacaktı.

Carlos Saura tarafından yazılan, yönetilen ve yapımcılığı yapılan *Cria Cuervos / Besle Kargayı,* küçük bir kızın ölümle feci şekilde karşılaşmalarını konu edinir.[6] Film görünürde açık bir hikâyeye sahiptir (bir kız, Ana, sevgili annesinin ölümünden dolayı suçladığı babasını zehirlemiş olduğuyla ilgili kendisini kandırmaktadır). Ancak, hikâyenin ötesinde film, orta sınıfın sırları ve yalanları, çağdaş İspanyol politikası, gerçek olduğu kadar ikiyüzlü aile ilişkileri ve insanlık hâline dair varoluşsal uğraşların çok katmanlı alegorik bir incelemesini yansıtan karmaşık bir yapı sunmaktadır.

Burada Saura'nun çocukların zihnine dair güçlü algısı üzerine yorumlarıma odaklanmalıyım: çocukların duygusal hayatları, acıları ve sevinçleri, onları neyin çevrelediğine dair kurguları ve hoşlarına gitmeyen gerçekleri, onların yalan söylediğini veya hayal gördüğünü söyleyerek reddeden yetişkinlerin tuhaf ve sıklıkla anlayışsız dünyalarını kavrayışları. Çocukluğun özel dünyasına böylesine anlayışlı, telaşsız ve uzlaşılmaz bir sezgiyle giren başka bir film düşünmek zordur. Dahası, çok az erkek sinemacı Carlos Saura gibi kadınlara ve onların iç dünyasına dair böyle derin bir kavrayışa sahiptir (bunlardan biri Ingmar Bergman, diğeri François Truffaut'dur). *Cria Cuervos / Besle Kargayı* filmindeki herkes kadın cinsiyetine ancak onun üç nesline aittir: Ana ve kız kardeşleri Irene ve Maite, anneleri (Saura'nın karısı Geraldine Chaplin tarafından oynanmıştır), teyzeleri, büyükanneleri ve hizmetçi kadınla beraber daha tarafsız bir gözlemci genç bir kadın olarak Ana (o da Chaplin tarafından oynanmıştır). Filmdeki az sayıda erkek sadece kadınların psikolojilerini keşfetme işlevi gören sıra dışı karakterlerdir.

---

5 *Cria Cuervos / Besle Kargayı* (İspanya, 1976). Carlos Saura tarafından yazılmış ve yönetilmiştir. Baş rollerinde Hector Alterio (Anselmo), Geraldine Chaplin (Maria ve genç kadın olarak Ana), Conchita Perez (Irene), Ana Torrent (Ana), Maite Sanchez (Maite) ve Josefina Diaz (büyükanne) rol alır.

6 Filmin adı kokutucu bir İspanyol deyişinden gelir: *Cria cuervos y te sacaran los ojos (Besle kargayı oysun gözünü).*

Daha geniş bir tarihsel bağlamda şimdiyi yerleştiren geriye dönüşlü ve ileriye atlamalı sahnelerin aralıklı kullanımıyla, hikâye bir normallik ve güzel sofra adabı maskesi altında kelimenin tam anlamıyla yıkılan bir burjuva ailesinin dinamikleri etrafında döner. Bu aile Luis Buñuel'in (Saura onun çalışmalarından alıntı yapmayı sever) gerçeküstü kamerasının oldukça alaycı bir üslupla hedef aldıklarından farklı değildir. Ortanca çocuk olan küçük Ana, her şeyi jilet gibi güzel gözleriyle görür. Bir eleştirmenin yorumladığı gibi, "Saura çocukluğun içerisini bize göstermekte başarılı olmuştur. Hayatın hengâmesi içerisine atılmış bir çocuğun gerçek hislerini yansıtabilen biri büyük bir sanatçı olmalıdır. Küçük Ana'nın gözleri acı çekmenin, anlamanın ve duyguların bir dünyasıdır. Bu çocuk ölümü görmüş, onu doğrudan bilmiştir ve korkusu yoktur. Ne onu deneyimlemeye, ne ona teslim olmaya ne de onu görmeye."

Kendi sözleriyle Ana, içinde bir yerlerde onu çevreleyenleri kesmiştir. Saklı gerçekleri amansız bir arayışa girmiştir ve hiçbir uzlaşma kabul etmez. Kız kardeşlerinin aksine, babasını tabutundan öpme sahte ritüelini uygulamayı reddeder. Hizmetçi Rosa'nın, onlarla birçok sırrın cevabını gizlediği anlaşılan, bereketli memelerini görmek ister. Nefret ettiklerine ölmelerini istediğini söylemekten geri durmaz. Aslında, kendisi ölüme oldukça kafayı takmış olmasıyla birlikte ölmeyi hak ettiğini düşündüğü kişileri öldürmek hakkında hiç tereddüdü yoktur: karısının hastalığı ve ölümünden sorumlu olduğunu düşündüğü babasını; zaten yeteri kadar uzun yaşadığını bildiği ve zoraki varlığından çok az zevk aldığı büyükannesini; evde annesinin yerini gasp eden biri olarak gördüğü teyzesini. Ancak Ana'nın keşfettiği gibi zehir katılmış içecekler her zaman işe yaramaz ve asker babasından ona miras kalan dolu silah elinden hemen alınmıştır.

Şimdi *Cría Cuervos / Besle Kargayı* filmindeki fevkalade güçlü ve anlamlı bulduğum dört dakika uzunluğundaki bir sahneye odaklanmak istiyorum. Bu, az önce Ana'yı memelerini göstererek etkileyen Rosa'nın, büyükannenin ısrarcı çağrı ziline cevap vermesi için Ana'yı cesaretlendirdiği bir sahneyle başlamaktadır: "Şu cadı ne istiyor bak!" der Rosa kıza. (Büyükanneden daha evvel "bir bela" olarak söz edilmişti.) Ana çok şey söylemeyen ancak her şeyi gören ve duyan bir çocuktur: fiziksel acıyı, seksi, ihaneti ve bilhassa ölümü. Yine de, onun yaşlı kadını seven, filmdeki tek karakter olduğu görülür. Bir felç geçirmiş olan büyükanne hâlâ soyluca zarif görünür ancak bir tekerlekli sandalyede kötürümdür ve ancak başını aşağı yukarı, sağa sola sallayarak, gülümseyerek ve surat asarak sözsüz bir şekilde iletişim kurabilmekte-

dir. Ana ve büyükannesi arasındaki yakın karşılaşma, anıların görünür ve hissedilebilir temsili olan eski fotoğraflar ve kartpostalların tutturulduğu bir tahtayla kaplı duvarın önünde geçer. Biz, izleyiciler, şimdi, psikanalitik ilişkiden farklı olmayacak şekilde, monolog ve diyalog arasında asılı kalmış bir yerde son derece içten bir alışverişin ayrıcalıklı tanıklarıyızdır. Ana'nın büyükannesi hayattan sıkılmıştır ve aynı derecede nostaljik bir arka fon melodisi olan ünlü İspanyol şarkısı "Mary Cruz" ile eşleştirilen, kendi bütünüyle nostaljik dünyasında kaybolmuştur.

Çocuk onu eğlendirmek için aralarında muhtemelen alışılmış bir oyun oynar. Duvardaki resimleri gösterir: "Bu? Sonra bu? Daha yakından görmek ister misin?" Kamera yakın çekimlerle ileri ve geri hareket ederken kız fotoğraftakileri soruşturur: "Bu kim? Annem mi? Eğer annem değilse kim olabilir? Kim o halde? Senin annen mi? Bir arkadaş mı?" Ancak Ana yalnızca büyükannesinden bazı şeyleri öğrenmez, aynı zamanda daha önce ondan çok kere duymuş olduğu yaşlı hanım cümlelerine gönderme yaparak görsellerin neyi temsil ettiğini hatırlamasına yardımcı olur: "Gölün kartpostalı. Sen gençken büyükbabayla İsviçre'deydin ve bu otel sana balayınızı hatırlatıyor. Gün ağarırken göl birçok kuğuyla dolu ve çok güzeldi. Karla kaplı dağları görebilirdin. Ve bu pencere senin odanın penceresiydi." Bu sekans sırasında hem kızın hem de büyükannesinin yüz ifadelerindeki duyguların çeşitliliği ve yoğunluğu şaşılacak derecede devingendir.

Sonra Ana yaklaşır, büyükannesinin elini kendi eliyle tutuşturur ve onu şefkatle okşar. Yaşlı kadının gözlerindeki neredeyse kendisinin bir yansıması olan büyük kederi görebiliyordur. Ölüm hakkındaki düşüncelerle meşgul olduğundan dondurucu bir şekilde doğal ve gerçekçi bir şekilde sorar (ve bu neredeyse bir öneridir): "Ölmek istiyor musun? Ölmene yardım etmemi ister misin?" Kadın başını aşağı yukarı salladığı için, Ana gider. "Hemen geleceğim," der, ve yakın bir zaman sonra daha önce etkili olduğuna inandığı gizli, tüm güçlü silahıyla geri döner. "Bak," der, "bu korkunç bir zehir. Bu to-



Ana Torrent, *Cría Cuervos / Besle Kargayı* (Saura, 1976).

zun bir kaşığı ile bir fili öldürebilirsin. Evet, korkunç bir zehir, öldürücü." Ancak büyükanne şimdi tereddüt etmektedir. Kafasını sallar ve Ana saygılı bir şekilde sorar: "Hayır? Bunu istemiyorsun? Ama daha önce bana istediğini söylemiştin. Hayır? Neden olmasın?" Ana, babasını zehirlediği, veya öyle olduğuna inandığı zaman, karısına ve böylelikle kendisine, kızına birden fazla kere ihanet ettiği gerekçesiyle babasına onayını sormamıştı. Filmin ilerleyen sahnelerinde Teyze Paulina'nın rızasını da almayacaktı. (Paulina yetersiz bir şekilde, daha önce annelerinden duyuyor oldukları aynı peri masallarını çocuklara anlatmak için tam yerinde, tamamen aynı kelimeleri kullanarak ölmüş kız kardeşinin yerini almaya çalışmaktadır.) Büyükannenin reddetmesi noktasında, Ana sihirli tozunun kapağını kapatır; daha fazla hayal kırıklığı veya rahatlama hissedip hissetmediğini bilemeyiz. "Sen nasıl istersen," der büyükannesine sakince.

Filmin bu ustalıklı dört dakikasında, Saura bize, ve seyircilerine harika bir hediye gibi olan, hatırlama ve unutmaya dair karşıt arzularımıza değerli bir kavrayış kazandırır. Saura'nın vasıtasıyla, çocuklar ve yaşlılar arasında gelişebilen özel ilişkiye, insani hassasiyete, ve en önemlisi, başkasıyla iletişim kurmaya dair çaresiz ihtiyacımıza dikkatle bakarız.

* * *

Cría Cuervos / Besle Kargayı filmindekinden sadece birkaç yaş büyük başka bir İspanyol kız, *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti*[7] filminin başkahramanıdır. Film Guillermo de Toro tarafından yazılmış, yönetilmiş ve ortak yapımcılığı üstlenilmiştir. *El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu* gibi İspanyol tarihinin aynı çalkantılı döneminde geçmekte ve bu film gibi canlı hayal gücü ve savaşın dehşetleri arasında kaybolmuş bir küçük kızın başkahramanlığına sahiptir. Orijinal adı olan *El labirinto del Faunto*'daki, *faun* Roma mitolojisindeki yarı insan yarı keçi orman ruhuna gönderme yaparken, *labyrinth* Yunan efsanesi Theseus ve Minotauros'a göndermede bulunur: burası filmdeki bir karakterin genç başkahramanı uyardığı gibi "insanın kolayca kaybolabileceği" mitsel bir yerdir.

Film 1944 yılında İspanya İç Savaşı'nın sonunda geçmektedir. On iki yaşındaki İspanyol aktris Ivana Baquero, Ofelia rolünde babasının kaybının acısını yaşayan, hamile annesi tarafından yetersiz bir şekilde anlaşılan ve sürekli psi-

7 *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti* (İspanya ve Meksika, 2006). Guillermo del Toro tarafından yazılmış ve yönetilmiştir. Baş rollerinde Ivana Baquero (Ofelia) ve Sergi López (Komutan Vidal) rol alır.

kopatik bir üvey baba tarafından istismarın eşiğinde olan, tatlı ancak mutsuz bir kızı oynamaktadır. Francisco Franco'nun diktatör rejimine direnenleri yok etmeyi aklına koymuş bir ordu komutanı olan bu adam, hem romantik komedilerde (Fonteyne'nin filmi *Une Liaison Pornographique / Pornografik Bir İlişki* [1999], bkz. Beşinci Bölüm) hem de kötü rollerde (Moll'un *Harry, un Ami qui Vous Veut du Bien / Harry, İyiliğinizi İsteyen Bir Dost* [2000] ve Frears'ın *Dirty Pretty Things / Kirli Tatlı Şeyler* [2002] filmleri) hayranlık duyma şansı bulduğumuz çok yönlü, Katalan aktör Sergi López tarafından oynanmıştır.

Del Toro'nun diğer filmleri gibi Guillermo Navarro tarafından zengin bir renk paleti ve ışıklarla görüntülenen, sanat yönetmeni Eugenio Caballero (ikisi de Oscar kazanmıştır) tarafından şatafatlı bir şekilde tasarlanan ve etkileyici olduğu kadar mütevazı bir özel efektler takımı sergileyen *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti* Gotik bir peri masalı veya bir korku düşlemi veya bir kızın düşmanca bir çevrede hayatta kalma kâbusu veya Latin Amerika edebiyatının büyülü gerçekçiliğinin filmsel eşdeğeri veya bir savaş filmi olarak bile tanımlanabilir. Aslında, *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti* filmini klasik film türleri içinde bir yere sınıflandırmaya çalışmak hem imkânsız hem de adaletsiz olacaktır. Nihayetinde, bu sadece bir del Toro filmidir – gerçek bir auteur'ün dünya sinemasına kendi orijinal ve etkileyici katkısıdır.[8]

İçsel ve dışsal dünya, düşlem ve gerçeklik, bilinç ve bilinçdışı işleyiş arasındaki sınırlar genelde düşündüğümüzden daha az belirgindir. Hepsi birlikte yok olduğunda psikotik bir durumla karşı karşıya kalırız, ancak rüyalar gibi zihnin psikotik halleri günlük zihinsel aktivitelerimiz (çoğunlukla düşsel içeriği dikkate alınırsa) kadar normal hayatımıza aittir ve psikopatoloji belirtisi oluşturmazlar. Aynı zamanda farklı gerçeklikler arasında meydana gelebilen bir kesilme veya bölünme vasıtasıyla, sonuncusu kabul edilemez veya dayanılamaz olarak yaşantılandığı için inkâr edilen diğeriyle yüzleşmekten kaçınmak amacıyla tek bir zihinsel evren yaratılır. Bu sıklıkla örneğin istismar kurbanlarında ve büyük kayıplar yaşayan kişilerde olan durumdur.

Sinemanın sanatsal aracı, seyircilerini içine ve dışına taşıyarak, aynı çalışma içinde gerçekliğin farklı katmanlarının temsiline elverişlidir. Aslında sinemayı, onun aracılığıyla bazen yumuşakça bazen zorla farklı gerçeklikler arasında hareket etmeye çağrıldığımız bir çeşit köprü olarak düşünebiliriz.

---

8 *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti* altı Oscar'a aday gösterilmiş (üçünü kazanmış) ve başka sayısız uluslararası ödül kazanmıştır. Eleştirmenler onu "sihirli bir sinema filmi" (Berardinelli, 2007) ve "tüm zamanların en iyi fantezi filmlerinden biri... görsel olarak baş döndürücü" (Ebert, 2007) olarak tanımlamışlardır.

Yüzeyde, belgeseller dışsal dünyanın nesnel bir temsilini sunarlarken, kurgusal türler tamamen hayali bir şey yaratıyorlarmış gibi görünürler. Ancak bu uçlar, sadece gerçeğin karikatürleridir çünkü gerçekte iki film türü de her iki dünyanın karmaşık olsa da hemen hemen ayırt edilebilir bir karışımını paylaşırlar. Gerçekliğin çeşitli katmanlarının karışımının temsili bütün filmler için belirli ölçüde geçerli olsa da, sadece bazılarında bunun daha kasıtlı bir şekilde yapılması söz konusudur. Bazı sinemacılar (örneğin Jan Svankmajer ve David Cronenberg) sanatsal becerilerini kasıtlı şekilde çelişen dünyaları resmetmek –bazıları nesnel ve tarihsel açıdan *gerçek*, diğerleri şüphesiz *fantastik* olarak tanınabilir– ve bağlantılar kurmak, köprüler atmak veya aralarındaki zıtlıkları vurgulamak üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Seyircileri için bu deneyim kafa karıştırıcı ve rahatsız edici olabilir.

Del Toro kendi sanatında bir ustadır. *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti* filminde, daha önceki *Cronos* (1993) ve *El Espinazo del Diablo / Şeytanın Bel Kemiği* (2001) filmlerinde olduğu gibi, bizi tamamen şaşırtır ve büyüler çünkü kendilerini gerçekliğin farklı katmanlarına sokulup çıkartılırken bulan seyircilerini, karakterle özdeşleşmeye iter. Roger Ebert'ın *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti* üzerine yazdığı incelemede açıkladığı üzere bu efekt, "yönetmenin, ön plan çekimini kullanmadaki mükemmel becerisi sayesinde başarılır – orduyu ortadan kaldıran karanlık bir alan, bir duvar ya da bir ağaç ["gerçek" dünya] ve labirentteki geçişler ["fantezi"nin alanı], ya da tersi. Bu teknik [dikey geçişler kullanmak] bu iki dünyanın ara çekim olmadığını, aynı çerçevenin sınırında yaşadığını iddia eder" (Ebert, 2007). Bu, önce birbirleriyle çatışmalı bir hâle girdikleri, sonra tanıştıkları ve kaynaştıkları ve böylece seyircilerinin onları keşfettiği bir mekândadır ("aynı çerçevenin sınırlarındadır"). Film, yan yana duran hayal gücü ve gerçeklik içerisinde, hikâye ve karakterler geliştikçe tek bir sonuca giden iki paralel dünya sunar.

Del Toro'nun filmlerindeki öncülerin sıklıkla çocuklar olması bir tesadüf değildir. Çocukluk yılları, muhtemelen uygarlığımızın huzursuzluğundan yeteri kadar etkilenmediği için doğallık ve sıra dışı deneyimlere açıklıkla karakterize edilirler. Sonuç olarak, aynı zamanda bilinç öncesi ve bilinçdışı zihinsel işleyişi temsil eden, dış dünya ve düşlem algıları arasındaki sınırlar çocuklarda daha az keskin biçimde tanımlanmıştır, bu yüzden daha çok akışkanlığa izin verir. Çocukların büyülü âlemlere girdiği filmlerin apaçık öncüsü olarak, Hollywood klasiği *The Wizard of Oz / Oz Büyücüsü* filminden (Fleming, 1938) mecburen bahsetmeliyim. Bu bölümün başlarında Saura'nın *Cría Cuervos / Besle Kargayı* filminde ve Erice'in *El Espíritu de la Colmena / Arı Kova-*

nının Ruhu filminde gördüğümüz gibi, büyülü düşünme kapasiteleriyle çocuklar başka İspanyol dilindeki filmlerde de etkileyici sonuçlar sunarlar.

El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti filminin başkahramanı Ofelia, yaklaşık on bir yaşlarında, filmin tarihsel ortamı ve hikâyenin mantığına da uygun olarak, büyük anatomik, fizyolojik ve psikolojik değişikliklerin zirve yaptığı bir zaman olan ergenlik öncesi dönemdeki bir kızdır. Özellikle, del Toro'nun açıkladığı üzere "o, yalnızca başka bir yetişkin olmak için, oyuncaklarımızı, peri masallarımızı ve ruhlarımızı bir kenara koyduğumuz yaştadır. Hepimizin sayelerinde büyüdüğümüz kavşaklar... Çocukluğun kaybedildiği an, bütün hayatımızdakiler içinde derinden hüzünlü olanlarından biridir."

Filmde bizlere, belli bir mekân (İspanya) ve zamanda (Haziran 1944) yerleştirilmiş ve askeri çatışmanın, kurumsal şiddetin ve istismar edici kişisel ilişkilerin gerginlikleri içinde yer alan, neredeyse aşırı-gerçek bir çevre sunulur. Bu, peri masalları ve düşlemlerin sihirli güçleri ve garip yaratıklarının zamansız mitolojik evreniyle ters düşmektedir. Sembolik ve neredeyse fetişistik anlamlılıkla canlandırılmış bazı nesnelerin (bir saat, bir tebeşir parçası, bir kum saati, bir hançer, *Kader Kitabı* (*Book of Crossroads*), bir anahtar – labirentin kendisinin manalı geçit şeklinden bahsetmeye gerek bile yok) her iki âleme, hatta fiziksel olarak ikisi arasındaki sınırlara ait oldukları, böylece filmin izleyicilerinde çok tekinsiz bir duyum uyandırdığı tespit edilebilir.

Bir perinin rehberliğinde kahramanımız Ofelia'yı, aşağılanmalardan, ıstıraptan ve günlük yaşamının kayıplarından kaçınmak için, hayal gücüne ait özgün zaman-mekânın zihinsel labirentine girerken takip ederiz. Süreç içerisinde Ofelia, del Toro'nun kendi sözleriyle, özgürleştirici güçleri temsil eden, mükemmelliği amaçlamak yerine barışmamız gereken kusurlarımızla baş eden fantastik karakterlerle karşılaşır. Ancak, Ofelia düşlem dünyasının, kendisinden toptan itaat bekleyen karakterlerle dolu ve neredeyse imkânsız bir performans göstermesi için onu zorlayan bir yer olarak, kurtulmak istediği dünya kadar (hatta daha bile fazla) korkutucu olabileceğini keşfeder. Bu hayali alan, çocukların zorlu görevleri tamamlayarak ve travmatik deneyimlerin üstesinden gelerek veya cinsellik ve bebeklerin nasıl yapıldığı gizemi gibi kaygı uyandırıcı ancak aynı zamanda ilginç konulara dair özel soruşturmaları sırasında gerileyebilecekleri bir yer olarak işlev görebilir.

"Düşlem dünyası fikrini, kasten, rahimle son derece ilgili olacak şekilde tasarladım," diye açıklar del Toro; "fallop tüplerine özgü bir renk paleti kullandık: koyu kırmızıları ve altınları kullandık ve gerçek dünyadaki her şey soğuk ve düzken, düşlem dünyasındaki her şey oldukça yuvarlıktır. Bunu

ağacın çok da örtük olmayan girişinde görebilirsiniz. Cannes için filmin afişini yaptığımızda, biri filme, *A Womb with a View* (Manzaralı Bir Rahim) adını vermek istedikleri söyledi. Buradaki asıl mesele, sonuç olarak kızın cennet fikrinin annesinin karnına geri dönmek olmasıydı" (del Toro Mark Kermode'nin röportajı içinde, 2006). Böylesi bir düşlem yeri, gerçek dünyada hem Komutan Vidal gibi sadistik davrananlar, hem de hizmetçi Mercedes ve iyi doktor Ferreiro gibi kahramanlıkla davrananlar gibi güçlü yetişkinlerden dışlanmış hissederlerken, Ofelia gibi genç kızların kendi kararlarından sorumlu olmak amacıyla yarattıkları bir yer olarak görülebilir.

Ofelia'da, büyüyen bütün çocukların özelliği olan –zalim bir üvey babaya ya da daha sevecen (ancak talepkâr da) bir Faunus'a (Pan'a) da olsa– otoriteye itaat ve isyan arasında süreğen bir gerilimle karşılaşırız. Del Toro onu "kendi ruhundan başka her şeye başkaldırmaya ihtiyacı olan bir kız" olarak tanımlamıştır. Ofelia'nın annesine gelince, komutanın karısı ve çocuğunun taşıyıcısı olarak kendi kaderi içinde acınacak şekilde felce uğramış durumdadır. Karakterinin zayıflığı ve hamilelik koşullarındaki fiziksel sağlıksızlığıyla Carmen, hayattaki trajik iniş çıkışlar tarafından bozguna uğratılmış bir kadın olduğu için, ona çaresizce ihtiyaç duyan Ofelia'ya yeterince-iyi ebeveyn olabilmekten acizdir. Ancak kız, daha olumlu bir figür olan ve Ofelia'yı kanatlarının altına alan Mercedes'te (erkek kardeşine ve yoldaşlarına yardım etmek için kendi hayatını riske atan kadın) ikinci bir anne bulur. Mercedes'i Ofelia'ya sarılırken, korktuğunda onu sakinleştirirken ve ona güzel bir ninni söylerken izleriz.

Del Toro'nun her türden popüler hikâye, karakter ve mitolojilere atıf yaptığı sofistike senaryosu ve ikonolojisine en azından birkaç göndermeye burada işaret etmek ya da sadece belirtmek ilgi çekebilir. Ofelia'nın Faunus'un (Pan'ın) yönergelerine karşı isyanı dini bir tema olan ilk günahın farklı bir hâlini oluşturmaktadır: çocuksu Haz İlkesi tarafından yönlendirilerek, Oidipus'un kendi kendine yaptığı körlüğü hatırlatan hadım edilme hali içerisinde *toplara* veya *gözlere* benzettiği iki üzümü yer. Bu ânı, kızın annesinin doğum sırasında ölümüne (Cennet Bahçesi'nden kovulma) yol açan bir cezalandırma, ancak aynı zamanda da itaatsizliğine karşı son dakikada, bir Hıristiyan affediciliğinin sunulma şansı takip eder. Aynı sahnede uçan perileri yakalayan ve yiyen canavarımsı (yine de hâlâ insani özellikler taşıyan) Solgun Yaratık, Francisco Goya'nın "kara resim" olarak tabir edilen *Oğlunu Yiyen Satürn / Saturn Devouring His Son* adlı eserinden ilham alırken, canavarın ellerindeki gözleri göz çukuruna yerleştirdiği sahne, Luis Buñuel'in gerçeküstü

başyapıtı *Un Chien Andalou / Bir Endülüs Köpeği* (1929) filminden iki rahatsız edici görüntüyü yoğunlaştırmış gibi görünmektedir.

Kati bir son mühlet verilmesi ("Kum saatindeki son kum tanesi düşmeden önce mutlaka geri dönmelisin") bize, ona benzeyen tüm ergenler gibi, gece yarısından önce balodan eve koşturmak zorunda olan Sindirella'yı düşündürtür. Ofelia'nın, hayatını kurtarmak için hamile annesinin yatağının altına koyduğu kıvrandıran adamotu kökü (sebzeden hayvan krallığına doğadışı bir sınır geçişi) neredeyse Svankmajer'in *Otesánek / Küçük Otik* (2000) filminden bir alıntı gibi görünür. Ve Ofelia'nın, Faunus'un (Pan'ın), savunmasız bir kurban olarak özdeşleştiği erkek kardeşinin kanını çekmesine izin vermeyi reddetmesinde, muhtemelen Kral Solomon'un bir annenin tehdit altındaki bir çocuğu korumak için kendini feda etmesine yol açan kararının yanı sıra, İbrahim'in kendi oğlu İsmail'i kurban edişinin yankısına bir gönderme vardır.

Aynı zamanda şunu belirtmeliyim ki, bir prensese dönüşmek için tamamlanması gereken üç görevin verildiği klasik peri masalı kinayesinde, Freud (1913a) tarafından *Venedik Taciri / The Merchant of Venice* ve *Kral Lear / King Lear*'a göndermeyle yorumlanmış Üç Kutu temasının bir başka hâlini buluruz. Burada biraz serbest çağrışıma izin verirseniz, del Toro'nun düşleminin, Shakespeare'in ormanından daha karanlık bir orman hakkında olmasına rağmen, *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti* filminin prodüksiyon tasarımı bizlere, *Bir Yaz Gecesi Rüyası / A Midsummer's Night Dream* eserini düşündürtebilir. Son ancak önemli olarak, bütün filmde vurgulanan, sihirli bir dünyanın sadece onun varlığına inananlar tarafından algılanabiliyor olduğu önermesi, bize iki İngiliz hikâyesini hatırlatır: *Alice Harikalar Diyarında / Alice's Adventures in Wonderland* (Carroll 1865) ve *Peter Pan* (Barrie, 1911). Gerçi, muhtemelen *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti* filminin egemen atmosferi Hans Christian Andersen'in peri masallarını kuşatanı daha çok hatırlatmaktadır.



Ivana Baquero, *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti* (del Toro, 2006).

Tüm bunlar ve diğer göndermeler, del Toro'nun büyük edebi, sinematik, tarihi ve popüler kültüründen çekilip, sanatsal hassasiyetinden su-

zülerek, bütün filmin dokusuna bir zemin hazırlamıştır. Burada psikanalitik teoriden öğrendiğimiz üzere, günün kalıntılarının toplanıp, rüyanın kumaşını oluşturmak için bir araya gelme şekliyle bir analoji ileri sürebiliriz. *El Laberinto del Fauno / Pan'ın Labirenti* gibi filmlerde rüya çalışması (yer değiştirme, yoğunlaştırma ve ikincil gözden geçirme mekanizmalarının kullanımını içerir) ve film çalışması (görsel malzeme ve değişik yapı taşlarından oluşan zengin bir görkemin yaratıcı seçimini ve edisyonunu içerir) arasındaki benzerlikleri saptayabiliriz. Birinci bölümde gördüğümüz gibi, filmler rüya değildirler, ancak ikisi de hikâyeleri içinde, dış gerçeklik ve içsel deneyimin farklı katmanlarını birleştirme özelliğini paylaşırlar.

Şimdi, daha önce tanıttığım ve *El Laberinto del Fauno / Pan'ın Labirenti* filminin özellikle, iki farklı psikolojik ve öyküsel biçimin bir yaratıcı gerilim hâli içinde bir arada olduğu bu geçiş alanında arada kalmayı başardığı için başarılı olduğunu iddia ettiğim bir temaya dönmek istiyorum. Diğer yandan Faunus'un (Pan'ın) spiral labirentinde aklını çelmesine izin vererek, onun yeraltına kendisini sokarak Ofelia'nın (adı değil ama kendisi bize Hamlet'in umutsuzlukla deliren sevgilisini hatırlatır), aynı zamanda psikotik, varsanısal ve sanrısal bir mekân-zamana girdiği, buradan Orpheus'un karısı Eurydike'nin tersine, sonunda gün ışığına çıkmayı imkânsız bulabileceği açıktır. Ancak Daniela Merigliano'nun (2010) belirttiği üzere, "*El Laberinto del Fauno / Pan'ın Labirenti* bizlere ölüler diyarının yaşayanların dünyasındaki ıstıraplardan korunmayı garantilediğini hatırlatır." Bu durum, Ofelia'nın durumunda, hayatın ona sunmaya devam ettiği travma ve kayıpların neden olduğu kaygıyla her karşılaştığında, dış gerçekliği bölme bilinçdışı sürecine başvurmasını kapsar. Bu arada, genellikle bölmeyle ilişkili olan inkâr mekanizmasını da kullanmaması oldukça dikkat çekicidir. Faunus'un (Pan'ın) varlığında Ofelia, yerüstü hayatındaki trajik olayların oldukça farkında olmaya devam eder gibi görünmektedir ve sıklıkla onlara gönderme yapar. Buna karşılık, labirentte geçirdiği zaman içinde edindiği bilgiyi ve bazı nesneleri (örneğin sihirli tebeşir parçası) yeryüzündeki yaşamına getirir.

Diğer yandan, del Toro'nun filmi, biz seyircilerine bir kızın zihnindeki kesintisiz dalgalanmaları gösterir: Tarihselden peri masalı gerçekliklerine, farzı muhal, komutanın askeri dünyasından Faunus'un (Pan'ın) dünyevi köklü dünyasına, Ofelia'nın kaderi tarafından öldürülmeye mahkûm umutsuz bir genç kız varlığından, ölümsüz bir prenses olmasına. Böylesi bir dalgalanma, çelişen zamansallıkların bir arada oluşuyla temsil edilmektedir: Sıklıkla şimdiki zamandaki dayanılmaz ıstırap –bazıları için kahramanca hareketler, ba-

zıları için asr-ı saadet olan– nostaljik bir geçmişin ve gelecekteki bir değişimin ve umudun üzerine konulmuştur. Karşılaşma noktaları olan komutanın babasının öldüğü an, kasıtlı olarak duran saatle sembolize edilmiştir. Görsel olarak, filmin içerisindeki farklı anlatısal ve temsili biçimlerin birleşimiyle (örneğin seslerin, renklerin ve ışıkların gitgide yayılan kullanımıyla) yansıtılmış olan, mekânlar ve zamanlar arasındaki bu değişkenlik, genç başkahramanın zihninin farklı katmanlarının sınırlarının psikolojik geçirgenliğine dair göstergeler sağlar.

Psikanalistler olarak, bizler analizanlarımızın iç dünyalarına (ve onlar vasıtasıyla kendimizinkilere de) özel erişime sahip olan bir yerde duruyoruz. Kaçınılmaz savunmalarına karşın, düşlemlerinin çoğunun, sonradan anlamlandırılan (*après-coup*) çarpıtılmış çocukluk anılarının, gizli korku ve arzularının ve tabii ki rüya ve kâbuslarının sırdaşıyız. İkisi birbirinden açıkça ayrıştırılabilse bile hâlâ yaşam olaylarının nesnel ve tarihsel değil, öznel ve içsel hâline iznimiz olacağını bilerek, günlük pratiğimizde kendimizi, analizanlarımızın hayatlarında gerçekten ne olduğu ile buna dair özgün yaşantılarını birbirinden ayırt etmeye çalışırken buluruz.

Bize kendimizi, görüşme odalarımızdan uzakta, farklı bir şekilde deneyimlenen gerçekliklerin çatıştığı, kesiştiği veya birleştiği ikinci bir zaman-mekanın içine sokma fırsatı sunulduğunda ve dolayısıyla aralarına gerilmiş sihirli köprülerden dünyaya yeni bir bakış verildiğinde (*El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti* gibi filmleri izlerken olduğu gibi), biz psikanalistlerin bile elinden şaşkınlık ve hayretle nefesimizin kesilmesinden başka bir şey gelmez.[9]

* * *

Del Toro'nun filmi bizlere, başka şeylerle birlikte, askeri çatışmanın genç bir kızın üzerindeki dramatik sonuçlarının yanı sıra, düşmanca bir dünyada hayatta kalma girişimiyle oluşturduğu düşlem dünyası vasıtasıyla ulaşabildiği önemli kaynakları göstermiştir. 20. yüzyılın ilk yarısındaki savaşların Avrupa'nın her yerindeki çocukların umutları ve yaşamlarını (hepten yok etmemişse) nasıl alt üst ettiği teması, Roberto Roselli tarafından da çok yalın bir gerçeklikle işlenmiştir.

Yönetmen Luchino Visconti ve Vittoria De Sica ile, Rossellini İtalyan *Neorealismo*'sunun (Yeni Gerçekçilik) başlıca savunucularındandır. Bu terim 1940'larda Faşizm, İkinci Dünya Savaşı ve Direniş'in bireysel ve kitlesel trav-

9 Bu konuları daha detaylı olarak *Boundaries and Bridges: Perspectives on Time and Space in Psychoanalysis*, Sabbadini 2014 içerisinde inceledim.

matize edici deneyimlerinden doğmuş yeni bir film yaklaşımına atıf yapar. Bu sinemacılar, genellikle doğal ışıklar, profesyonel olmayan aktörler ve sahne donanımlarının minimal kullanımını, ancak aynı zamanda kameracılığın ve düzenleme tekniklerinin yeni biçimlerini deneyimleyerek, sosyal ve tarihsel olarak en rahatsız edici yanlarından bazılarını süreç içerisinde belgeleyerek, kültürel olarak dolayımsız bir gerçekliği incelikli bir şekilde yeniden üretmeye çalıştılar. Bu yeni gerçekçi eğilim sadece birkaç yıl sürecek ancak dolaylı olarak sinemayı günümüze kadar etkileyecekti. Bu akım, özellikle Alman sinemasında öne çıkan, sembolizmi gösterişli kullanan ve filme dikkat çeken her şeyi sanat olarak vurgulayan önceki on yıllardaki Dışavurumcu hareketle göze çarpan bir karşıtlık içerisindedir.

Roma Città Aperta / Roma, Açık Şehir (1945) ve *Paisà / Hemşehri* (1946), filmlerini takip eden *Germania Anno Zero / Almanya, Sıfır Yılı* (1948)[10] filmi, Rossellini'nin *Trilogia della Guerra / Savaş Üçlemesi* (bkz. Rossellini, Roncoronis ve Amidei, 1973) olarak anılan çalışmasının son filmidir ve çalışmalarının ilki yurtdışında yapılmıştır. 1947'de, görünürde aklında belirli bir hikâye olmadan, kısmen yakın zamanda önceki iki çalışmasıyla onu ünlü yapan savaş konusunu uluslararasılaştırmak, kısmen kendine dert ettiği sorusuna –"Almanlar da herkes gibi insandılar. Onların bu felakete neden olmalarını sağlayan şey neydi?" (Rossellini, 1973)– bir cevap aramak için tek başına Almanya'ya gitti. Anlatacak bir hikâye buldu ancak tabii ki sorusuna bir cevap bulamadı.

Rossellini'nin filmi büyük ölçüde insan elinden çıkan trajedilerin sosyal ve ekonomik sonuçlarının gerçekçi bir belgelemesiydi. Bu filmi izleyen insan, bir ülkenin (bu durumda Almanya, ancak aynı ölçüde Vietnam, Kosova ve ya Suriye de olabilir) yıkımın ve soykırımın dehşetlerinin alt üst ettiği şartlardan nasıl kurtulabileceğini zorlukla hayal edebilir. Başka bir düzlemde, *Germania Anno Zero / Almanya, Sıfır Yılı* insanın varoluşsal çaresizliğine dair kötümser bir hisle karakterize edilmiştir. Filmin hikâyesi, savaş sonrası Berlin'deki sefaletten sağ kalmaya çalışan on iki yaşındaki Edmund Kohler (Edmund Meschke) ve ailesinin hayatlarının birkaç gününü anlatır. Nazi-sonrası Almanyası'nın kendisine benzer şekilde, utanç ve suçlulukla harap olmuş, filmin iki karakteri birçok defa şöyle der: "Keşke ölmüş olsaydım". Bir üçüncüsü ise kendi isteğini eyleme döker: Edmund, bir binanın yıkıntılarından

10 *Germania Anno Zero / Almanya, Sıfır Yılı* (İtalya, 1948). Roberto Rossellini tarafından yazılmış ve yönetilmiştir. Baş rollerinde Edmund Meschke (Edmund Kohler) ve Ernst Pittschau (baba) rol alır.

kendi ölüme atlamadan önce kendi babasını öldürecektir. Bu çaresizlik, Rossellini'nin kendi kişisel trajedisi, filmin kendisinin yakın zamanda vefat etmiş ilk çocuğunun, sekiz yaşındaki Romano'nun anısına adanmış olması bağlamında da düşünülmelidir.

Belirgin bir yeni gerçekçi yaklaşım kadar, üçlemedeki diğer iki filmle temel konuyu da paylaşan *Germania Anno Zero / Almanya, Sıfır Yılı* (bir eleştirmenin Rossellini üzerine yazdığı monografında ikna edici bir şekilde ileri sürdüğü gibi) "koyu Dışavurumculuk" dediği duruma ait sayısız öğeyi de içermektedir (Brunette, 1987, s. 82). Bu durum, örneğin, şehir sakinlerinin değerlerinin parçalanmasını alegorik şekilde resmeden, bir taş yığını olan şehir manzarasının sembolizminde; neredeyse tarihin devamlılığını temsil eden meçhul bir çocuğun yaşlı bir adamın elini tuttuğu önemli bir sahne sırasında Rossellini'nin kamerasının incelikli odaklanışında; ahlâki karanlık ve aydınlık, iyi ve kötü arasındaki çatışmayı vurgulayan oldukça karşıt siyah-beyaz görüntülerinin stilize kullanımında veya son olarak Berlin'de yapılan dış çekimler ve bir Roma stüdyosunda[11] yapılan yapay olarak klostrofobik iç çekimler arasındaki çarpışmada belirgindir: basit bir hikâye yapısı ve sade görsel görüntülerin arkasında, biçimsel olarak karmaşık bir film.

Jeneriğin arka planında Berlin'den geri kalanlar içinde uzun, dramatik bir peş peşe çekimden sonra, *Germania Anno Zero / Almanya, Sıfır Yılı*, yoldan geçenler yola yığılmış bir attan çok az bir parça et çıkarırlarken, mezar kazıcılığı yaparak ve kaldırıma düşen kömür parçalarını toplayarak (benzer bir sahne Frank McCourt'un biyografisi *Angela's Ashes / Angela'nın Külleri* 1996 filminde vardır) ailesinin hayatta kalmasını sağlayan on iki yaşındaki Edmund'a odaklanır. Hayatta kalma, sosyolog Erving Goffman (1961) tarafından "bütünleştirici kurumlar" (*total institiutions*) ile ilişkili olarak tanımlanana benzer şekilde, otoriter düzenin değil, ancak tam tersi kaos ve sınırların yokluğunun hâkim olduğu bir dünyada uyum tekniklerinin kullanımını içerir. Rossellini'nin kısa ve öz filminin (sadece 78 dakika sürer), hayatta kalmaktan başka yapılacak bir şeyin olmadığı bir şehirdeki herkesin koşturmasıyla telaşlı ve durmak bilmeyen temposu seyircilerine ekrandaki her şeye sinmiş bunaltıcı içsel kaygı ile kişisel ve sosyal tahribat hissi iletir.

---

11 Bununla ilgili eğlenceli bir hikâye vardır: görünüşe göre, Roma'da geçirdikleri ay sırasında, Alman yarı profesyonel aktörlerinden oluşan aç oyuncular tonlarca *pastasciutta* yiyerek oldukça fazla kilo alır. "Parçalar montaj masasında birbirine uyuşmadı," diye bildirir Rossellini, "çünkü Berlin'in sokaklarında yürüyen ve bir kapıya yaklaşan uzun ve zayıf beyefendi, kapı açıldığında, iyi beslenmiş ve sağlıklı bir yüzü olan bambaşka biriydi." Görünüşe göre, film çekimi aktörlerin diyete başladığı iki hafta boyunca askıya alındı (Faldini ve Foli, 1979).



Germania Anno Zero / Almanya, Sıfır Yılı (Rossellini, 1948).

Filmin gerçek kasvetli başkahramanı Berlin[12] burada, hem değerli tarihsel ve coğrafi bir *topos* olarak Üçüncü Reich'ın eski başkenti, hem de savaşın arkasında yıkım ve ıstırap bıraktığı herhangi bir yer ve herhangi bir zamanın (Truva, Hiroşima, Bağdat) temsil ettiği evrensel bir semboldür. Senaryo, Giovan Battista Piranesi'nin Roma gravürleri ve Giorgio de Chirico'nun ürkütücü metafizik şehir meydanları tabloları arasında bir yerde konumlanmış bombalanmış yerlerin çorak manzarasıyla gerçeküstü görünür.

Böyle bir şehirde daha bedeni soğumamış ölülerin kıyafetleri pazardaki değerlerine göre algılanır. Führer'in tahrik edici konuşmalarının bir plağı (ironik bir şekilde tarihin inkârı için kaba bir girişimi içeren) işgalci askerlere bir turistik hatıra olarak satılabilir. Hastaneler insanların bedava yemek için gittikleri binalardır. Çocukların emekleri ve bedenleri istifade edilecek mallardır. Devlet binalarının kalıntıları sanki bir arkeolojik sit alanı, memlekketteki kız arkadaşa gönderilecek fotoğrafta bir arka plan muamelesi görür. Mahrumiyet, yoksulluk, açlık ve bitkinlik, üstelik hüsranla küçük düşürülmüş bir şehirde, Rossellini bizlere, diğer bazı filmlerini tanımlayan, politik dayanışma veya Hıristiyan hayırseverliği için bir yeşerme alanı olmadığını anlatıyor gibidir. Bunun yerine bu arada yeşeren geniş çapta bir yıkım, karaborsacılık, hırsızlık, yalanlar, iki yüzlülük ve istismardır.

Şiddetin bütün bu sinmişliği Edmund'un çifte cinayetinde doruğa ulaşır. Bunlar, filmde eski okul öğretmeniyle temsil edilmiş olan, hâlâ bir önceki nesilden gelen ideolojik Nazi baskısı altındaki bir çocuğun çaresiz hareketleridir. "Zayıf ölür, güçlü hayatta kalır. Doğa böyledir," diye savunur Herr Enning Darwinci bir ilkeyi zehirli bir şekilde çarpıtarak. Edmund bunu sadece hasta babasını zehirleyerek öldürmek için bir cesaretlendirme olarak (yanlış)

12 O yılların bir başyapıtındaki başka bir savaş sonrası şehir başkahramanından, *The Third Man / Üçüncü Adam* filmindeki (Carol Reed, 1949) Viyana'dan bile daha kasvetli.

anlayabilir – *Cría Cuervos / Besle Kargayı* filmindeki Ana'nın öz babasını öldürdüğüne yanlışlıkla inandığı durumdaki aynı silahı kullanmıştır. Edmund'un rahatsız zihninde böylesi bir eylem –bunun bir cinayet olduğunu fark edene ve ardından intihara meyilli bir utançla kahrolana kadar–, en zayıf üyesini öldürerek ailesinin hayatta kalmasına yardım etmek için bir ötanazi şekliydi.

Germania Anno Zero / Almanya, Sıfır Yılı filmindeki dramatik olayları daha özel bir bağlamda, çocuğun travmatik kayıp deneyimleriyle düşünelim. Avrupa tarihinin miladındaki herkes değerli bir şeyini kaybetti: bir akraba, bir uzuv, onur, bir ev, bir arkadaş, gelir, sosyal kimlik. *Spes, ultima dea*: Herkes kötüler ve kahramanlar gibi, dişiyle tırnağıyla sahip oldukları en küçük şeye hâlâ tutunmaya çalışırken, umut, umutsuzca harap edilmiş bir dünyada kalan son tanrıçadır.

Çocukların bakış açısından, bu gibi kayıpların trajik bir sonucu, kendilerini koşullar yüzünden yetişkin gibi davranmaya zorlanırken bulmalarıdır. Filmdeki ilk diyaloğun Edmund'un yaşı üzerine bir tartışma olması tesadüf değildir. Yakın zamanda annesini kaybettiğini, yanı sıra kısa hayatını bir diktatörlük altında ve yarısını da bir savaşın içinde yaşamış olmanın çoklu travmatizasyonunun birikimli etkilerine maruz kalmış hâlâ küçük bir çocuk olduğunu biliyoruz. Hayatta kalmak için çocukluğundan feragat etmek ve erkenden bir adam olmak –sadece öyleymiş gibi davranmak değil– zorundadır: Ailesine finansal ve duygusal olarak bakmak gibi güçlükle yerine getirmesi beklenen sorumluluklarla yüzleşmek; ayrıca, en uç noktada, cinayet ve intihar gibi "yetişkin" eylemleri işlemek.

Bu eylemlerin, büyüklerin ona ve genel olarak tüm çocuklara yönelik kötü muamelelerine karşı bilinçdışı bir başkaldırının ifadesi olduğunu ileri sürüyorum. Burada sadece Herr Enning'in utanmaz pedofilik istismarını ya da ailenin ev sahibi Herr Rademaker'ın alçakça saldırgan ve sahtekâr davranışını kastetmiyorum. Aynı zamanda, duygusal olarak dokunaklı bir sahnede önceki gece eve dönmediği için –çocuğun hiçbir şekilde elinde olmayan bir şeydi– bir ceza olarak kendi çocuğunun yüzüne tokat atışında kendini haklı gören ("Gel buraya... daha yakına...") Edmund'un kendi babasını düşünüyorum. Bu tarzdaki fiziksel istismar burada, ebeveynin çocuklarını terbiye etmelerinin normal yolu olarak sunulmuştur. Ancak ardından, filmdeki çoğu kişiden daha iyi huylu farklı bir karakter olan Herr Koehler'in kendisinin de, değerlerini Nazi neslini meydana getirmede kilit bir rol oynamış, aynı otoriter eğitim ilkelerinden köken alan bir kültürün ürünü olduğunu hatırlamamız ge-

rekir. Bunlar, sert bir hiyerarşik sosyal düzeni sürdürmek amacıyla kişiliklerinin herhangi bir uygun araçla biçimlendirilmesi gereken çocukların nesne olduğu ilkelerdi. "Otoriter devlet," diye yazar Wilhelm Reich, "her ailede bir temsilciye, babaya sahiptir; bu şekilde baba devletin en değerli aracı olur. Baba çocuklarında, özellikle oğullarında, otoriteye itaati üretir. Bu orta sınıf bireylerinin Führer figürlerine karşı pasif, itaatkâr tutumlarının temelidir" (Reich, 1933, s. 45).

"Yaptığım her film," der Rossellini 1952'de Mario Verdone'ye, "özel bir sahnesi için, belki zaten zihnimde olan bir final için ilgimi çeker... *Germania Anno Zero / Almanya, Sıfır Yılı*, aslına bakarsan, özel olarak çocuğun tek başına yıkıntılar arasında dolaştığı sahne için düşünülmüştü." Filmin güçlü, neredeyse sözsüz bitiş bölümlerinde, Edmund'u şehirden geriye kalanlar içerisinde amaçsızca yürürken ve onun yanında olabilecekler tarafından yüzüstü bırakılmış halde görürüz. Ardından Edmund durur ve neredeyse düşünmeden kendini yalnız başına seksek oynarken bulur. Baba katli ve intihar arasına sıkışmış kısa ve sihirli bir an için, Edmund'un en sonunda çocuk olmaya gerileyişe bıraktığı gibi, biz de kendimizi gülümsemeye bırakabiliriz.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

...ve Görece Büyük Olanlar...: Ergenler Üzerine Filmler

Bir önceki bölümde belirtmiş olduğum gibi, şimdiki olayları anlamak için geçmişteki olaylara (hem içsel hem dışsal) asli önem atfeden bir insan zihni teorisi olan psikanaliz, öncelikle bir gelişimsel psikolojidir. Çağdaş psikanalizde klinik çalışmadaki vurgu geçmişin yeniden yapılandırılmasından, aktarım ve karşıaktarımın şimdi ve burada deneyiminin daha merkezi rolüne kaymış olsa da, gelişimsel boyutun üstünlüğünü sürdürdüğüne şüphe yoktur. Bu durum hâlâ söz konusu gelişimin doğası ve zamanı hakkında çok çeşitli teorilere oldukça alan bırakmaktadır. Örneğin bazı yazarlar bir dizi evreyi (Freud, Erikson, Mahler), belirli gelişimsel hatları (Anna Freud), veya farklı psikolojik konumları ve aralarındaki salınımları (Klein, Bion, Ogden) vurgularlar.

Klasik psikanalitik görüşlerde ergenliğin yalnızca önceki psikolojik özelliklere (örneğin Oidipus öncesi ve Oidipus düşlemleri, bağlanmalar ve çatışmalar) bir gerileme veya bunları tekrarlama olarak görülmesiyle beraber, teorik ve klinik mercek her zaman neredeyse tamamen erken çocukluk üzerine odaklandı. Bu yaklaşıma bir istisna, Erik Erikson'un kendilerine bir kimlik hissi oluşturmaya çalışan ergenlerin "krizleri" hakkındaki önemli çalışmasıydı (Erikson, 1959).

Psikanalitik yazarlar bunu hem normallik hem psikopatoloji içerisinde kendine özgü özellikleri olan kendi çapında bir gelişimsel evre olarak ele almaya başlarken, ergenliğe dair anlayışımızda radikal bir değişimin meydana gelmesi yalnızca yaklaşık son otuz sene süresincedir. Bu durumun, sadece ergenlerin dünyasına ve sorunlarına (kimlik krizleri, yeme bozuklukları, cinsel

karışıklık ve bağımlı, kendine zarar verici ve intihara eğilimli davranışa bir yatkınlık) değil, aynı zamanda yetişkin psikopatolojisine dair anlayışımıza da büyük yankıları olmuştur.

Aslında Freud (1905) zaten, cinsellik kuramı üzerine üçüncü denemesi "Erinliğin dönüşümleri"nde, genç insanların kaygı ve çatışmaları çocukluklarındakine benzer bir şekilde deneyimlediğini, buna rağmen bu deneyimlerin yeni ve dönüşüme uğramış bir bedende –Freud'un "cinsel dürtünün şimdi üreme işlevinin hâkimiyeti altında olduğunu" (Freud, 1905, s. 207) yazdığı bir yerde– gerçekleştiği çok önemli gerçeğini dikkate alması gerektiğini ileri sürerek, ergenliğin insan gelişimindeki özgüllüğünü yeniden değerlendirmenin yolunu açmıştı. Erinlik sırasında erkek ve kızın bedenlerindeki fiziksel değişiklikler bizim psikolojimiz için sıra dışı bir olay değildir, çünkü Oidipal çocuk için bilinçdışı bir düşlem olan, şimdi ergen için bilinçli hale dönüşmüştür; bu, müzakere edilecek, ona karşı savunmaya geçilecek veya ona göre davranılacak bir potansiyel gerçekliktir. Moses ve Eglé Laufer'in işaret ettiği gibi "Ergenlik dönemi psikolojik hayata özel ve gerekli bir katkıya sahiptir ve bu dönemin ruhsal bozulmaları çocukluk ve yetişkinliktekinden farklı anlaşılmalıdır. Bu farklılık en başta, ergenin fiziksel cinsel olgunluğu gerçeğine dayanmaktadır" (Laufer ve Laufer, 1984, s. ix). Bu yazarlar "Ergenlik sırasındaki davranış ve işlevlerdeki görünürdeki bütün bozulmaların, erinlikteki gelişimsel bir bozulmadan önce geldiğine... fiziksel beden imgesini kişinin kendi temsili içerisine entegre etme sürecindeki bir bozulma" olduğuna inanmaktadır (Laufer ve Laufer, 1984, s. 21-22).

Ergenlerle ilgili dikkatimizi çeken şey, daimi (bazen heyecan verici, bazen trajik) olumlu özdeşleşme modelleri arayışlarıdır. Onlarla çalışanlar, a) onları her çeşit deneyime –bazen yaratıcı, bazen yıkıcı– yönelten, kendi iç dünyaları ve onları çevreleyen dış dünya hakkındaki merakları; b) idealleştirme ve hor görme uçlarına dair kapasiteleri; c) bazen başkalarına dönen (örneğin suç davranışı yoluyla), daha sıklıkla kendilerine dönen (örneğin madde bağımlılığı veya kendini yaralama yoluyla) tehlikeli saldırganlık patlamalarına yön veren dürtüleri üzerindeki kontrolü kaybetme korkuları; ve d) son olarak, saygı duyabilecekleri açık kurallara (sıklıkla deneyecek ve ihlal edecek olsalar da) dair ihtiyaçları gibi özelliklerden etkileneceklerdir. Bu son kategori otorite pozisyonundaki biriyle güvenli sınırlar inşa etme girişimlerini, anne babalarından alacakları doğru oranda yakınlık ve uzaklık için uzlaşmayı, ve onlara duygusal olarak bağlı kalırken ayrışmak ve bireyleşmek için yetişkinlik içinde onlardan bağımsız hareket etme iznini içerir.

Genç insanlar sıklıkla zengin edebi ve felsefi geleneklerin eşlik ettiği, doğası gereği, gerçekleştirilemez ancak evrensel iki düşleminin çekiciliği altında kalır: bir geçmiş, Altın Çağ ve bir gelecek, Ütopya. Altın Çağ miti hayatın bir saadet ve mutluluğun bilinen tek insan koşulu olduğu bir zamana gönderme yapar. ("Altın Çağ", kayıp Cennet fikri en aşağı mukaddes zamanlardan beri var olmasına rağmen, Latin şiirinin iki bin yıl önce yazılan bir başyapıtı olan Ovidius'un *Dönüşümler / Metamorphosis* eserindeki *Aurea Æetas*'ın çevirisidir.) Bu düşlem masum, eğlenceli bir çocukluğa (Jean-Jacques Rousseau'nun *bon sauvage* terimi), bol ve bereketli memeyle olan tamamıyla doyuma ulaşmış ilişkisine veya hatta ve hatta tümüyle bozulmamış bir rahim deneyimine gerileme ile tutarlıdır.

Ergenlerde sıklıkla bulunan bu güçlü düşlemlerin ikincisi ve birincisini tamamlayan, Ütopya ile ilgilidir. Kelime anlamı "yok-yer" olan bu söz, ilk olarak 1516'da Thomas More'un mükemmel bir sosyal ve politik sisteme sahip olan, zaman ve mekânın dışında bir adayı, ideal bir yeri tarif ettiği denemesinin başlığıdır. Sonrasında, Ütopya kavramı, birçok ergenin hayalini süsleyenlere benzer şekilde, herhangi bir arzu edilir düşsel düzeni kapsayacak şekilde genişlemiştir.

Altın Çağ ve Ütopya bilinçdışı işleyişi hâkimiyeti altına alan aynı Birincil Süreç mantığa uygun şekilde iş görür. Üstelik ortak nihai amaçları kırılgan benliğimizi kabul edilemez gerçeklere karşı savunmak olduğundan dolayı birçok yönden birbirleriyle özdeştirler. İkisi de, iyiyi kötüden bölme, kötünün varlığını inkâr etme ve iyiyi sadece zihinde var olan mekân ve zamanlara yansıtma psikolojik mekanizmaları yoluyla, efsanevi öğelerin gerçekliğini varsayarak, gerçeklikten bir kaçış halini temsil ederler. Diğer bir deyişle, Altın Çağ ve Ütopya'da saklanarak, kendimizi aldatmadan ve delirmeden, kendi varoluşumuzu yavaş yavaş kabulleniyorsak, er geç yüzleşilmesi gereken kayıp ve yasın ruhsal acısından manik bir şekilde kaçınırız.

Böylesi gün görmemiş arzu dolu düşlemler yetişkin değerlerimiz, rasyonelliğimiz ve deneyimimizle çatıştığında ve biz de onları ezerek cevap verdiğimizde sorunlar başlar. Ergenlik sırasında kişinin kendisini bazı siyasi veya varoluşsal tutkulu heveslere, örneğin bir yakın ilişki, bir politik ideal, bir sosyal vazife veya benzer başka bir büyüklenmeci gelecek planına kaptırmaya izin vermesi normal bir deneyimdir. Benzer yoğun deneyimlere dair kapasitelerini kaybetmeye yatkın yetişkinler, bazen hâlâ buna sahip olan yeni nesilleri bu yüzden kıskanabilirler. Tabii ki genç insanlar sıklıkla naif veya yanlış yönlendirilmiştir ("Si jeunesse savait..." der Fransızlar, "Gençler bilsey-

di...") ve kaçınılmaz hayal kırıklıklarından ve hatta yıkıcı hatalardan onları ve kendimizi koruma girişimlerimiz dünyadaki en iyi niyetli şey olabilir. Ancak ergenlerimize tutkularının, bize göründükleri şekliyle aptallıklarının, tadını çıkarmalarına ve hayatı ve önlerine çıkacak sayısız engeli öğrenme izni vermediğimizde, gözlerinde duygusuz ve zalim olacağımızı – ve bunun için cezalandırılmayı göze aldığımızı bilmeliyiz. En aşırı tutkuların başıboş bırakıldıklarında genç insanlarda neden olabileceği zararı kısıtlamaya çalışırken, daha iyi (aynı zamanda ulaşılamaz) bir dünyayı düşledikleri için onlara minnettar olmalıyız, çünkü peşine düşülecek gerçekleştirilemez idealler olmasaydı, ancak gerçekleşebilir küçük ilerlemeler olabilirdi. Eğer zihnimizi böylesi bireysel ve kolektif hayal mahsullerine bırakmasaydık, hayatlarımız boş olacak ve uygarlığın kendisi de mevcut olmayacaktı.

* * *

Rossellini'nin filminde oldukça gerçekçi bir şekilde gördüğümüz, cinayet ve ölümün çaresizliğiyle hareket eden çocuklar temasına, film yönetmeni Peter Jackson tarafından bütünüyle farklı bir bağlam içinde yaklaşılmıştır. *Heavenly Creatures / Cennet Yaratıkları*[1] filminin başkahramanları olan Pauline (Melanie Lynskey) ve Juliet (Kate Winslet); *El Espíritu de la Colmena / Arı Kovanının Ruhu* filmindeki Ana ve Isabel gibi ve *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti* filmindeki Ofelia gibi düşlem dünyalarına kendilerini kaptırmazken, bütün mutsuzluklarının nedeni olarak gördükleri, aralarından birinin annesini öldürme planını takıntı haline getirmiş iki ergen kızdır.

1954'te, Yeni Zelanda'da bir yerleşim yerinde meydana gelen ve Peter Jackson'ın filmine konu olan gerçek yaşam olaylarının, ergenlerin tutkuyla hissettikleri şeylere engel olmanın tehlikelerinin güçlü bir örneği olarak anlaşılabileceğini ileri sürmek isterim: bu olayda bu tehlike, on dört yaşında iki kız öğrenci arasındaki arkadaşlık ve bu arkadaşlığın dayandığı paylaşılmış düşlemdir (Adam Mars-Jones'un *The Independent*'ın sayfalarında üzerine düşündüğü şekliyle "gerçek aşk veya onun en saf göstergesinin bir sapkınlığı").

Kızların verdikleri isimle, çocuk romanı *Gizli Bahçe / The Secret Garden* kitabında (Burnett, 1911) betimleneni andıran ve montaj ve özel efektlerin yaratıcı kullanımı vasıtasıyla gerçekle karışan "Dördüncü Dünya" düşlemi, onların sözleriyle "bir çeşit cennet, ancak hiçbir soru olmadığından daha

1 *Heavenly Creatures / Cennet Yaratıkları* (Yeni Zelanda, 1994). Peter Jackson tarafından yönetilmiştir. Peter Jackson ve Frances Walsh tarafından Pauline Parker'ın günlüklerine dayanarak yazılmıştır. Baş rollerinde Melanie Lynskey (Pauline) ve Kate Winslet (Juliet) rol alır.



Kate Winslet ve Melanie Lynskey, *Heavenly Creatures / Cennet Yaratıkları* (Jackson, 1994).

iyisi. Müziğin, sanatın ve saf eğlencenin mutlak cenneti"dir. Kızların cennetlerini en nihayetinde kurtulmayı hayal ettikleri dünyaya, her yere, Tinsel City'ye getirme yolu çelişkilidir. Burası aynı zamanda filmografisinde *Bad Taste / Kötü Zevk* (1987) *ve Braindead / Yaşayan Ölü* (1992) gibi filmler bulunan korku filmlerinin eski ustası, Yeni Zelandalı yönetmen Peter Jackson'ın kısa bir süre sonra göç edeceği ve müthiş fantastik Tolkien projesi ile üne kavuşacağı yerdir.

Pauline Parker tarafından yazılan günlüklere dayanan *Heavenly Creatures / Cennet Yaratıkları*, Pauline (aynı zamanda Paul, Yvonne, Gina ve Charles adlarına da cevap verir) ve Juliet'in[2] (Debórah olarak da adlandırılan) birbirleriyle geliştirdikleri eşcinsel tonların eşlik ettiği güçlü ve takıntılı ilişkiye odaklanır. Pauline'in annesi buna bir son vermeye çalıştığında, iki kız onu öldürme planı yapar ve bunu başarırlar.

Solondz'un *Happiness / Mutluluk* (1998), Vinterberg'in *Festen / Şölen* (1998) ve Mendes'in *American Beauty / Amerikan Güzeli* (1999) filmleri gibi işlevsiz aileler hakkındaki benzer filmlerin bir öncüsü olan *Heavenly Creatures / Cennet Yaratıkları*, yönetmeninin korkunç film projeleri ve gişe rekorları kıran üçlemesi (*Lord of the Rings / Yüzüklerin Efendisi* 2001-2003) arasında yapılmış ve ikisinden de bir şeyler almıştır. Pauline ve Juliet hezeyanlı dünyalarına "bulutların arasındaki bir geçit" yoluyla ulaşırlar. Cennetleri, *Third Man / Üçüncü Adam* filmindeki Orson Welles gibi, nefret edilen benzer şeytanların gölgeleri karanlıkta gizlice beklerken, Elvis öncesi günlerde Aziz George'a benzeyen tenor Mario Lanza gibi idealleştirilmiş tanrıları içerir. Edebiyata, müziğe ve sinemaya yapılan bu göndermelerin kendisi, ergenlerin dünya görüşünü, 1950'lere kıyasla günümüzde onları ticari sömürüye karşı daha dayanıksızlaştıran, kültürel bir zemine demirleme ihtiyacı bakımından önemlidir.

Oğullarımız ve kızlarımızla paylaşabileceğimiz veya paylaşamayacağımız gerçek, onların partner seçimleri, siyasi değerleri, kahramanları ve kötü

2 Gerçek hayatta Juliet Hulme, Anne Perry takma adıyla, Viktoryen dönemde geçen gizem romanları yazdığı yer olan İskoçya'ya taşınmıştır.

karakterleri, veya müzik ve moda zevklerinin çoğunlukla konu dışı olduğudur. Asıl önemli olan, bizim onları kendilerini bulmaktan alıkoymamamız gerektiğidir. Bu gibi konular üzerinde ergenlerle, bazı zamanlar kaçınılmaz olabilen çatışmalara girmek, ilişkili olan herkeste kaygıyı, suçluluğu ve kafa karışıklığını muhtemelen arttıracaktır. Ancak bu kuşaksal çatışmalardan ne pahasına olursa olsun kaçınılmalı mıdır? Muhtemelen hayır. Sorun daha çok ebeveynlerin bakımını üstlendikleri ergenlerin davranışlarını uygun görmemek için nedenleri olduğunda, merkezi bir ikilemle yüzleşilmesidir: eğer onlara karışırlarsa müdahale etmiş, karışmamışlarsa ihmalkâr olmuş olurlar. Her iki yaklaşım da, ebeveynlerin geçmiş deneyimleri ve kendi ebeveynleri ile çözülmemiş çatışmalarıyla güdülenmiş olup, genç insanları otorite pozisyonundakilerden daha da fazla uzaklaştırması muhtemeldir.

O halde en azından yapıcı bir diyaloğa biraz alan açmak için hoşgörülü bir tutum gerekiyor. Eğer bu, *Heavenly Creatures / Cennet Yaratıkları* filmindeki gibi çökerse, sonuçları ancak trajik olabilir. Filmde, Pauline (öidipal olarak) annesinden nefret ederken (ve yerine en iyi arkadaşının babasını severken), Juliet başarısızca kendi annesiyle özdeşleşmeye çalışır ancak büyük çapta bedenselleştirmeleri içeren çabalarına rağmen reddedilmiş ve terk edilmiş kalmaya devam eder. Ebeveynlerinden artan bir şekilde yalıtılan ve "Laurel ve Hardy" diye dalga geçilen iki kız, beraber batacak veya çıkacaklarına karar verirler. Açılış sahnesinden de anladığımız üzere batacaklardır (Kate Winslet'in buradaki Juliet performansından sonra onu uluslararası bir yıldıza dönüştürecek *Titanic / Titanik*'e nazaran, bu filmde tümüyle güvenli bir transatlantikte yolculuk etmesine rağmen).

Gerçi sıklıkla anlayışlı bir tutum bile, olumlu özdeşleşme modellerinin hükmüyle desteklenmemiş olduğu için özellikle samimiyetten uzak hissettiriyorsa, yeterli değildir. Ebeveynler ve diğer muhtelif uzmanlar Jackson'ın filminde sağlıksız arkadaşlık, hastalıklı bağlanmalar ve eşcinselliğin "geçiş evreleri" (bize bilimin şüphesiz bir gün kökünü kurutacağı söylenen bu iğrenç durum) hakkında büyük, sözde psikolojik sözler sarf ederek kendilerini aptal yerine koyma fırsatına sahiptirler. Buna ilaveten, Juliet'in annesi, kendi özel "derin terapi" yöntemini hastalarından birinde oldukça sağlıksız, hastalıklı, bir *ménage à trois*[3] oluşturmaya kışkırtmak için kullanan ve böylece kızının sözüm ona *folie à deux*[4] halini mükemmel şekilde tamamlayan bir evlilik rehber danışmanıdır.

---

3 Üç insanın aynı evde, birbirleriyle cinsel veya romantik ilişkiler içinde oldukları ev içi bir anlaşma – ç.n.

4 Paylaşılmış psikoz – ç.n.

Bu yetişkinlerin, her ne kadar, yeterince-iyi ebeveynler gibi, ergenlerle baş etmede daha nitelikli olsalar da, kendilerini tekrar ve tekrar çocuklarıyla ilişkileri için kritik sonuçları olabilecek imkânsız kararlarla karşı karşıya kalmış buldukları söylenmelidir. İkilemleri sıklıkla, yukarıda bahsedildiği üzere, yapılabilecek en akıllıca şey olabilen, yakında kendiliğinden geçecek bir sorunu büyütmemek için (veya aslında önceden olmayan bir sorun yaratmamak için) görmezden gelmek veya kendi haline bırakmayı içerir. Veya diğer yandan, akıllıca olan, meseleyle açıkça yüzleşmek ve çok geç olmadan gerekeni yapmak mıdır? *Heavenly Creatures / Cennet Yaratıkları* filminde ergenler ve ebeveynlerinin böylesi aile dramlarıyla mücadele ettiğini görüyoruz. Eğer, filmin sonunda, duygudaşlığımız nesiller arasında bir salınım gösterebilirse ve suçlamaya çalışmak yerine anlamaya çalışırken kalırsak, Peter Jackson'ın filminin olgunluğunun kanıtı yalnızca bu bile olabilir.

* * *

Çocuklar ve ergenler kendilerini, içine doğmuş oldukları toplumsal koşullar tarafından şiddetin içine sıkışmış halde bulabilirler. Dünya genelinde kenar mahalleler sadece büyük sefalet ve fiziksel ıstırabın mekânları değil, aynı zamanda istismar ve şiddetin yuvasıdır. Bunun iyi bir örneği Brezilya'daki "favela"lardır.

Bir roman uyarlaması olsa da Rio de Janeiro'da 1960'larda ve 1970'lerde meydana gelmiş gerçek olaylara dayanan, Fernando Meirelles'nin *Cidade de Deus / Tanrı Kent*[5] adlı filmi, Brezilya "favela"larının (ve durumun çok da farklı olmadığı başka yerlerin) toplumsal ve ahlâki gerçekliğinin etkileyici şekilde güçlü bir tasviridir. Film, böylesi bir durumun, sorunlarla –aşırı yoksulluk ve toplumsal adaletsizlik– baş etmekte yetersiz veya isteksiz olan ve bu sorunlarla varlığını besleyen yönetimler tarafından, teşvik edilmemişse müsamaha gösterilmiş olduğunu işaret etmektedir.

Bütün toplumlar davranışlarını veya varlıklarını bile kabul edilemez buldukları üyelerini ötekileştirmek eğilimindedirler. Bu kabul edilemez insanlar kelimenin gerçek ve mecaz anlamıyla ayrı alanlara yerleşmişlerdir: şizofren akıl hastanesine, fahişe genelev semtine, suçlu hapishaneye, ölü gömüldüğü mezarlığa, kabadayı yakıp yıktığı gecekondu mahallesine... Bazen kendilerinin normal olduğunu düşünenlerin uygar dünyasından güvenli uzaklıkta,

---

5 *Cidade de Deus / Tanrı Kent* (Brezilya, 2002). Fernando Meirelles tarafından yönetilmiştir. Bráulio Mantovani tarafından, Paulo Lins'in romanından yazılmıştır. Başrollerinde Leandro Firmino (Li'l Zé) ve Alexander Rogrigues (Roket) yer alır.

bazen bu dünyanın yanı başında (*favela*lar genelde zengin mahalleri çevreler). Görünüşe göre, bir yere ait olabilecek kadar şanslı olanlar için bu yerleşimler büyük çapta yansıtmaların hedefi olarak işlev görebilir. Böylece, insanların düşlemlerinde bu yerler aslında orada olanlardan daha fazlasının yuvasıdır: daha fazla sadistik saldırı, daha fazla halüsinojen madde kullanımı, daha fazla haşarı coşkun delilik, daha fazla suç teşkil eden çok biçimli sapkınlık. Ancak bazen, bazı şeyler gerçekte onları hayal edebileceğimizden daha bile aşırıdır. Örneğin, *Cidade de Deus / Tanrı Kent* filmini izlemeden önce Brezilya'nın kenar mahalleleri gerçeğine aşina olmayanlarımız bu durumun genç çocuklar üzerindeki etkisinin farkında olmayabilir. Bu açıdan film, bu trajik toplumsal olgu hakkında önemli bir belge değerindedir.

Cidade de Deus / Tanrı Kent Latin Amerika sinemasının rönesansı olan yeni *Buena Onda*'nın (İyi Dalga) en önemli filmlerindendir. Film, özgün hikâye biçimini ve yerel, özenle seçilmiş ve iyi eğitimli profesyonel olmayan aktörlerden oluşan büyük oyuncu kadrosunu ve montajda çok hızlı kesme, el kameralarıyla çekim, zamanın farklı dönemlerini belirtmek için renkli filtreler kullanma, ayrık ekranlar, hızlandırılmış aksiyon sahneleri ve yeni detayları göstermenin bir yolu olarak tamamen farklı bir bakış açısından çekilen tekrarlanmış sahneler gibi teknikleri güçlü ve etkili bir biçimde kullanır.
Bazı eleştirmenler tarafından Martin Scorsese'nin *Goodfellas*'ıyla (1990) kıyaslanan *Cidade de Deus / Tanrı Kent*, aralarından birinin sözleriyle, "bir yönüyle dokunaklı bir büyüme filmi ve diğer yönüyle Brezilya *favela*sını, buranın hem altsınıfı hem de suçlu derebeyleri olan çocukların bakış açısından anlatan çete savaşı anlatısıdır. *Cidade de Deus / Tanrı Kent*, cehennemden gelen komşusuz komşular, ebeveynsizler veya endişeli yetişkinlerle tek bir geniş, işlevsiz aile gibidir. Yetimhane ve mezbahanın bir karışımıdır" (Bradshaw, 2003). Bunun üzerine, kurbanlar ve failleri olduğu gibi çocukları da dışında tutmayan bir silah kültürü; yaygın olduğu kadar sıklıkla keyfi bir şiddet; polis gücünün savaşacağı şey olacağı yerde kendi içine bulaşmış rüşvet; uyuşturucu tacirliği ve bağımlılığının büyük çaptaki yaygınlığı; aile ve çevre desteğinin yanında özdeşleşecek olumlu modellerin yokluğu. Bunlar, ironik adını filme veren *Cidade de Deus* içerisinde sıkışmış *favela* sakinlerinin varlığını egemenliği altına alan gerçekliklerdir.

Bunun içerisine doğanlar ne kadar deneseler de buradan çıkamazlar. Bu bana, *mutatis mutandis*,[6] bir yemekli davetten sonra, burada daha çok

6 "Gerekli değişiklikler yapıldıktan sonra" anlamındaki Latince deyiş – ç.n.

gerçeküstü nedenlerden, misafirlerin, ev sahibinin konağından çıkamadıkları Luis Buñuel'in filmi *El Ángel Exterminador / Yok Edici Melek* filmini (1962) hatırlattı. *Favela* sakinleri bir kapanın içine doğar ve çoğunlukla, genç yaşta içinde ölmeye mahkûm oldukları yine aynı kapandır. Böylesi bir kapana kıstırılmışlık hissi bazılarımızın, çocukluğunda fiziksel, duygusal ve cinsel istismarcı aile ve kurumlar tarafından büyütülen hastalarıyla olan psikanalitik çalışmalarından bildiği bir deneyimdir. Bu koşullardan çıkmak için karşılarına çıkan neredeyse aşılamaz engeller, sıklıkla hastalar tarafından aktarımda ve bizim tarafımızdan karşıaktarımda acı verici şekilde yeniden yaşandıkça, terapötik anlayış ve becerilerimiz neredeyse paralize olabilir.

Cidade de Deus / Tanrı Kent insanlıktan çıkarıcı gerçeklikleri ve sonuçta günümüz Brezilya toplumunun bir bölümünün kitlesel ve bireysel acılarını hiç abartısız ifade ediyor gibi görülse de, hangi karmaşık nedenlerle olursa olsun, kendisini hayatın önüne koyduğu engellerin üstesinden gelmekten veya hırslarını ve hayalleri gerçekleştirmeyi başarmaktan aciz bulanları etkileyen daha geniş insanlık hallerini temsil ediyor olarak da yorumlanabilir.

*Favela*da, yetişkinleşmek ve daha doğrusu hayatta kalmanın kendisi, erken çocuklukta, söz gelimi, okuma yazmayı öğrenmek yerine bir silaha sahip olmakla denktir: "Sen deli misin? Sen daha sadece bir çocuksun!" "Çocuk mu? Sigara içiyorum, çekiyorum, adam öldürdüm ve hırsızlık yaptım. Ben bir adamım," diye övünür on ya da on iki yaşından daha büyük olmayan bir çocuk.

Doymak bilmez bir hızlı para kazanış ve kaybedişin hükmettiği bir çevrede, dürüst iş neredeyse bir seçenek değildir. Liderlere olan saygının sadakatten çok korkuya dayandığı çete kültürü, aile ve toplum dayanışmasına kıyasla zayıf bir ilişkidir. Zalimlik ve intikam almanın kabul edilmiş değerler olduğu bu yerde sadece tecrübesiz biri büyümek için insaniyet ve merhamet bekleyebilir.

Yine de, *favela*nın ergen sakinlerinden biri ve *Cidade de Deus / Tanrı Kent* filminin anlatıcısı –hem yönetmen Fernando Meirelles hem de filmin dayandığı kitabın yazarı Paulo Lins'den farksız bir şekilde kendine gönderme yaparak– Roket olarak bilinen genç bir adam (Alexander Rodrigues), *favela*nın ölümcül kapanından bir şekilde kurtulmayı başarmış gibi görünmektedir. İlişkilerdeki ustalık becerileri, insani ahlâk ve tamamen doğru yerde doğru zamanda kendisini bulmasını sağlayan talih kuşunun bir karışımı vasıtasıyla Roket, suç işlemeyi düşünürken aynı zamanda fotoğraf sanatına gizli bir tutku geliştirir. Kameranın arkasına geçtiğinde, kenar mahallenin kurbanından,



Cidade de Deus / Tanrı Kent (Meirelles, 2002).

buranın kaydedicisi, tanığı ve feci şekilde tekrar eden tarihinin habercisine dönüşür. Kameranın bir çalıntı mal olduğu gerçeği Roket'in, suç kültürüne ait bir nesneyi, sahtekârca değil yaratıcı bir şekilde kullanmayı bildiğini akla getiriyor gibi görünmektedir. Roket'in ve aslında herkesin düşmanı, görülür biçimde açıkgöz olan Roket'e kıyasla duygusal olarak kör görünen, filmin anti kahramanı kalpsiz çete lideri Li'l Zé'dir (Leandro Firmino). *Favela*yı yönetme girişimleri, kurşundan başka bir şekilde, durdurulamaz görünen Li'l Zé'nin, hırs odaklı ve güce aç genç bir adam olarak büyümesini izleriz.

Burada Freud'un insanın hem kişisel hem kitlesel tarihini yeniden yapılandırmalarında tanımladığı iki merkezi ve birbirleriyle ilişkili mitolojilerine açık örnekler teşkil ediyor gibi görünen, içinde Li'l Zé'nin bulunduğu *Cidade de Deus / Tanrı Kent* filmindeki birkaç çok çarpıcı sahneye gönderme yapmak istiyorum.

Bu sahnelerden birinde Li'l Zé, onun mecazi paternal otoritesine potansiyel tehdit olduklarını deneyimlediğinde ayaklarından vurduğu *favela*nın iki çocuğunu mecazi olarak "hadım eder". Buradaki örtük gönderme, Laios'un otoritesini, babayı ve kralı tehdit edeceği öngörülen Oidipus'un daha bir bebekken kasıtlı evlat katli ile başlayan Sofokles'in *Thebai'nin Kralı Oidipus / Oedipus, King of Thebes* tragedyasınadır. Oidipus'un annesi ve sonradan karısı olan Iokaste hikâyeyi şöyle anlatır:

> *–Merhamet Tanrım!– Ve oğlum, neredeyse üçüncü gün geçmişti*
> *Laios onu aldığında ve başkasının eliyle*
> *Toprağın taşlık olduğu çölle kaplı*
> *Dağın ötesinde ölüme götürdüğünde.*
> *Zor kullanarak, iki ayağını bitki*
> *Yapraklarıyla bağladılar.*
> *Böylece Apollo'nun iradesine karşı çıktık.*
> *Çocuğum onu katledebilirdi*
> *Ne baba, ne de oğul kaçamazdı onu takip eden*
> *Çocuğu tarafından öldürülme korkusundan*

And my son –God's mercy!– scarcely the third day was gone
When Laius took, and by another's hand
Out on the desert mountain, where the land
Is rock, cast him to die, Through both his feet
A blade of iron they drove. Thus did we cheat
Apollo of his will. My child could slay
No father, and the King could cast away
The fear that dogged him, by his child to die
Murdered

(Sophocles / Sofokles, *Oedipus, King of Thebes*, s. 183-184)

Yunan tragedyasının psikanalitik versiyonunda, annesine duyduğu cinsel arzuları ve babasına karşı saldırgan düşlemleri nedeniyle suçlu olan Oidipal çocuk, iğdiş edilme korkusu yaşar. Böylesi bir iğdiş edilme kaygısı aynı zamanda Oidipus'un zarar görmüş ayağının ve kendi baba katlini ve ensesti içeren suçlarının keşfinden sonra kendini kör etmesinin bilinçdışı yoğunlaşmasıdır.

Burada bahsetmek istediğim diğer sahne "babaları" tarafından silahlandırılan ancak sonuçta onlara sadakatsiz yeni nesil çiçeği burnunda kabadayılar olan Runtların, Li'l Zé'ye karşı ayaklanmak için birlik oldukları ve filmin sonunda onu vurarak öldürdükleri sahnedir. Li'l Zé ezeli rakibi Carrot gibi başka bir çete lideri ya da etkili olamayacak kadar yozlaşmış polis gücü tarafından değil, gelişigüzel biçimde sırtına silahlarını boşaltmak için nöbet tutan ergenlik öncesi çocuklar tarafından öldürülmüştür. Tanrısız *Cidade de Deus / Tanrı Kent* filminde, düşüncesiz ve anlamsız şiddet olmadığında, ona kara tarihini yazdıran bu zalim intikamdır. Burada trajik olan, Lil'l Zé'nin ölümünden çok (nihayetinde o eserin kötü karakteridir), katillerinin, eylemleriyle aynı zamanda kapana kıstırılmış hallerini devam ettireceklerinin tümüyle farkında olmamalarıdır (onlar sadece çocuktur). İdealleştirdikleri ve özdeşleştikleri "baba"yı öldürerek, aslında onun gibi olurlar ve dolayısıyla babası öldürülmüş oğulların gelecekteki babaları olmaya kendilerini mahkûm ederler. Şiddet döngüsü sonsuz biçimde tekrarlanmıştır. Tekrarlama zorlantısı nesilden nesile geçmektedir. Çocuklar kader mahkûmudur.

Bu sahne yine, yapısı gereği Oidipal ve ilkinin neredeyse kaçınılmaz sonucu olan, çocuğun kendi babasına dair kıskançlık ve düşmanlığına ilişkin diğer Freudcu miti tasvir eder. Sonuç olarak, kıskanç çocuklar, onu gücünü ve kadınını elde etmek amacıyla katletmek (ve, bunun totemik yemek versiyonunda, bedenini de yemek) suretiyle bir araya gelerek intikamlarını alırlar. *Totem ve Tabu / Totem and Taboo* adlı eserinin dördüncü denemesinde Freud şöyle belirtir: "Saldırgan ilkel baba, kuşkusuz, kardeşler topluluğunda-

ki herkesin korktuğu ve haset ettiği bir modeldir; ve onu yok etme eylemine onunla olan özdeşleşmeleri eşlik eder ve her biri onun gücünden bir parça elde eder" (Freud, 1913b, s. 142).

Bu mitolojik, toplumsal-tarihsel, filmsel veya psikanalitik anlatılarda vurgulanan, elbette ki, geniş cinsellik temasıdır. *Cidade de Deus / Tanrı Kent* filminde çok az değinilmiş olsa da, cinselliğin filmin karakterlerini, bu karakterlerin ilişkilerini ve yaşadıkları beklenmedik değişimleri biçimlendirmede altta yatan önemi her daim mevcuttur. Bilhassa, Li'l Zé'nin kadınlarla olan beceriksizliği sadist nitelikli zalimliğinin en azından birazını açıklamaktadır; bu onun duygusal körlüğünün, duygusuzluğunun ve başkalarıyla özdeşleşme kapasitesinin yokluğunun, öyle değilse de tecavüz bağlamı dışında gerçek fiziksel iktidarsızlığının bir yansımasıdır. Burada onun, erkeklere karşı olan istismar, şiddet ve öldürme yoluyla psikopatik güç gösterme ihtiyacının aynı zamanda, kadınlarla ilişkisindeki cinsel güç yokluğunu bir telafi etme girişimi olduğunu iddia ediyorum. Bu dinamiklerle yakından ilişkili olan, onun ve diğer karakterlerin Benny ve Roket gibi nefret yerine sevgi üzerine kurulu tatminkâr, istikrarlı ve karşılıklı olarak saygılı nesne ilişkileri peşinde olan ve bir ölçüde bunu başaran kişilere karşı hasedidir.

Li'l Zé'nin duygusal körlüğü olarak tarif ettiğim şeyin bununla ilişkili başka bir dışavurumu, onun şişirilmiş narsisizmidir. Bu özellikle, kendisinin *Jornal do Brasil*'in kapağında ahbabı olan kabadayılar ve büyük fallik silahlarla çevrili olduğu kibirli resmini bulduğu zaman, çocuksu teşhirci bir tatminle sinsice sevindiğinde su yüzüne çıkar. Onun narsisistik tümgüçlü bu hissi, ona ahbabı olan gangsterler ve gazetenin röntgenci okuyucuları arasında kısa ömürlü bir popülarite veren bu görüntünün aynı zamanda ölüm emri olacağını bilinçli olarak fark etmeden onu korumaktadır. Onu öz yıkıcılığa sevk eden bilinçdışı suçluluğu ile temasa geçemeyen Li'l Zé, bunu eyleme dökerek sonuçlandırır. Sahte de olsa, *favela* dışındaki dünyaya erişimini sağlayan şey onun yıkımına dönüşür. Çelişkili bir şekilde, Li'l Zé'nin yıkımına zemin hazırlayan bu aynı fotoğraf, Roket için *favela*nın acılarından uzağa, dışarıdaki dünyaya açılan potansiyel bir köprüyü temsil eder. Roket için bu, filmin izleyicileri olarak bizlerin muhtemelen aşırı iyimser bir şekilde onun kurtuluşunu başlatacağına inanmak istediğimiz bir adımdır.

* * *

Bulgar sineması Batılı seyirciler tarafından çok az bilinse de, daha gelişmiş ve daha dağıtımlı Romanyalı komşusu gibi bazı son derece ilginç işler

üretmektedir. Bunlardan, ergenliğe ilişkin temalara dair araştırmamıza uygun olanlardan biri *Mila ot Mars / Marslı Mila*[7] filmidir. Görmüş olduğumuz üzere, *Cidade de Deus / Tanrı Kent* filminde yaşayan gençlerin çoğu vahim sonuçlarla kapanın içinde kapalı kalmışken, psikolojik kaynakları ve oldukça alışılmadık bir grup yaşlı köylünün dayanışması sayesinde Mila, çeşitli kötü durumlardan kurtulmak için bir yol bulacaktır.

Mila ot Mars / Marslı Mila filminin, filme adını veren başkahramanı, filmin ilk sahnelerinden öğrendiğimiz üzere daha önce fiziksel istismarın kurbanı olmuş, örselenmiş on altı yaşındaki bir kızdır. Filmin büyük bölümünde öne çıkan sahnede, Mila (Vasela Kazakova) vicdansız sosyopatik erkek arkadaşı ve kadın tüccarı Alex'ten kaçmak için epey kurnazlık ve kararlılık gösterir. Ancak durumunun belirgin riskliliğine kıyasla, varlığının seyirciler üzerindeki güçlü etkisi filmin yönetmeni ve senarist Zornitsa Sophia tarafından birçok teknik araçla vurgulanmıştır. Örneğin, 30 derece açıyla yan çekilen birçok görüntü algısal ve duygusal bozulmayı akla getirirken, montajda çeşitli atlamaların kullanılması düşünce sürecinde bir parçalanmayı işaret eder. Bazıları bir saniyeden az süren geriye dönüşler, seyircide karakterin kendi hafızasındaki geriye dönük deneyimlerini yeniden üretir – bu geçmişi hakkında bildiklerimiz ve şimdiki davranış bozukluklarından çıkarsayabileceğimiz üzere Mila'nın, muhtemelen mustarip olduğu travma sonrası stres bozukluğundan da bildiğimiz genel bir durumdur.

Gerçek ve mecazi anlamda, Alberto Giacometti'nin heykelleri gibi, cılız, anoreksik uzun bacakları üzerinde duran Mila'nın temel özelliği hamileliğiyle daha da artmış olan kırılganlığıdır. Zamana göre sıralanmış ara başlıklar, biz seyircilerin onun durumunun farkında olmamızı sağlarken, en azından bazılarımızda, ben de dâhil, bir ebeveynsel koruma hissini, yaşlı köy sakinlerinin ona karşı tutumuna da yansıyan bir aşırı duyarlılığı tetikleme etkisine sahiptir. Daha genç izleyiciler tahminimce, bunun yerine Mila'nın kendisiyle ve yalnız bir anne adayı olarak içinde bulunduğu zor durumla özdeşleşirlerdi.

Filmin başlarından akılda en canlı biçimde kalan görüntüler, Mila yıkık dökük bir binanın basamaklarında otururken köylülerin şaşkınlık ve acıma karışımı bir duyguyla gözlerini ona diktikleri, bu tuhaf görünümlü kızın kim olabileceğini (belki de Mars'tan gelen bir uzaylı?) ve onu oldukça perişan durumundan kurtarmak için ne yapabileceklerini merak ettikleri geniş, orta

7 *Mila ot Mars / Marslı Mila* (Bulgaristan, 2004). Zornitsa Sophia tarafından yazılmış ve yönetilmiştir. Başrollerinde Vasela Kazakova (Mila), Assen Blatechki (Öğretmen) ve Lyubomir Popov (Alex) yer alır.

ve son olarak yakın plan çekimlerdir. Sonuç olarak Mila'yı bağırlarına basar ve onun suratsız ergen sessizliklerine, oldukça hak ettikleri minnettarlığı ifade etmedeki gönülsüzlüğüne ve onlara karşı geneldeki pasif agresif tavırlarına rağmen "yabancı nezaketlerini" sunarlar.

Olaylara tanıklık ettikleri ve yorum yaptıkları ancak aynı zamanda olaylara göre davrandıkları için, işlevleri Yunan tragedyalarındaki korolara benzemektedir. Ve bu yaşlı ahalinin marihuana yetiştirme ve kaçakçılık faaliyetleri vasıtasıyla, Mila'dan yararlanmış olan aynı şeytani Alex tarafından yapılan sömürünün beklenmedik kurbanları olmaları gerekmesi hikâyedeki trajikomik bir dönüştür.

Aynı zamanda müdahale etmek için psikolojik nedenlerinin tamamen özgecil olmayabileceğini, hiçbir yerden kapı eşiklerine inmiş bu genç ve çekici gence çok yıllar önce kendilerinin kaybettikleri ve onunla ilişkilendirerek gizlice geri kazanmayı umdukları her çeşit özelliği atfetmiş olduklarına da ihtimal verebiliriz.

Filmin çoğunda Mila'yı sessizliğin içine çekilmiş ve bir gerileme hali içinde izleriz. Daha yeni örselenmeler şöyle dursun, büyük olasılıkla asla tamamen yası tutulmamış erken kayıpların (ebeveynin, masumiyetin, başkalarına inancın, özgüvenin) duygusal sonuçlarını yaşayan Mila, sadece şimdiki katlanılamaz durumundan kaçmamakta, aynı zamanda bilfiil acı veren geçmişiyle bir şekilde uzlaşabileceği güvenli bir yer arayışındadır. Mila'nın filmin çoğunda isimsiz kalması gerekmesi, yalıtılmışlığından çıkmaya başladığında –belki de artık Mars'tan biri değil– ve gerçek bir insan olarak var olduğunda, kendi ismini ilk defa filmin sonuna yakın ifade etmesinin kayda değer olduğunu düşünüyorum.

Daha önce ileri sürdüğüm gibi, Mila'nın istismardan kurtulma ve korunmuş bir alana gerileme ihtiyacı, kendisini ve diğerlerini mahrum etmek için elinden geleni yaptığı hamileliğiyle pekişir. Durumu istenmedik olsa da, içindeki bebekle bilinçdışı özdeşleşmesi, sonunda ona bir çeşit katartik iyileşme sağlayan, hayatındaki bir dönüm noktasını temsil etme imkânına sahiptir.



Vasela Kazakova, *Mila ot Mars / Marslı Mila* (Sophia, 2004).

"Ruhumun uçup gitmesini istiyorum," der Mila, "ve biraz temiz hava almasını." Bu sürecin merkezi, hayattaki diğer anlamlı bakım vericilerin, onu terk etmiş ölü veya kayıp ebeveynlerin ve onu fahişeliğe satarak ihanet eden yetimhane görevlilerinin, başarısızlıklarının tersi bir cömertlikle yeterince iyi manevi (büyük)anne ve babaları tarafından kullanımına kıvançla sunulan Mila'nın yeni evidir. Mila için en önemli olan ise, gittikçe güvenli bir sığınağa dönüşen renkli yatak odasıdır. Yatak odası, çocuğunu doğurduktan sonra, doğum sonrası depresyondan çıkmaya çalıştığı, adını duvarlarına boyayarak içindeki iyi anneyi düşleminde geri kazanabildiği bir rahim alanıdır.

Mila'nın diğer güvenli kapsayanı, işkencecisinden kurtulmasında ve sonrasında daha normal bir hayata geri dönmesinde yarar gösteren, kırmızı seyyar bir market kamyoneti, besleyici şekerlemelerle dolu bir çeşit memedir. Kaçık görünümünün aksine muhtemelen bütün filmdeki en anlayışlı karakter olan kamyonetin cana yakın sürücüsü, onun varlığını aracında kabul eder. Aynı zamanda birkaç çok da komik olmayan espri yapabilir ancak ne bizim hayal ettiğimiz şekilde ondan faydalanır ne de Mila'nın sorularına cevap vermesini bekler. Ve, bir önceki sahnedeki Alex'in tersine, Mila istediğinde kamyonetini durdurur.

Bulgaristan'ın en sorunlu yanlarının geniş ölçekteki yozlaşması olduğunu anlıyorum. İnsan ilişkilerinin her yönüne zarar veren böylesi bir durumun, aynı zamanda *Mila ot Mars / Marslı Mila* filminin hikâyesinde de yansıtılmış olması bir tesadüf olamaz. Uzun bir geriye dönüş sahnesinde Mila'nın davetli olduğu acımasız bir yargılama celsesinde (köylüler tarafından canlandırılandan oldukça farklı bir koro) yetimhanede beş yönetici gösterilir. Tahminen küçük Mila'nın cezadan kaçmanın bir yolu olarak cinsel ilişki teklifini kabul ederler ve o zamandan sonra kolayca harcanabilir bir nesneymişçesine onu satarlar. Yaşlı çiftçilerin marihuana yetiştirip satarak, sınır muhafızına rüşvet verip anlaşarak, yasadışı bir eylemle geçimlerini sağladıklarını da göz ardı edemeyiz.

Filmin adındaki Mars kelimesinin anlamıyla ilgili ne dersiniz? Mars sadece, Mila'nın kökeninin çatışma ve şiddetle dolu bir dünya olduğunu düşündüren Roma savaş tanrısının adı değildir, aynı zamanda Alex tarafından tümüyle değil ancak neredeyse ulaşılamaz olarak tarif edilen evrenin dışındaki bir yerin adıdır. "Mars'a bile gitmiş olsa... onu bulmanı istiyorum," diye bağırır Alex cep telefonunda bir iş arkadaşına. Ortak hayal gücümüzde, Mars biz dünyalılardan çok da farklı olmayan uzaylılar tarafından iskân edilmiştir ve onlarla iletişim bir gün mümkün olabilir. Bu bütün filmi sarmış belli belir-

siz tekinsiz hisle tutarlıdır: hikâye, karakterler ve yerler gerçekçi ve inandırıcı olmasının yanında gerçekte absürt olduğu kadar gülünç ve rahatsız edicidir. Bu, örneğin, köylülerin birinin oğlunun bir eşek dâhil her şeyi maviye boyamasıyla betimlenen deliliğiyle; veya yaşlı taşra halkının bir batakhaneyi paylaşması ve uyuşturucu ticareti yapmasının kendisinin alışılmışın dışında bir durum olmasında gösterilmiştir.

Son olarak, yapımcı Fernando Meirelles'in *Cidade de Deus / Tanrı Kent* filmindeki karakteri Roket ile özdeşleşmesine benzer şekilde, muhtemelen yapımcı Zornitsa Sophia'nın kolayca özdeşleştiği bir şey olan Mila'nın fotoğrafla ilgili faaliyetleri üzerine kısaca yorumda bulunacağım. Mila'nın yeni elde ettiği iyi nesnelerin fotoğraflarını çekmesi, bunları kötü hatıralarının yanında, kargaşanın kara deliğinde, ne unutacağı ne de yok edeceğine emin olarak, anlık görece mutlulukları zaman içinde (günümüzde ve gelecek için) düzeltme yolunu temsil ediyor olabilir. Mila'nın iyileşme sürecindeki bir dönüm noktası oğlu Christo'nun fotoğrafını çekmek için kendisine izin verdiğinde meydana gelir. İlk olarak, Mila'nın, bebeği biyolojik babası Alex ile ilişkilendirdiği ölçüde, bebek intihar ve evlat katli içerikli doğum sonrası depresyona sürükleyen kötü bir nesne olarak yaşantılanmıştır. Mila'nın, bebek Christo'yu (Mesih?) yeni ve ilgili (garip de olsa) erkek arkadaşı ve kendi kendini çocuğunun manevi babası ilan etmiş bu adamla ilişkilendirmesiyle, bebek fotoğraflar için yeterince iyi bir nesneye dönüşür. "Budist Öğretmen" olarak bildiğimiz bu genç adamın kendisi travmatik bir savaş deneyimini kabullenmeye çalışıyorken aynı zamanda Mila'ya hayatında bir parça normalliği yeniden kazanmasında yardım etmede yardımcı olacaktır. O ve Mila'nın erotik bir yüz tokatlama seansıyla garip yakınlaşma şekilleri, sonuç olarak Mila için büyük olasılıkla geçmişindekilerden daha sağlıklı olan bir cinsel ilişkiye yol açacaktır.

Mila ot Mars / Marslı Mila filminin kapanış jeneriğini sonuna kadar izleyen seyirciler (diğer sinema seyircilerinin tersine benim her zaman yaptığım bir şey) bu yeni erişilmiş normalliğe bir anlık bakışla ödüllendirilecektir. Filmin son karelerinde, seyircilere Mila'nın gerçekten sürücü koltuğunda artık büyüyen çocuğunun yetişkin annesi olduğu gösterilir. Belki de bu sahne ekranlara henüz gelmemiş bir devam filminin girizgâhı olabilir: *Marslı Mila'nın Dünyaya Dönüşü* adlı bir filmin.



BEŞİNCİ BÖLÜM

Eros ve Thanatos Arasında: Aşk Üzerine Filmler

Antik Yunan, aşkı ifade etmek için farklı sözcükler kullanmıştır. *Agapé* aşkın duygusal bileşeni için kullanılan genel bir terimdir. *Filía* insanın bir arkadaşına duyabileceği sadakat veya ailenin bir üyesine duyduğu yakınlık veya belirli bir aktiviteden bile alacağı zevk gibi duyguları işaret etmektedir. *Eros* ise fiziksel çekiciliğe, tensel arzuya ve tutkulu aşka atıf yapar.

Ancak bu çok çeşitli anlamlar hâlâ kapsayıcı *aşk* terimi altında sınıflanan insan davranışlarının zenginliğini ve karmaşıklığını taşımakta yetersizdir. İlkokula giden bir kız öğrencinin öğretmenine duyduğu aşktan sadomazoşistik cinselliğin en aşırı şekillerine, bir büyükbabanın üç yaşındaki torununa duyduğu derin düşkünlükten genç âşıkların birbirlerine duydukları tutkulu arzuya... liste uzayıp gider.

Filmler, sıklıkla başka yerlerde nadiren dikkate alınmış en garip ve alışılmadık yanlarına yeni ışıklar tutarak aşk temasının en çeşitli şekillerini keşfetmişlerdir. Psikanaliz kendi payına sözüm ona normal olandan ziyade, aşkın patolojik, olağandışı veya sapkın yanına daha sık odaklanarak aynısını yapmıştır –eğer bu ikisini ayırmak mümkünse–.

Aşkı tanımlamak için kullanılan Yunanca sözcük "eros"un genel anlamını kullanırsak, burada yakın ilişkileri, ölüm öğesini aşk ve cinselliğin halen tarifi zor bir karışımı içerisine eklemiş, aşk dolu duygular ve/veya cinsel tutku ile ölümlülük arasında, *eros ve thanatos* arasında, bilinçdışı bir ilişkiyi işaret edenleri içeren birkaç filme bakmalıyız. Ancak bu bölümden böylesi geniş bir konu hakkında bilgi vermesini beklemek saflık olurdu. Burada bütün ya-

pabileceğim, hem birkaç önemli filme hem de birkaç psikanalitik teoriye göndermelerde bulunarak farklı görünümleri içerisinde erotik aşkın karmaşıklığını işaret etmektir.[1]

Kitabın bu bölümünde tartışılanların da içinde olduğu, sıklıkla bu ilişkileri ele alan filmlerde gösterilen ve daha ileri psikanalitik düşünceler gerektiren tutkulu ilişkilerin en az üç özelliğini tespit ettim.

Birincisi, fiziksel tutkuyu duygusal bağlanmadan veya daha basit şekilde seksi aşktan ayıran ince çizginin psikodinamik özelliklerinin ve bilinçdışı anlamlarının keşfiyle ilgilidir. Bilhassa, (çoğu 19. yüzyıl edebiyatı, komedi ve melodramından etkilenmiş) romantik filmler erotik olanlardan, bir şekilde hepsinde var olan cinsel bileşenin, ilkinde çoğunlukla üstü kapalı, ikincisinde belirgin kalmasıyla ayırt edilebilir. Burada kökleri bebeklikte ve zirve noktası ergenlikte olan bu romantik düşlemlerin normal olarak yaşam boyunca devamlılık gösterdiğini eklemeliyim.[2] Diğer yandan erotik filmleri pornografik olanlardan ayıranın ne olduğunu belirlemek daha zordur. Hangisinin hangisi olduğuna dair tanımlar, yakışık olanın aksine neyin uygunsuz (belirli yer ve zamandaki hâkim kültürel değerler içerisinde), veya ahlâken çirkin olanın aksine neyin estetik olarak hoş görüldüğüne dair öznel şartlarla ifade edilmiştir.

İkinci özellik, evrensel olarak yinelenen üçgen (Oidipal) kümelenmelerin mevcudiyetinin önemini vurgular. İki birey arasındaki herhangi bir yakın ilişki, bu ilişkinin dışında tutulmuş bir üçüncünün içerildiği güçlü bilinçdışı düşlemlerin canlanmasını temsil eder. Bu, böylesi ilişkileri ve bunların filmsel temsillerini bazen heyecanlı, bazen çok acı verici, ve neredeyse her zaman son derece anlaşılmaz yapan şeydir. Otto Kernberg (1995) bu bağlantıda *doğrudan* veya *ters* üçgenleşmelere sahip olabileceğimizi belirtir; doğru üçgenleşmede bilinçdışı düşlemin "dışlanmış bir üçüncü kişiyi, öznenin cinsiyetinin idealleştirilmiş bir üyesini – Oidipal rakibi yineleyen korkulan rakibi" içerir. "Her erkek ve her kadın," diye devam eder Kernberg, "partneri için daha tatmin edici olabilecek birinin varlığından korkar; bu üçüncü kişi cinsel ilişkideki duygusal güvensizliğin kökenidir." Diğer yandan, ters üçgenleşme "partne-

---

1 Aşkın nasıl tasvir edildiği genel temasının iki özel yönü kitabın diğer bölümlerinde daha detaylı ele alınmıştır: İkinci Bölüm'de fahişelik ve Altıncı Bölüm'de gözetleyicilik.

2 Romans "önceden, aslen Roman dillerinden birinde (Portekizce, İspanyolca, Katalonca, Provençal, Fransızca, İtalyanca ve Rumence gibi klasik olmayan Latinceden elde edilmiş) yazılmış, şövalyelerin ve diğer şövalye ruhlu kahramanların maceraları hakkında, şiirde veya düzyazıdaki uzun bir anlatıydı. Daha sonra, heyecan, aşk ve maceraya yapılan bir vurguyla, çokça hayal gücü ve idealleştirmeyle karakterize olan harika ve olağan dışı olayların kurgusal hir masalı" (*Webster's Dictionary*'den, College Edition, 1966).

rinden başka biriyle, Oidipal nesneyi temsil eden karşı cinsin idealleştirilmiş bir üyesiyle telafi edici, intikam dolu bağlılık düşlemini tarif eder." (Kernberg, 1995, s. 87-88).

Bu filmlerde var olan erotik ilişkilerin üçüncü yönü, aşk nesnelerinin idealleştirilmesine veya daha çok bunları ilişkilendirme süreci içerisindeki gerçek ve düşlenmiş eylemlere atıf yapar. Aşk sıklıkla kendini, ayrıklık hissinin bir üstesinden gelme girişimi olan, kişilerarası iç içe geçme arzusu olarak açığa vurur (Fromm, 1957). Ancak bebek ve anne arasındaki ilk aşk ilişkisi ilksel şeklini terk etmek zorunda olsa da, "başlangıçtaki bir olma durumuna tam bir geri dönüş beklentisi yüzünden her aşk ilişkisi içinde başarısızlığın tohumlarını içerir" (Verhaege, 1998, s. 50). Bu kaçınılmaz başarısızlık romantizmin inkâr ettiği ve bir idealleştirmeyle yerini değiştirdiği şeydir: aşk nesnesinin kendisi olan (her zaman az çok kolayca yeri doldurulabilir) kişi değil ancak daha çok tam da aşka düşme, âşık olma süreci. Bu süreç gerçek hayattaki (ve edebiyat ve sinemada yeniden üretilmiş) ifadesini türlü yollarla bulur. Bu, flörtleşme, kur yapma, fiziksel ve/veya duygusal olarak yakınlaşma, reddedilmeyi göze alma, kişinin kendisini alaya ve acıya maruz bırakması, baştan çıkarma ve çıkarılmanın heyecanı, kurtarma ve kurtarılma, haz olduğu kadar olası hayal kırıklığı, biriyle özlem giderme, yanı sıra Mozart'ın *Don Giovanni*'sindeki Zerlina'nın aryasında oldukça güzel ifade edilen ("Vorrei e non vorrei..." – "İsterdim ve istemezdim...") daimi şüphe şeklini alabilir. Sonuç olarak, bütün romantik ve erotik anlatıların arkasındaki itici güç peri masalı düşlemidir, bu özlem dolu dileğin güncellenmiş hali olan "ve sonsuza kadar mutlu yaşadılar" ise annenin rahmi içerisinde sonsuza kadar keyifli bir sembiyotik kaynaşma halinde kalmaktır.

Bütün bu anlatılanların, geçmişteki durumların ve psikodinamiklerin şimdiki aşk ilişkilerinde tekrarlanması, çocukluktaki etkileşim örüntülerine gerileme, şimdiki kişilerarası gerçekliklerin inkârı, başkalarına dair özelliklerin şimdiki partnerlere yer değiştirilmiş atfı ve benzeri bilinçdışı zihinsel süreçlerin kullanımını içeren aktarım görüngüsü tarafından altının çizildiğini söylemeye neredeyse lüzum yoktur. Aktarım (onu tamamlayan karşıaktarımla birlikte) normalde sadece görüşme odalarımızın duvarları içerisinde gözleniyor ve yorumlanıyorsa da, bütün insan ilişkileri için geçerli oluşuyla evrensel bir görüngüdür; yakınlık ve duygusal potansiyel derecesiyle doğrudan orantılı bir yoğunluk ve anlamlılık taşır.

Bu konulara değinen bir filme örnek olarak burada kısaca Giovanna (Clara Calamai) ve yakışıklı ancak güvenilmez bir serseri olan Gino (Massi-

mo Girotti) arasındaki ihtiraslı bir aşk hikâyesinden, Luchino Visconti'nin *Ossessione / Tutku*[3] filminden bahsedeceğim. Kadının nefret ettiği kocasını öldürmelerinden sonra suçları onlara pahalıya mal olur. James M. Cain'in romanı *The Postman Always Rings Twice / Postacı Kapıyı Daima İki Kez Çalar* filmine dayanan ve Kuzey İtalya'nın ıssız Po delta ovasına taşınan *Ossessione / Tutku*, tensel tutku ve suç, suçluluk ve kendini cezalandırma, sadakat ve ihanet hakkında bir filmdir.[4] Aynı zamanda Oidipal tema üzerine zengin çeşitlemeler aşılayan bir filmdir. Ebeveynler ve çocuktan oluşan geleneksel aile üçgenine meydan okuyan iki simetrik karakter filmin hikâyesine zorla girer: Onun için İdeal Benliği ve özdeşleşme modelini temsil eden ancak sonradan ona ihanet eden kişi olan Gino'ya belirsizce eşcinsel bir bağlanma geliştiren bir genç adam Spagnolo ve Gino'yu baştan çıkaran ama aynı zamanda onu dertlerinden kurtarmaya çalışan iyi kalpli fahişe (bkz. İkinci Bölüm) Anita.

Giovanna bir çocuğun doğumu sayesinde çekirdek aileyi yeniden oluşturabileceğine dair kendini avutur. Hamile kalarak, o ve Gino'nun artık manevi açıdan mutlu bir yaşama ve suçlarından azat olmaya hak kazandıklarına inanır çünkü gelecek bebek yaşlı kocasını (bir baba figürü) öldürmelerini telafi edecektir. Ancak, üçüncünün bertaraf edilmesinin diğer ikisine asla mutluluk veya huzur getiremeyecek olduğunu bilmelidir ve yakında öğrenecektir. Émile Zola'nın klasik romanı *Thérèse Raquin* (1867) bu ilkenin iyi bir edebi örneğidir ve *Double Indemnity / Çifte Tazminat* (Billy Wilder, 1944) aynı konu hakkında klasik *kara film*dir. Veya daha psikanalitik terimlerle ifade edersek: anneyle sembiyotik birliğe dair Oidipus öncesi düşleme gerilemek, karmaşık Oidipal çıkmazımız için geçerli bir çözüm değildir.

* * *

32 yaşındaki Belçikalı sinemacı Frédéric Fonteyne tarafından yönetilen ve Nathalie Baye ve Sergi López (Üçüncü Bölüm'deki *El Labirento del Fauno / Pan'ın Labirenti* filminde görmüş olduğumuz bir aktör) tarafından kusursuz

3 *Ossesione / Tutku* (İtalya, 1943). Luchino Visconti tarafından yönetilmiştir. Luchino Visconti, Mario Alicata ve arkadaşları tarafından, James M. Cain'in romanı *The Postman Always Ring Twice / Postacı Kapıyı Daima İki Kez Çalar* eserinden uyarlanarak yazılmıştır. Başrollerinde Clara Calamai (Giovanna Bragana) ve Massimo Girotti (Gino Costa) rol alır.

4 Neorealismo (Yeni Gerçekçilik) ismi ilk defa Ossesione ile ilişkili bir şekilde kullanılmıştır. Editörü Mario Serandrei, Visconti'ye şöyle yazmıştır: "Bu tarzda bir film yapımını 'yeni-gerçekçi' olarak adlandırmak dışında nasıl tanımlayabileceğimi bilemiyorum." İtalyan Yeni Gerçekçiliğine dair daha fazla ayrıntı Üçüncü Bölüm'de bulunabilir.

şekilde oynanan *Une Liaison Pornographique / Pornografik Bir İlişki*,[5] Truffaut, Rivette ve Rohmer gibi yönetmenlerin izinden giden post-Nouvelle Vague[6] Fransız geleneğinin, yakın ilişkilerin her ayrıntısını inceleyen varoluşçuluk sonrası romantik filmlerindendir.[7]

Bu yetişkin izleyiciler için bir yetişkin hikâyesidir. Yetişkin başkahramanları, birbirlerine cinsel amaçlarda kapılan ve sonunda âşık olan iki güvenilir, iyi kalpli kişilerdir. Daha genç bir çift için sorun olabilecek aşırı ahlâkçılık yerine ("Bak," der kadın baş karakter, röportörüne, "bu yaşta seks hakkında özgürce konuşabilirim"), onlara zor gelen, ilişkilerinin beklenmedik yoğun, neredeyse şiddetli duygusal tarafını kabullenmektir.

Bir eleştirmen tarafından yerinde bir şekilde "insani arzu ve duyguların değişkenliği üzerine muhteşem bir ara buluculuk" (Berardinelli, 2000) olarak tanımlanan Fonteyne'nin filmi, acı verici olduğu kesin olan, bir kadın ve bir erkek arasındaki ilişkinin dönüşümlerinde sapkınlıktan normalliğe (daha geleneksel erotik bir hikâyeden beklenileceği üzere tersi yöne doğru değil), salt fiziksel cinsellikten karşılıklı aşka aradaki sınırları adım adım geçen dönüşümlerin etraflı bir analitik araştırması üzerine kurulmuştur.

Ayrıntıcı görünmeyi göze alarak, bu filmin orijinal Fransızca olan *Une Liaison pornographique* adının oldukça ilgimi çektiğini söylemeliyim. Bunun hiç de pornografik bir film olmamasının yanında, pornografi sözcüğünün kelime anlamının cinselliğin *temsil edilmesine* atıfta bulunması yüzünden de başlık aldatıcıdır.[8] Dolayısıyla daha doğru bir isim muhtemelen *Une Liaison érotique* (Erotik Bir İlişki) veya *Une Liaison perverse* (Sapkın Bir İlişki) olabilirdi. Ancak, pornografi sözcüğünün böylesi bir yanlış seçimini onaylamazken, filmin başkahramanının kendi ilişkisini pornografik olarak tanımlamasını ileri sürerek, bu sözcüğü bu bölümde kullanmaktan geri durmayacağım. Amerikan dağıtımcıların, muhtemelen filolojik kültürlülükten ziyade, medeni cesaretsizlik ve ticari uygunluktan dolayı bu filmin adını *An Affair of Lo-*

---

5 *Une Liaison Pornographique / Pornografik Bir İlişki* (Fransa ve Belçika, 1999). Frédéric Fonteyne tarafından yönetilmiştir. Philippe Blasband tarafından yazılmıştır. Başrollerinde Nathalie Baye (Elle) ve Sergi López (Lui) rol alır.

6 Yeni Dalga sonrası – ç.n.

7 Yalnızca o yıllardan bir parça bahsetmek için: Michelle Delville'in *La Lectrice / Okuyan Kız* (1988), Patrice Leconte'un *Le Mari de la Coiffeuse / Berberin Kocası* filmi (1990) ve Claude Sautet'nin *Un Coeur en Hiver / Ayazda Bir Yürek* filmi (1991).

8 Yunanca sözcükler *porneia* ve *grafikos*, sırasıyla, "fahişeliği veya müstehcenliği akla getiren eylemler" ve "grafik" anlamına gelir. Dolayısıyla "pornografik" kendisi müstehcen olan değil, müstehcen bir şeyin temsilidir. Pornografik sıfatı bu yüzden, bir ilişkiye değil, sadece görüntü ve metin gibi şeylere (diyelim ki bir oyun, bir şarkı, bir roman, bir film) verilmiştir.

ve (*Bir Aşk İlişkisi*) olarak çevirdiğini ekleyeceğim. Bu bana, belki de (bunun gibi) romantik filmlerin, pornografik sahnelerini çıkardığınızda basitçe elde kalan şey olmadığını düşündürdü.

İleri sürdüğüm üzere, (gerek romantik edebiyat veya sinemada gösterilen gerek gerçek hayatta deneyimlenen) yakın ilişkiler sıklıkla cinsel arzu ve duygusal bağlılık arasında sürekli bir gerilimle karakterizedir. Bu *Une Liaison Pornographique / Pornografik Bir İlişki* filminin basit hikâyesinden daha açık bir şekilde ifade edilemezdi (veya, daha ziyade, sorgulanamazdı). Film basitçe Elle ve Lui olarak adlandırılan bir çiftin rol aldığı birçok sahneyi içerir: Paris *kafelerinde* birbirlerini bekler ve sohbet ederler; bir cinsel haz seansı için civardaki bir oteldeki *odalarına* anahtar temin ederler; trafikle çevrili bir sokakta kalabalığın arasında dururlar ve her görüşmenin sonunda ayrılmanın kolay bir yolunu bulamazlar. İfade, hareket, konuşma ve kişisel özelliklerin en küçük detaylarına büyük itina gösteren bu mükemmelce yapılmış sahneler Elle ve Lui'nin cinsel ilişkiden sonraki belirsiz bir zamanda, divanın arkasında oturan görünmeyen bir analist gibi sakin, bedensiz bir erkek sesiyle yaptıkları röportaj klipleriyle kesilir. (Bunun bir örneği ile, Freud'un görünmediği ancak kamera divanda yatan hastasına odaklandıkça sesinin ekran dışından duyulduğu, Hugh Brody'nin *Nineteen Nineteen / 1919* filminde karşılaşmıştık [bakınız Birinci Bölüm]).

Bu ekran dışı röportör, gizli ilişkilerinin (bu arada bu terim, cinsel ilişkinin aksine bir bağa, bağlantıya işaret eder) derin duygusal anlamını bulup çıkarmakla ilgilenmektedir ve hiçbir şekilde ahlâki bir yargıda bulunmaya çalışmıyordur. Röportörün kimliği bize ifşa edilmez: belki filmini yapmak için ne olmaları gerektiğine karar vermek yerine cevaplar arayan filmin yönetmeninin kendisini temsil etmektedir. Veya belki de İlk Sahne ile ilgili doyurulmamış çocuksu merakımızı terk etmeyi öğrenmemiz, kaygıya ve bilmemeye (psikanalistlerin kullanmayı sevdiği bir söz olan) katlanmamız gerektiğini fark etmekle kalmak yerine gerçekleri keşfetmeyi uman biz seyircilerden herhangi biridir. Bu fark ediş daha engelleyicidir, ancak aynı zamanda gerçeğe daha yakın olduğu için cevap aramaktan daha kazançlıdır.

Elle'in deneyimli aktris Nathalie Baye tarafından oynanması muhtemelen ilginç bir tesadüftür. İçlerinde Truffaut'nun *La Nuit Américaine / Amerikan Gecesi* (1973) ve Godard'ın *Sauve qui peut / Herkes Başının Çaresine Baksın* (1980) filmlerinin de olduğu altmışa yakın filmde başrol oynayan Baye, aynı zamanda Daniel Vigne'nin *Le Retour de Martin Guerre / Martin Guerre'in Dönüşü* (1982) filminde Gérard Depardieu'nun karısı Bertrande

rolünü oynamıştır. 16. yüzyılda bir Fransa kırsalında geçen bu filmde, köydeki diğerleri (ve onlarla birlikte seyirciler) onun sadece sahtekâr görünümlü bir kurnaz olabileceğine dair kanıtların varlığı yüzünden kimliğinden emin olamazken, Bertrande savaşta geçirdiği altı yıldan sonra geri dönen Martin'i kocası olarak kabul eder. Bertrande, elbette, bütün yatak odası yakınlıklarını onunla paylaşan biri olarak gerçeği bilir ve adam da onun gerçeği bildiğini bilir ancak *biz* karanlıkta bırakılırız. Biz yalnızca, bir bakıma, onların bildikleri bir şey olduğunu ve bunu bize anlatmayacaklarını biliriz.

Benzer şekilde, *Une Liaison Pornographique / Pornografik Bir İlişki* filminde de başkahramanların kendileri hakkında, seyirciler olarak bizim kasten dışında tutulduğumuz bir gerçeğin sırdaşları olduğunu biliriz. Aslında bizlere sunulan, film eleştirmeni Roger Ebert'in "hayal gücümüzün iştahını kabartan bir boşluk" (2000) dediği şey, Lacan'ın arzunun kaçınılmaz bileşeni olduğunu söylediği bu *manque*'dır (veya *eksik*): düşlemi gerçekleştirmeye izin verip bu boşluğu bir kez doldurduğunuzda, arzu tamamıyla kaybolur.

Sanatın doğasında bizi gerçekle ilişkilendiriyormuş gibi gözükürken, aslında ondan uzaklaştırmak vardır; ve Christian Metz'in (1974) hatırlattığı üzere konu sinema olduğunda bu iki mislidir. Sinemanın alışılmadık cazibesi, bize asla gerçek nesneleri değil, sadece onların temsillerini (aslında, temsillerinin sadece bir yansımasını) sunduğu gerçeğinden gelir. Başka bir deyişle gördüğümüzü sandığımız Elle ve Lui'nin gerçek insanlar bile değil, sadece yarı karanlık odanın sonundaki bir ekrana yansıtılmış gölgeler ve ışıklar olduğunu fark edene kadar, ekranda gördüğümüz gerçek Nathalie Baye ve Sergi López değil, kurgusal Elle ve Lui'dir. Burada okuyucularıma Platon'un (*Devlet / Republic* eserindeki) Mağara Miti tasvirini hatırlatmalıyım; sinema, psikanaliz gibi, sadece bir yüzyıldan daha eski olabilir ancak keşfedilişi yaklaşık iki bin dört yüz yıl eskiye dayanır.[9]

Ancak, Fonteyne'nin filminde daha fazlasından kasten mahrum edilmişizdir. Ekran dışındaki röportörle karşı karşıya gelen baş kahramanlar, onun bu yasak ilişki hikâyelerinin merkezinde olabilecek bazı sorularına cevap vermeyi reddederler. Röportör gibi biz de onların "pornografik" sırlarını asla paylaşmamıza rağmen, onlara bu kadar çok zevk verenin misyoner pozisyonu denilenden daha karmaşık bir şey olduğuna şüphelenmemize izin verilir. Ancak sonrasında Joyce McDougall'ın da dediği gibi, "sapkınlığın da, güzelliğin bakanın gözünde olması gibi olduğu söylenebilir. En başta gelen

9 Platon'un Mağara Miti'ne doğrudan bir filmde gönderme Bernardo Bertolucci'nin *Il Conformista / Konformist* filminde (1970) bulunabilir.

'erojen bölge'nin zihinde yerleşik olduğundan neredeyse şüphe yoktur!" (McDougall, 1991, s. 178). Ebeveynin odasının dışında tedbirli bir şekilde bekleyen, hepimizin içinde hâlâ yaşayan ve tepinen meraklı çocuk gibi, Fonteyne'nin kamerasının yanında bırakılmışızdır. Önümüzdeki dayanılmaz sessizliği kıran bir oda görevlisinin, otel koridoru boyunca çarşaf dolu servis arabasını ittirmesini izleriz. Görmemize izin verilen sadece budur. 118 numaralı odanın kapısı önümüzde sımsıkı kapalı kalır.

Bu hiç kuşkusuz gözetleyici ihtiyaçlarımızı engelliyorsa da, bence duygusal ve düşünsel olarak derinden tatmin olmuş halde kalırız. Daha önce ileri sürmüş olduğum üzere, baş kahramanları arasında geçenler Elle tarafından ilk röportajda pornografik bir ilişki olarak tarif edilse de, *Une Liaison Pornographique / Pornografik Bir İlişki* nihayetinde pornografik bir film değildir. "Biz burada sadece seks için varız," cümlesi muhtemelen biz seyirciler için değil, ama kendisi ve sevgilisi için geçerlidir. Bunun ötesinde, film seyircilerini sırrına dâhil etmese de, Lui ve Elle de, haklı bir şüpheyle, sadece düşlemlerini engellemeye neden olacak kimlik parçalarından (isim, yaş, evlilik durumu, iş) birbirlerini bilerek mahrum ederler. Belki de filmlerde bulunmuşlar ve Fonteyne'in filmiyle aynı şehirde geçen, yakın ancak kimliksiz (belki de kimliği belirsiz olduğu için yakın) yasak ilişkiler hakkındaki başka bir başyapıt olan Bernardo Bertolucci'nin *Ultimo tango a Parigi / Paris'te Son Tango* filmini (1972) izlemişlerdir. Belki bir psikanalitik divanın arkasında oturmuş (mesleklerini bilmediğimiz için, belki birinin ya da ikisinin de meslektaşlarımız olduğunu kurgulamakta özgürüz) veya analizanlar gibi divana uzanmışlar ve böylece bir terapist için tarafsız tutumu sürdürmenin ne kadar yararlı olduğunu öğrenmiş olabilirler. Üstelik büyük ihtimalle, bir çift olarak kişisel varoluşlarının kendilerine yabancı taraflarından konuşmaya başladıklarında, aksi halde gerileyici, tamamen duygusal, kıskançlık ve hasetle bozulmamış, bire bir gizli ilişkinin mutlu yanılsamasını bozabilecek Oidipal üçüncü öğeyi sokarak son bulabileceklerinin bilinçdışı bilgisine bir parça sahiplerdir. Ancak çelişkili bir biçimde, tam da böylesi bir üçüncü nesnenin yokluğu, potansiyel varlığını film boyunca son derece hissettirir: bir çeşit çok yüksek sesli görsel sessizlik.

Çiftimizin hikâyesinin yanal kontrpuanında, kaçınılamaz olduğu kadar zehirli bir bileşen olan dış gerçeklik öğesini ortaya koyan, kısaca anlatılan başka bir hikâye, çiftin bilinmezliğinin içerisine girdiğinde sessizlik belirginleşir. Yaşlı bir beyefendi, Mösyö Ligneaux (*adı* bize söylenmiştir), kapılarının önünde neredeyse kelimenin tam anlamıyla yığılır ve Freud'un 1885'te



Nathalie Baye and Sergi López, *Une Liaisan Pornographique / Pornografik Bir İlişki* (Fonteyne, 1999).

Jean Martin Charcot'nun histeri derslerine katıldığı aynı hastanede la Salpêtrière'de acı şekilde ölecektir. Mösyö Ligneaux'nun karısını kendisinin son hâlinin haberlerinden sevgi dolu koruma girişimi başarısız olur; cinsel olarak olmasa da duygusal olarak karısına hep sadık kalmıştır ve sonradan bir gazete yazısında karısının intihara teşebbüs etmiş olduğunu öğreneceğizdir. Elle ve Lui, tekrar, aşkın gücüyle karşı karşıya geldiklerinde güçsüzlerdir.

Hikâye ilerledikçe, *Une Liaison Pornographique / Pornografik Bir İlişki* yakın iletişimin kendisi üzerine derin bir meditasyona dönüşür. Bana özel düşünce ve duygularımı başka biriyle –bir ebeveynle, bir kız kardeşle, bir sevgiliyle veya aslında bir psikanalistle– nasıl paylaşırım? Yanlış anlaşılmayacağımı ya da yanlış anlaşıldığımı nasıl bilebilirim? Yanlış anlaşılma her zaman trajik sonuçlar doğurmasa da (herkesin Romeo ve Juliet'ten çok iyi bildiği gibi), farklı bir mahrem ilişki içerisindeki bir çiftte bile, derin bir soyutlanma ve yalnızlık duygusunu tetikleyebilir.

Filmin sonuna doğru kritik bir anda Lui ve Elle'i, kafelerinde düşünceli, neredeyse ağlatacak bir sessizlik içerisinde yüz yüze otururken izleriz. Filmsel ortam, adamı düşünürken duymamızı sağlar: "Âşıktım...Ve sonradan anladım. O istemedi. O durmak istedi. Hiçbir şey söylemedi ama ortadaydı. Yüzünü okuyabiliyordum."

Lui: "İkimiz arasında...Bu gitmeyecek".

Bu cümlenin büyüklüğünü neredeyse fark etmeden, Elle cevap verir: "Hayır."

Sonrasında onun düşüncelerini duyarız: "Onunla kalmaya karar verdim... Ama ikimizin... gitmeyeceğini söylediğinde, bu açık görünüyordu. Haklıydı. Ayrılmalıydık... Durmak istediğini anlayabiliyordum. Bu yüzden ben de istedim."

Röportör ilişkileri veya daha çok son verme kararlarıyla ilgili en yıkıcı soruyu sorar: "Ya bu bir hataydıysa?" Lui için Elle'in, onu sadece o Elle'i istediği için istediğini varsaymak ne kolaydır! Veya Elle sadece, Lui ilişkinin devam edebileceğinden korktuğu için ilişkilerini bitirmek ister.

Filmin başlangıcındaki, zamanda ileri giden röportaj yoluyla Fontey-

ne, çiftimizle ilgili, ilişkilerinin birkaç ayı süresince hâlâ görmezden geldikleri önemli bir bilgi öğesini biz seyircilerine sunarak mecburi bilgisizliğimizden şikâyet etmememiz için rüşvet verir: bunun bir son bulacağını biliriz, ve onlar bilmez (en azından bilinçli şekilde). Bu bizde bir bitiş hissi yaratır. Eğer en sonunda bu hiçbir şekilde gerçekten hayal kırıklığı hissettirmiyorsa, bunun nedeni film boyunca hâlâ Elle ve Lui arasındaki pornografik veya romantik ilişkinin bir şekilde devam edebileceğini ahmakça umut etmemiz, sezgilerimizi inkâr etmemizdir. Onlar birbirlerini tanıdıkça, biz seyirciler de onları tanırız ve severiz. Hatta belki de onlarla özdeşleşiriz. Ve belki hepimizin hayatlarımızda aramaya devam ettiğimiz, yakınlığın içindeki aynı türden mutluluğu kendileri için bulmalarını isteriz.

Une Liaison Pornographique / Pornografik Bir İlişki gibi filmler izleyicileri üzerinde beklenmedik şekilde güçlü bir duygusal etki yaratır. Bu kolay olabilir çünkü bize, hepsi çelişkili karmaşalar içerisinde olan inandırıcı karakterler göstererek, onları sahiden gerçek algılamamızı sağlarlar. Bu, sadece onları yaratan sinemacıların geniş hayal güçlerinde ve gitgide pasifleşen seyircilerin düşlemlerinde var olan idealleştirilmiş, insan üstü kahramanlarla bizi özdeşleştirmeye koşullayan, önemli ölçüde hassas ancak nihayetinde yüzeysel pek çok büyük hikâyeyle zıtlık içerisindedir.

Frédéric Fonteyne'nin filminin bazı özellikleri hakkındaki düşüncelerim sırasında, a) üçgen kümelenmeler; b) Lui ve Elle ile ilişkin olarak röportörün analitik işlevi; c) kişilerarası kaynaşmaya karşı gerileme eğilimi; d) ana karakterlerin aşk ilişkisinin görülmeyen pornografik bileşenleri hakkında izleyicinin engellenmiş gözetleyici düşlemleri; ve e) insanlar arasında bazen trajik sonuçlara ve her zaman büyük bir yalnızlık duygusuna yol açan nihai *iletişimsizlik* (Antonioni, Bergman veya Godard gibi *auteur*lerin filmlerine ilişkin olarak kullanılan yeni bir terimi ödünç alarak) gibi birçok psikanalitik içerikli fikre atıfta bulundum. Bu fikirlerden yararlanarak, okuyucularıma en azından başka türlü bir yakın ilişkinin varlığını hatırlatmada başarılı olduğumu umuyorum: psikanalizi ve sinemayı çapraz üreten ve birbirlerini zenginleştiren yaklaşım sağlayan bir ilişkinin.

* * *

Birçok filmin hikâyesine belkemiği sağlayan aşk ilişkilerinin bir başka bileşeni kişinin erotik bağlanmasının, kim veya ne olursa olsun, diğerini (ve süreç içerisinde kendisini) mutsuz durumundan *kurtarma* gücüne sahip olduğu düşlemidir.

Psikanalitik uzmanlık alanımız ilk zamanlarından beri, sadece veya çok da, nevrotik ve diğer zihinsel durumların bir tedavi şekli olarak değil, teorik, teknik ve etik olarak, görünürde kayıp, ölü veya delirmiş olan Bilinçdışı dediğimiz, devasa rezervuarı yeniden yapılandırmak amacıyla düzenlenmiş bir girişim olarak ortaya çıktı. Bir başka deyişle, psikanalitik çabanın kendisi muazzam bir kurtarma operasyonu olarak tarif edilebilirdi. Bu, mecazen Freud tarafından zihnin arkeolojik bir incelemesi olarak temsil edilmiştir. Şöyle yazar: "[Analistin] inşa, veya böylesi tercih edilirse, yeniden inşa işi büyük oranda, bir arkeoloğun yıkılmış ve toprağa gömülmüş bir yaşam yerini kazmasına benzer... Analistin daha iyi şartlar altında çalışması ve ona yardımcı olması için komuta ettiği daha fazla malzemeye sahip olmasına rağmen uğraştığının *yıkık bir şey değil hâlâ yaşayan bir şey* olmasının dışında, aslında iki süreç de birbirine denktir... İkisi de eklemeler yaparak ve sağ kalan kalıntıları birleştirmek suretiyle yeniden yapılandırmaya tartışmasız bir hak sahibidir" (Freud, 1937b, s. 259; benim vurgum).

Psikanalitik iyileşme süreci, sayısız faktörden birine dayanarak kendini birçok biçimde ve şekilde dışa vuran bu güçlü kurtarılma düşlemlerinin bir örneği olarak görülebilir. Örneğin, düşlem, kurtarıcı tarafından bir kendini feda (organ donörü), bazen kendi hayatını aşırı riske atma (özgürlük savaşçısı) öğesi içerebilir. Bu düşlem sadece kurtarmak değil kurtarılanı dönüştürme hırsının varlığına (tam da dini misyoner programlarında olduğu gibi); veya kişinin kendisini ve başkalarını kurtardığı şeyin ne olduğuna –genelde biraz gerçek biraz hayali bir tehlike, hastalık, şeytan, günah, cehalet veya ölüm–; ve en önemlisi, bilinçli ve bilinçdışı bileşenlerin özel karışımı ve etkileşimine bağlı olabilir.

Bu kurtarma düşlemlerimizin göstergelerini günlük hayatımızın sayısız yanında, örneğin arkadaş ve cinsel partner seçimlerimizde, veya sosyal çalışma, plastik cerrahi, kilim onarıcılığı veya ekolojik ders verme üzerine olan kariyer seçimlerimizde bulabiliriz. Ne kadar çok denesek ve akılcılaştırsak da, erken senaryoların tekrar sahnelenmesini içeren bilinçdışı aktarım faktörleri bu ilişki ve aktivite seçimlerimizde her zaman etkili olacaktır.

Performanslarının altında yatan bilinçdışı motivasyon ve düşlemler ne olursa olsun, çoğu kurtarma eylemine toplum tarafından oldukça değer verildiğini ve huzursuz uygarlığımızın tarihinin bazı soylu (ve bazen de en yanlış anlaşılan) kahramanlıklarını içerdiğini söylemeye gerek yoktur. Bunlar, Kleinci terminolojiyle, annenin bedenine yönelik ilkel yıkıcı düşlemlerden doğan suçluluk duygusunu yatıştırmaya yönelik onarıcı hareketlerdir. Kurtar-

ma düşlemleri, kendimizi kurtarma operasyonunun nesneleri veya özneleri olarak görüp görmediğimize bağlı olarak etken veya edilgen şekillerde ifade bulabilir: engelli çocuklara bakıcılık yapmayı üstlenmiş olabiliriz veya ara ara yerel hastanenin kaza veya acil servisinde karşılaştığımız başına sürekli kaza açan insanlardan olabiliriz. Ancak hem etken hem de edilgen versiyonların aynı kişide birleştiğini gördüğümüzde şaşırmamalıyız (kazaya yatkın bir bakıcı!). Bu durum, uygulayıcı adaylarının ilk önce kendi eğitim analizlerinden geçmelerini gerektiren psikanalitik eğitim protokolleri tarafından bilinmektedir: başkalarını kurtarmaya yetki almadan önce kendilerinin kurtarılması. Aslında etkin ve edilgen kurtarma düşlemleri analistlerin bilinçli bir şekilde analizanlarının acılarını yatıştırmak için mücadele ettiği ve bu yolla bilinçdışında kendilerininkileri de yatıştırmayı umdukları bütün görüşme odalarında bulunur (Greenacre, 1966). Aynı zamanda, analizanlar sıkça kendilerinin yanı sıra, zayıf ve çaresiz yaralı şifacılar olarak algılayabildikleri analistlerini de kurtarmayı isterler (Grinstein, 1957; Searles, 1975).

Klinik bağlamda, Atwood (1978) "mesihvari kurtuluş düşlemi" adını verdiği şeyi çocuklukta deneyimlenen travmatik hayal kırıklığı ve kayba verilen tepkiler olarak yorumlar. Çalışmamızda karşılaştığımız bir başka özel kurtarma düşlemi vak'ası yas sürecini ve nadir görülmeyen, çocuğunu kaybetmiş ebeveynlerin kayıp çocuğu kısa zaman sonra bir başkasına hamile kalarak yenisiyle değiştirme (yani sihirli biçimde hayata geri getirme) girişimi ile ilgilidir. Bu diğerinin yerine geçen çocuklar, ebeveynlerinin kendilerinden başka biri olmalarını beklediği hissiyle büyüdükçe, özellikle öz kimlik alanında psikolojik sorunlar geliştirebilirler (Sabbadini, 1988).

Ancak kökensel özellikleri ne olursa olsun, kurtarma düşlemleri aşırı belirlenmiş kaynakları arasında, ilişkili ilkel hezeyanlı ölümsüzlük düşünceleriyle beraber sıkça çözülmemiş narsisistik çocukluk çağı tümgüçlülüğü bileşenini içermektedir.[10] Bu, dolayısıyla çocukların, sırasıyla, bakım veren yetişkinlere ve ölümlüler olarak biyolojik koşullarımızın gerçekliğine bağlı olmaktan kaynaklanan (bir karşıtına çevirme süreci vasıtasıyla) savunma rolüne sahiptir. Bu bağlamda, Freud "kurtarma motifi"ne atıf yapar ve onun ruhsal kökenli anlamı üzerine "ebeveynsel karmaşanın... bağımsız bir türevi" yorumunu yapar. Şöyle açıklar: "Bir çocuk hayatını ebeveynlerine borçlu olduğunu veya annesinin ona hayat verdiğini duyduğunda, sevecenlik hisleri, güç ve bağımsızlık için çabalayan dürtülerle birleşir ve bu armağanı ebeveynlerine

10 Ölümsüzlük düşlemi bilinçdışı zamansızlıkla ve her yerde olanın çocuksu ayırt edilmemiş geçici boyutuyla ilişkilidir (Sabbadini, 1989).

iade etme ve eş değeriyle geri ödeme arzusunu yaratır. Erkek çocuğunun karşı çıkışı ona bunu söyletir gibidir: "Babamdan hiçbir şey istemiyorum; ona mal olduğum her şeyi geri vereceğim." Çocuk ardından babasını tehlikeden koruduğu ve hayatını kurtardığı düşlemini kurar; bu yolla babasıyla ödeşmiş olur... Burada anne genelde sevecen anlamıyla düşünülürken, kurtarma fikrinin bir oğlanın babasına uygulanışında bir hayli önemli olan şey onun meydan okuyucu anlamıdır. Anne çocuğa hayat vermiştir ve bu özel armağan ile eş değerde bir yedek bulmak kolay değildir" (Freud, 1910b, s. 172-173). Frosch (1959) analitik aktarımda ortaya çıktıkça, kurtarma düşlemlerini daha geniş bağlamda Aile Romanı düşlemleri içerisinde incelerken, Abraham (1922) daha ileri gitmiş, babaya karşı saldırganlığa eşlik eden öğeyi fark ederek, Sterba (1940) tarafından da vurgulanan, babanın kurtarılmasının Oidipal temasını geliştirmiştir.[11]

Karşılıklı kesişen birkaç kurtarma düşleminin fevkalade bir örneği Meksika filmi *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* (2000)[12] tarafından sunulmuştur. Film, başka türlü ilişkisi olmayan karakterlerin hayatlarını birbirlerinin çok yakınına getiren korkunç bir araba kazasıyla başlar.[13] Bu dramatik açılış sahnesinin merkezi hikâye kavşaklarının çevresinde, bir röportajda yönetmeni tarafından "sürekli bağıran itkisel bir film" olarak tanımlanan *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler*, bizlere motor kazasını çevreleyen olaylardan birkaçını gösterir. Dahice kurgunun ve geriye dönük ile ileriye yönelik sahnelerin yardımı vasıtasıyla doğrusal olmayan şekilde akıllıca anlatılan hikâye, karakterlerin rol aldığı veya başından geçen paralel ancak birbiriyle bağlantılı üç olay veya bölümden oluşur. Örneğin, bir olaydaki devamlılık hissi, birinci bölümün başkahramanlarından birinin izlediği bir televizyon programında yer alan ikinci bölüm karakterleri tarafından sağlanır.

---

11 Kurtarma düşlemleri teması üzerine psikanalitik gözden geçirme makaleleri için bkz. Esman (1987) ve Gillman (1992).

12 *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* (Meksika, 2000). Alejandro González Iñárritu tarafından yönetilmiş, yapılmış ve düzenlemeye yardımcı olunmuştur. Guillermo Arriaga tarafından yazılmıştır. Başrollerinde Gael Garcia Bernal (Octavio), Emilio Echevarria (El Chivo), Vanessa Bauche (Susana), Goya Toledo (Valeria) rol alır.

13 Felaket filmlerinde de çokça kullanılmış böyle bir anlatı aygıtı Thornron Wilder'ın romanı *The Bridge of San Luis Rey / San Luis Rey Köprüsü* filminde (1927) herkesçe bilinen şekilde kullanılmıştır. Bu nedenle şöyle haşlar: "Cuma akşamüstü, Haziran'ın yirmisi, 1714, bütün Peru'daki en güzel köprü yıkıldı ve beş yolcuyu altındaki girdaba sürükledi" (Birinci Bölüm, "Belki de Bir Kaza", s. 1) ve karakterlerini analiz etmeye ve birbirleriyle olan ilişkilerini keşfetmeye devam eder. Wilder'ın kurtarma düşlemleriyle sabit meşguliyeti, ki Glenn (1986) hunu onun prematüre ikizlerden biri olarak hayatta kalmasına yükler, hu hölümün temasıyla ilişkilidir.

Üç ana hikâye günümüz Meksiko'sunda geçer. İlki yengesiyle kaçma arzusu boşa çıkmış bir genç adamla ilgilidir; ikincisi güzel bir kadının fiziksel, ahlâki ve psikolojik dağılması hakkındadır; ve son hikâye gizemli bir berduşun uzun süredir kayıp kızıyla temasa geçmek için geri dönme girişimlerini konu alır. Üç hikâyenin hepsi de sınır ihlali içeren tutkulara, neredeyse kabul edilemez şiddete ve derinden insanlığa batmıştır.

Bu filmin en azından birkaç çoklu anlamına erişim sağlamak isteyenler için çok çeşitli eleştirel okumalar ve yorumlayıcı anahtarlar mevcuttur. Örneğin, bazıları *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* filmini aktarmaya çalıştığı sosyopolitik, ahlâki ve felsefi mesajlara odaklanarak anlamak isteyebilir. Bundan farklı olarak bazı eleştirmenler bu filmi tarihsel olarak Meksika sineması veya son dönem Latin Amerika *Buena Onda* geleneği içerisine; melodram ve gangster anlatıları gibi özel sinematik türler içerisine; veya örneğin Quentin Tarantino'nun etkileyici *Pulp Fiction / Ucuz Roman* filmi (1994) gibi diğer filmler ile bir kıyaslamaya dayanarak yerleştirmeye çalışabilir. Diğer eleştirmenler bunun yerine Iñárritu'nun çalışmasının biçimsel yönlerini, örneğin filme neredeyse bir belgesel hissi vermek amacıyla sık kullandığı el kamerası çekimlerini, veya geneldeki şiddetli aksiyon temposuna karşıt şekilde zamanı durdurmanın bir aracı olarak bütün boyut ve şekillerde, anlamlı hareketsiz fotoğrafların –bu resimler albümlerde, çerçevelerde ve cüzdanlarda; gazetelerde, reklam panolarında ve duvarlarda bulunabilir– tekrarlanan varlığını vurgulamak isteyebilir.

Yaklaşımımızı psikanalitik yönelimli bir perspektifle kısıtlamış olsak da, hâlâ bize açık birkaç seçeneğe sahip olacağız. Örneğin, diyelim ki, filmdeki birçok karakterin –erkeklerin, kadınların ve köpeklerin– davranışlarını güdüleyen hırsın, oral-yamyamsal aşamadaki gelişimsel kökenleri gibi bir temaya odaklanmak için bu eleştirel çalışmayı seçebilirdik. Bunun yerine, burada filmin hikâyesinin seçili yönlerinin psikanalitik olarak bilgilendirilmiş analizini sunmak istiyorum. *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* filmi kavrayışımızın bu özel yaklaşım tarafından zenginleşeceğini umarak, daha özelde, yorumlarımı yinelenen kurtarma düşlemleri teması çevresinde yapılandırmaya niyetliyim. Ancak bunu yapmak için, önce diğer kültürel bölgelere sapmalıyız.

Eski Ahit'teki prototipik Nuh'un Gemisi hikâyesinden itibaren, bilinen hikâyeler sıklıkla kurtarma motifi etrafında inşa edilmişlerdir.[14] Bu motif,

14 Bu motif sıklıkla, Kırmızı Başlıklı Kız'dan Rapunzel'e, Uyuyan Güzel'den George Bernard Shaw'ın *Pygmalion*'una (1913) kadar peri masallarında; kolektif gerileyici nostaljik Altın Çağ düşlemlerin-

başta Theseus ve Ariadne'ninki olmak üzere, birkaç Yunan efsanesinde de bulunur.[15] Ben burada Orpheus ve Eurydike'nin güzel aşk hikâyesine (İÖ. ilk yüzyıldan sonraki Latin versiyonlarıyla daha iyi bildiğimiz) odaklanmak istiyorum. En derin korkularımız, arzularımız ve çatışmalarımızın bir metaforu olarak bu hikâye birçok psikolojik görüngünün analitik anlayışıyla da ilgilidir (Bonaparte, 1954). Mitin en yaygın versiyonu şöyledir:

> Ünlü şair, şarkıcı ve müzisyen Orpheus'un karısı Eurydike, bir yılan tarafından ısırılır. Orpheus, sanatının gücüne güvenerek, onu yaşayanların dünyasına geri getirmesi için Hades'in yanına iner ve Yeraltı Dünyası'nın tanrılarını onu bırakmaları için ikna eder, ancak Hades'in yeniden ortaya çıkmadan önce dönüp ona bakmamasına dair emirlerine uymadığı için sonunda onu yeniden kaybeder.[16]

Orpheus'un bakışlarını Eurydike'ye çevirdiği ve bu yüzden onun ikinci ölümüne ve son kez kaybedişine neden olduğu kritik an ile ilgili klasik yorumlar çeşitlilik gösterir. Virgil'e[17] göre (Dördüncü *Georgica*) bu düşüncesiz hare-

---

de (Ovid'in Aurea Aetas'ında); dünyaya gelecek (Yahudiler için) veya hâlihazırda çarmıhta insanlık için kendi canını feda etmiş (Hıristiyanlar için) olan Mesih'e dair umudu veya reenkarnasyon inancını (Hindular için) teşvik eden dinlerde ve elbette roman, oyun, opera, dizi veya filmler olsun sayısız kurgusal çalışmada bulunur. Sonuncular içerisinde Kovboy filmleri, savaş filmleri, melodramlar ve *Schindler's List / Schindler'in Listesi* (Spielberg, 1993) ve *Titanic / Titanik* (Cameron, 1997) gibi oldukça popüler gişe rekorları kıran filmler bulunur.

15 Klasik Yunan mitolojisi psikanalize en temel anlatılarından bazılarını sağlamıştır. Sofokles'in Oidipus hikâyesini oyunlaştırması insanların gelişimsel tarihine, bilinçli ve bilinçdışı iç dünyalarına ve kişisel ilişkilerine çok önemli bir ışık yakmış çok yönlü dallara sahiptir. Narkissos veya Elektra'nınkilerde olduğu gibi diğer Yunan mitleri de, birçok normal ve patolojik zihinsel görüngüyü açıklığa kavuşturmamıza yardımcı olmuştur. Başka bir yerde, karşıaktarımsal erotik çekimde yer alan teknik problemlerle ilişkili olarak Odysseus'un Sirenlerle karşılaşmasını içeren Homerik efsaneye (Sabbadini, 1993) ve ayrılma kaygısı karşısındaki savunma örnekleri olarak manik dönemleri açıklamak için Ikarus'un intihar içerikli uçuşunun hikâyesine (Sabbadini, 1999) göndermelerde bulunmuştum.

16 Orpheus miti Orpheus'un kadınlardan vazgeçişiyle (bir versiyonunda eşcinselliğe dönüşüyle) devam eder ki bu kızgın bir grup Mainad'ın onu paramparça etmesine neden olur. Hâlâ şarkı söyleyen başı ve liri, Hebros nehrinden Lesbos adasına kadar suda sürüklenir, ki burada Apollo Orpheus'un başını bir yılandan koruyacak ve peygamberimsi güçlerle onu bağışlayacaktır; bundan dolayı eski uygarlıklar için pozisyonu, "sadece arketipik bir şair değil, aynı zamanda Orphizm olarak bilinen mistik bir dinin kurucusu"dur (Segal, 1989, s. 1). Bu mitin ebedi çekiciliği başkahramanının, Orpheus'un kişiliğine, sadece büyük bir şair ve müzisyen değil, aynı zamanda sanatını vahşi hayvanları ehlileştirme, bitkileri ve taşları hareket ettirme ve şarkılarını dinlemesi ve keyfini çıkarması için yunusları su yüzüne çıkartmak için kullanabilecek oluşuna bağlıdır. Bu, diğerlerini onunla özdeşleşmeye, onu idealleştirmeye ve ona haset duymaya sevk edilmiş hissedecekleri bir düşlem alanında, onu diğer ölümlülerin üzerine çıkararak, ona başlı başına tanrısal bir nitelik verir

17 Asıl adı Publius Vergilius Maro olan Virgil (ya da Vergil) eski Romalı bir şairdir. Başlıca eserleri arasında Georgicalar, Bucolicalar ve Aeneis destanı yer almaktadır. Eserleri Batı edebiyatını derin-

ketin nedeni, onun heyecan (*furor*) veya bunaklık (*dementia*) dediği bir delilik anıdır. Diğer yandan Ovidius,[18] bunu bir kocanın, doyumsuz tutkusunun yanı sıra, karısının zayıflığı için ilgili endişesine bağlar. Ovidius şöyle yazar:

> *Hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est.*
> (Kadının düşebileceğinden korkan ve onu görmeye hevesli olan adam, aşkla gözlerini geriye çevirir çevirmez kadın geriye doğru kaydı.)
> (*Dönüşüm / Metamorphoses*, 10: 56-57)

Psikanalitik bir perspektiften, Orpheus'un mantıksız ve (öz)yıkıcı hareketi için iki alternatif açıklama öneriyorum. Yeraltı Dünyası'na yapılan bu yolculuk Bilinçdışına, Birincil Süreç işleyişinin hâkim olduğu zihinsel bir alana, gerileyici bir dalışı temsil ediyorsa, Orpheus Haz İlkesi'nin bir sonucuna göre davranacaktı. Diğer bir deyişle Orpheus, ihtiyaçlarının doyumunun ertelenmesine tahammül gösteremeyen aç bir bebek gibi, kendi doyumsuzluğunun bir kurbanı olacak ve burada dış gerçekliğin ve kendi üstbenliğinin taleplerini temsil eden tanrılar tarafından ona dayatılan makul zamandan önce kafasını çevirecektir.

Orpheus'un davranışının başka bir açıklaması, ölünün sonsuza kadar istirahate bırakıldığı, tabiatın doğal düzenini bozarak (*Uyuyan yılanı uyandırma*) ve tanrılardan ayrıcalık almak için bir sanatçı olarak konumunu kullanarak bir tabuyu kırmaya cüret etmekten duyduğu bilinçdışı suçluluk hissine dayalı olabilir. Her ne kadar Eurydike'yi kurtarmak istese de, üstbenliği vazifesini bitirmesine izin vermez; böylece sevgilisini aslında trajik olarak ait olduğu yere geri atarak bilinçdışı bir şekilde bu vazifeyi sabote eder.[19]

Buna ek olarak, herkesin en derin ve en gerileyici korku ve arzularını temsil ettikleri için, bu tür anlatıların sahip olduğu evrensel çağrıyla, karanlık Ölüler Diyarı'nda Eurydike ile karşılaşması temel bir romantik aşk hikâyesi ve üstelik talihsiz bir hikâye yapısına sahiptir (*Erkek, hayallerinin kadınını elde etmek için savaşır; trajedi mutluluklarını yıkana kadar, bütün engellere rağmen başarmış gibidir*). Başka bir deyişle, Orpheus ve Eurydike insan soyu-

---

den etkilemiştir. Virgil, Dante'nin *İlahi Komedya* adlı eserinde cehennemde Dante'ye rehberlik eden kahraman olarak görünür – e.n.

18 Publius Ovidius Naso eski Romalı bir şairdir. Publius Vergilius Maro ve Horatius ile birlikte Latin edebiyatının üç kanonik şairinden biri olarak kabul edilir. *Metamorfozlar* adlı eseri klasik mitolojinin en önemli kaynaklarından biri olarak bilinir – e.n.

19 Limentani (1989) Orpheus'nun çifte değerliliğiyle özdeşleşme içinde Oidipal durumlarını onarmaktan aciz olan belirli psikanalitik hastalar tarif eder.

nun ulaşacağının ötesinde kalırken, kendi yönlerimizi onlara yansıtmamıza olanak tanıdıkları için aynı zamanda bizim ideal versiyonlarımızdır.

Bu mitin gücünün karmaşık bir yapı veya örüntüden geldiğini ileri sürüyorum: daha önce belirtmiş olduğum temel kurtarma motifi birçok istek ve davranışımızın arkasındaki itici güçtür. Sayesinde Kendiliğin dayanılmaz suçluluk duygusunu yatıştırmayı başardığı kurtarma düşlemleri, bunun üzerine, tabiatın doğal düzenine yönelik, Oidipal cinayet suçları ve ensesti içeren, her türden bilinçdışı arzulanmış veya hatta canlandırılmış ihlalin üstesinden gelecek girişimler oluşturabilir. Orpheus mitinde muhtemelen daha da derin bir istek bulabilirdik: Erosun sanatla birleşimi (Orpheus'un Eurydike'ye, tanrıları bile harekete geçiren müzikal kapasitesiyle birleştirdiği aşkı) –veya daha psikanalitik bir dille, yüceltmenin libidoyla birleştirilmesi– nihayetinde thanatosu yenebilirdi.

Aslında böylece, "yok edilmemiş ancak hâlâ canlı olan bir şey" düşüncesi tarafından ifade edilen bilinçdışı ve evrensel ölümsüzlük arzumuza geri döndük. Yukarıda Freud'dan (1937b) alıntı yaparken bu düşünceyi vurgulamıştım: "keşke Orpheus Eurydike'ye bakmak için arkasını dönmemiş olsaydı." Ancak bu düşünce mantıklı göründüğü kadar (doğrusu Virgil bile Orpheus'un dürtüsünü bunaklığına veya ahmaklığına bağlamıştır) safçadır. Nasıl yaşlı bir köpeğe yeni numaralar öğretemezseniz, insanlar da Gerçeklik İlkesi adına Haz İlkesi'ni tamamen terk edemezler. Şehvetten veya hırs, sabırsızlık veya tutku nedeniyle olsun, sürekli (diğerlerinden biraz daha sık) olarak kendimizi en iyi niyetlerimizle ve çıkarlarımızla çelişen şekillerde davranırken buluruz. İşleri daha da kötüleştiren, (yine, diğerlerinden biraz daha sık olarak) nevrotik şekilde hatalarımızı tekrar etmeye de zorunlu hissetmemizdir. Şu halde, bunaklığımız deneyimden öğrenmeye temel bir yetersizliktir. Eurydike'yi bir kere kaybeden Orpheus, tekrar kaybetmek zorundadır.[20]

---

20 Orpheus ve Eurydike miti, mitin başkahramanıyla da özdeşleşmiş sanatçılar, yazarlar ve bestecilerin çalışmalarında yinelenmiştir. Bu bağlamda Rainer Maria Rilke'nin elli beş *Sonnetten Orpheus'a / Sonnets to Orpheus* (1922) eserinden ve Christoph W. Gluck'ın, tanrıların gözetlemeci kabahati yüzünden Orpheus'u derhal affetmesiyle, hikâyenin trajik sonunun beklenmedik bir "sonsuza kadar mutlu yaşadılar" ile değiştirildiği *Orphe ve Eurydice / Orfeo e Eurdice* operasından bahsederek kendimi sınırlamalıyım. Beklenildiği gibi bu klasik mit sinemacılara da ilham vermiştir: klasik modern uyarlamalarından ikisinde, Jean Cocteau'nun *Orfe / Orphée* (1950) ve Marcel Camus'nun *Orfeu Negro / Siyah Orfe* (1959) adlı filmlerinde açıkça olduğu kadar, daha dolaylı olarak, görünürde ölmüş bir kadının ikinci defa ölmek için hayata tekrar geldiği (bkz. Bu Bölüm) Alfred Hitchcock'un *Vertigo / Ölüm Korkusu* filmi (1958) gibi; ve Kline'ın (1976) zekice gözlemlediği üzere, karısının intihar ederek ölmesini takiben başkahramanın sevgilisiyle tutkulu ilişkisinin yer aldığı Bernardo Bertolucci'nin *Ultimo Tango a Parigi / Paris'te Son Tango* (1972) filmi gibi başyapıtlar, orijinal Yunan hikâyesiyle birçok ortak özelliği paylaşır.

Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler filmindeki üç ana hikâyenin, genel anlamının yanı sıra, ümitsiz ve başarısız kurtarma girişimlerinin kesişiminde inşa edildiğini ileri sürüyorum.

İlk bölüm gaddar bir şekilde hızlı ve güçlüdür. Genç bir adam, Octavio/Orpheus (Gael Garcia Bernal), yengesi Susana'ya /Eurydike (Vanessa Bauche) tutkulu ve tehlikeli bir aşka düşer –kuşkusuz, Oidipus teması üzerinde başka bir ensestiyöz varyasyon. Onu ve çocuğunu, Octavio'nun öz ağabeyi[21] olan, ve onun karanlık tarafının ikizi olduğunu iddia edebileceğimiz kötü davranışlı kocası Ramiro'dan korumaya çalışmaktadır. Ramiro'nun eve döndüğünü, kucağında bebeğini tutan Susana'yı aşağıladığını ve köpek Cofi'nin dışarı çıkmasına izin verdiği için suçladığını görürüz. "Nerede bu kahrolası köpek?" diye sorar saldıran bir şekilde. Susana korkmuş ancak bu türden istismara da alışık görünmektedir. "Onun dışarı çıkmasına izin verdin yine değil mi orospu?" diye üsteler Ramiro, ona vurmaya hazır bir şekilde. Ve burada, kurtarıcı tutumunu bizlere ilk defa gösteren kardeşi araya girer. Ramiro'nun "Bu ben ve karım arasında," şeklindeki sözlerini umursamadan, Octavio suçu kendi üzerine alır: "Bendim," der, "köpeğin dışarı çıkmasına izin veren bendim, onu rahat bırak." "Ondan uzak dur," diye cevap verir Ramiro, ancak en azından ilk karşılaşmalarında yenilgiyi kabul ederek mutfağı terk eder.

Kısa süre sonra, Octavio'nun, Susana'nın çok kararsız hissettiği bir plan olan (şimdi yine hamile olan) Susana ve bebeğiyle kaçmayı düşlediği ortaya çıkacaktır. Birlikte kaçmak için gerekli olan parayı rottweiler köpekleri Cofi'yi kanlı yasa dışı köpek dövüşü ve bahislerinde dövüştürerek biriktirmeyi planlamaktadır.[22] "Bu bizim bankamız olacak, tamam mı?" der Octavio, Susana'ya bavulunda sakladığı parayı gösterirken. "Sadece senin ve benim... Bu para temiz, bu yüzden benimle geleceksin." "Seninle gelmek mi?" diye sorar kadın, inanmakta güçlük çekerek.

Mitsel yorumumuz bağlamında, tümüyle kötü karakter Ramiro muhtemelen Eurydike'yi ısırarak öldüren yılanı veya esirlerini Yeraltı Dünyası'nda tutan tanrıları –üç başlı canavarımsı *köpek* Kerberos tarafından korunduğunu belirtmek ilginç olabilir– temsil etmektedir. Aslında, patlamaya

21 Burada, Dante'nin zina içeren ilişkileri yüzünden lanetliler arasına yerleştirdiği ünlü âşıklar, Paolo ve Francesca akla gelebilir. Paolo, Francesca'nın kocası Gianciotto'nun kardeşiydi. Shakespeare'in *Hamlet*'inde de Gertrude, ilk kocası Cladius'u öldüren kayınbiraderiyle evlenir.

22 Aşırı derecedeki vahşetiyle bu sahneler, Michael Cimino'nun, uyuşturucu bağımlılarının, hayatları üzerine bahse giren heyecanlı bir bahisçi topluluğuyla çevrili pis bir Vietnam batakhanesinde Rus ruleti oynadıkları *The Deer Hunter* (1978) filmindeki sahneleri hatırlatır.

yakın bir gerilim atmosferi içinde sıkışık bir alanı paylaşarak, hep beraber yaşadıkları (iki kardeş, anneleri, Susana, bebeği ve rotweiler) şehrin kenar mahallerindeki daire, bir şehir cehennemiyle birçok özelliği paylaşır; gerçi, itiraf etmek gerekirse, Yunanların Hades'inden veya sessiz hayaletimsi gölgelerin yaşadığı Görünmez Krallık'tan çok Dante'nin gürültülü *Inferno*'suna daha çok benzer. (Ki bu ilk ikisinden hangisinin Bilinçdışının en karanlık köşelerine benzediğini merak ediyorum. Bilemiyoruz.)

Sonuç olarak, Orpheus gibi, Octavio *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* filmindeki son bölümünde Ramiro'nun cenazesinde yeniden karşılaşacağımız Susana'nın kocasının hatırasına sadık kalmaya karar verdiğinde ve Octavio ile otobüs durağında buluşmak için gelmediğinde kurtarma vazifesinde başarısız olduğunu anlar. Gerçeklik hayalle arasındaki farkı kapatmıştır. "Anlamıyorsun, değil mi?" diye sorar Octavio film boyunca birkaç kez. Engeller her zaman arzularımız tarafından aşılamayabilir. Aşk galip gelmemiştir: sonuç olarak, bu Hollywood değildir! Şimdi, onu koltuk değneklerine mahkûm eden motor kazasında fena şekilde yaralanmış Octavio, Eurydike'yi bir kere bulmuşken, ondan tekrar vazgeçmelidir. Bu kayıp deneyimiyle, bütün hayatı zamanından önce sona ermişçesine, tamamen çılgına dönmüş Octavio'yu izlemek bizim için neredeyse fiziksel olarak sancılıdır.

Filmin başında tanık olduğumuz araba kazasına neden olan bir hikâye ile ilgili olan ilk "bölümün" ve takip eden olayları anlatan üçüncüsünün tersine, *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* filmindeki ikinci bölümü kazanın şimdiki zamanında geçer. Güzel bir top model ve yeni partneri arasındaki bu aşk hikâyesi aynı zamanda, drama ve kara hiciv arasında değişen filmsel dile yaslanan, medya ve reklam dünyasının yüzeyselliğinin acı bir yansımasıdır. Iñárritu bizlere, başarılarının aldatmacaya dayandığını, zenginliklerinin ise ahlâki değerlerin fakirliğine bağlı olduğunu anlatır gibidir.

Filmin ilk bölümünde ailesiyle tanışmış olduğumuz yayımcı Daniel (Álvaro Guerrero) karısından yeni ayrılmış ve Valeria (Goya Toledo) ile beraber olmak için küçük kızlarını terk etmiştir. Ona şehirde süpriz hediye olarak lüks bir aşk yuvası verir, ancak aslında, burada onlar için çok az mutluluk bulunmaktadır. Trafik kazasının bir sonucu olarak, kendini tekerlekli sandalyeye bağlanmış bulduğunda Valeria'nın parlak kariyeri ve kırılgan akli dengesi sarsılır, sağ ayağı metal bir destek içine hapsolmuştur.[23] Ardından,

23 Bizlere, Hitchcock'un *Rear Window / Arka Pencere* filminde (1954) (bkz. Altıncı Bölüm) bacağı alçı içinde mahsur kalmış James Stewart'ı ve Buñuel'in *Tristana*'sındaki (1970) tek bacaklı Catherine Denevue'ü hatırlatır.

gerileyici bir sembiyotik özdeşleşmeyle bağlandığı bebek kendiliği, evcil hayvanı köpek Richie/Eurydike zemindeki bir deliğe düştüğünde ve altında kaybolduğunda, başka bir kayıp Valeria'yı kahredici bir kaygı, histerik bir çılgınlık ve güçsüz bir öfke durumuna sokar. Zira, bu simgesel alan Yeraltı Dünyası'nın ve dolayısıyla da Bilinçdışının başka bir temsilidir. Ancak bu sefer bu alan (gerçekte değilse de, Valeria'nın hastalıklı düşleminde), sakatlığıyla zaten harekete geçmiş olan hadım edilme kaygısını yoğunlaştıran, "binlerce sıçanla" veya tehlikeli iblisle doludur. Daniel yardım etmek için elinden geleni yapar, ancak beyhude çabaları sadece Valeria'yı gitgide daha öfkeli hale getirir ve kendisini de bıktırır, ta ki baskı tahammül edilemez hale gelip, aralarındaki dramatik yatak odası dalaşında Daniel'i paylayana kadar: "Richie'yi oradan çıkar!" diye bağırır Valeria. "Kendi çıkabilir," diye karşılık verir, yataklarından kalkarken. "Aşağılık herif! Her zaman böyle bencildin!" diye bağırır Valeria, güzel yüzü şimdi kızgınlık ve acıyla bozulmuştur. "Senin için her şeyden vazgeçtim!" diyerek kendini savunur Daniel. "Evet," diye cevap verir kin dolu Valeria, "kaltak karından ve aptal kızlarından!" "Kes sesini yoksa sana vuracağım," der öfkeyle. "Seni aşağılık," diye bağırır Valeria, Daniel ise "Bıktım senden, sen ve senin lanet köpeğinden!" der. Daniel çıkar. Valeria aşırı doz alır.

Bacağının kesilmesine yol açan, narsisistik kendilik imgesine aldığı son yıkıcı vuruş, Valeria'nın psikolojik durumunu lime lime eder. Onunla beraber, potansiyel olarak yaratıcılığın onarıcı gücünden uzak, bunun yerine daha çok dış güzelliğe dayalı olan modellik kariyeri de gider. Daniel/Orpheus onca kızgınlık sergiledikten sonra, parkeleri çekiçle döverek ve tahrip ederek, sonunda Valeria'nın köpeğini aşağıdan kurtaracaktır, şimdiye kadar Valeria'nın kendisinin kurtulmanın ötesinde olduğu açıktır. *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* filmindeki iki hikâye gibi, bu hikâye de açık uçlu bırakılmışsa da, "Enchant" marka parfüm reklamına ait devasa seksi posterlerinin şehir boyunca alaşağı edildiğini gördüğümüzde, Valeria'nm hayatının kademeli dağılışının son aşamasına ulaştığını biliriz. Korkmuş ve bunalımlı bir şekilde sıçanlar tarafından işgal edilmiş ulaşılamaz Yeraltı Dünyası'na çekilmiştir.

Amores Perros'un ruhsal bir yolculuk yapısına ve tadına sahip olan son bölümünde, filmde daha önce birkaç kere karşılaştığımız bir karakter olan El Chivo (Emilio Echevarria) ile ilgili bazı rahatsız edici gerçekleri öğreniriz. Onu ilk bölümden birkaç başıboş köpekle (o ana kadar araba kazasından kurtardığı Octavio'nun rottweilerının da içinde bulunduğu) şehirde dolaşan ve hayatını silah kiralayarak kazanan yaşlı bir berduş olarak biliriz. Gitgide onunla il-

gili daha karmaşık bir gerçeği keşfederiz: Chivo genç bir adamken, yakalanana ve hapiste yirmi yıla mahkûm olana kadar karısını ve kızını devrimci bir gerilla olmak için terk etmiş, siyasetle uğraşmış bir entelektüeldir.



Emilio Echevarria, *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* (iñárritu, 2000).

Aslen onu yakalayan aynı polisin aracılığı sayesinde, şimdi Chivo'ya bir işadamı olan Gustavo /Kabil tarafından üvey kerdeşi ve ortağı Luis'i /Habil öldürmesi işi teklif edilmiştir. Kanlı düşman kardeşler burada canlı bir şekilde, birbirleriyle yüzleşen ve hayatları için dövüşmeye hazır ringdeki iki doyumsuz köpek gibi sunulmuştur: *Homo homini lupus*[24] - *lupus* (kurt) *canis*'in (köpek) yakın akrabasıdır. Elbette daha önce, Octavio ve Ramiro kardeşler arasındaki kurtlar sofrası düşmanlığının egemen olduğu ilk bölümde benzer bir senaryoyla karşılaşmışızdır.

Gustavo ve Luis'in, büyük miktarda para kazanımını içeren çifte kaçırılmasının yarattığı trajikomik durumun avantajını kullanan Chivo, taparcasına sevdiği ergen kızı Maru ile yeniden bağlantıya geçmeyi dener. Onu geri kazanmaya ve onunla yeniden bağlanmaya mahkûm girişimleri bu son aşk hikâyesinin temel duygusal gerilimini sağlar. Maru/Eurydike iki yaşından beri babası Chivo'yu /Orpheus görmemiştir. Karısıyla zamanında küçük kıza daha rahatsız edici olması mümkün olan gerçeği açıklamak yerine onun öldüğünü söyleyeceği konusunda anlaşmışlardır. Onun trajedisi, kızına daha iyi bir gelecek sunabilmek umuduyla onu ailesinden ayıran bu politik suçları işlemiş olmasıdır. "Dünyayı düzene koymak istedim," diye itiraf eder kızının telesekreterine, "ve sonra onu seninle paylaşmak... Başarısız oldum, gördüğün gibi."

Karısının cenazesinde yeniden ortaya çıkması, Ramiro'nun Octavio'nun hayatında olduğu gibi bir dönüm noktasıdır, ancak hâlâ Maru'ya kim olduğunu belli etmeden kalır. Oidipal hayalini gerçekleştirmeden önce, ayrıldığı eşinin ölmesini beklemişçesine tesadüfen bu özel zamanda kızına ka-

24 İnsan insanın kurdudur – ç.n.

fasını takmış olması dikkat çekicidir. Bütün niyeti ve amacı, Maru için, onun hâlâ yaşadığını asla bilmemiş olana dek, kendi sözleriyle "yaşayan bir hayalet" olmak olmuştur. Yasa dışı bir şekilde elde ettiği para miktarını yastığının altında ve son eseri olan kuğu şarkısını[25] (yine müzisyen Orpheus!), baba sevgisi mesajını bırakarak kurtarma vazifesini tamamlar: "Annene seni bir daha asla görmeye çalışmayacağıma yemin ettim... ama yapamadım." Ardından Chivo yine, onu daha fazla acı çekmekten kurtarmak için, onun hayatından, tahminen sonsuza kadar çıkıp gider: "Seni bulmak için geri döneceğim," der telefonda ağlayarak, "bir kez gözlerine bakmaya cesaretim olduğunda." Bunlar pekâlâ Orpheus'un karısına son sözleri olabilirdi: ancak Yunan mitinde Eurydike'yi kaybetmesinin nedeni tam da gözlerine bakmaya cesareti veya deliliği olduğu içindi. Orpheus ile kıyasladığımız Chivo, kızını geri kazanma girişimlerinde, Maru'su tarafından bile tanınmadan, sadece tekrar gitmek üzere kısa süre için hayata geri dönmesiyle Eurydike gibi de görülebilir. Chivo'nun ona son sözleri olan "Seni seviyorum benim küçük kızım," telesekreterinin kapanış bipinden sonra söylenmiştir.

Filmin son sahnesinde Chivo ve köpeği Cofi, kasvetli, neredeyse gerçeküstü bir kenar mahalle manzarasında bizden uzaklaşarak yürürken arkalarını görürüz. Ardından, kapanış jeneriğinden önce siyah bir arka plan üzerinde, *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* filminin film tamamlanmadan ölen aktörlerden biri olan Luciano'nun hatırasına adandığını okuruz: "Aslında hepimiz biraz da kaybettiklerimiziz."

Buraya kadar köpeklere sadece kısa atıflarda bulundum. Gerçi Yönetmen Iñárritu, insan baş kahramanlarının yanı sıra, sıklıkla onları filminin tam merkezine (ve filmin adına) yerleştirmiştir. Bize insanların *perros*[26] kadar kötü olduğunu mu, yoksa tam tersi, insan da en iyi dostlarının yaptığı gibi dürüst davransa dünyanın daha iyi bir yer olmuş olacağını mı söylemek istemektedir? Sonuç olarak, hak ettikleri yerine onlara sadece bir köpek hayatı verilmişken bile, sahiplerine sadık kalmakla ilgili bir ünleri vardır; ve aslında birçok insan hemcinsi olan insanlara göre, hayvanlarla daha iyi ilişki kurabildiklerine inanmaktadır.

Sonunda, Valeria'nun fino köpeği dışında, *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* filminde tekrar kaybolmadan kurtarılan tek karakter, muhtemelen filmin gerçek başkahramanı olan rotweiler Cofi'dir: Orpheus'un

25 Eski Yunan'da son bir hareket, çaba anlamına gelen metaforik bir deyim. Bu deyim, kuğuların ölmeden önce güzel bir şarkı söylediklerine dair eski bir inanca atıfta bulunur – e.n.

26 Köpekler – ç.n.

bile evcilleştiremeyeceği kadar azgın bir hayvan ve belki de Iñárritu'nun, *homo sapiens*'in gerçek doğası hakkındaki sinizminin bir hatırlatıcısı.[27] Hâlihazırda filmin ilk sahnesindeki ölüm yolunda ve diğer köpeklerle dövüşürken hayatını birçok kere riske atan Cofi bir sağ kalan olmak için doğduğunu kanıtlar, böylelikle sahibinin bilinçdışı tüm güçlü düşlemlerini pekiştirir. Octavio'ya suç teşkil eden ve sonuç olarak başarısızlığa uğrayan Susana ile kaçma hayallerini gerçekleştirmek için para sağlayan Cofi (sahibi için yapmış olduğu bu şey, Orpheus, Hades'in tanrılarını baştan çıkarmak için onu çaldığında, lirin Orpheus için yaptığına benzerdir), yeni sahibini Chivo'da bulur. Daha önce bahsettiğim gibi, filmdeki bütün hikâyeleri yapılandıran kritik trafik kazasından onu kurtarmış olan berduştur. Ancak sevgiyle bakılan Cofi iyileştikten sonra Chivo, yokluğunda bu azgın köpeğin diğer bütün hayvanları ısırarak öldürdüğünü keşfeder. Üzgün ve kudurmuş, gözleri yaşla dolmuş Chivo öç almak için Cofi'ye ateş etmeye hazırlanır. Ancak, bu hareketinin son anında, muhtemelen Cofi'nin yaptıkları için suçlanamayacağını fark etmiş olacak ki, hayvanı kendi gazabından kurtararak ikinci kere hayatını kurtarır (halbuki Eurydike iki kere ölmüştü).[28]

Sonuç olarak, Iñárritu'nun *Amores Perros* / *Paramparça Aşklar Köpekler* filmini psikanalitik hatlar beraberindeki eleştirel anlayışım kurtarma düşleminin çeşitli anlamlarının incelenir hale getirdi. Bu düşlem, kısmen bilinçli, kısmen bilinçdışı olmak üzere evrensel olarak genel ve önemli bir karmaşadır ve sıklıkla birincil narsisizmimizle, Oidipal tabuları ihlalimiz ve ilkel ölümsüzlük düşlemlerimizle ilişkilidir. Bu inceleme bazı sanatsal temsilleri kapsayan, çeşitli ruhsallık içi ve kişilerarası senaryolarla kurtarma düşlemlerinin yinelenişlerine bakmayı içermektedir. Özellikle, yüzyıllar boyunca geçen zamana karşın, böylesi düşlemlerin sahip olabildiği duygusal etkinin bir

---

27 *Sinik* sıfatı Yunanca, "köpeksi" olarak çevrilen *kunikos* sözcüğünden türemiştir.

28 Bu sakallı adamın bir yandan intikam isteği, diğer yandan başkasına karşı yıkıcı duygularını kontrol etme ihtiyacı arasındaki duygusal gerilimi gözlemek, Freud (1914) tarafından bir başka sakallı baba figürü olarak tanımlanan Musa'daki benzer bir saygın çatışma uzlaşısını hatırlatır. Ona göre, Altın Buzağı'ya tapındıkları için halkına kızgın olan Musa ilk başta, "harekete geçmeyi, ortaya çıkmayı ve intikamını almayı ve Emirleri unutmayı arzuladı; ancak bu günahkâr isteğin üstesinden geldi, ve şimdi donmuş öfkesi içinde oturup kalacak. [...] Vazifesini hatırladı ve onun selameti için duygularına boyun eğmekten vazgeçti" (1914, s. 229-230). Freud'un Michelangelo'nun Yahudi önder heykeline dair zekice ancak kısmen de inandırıcılıktan uzak yorumu, bir çocuk olarak Freud'un babasından yıllar önce Yahudi aleyhtarı bir haydudun onu aşağıladığı ve kürklü kepini çamura attığını dinlediğinden hissettiği güçlü duyguların bir telafisi olarak yorumlanabilir. Jacob Freud, bu provokasyona sadece kepini alarak ve uzaklaşarak yanıt vermişti. "Küçük bir oğlanı elinden tutan büyük, güçlü bir adamın bu korkak davranışı," diye yazmıştı Freud (1900, s. 197) "bana dokundu".

örneği olarak etkileyici Yunan miti Orpheus ve Eurydike'ye atıfta bulundum. Filmdeki belirli kritik olayların analizi, bazı karakterleri ve davranışlarını bu hikâyeyle ilişkilendirmemize imkân vermiş ve *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* filminin bu hikâyenin önemli ölçüde etkili bir güncel örneği olduğunu göstermiştir.

Orpheus ve Eurydike'in klasik aşk hikâyesi ve kaybı bizlere, diğer şeylerin yanı sıra, kendi kaderlerimizin mimarı olduğumuza ne kadar inansak da (*Homo faber est suae quisque fortunae*[29]), zaaflarımızın bizleri güçsüz kıldığını ve psikanalizin *izniyle*, nihayetinde kaderlerimizi etkilediğini öğretir. İnsanlığa bu kötümser bakış Iñárritu'nun filminde bir parça Meksikalı halk inanışıyla yansıtılır; ağabeyinin cenaze töreninde onunla kaçma planını hatırlatan Octavio'ya Susana şöyle yanıt verir: "Büyükannem derdi ki, tanrıyı güldürmek istiyorsan ona planlarından bahset." Neyse ki Tanrı'nın gülüşü, bizi planlar yapmak ve hayaller kurmaktan asla vazgeçirmemiştir ve vazgeçirmemelidir.

* * *

Rohmer, Godard ve Rivette gibi diğer *Nouvelle Vague* (Yeni Dalga) sinemacılarının aksine, Claude Chabrol'un çalışması ana akım sinemanın içine rahatça yerleşir. Üstü kapalı kara komedi ve psikolojik gerilim türünün sosyal eleştirisiyle zenginleştirdiği filmleri, sıkça ikiyüzlülüğü, sonunda fiziksel şiddet şeklinde patlayan burjuva karakterin sırları ve bastırılmış duygularını ele alır. Eserlerinde, sadakatsizlik, suçluluk ve cinayetin farklı birleşimleri başlıca temalardır. Chabrol'un yaklaşık 1950'lerde röportaj yaptığı ve hakkında kısa bir kitap yazdığı Alfred Hitchcock, aynı Fritz Lang gibi, Chabrol'un çalışmalarında büyük etki uyandıran unsurlardan biriydi. Bir diğeri ise psikanalizdi: filmlerinden biri olan *La Cérémonie / Seremoni*'nin (1995) yazım aşamasında bir psikanalistle işbirliği yapmıştı, çünkü ona göre "Freudcu sistemi kullanmadan karakterleri düşünmek çok zordur, çünkü Freudcu sistem sinemaya da uygulanan işaretlerden ibarettir" (Feinstein, 1996 içinde, s. 86).

Çığır açıcı metni *Haz İlkesininin Ötesinde / Beyond the Pleasure Principle* (1920a) eserinde Freud, yaşama yönelik dürtülerle (eros) birlikte görülen ölüm dürtüsü (thanatos) kavramını tanıştırmıştı. Bu tartışmalı hipoteze göre bütün organik maddeler (*homo sapiens* dâhil) inorganik kökenlerine az çok anlaşılmaz, gerileyici bir çekim hissederler. Bu düşünce, en azından kıs-

29 İnsan kaderini kendisi yazar – ç.n.

men, (tam da yakın zamanda biten) kanlı Birinci Dünya Savaşı'nda savaşan birçok askerin yaşadığı gibi, travmatik olayları tekrarlamaya yönelik evrensel bir eğilim olduğuyla ilgili Freud'un gözlemine dayanmaktaydı.

Şimdi Chabrol'un *Le Boucher / Kasap*[30] filmine odaklanırsak, başkahramanı Popaul'un (Jean Yanne) da daha çok travmanın faili olarak, kurbanı olduğu erken bir travmayı (babasını istismarcı olarak tarif eder) tekrarladığını ileri süreceğim: bu, klinik çalışmamızdan bildiğimiz üzere, saldırganla özdeşleşmenin bir sonucu olarak olağandışı bir netice değildir. Dolayısıyla, Popaul bir hayvan kasabı olarak (babası gibi) ve sonrasında Fransız ordusuna katılarak ve orada on beş yıl kalarak başkaları tarafından yapılan kasaplığın travmatize bir tanığı olur. Mezbahadan Cezayir ve Hindiçin'in ölüm tarlalarına gideriz ve tekrar geri döneriz.

Bir kasap ve bir asker olarak bu iki faaliyetin zihninde üst üste binmesi ve benzer psikolojik amaçlara hizmet edebilmesi bizi şaşırtmamalıdır. Popaul'un onun için insanlarla hayvanların çok farklı olmadığını ileri süren konuşmalarında çeşitli atıflar buluruz. Babasını "bir sıçan" ve "bir domuz" olarak adlandırır, öğretmeni Matmazel Vachin'i "adıyla sanıyla bir inek" olarak görür, ve (öldürülmüş, kesilmiş ve yenilmiş) hayvan kanının tam da aynı muameleyi hak eden insanınkiyle birebir aynı koktuğunu açıklar. Filmi başlatan düğün yemeği sırasında, kesmeye hazırlandığı ete atfen şöyle der: "Bunu kendim öldürdüm. Eğer iyi değilse, dilimi keserim." Üstelik, adım adım öğrendiğimiz üzere, duygusuz kadın cinayetleri yüzünden kendisini bir hayvan olarak (en azından boyalı basın dilinde) tanımlayacaktır.

Biz seyirciler ona, köyde babasının mesleğine geri döndüğü, thanatosun yıkıcı gücünün, zihninde olgunlaşmamış eros kavrayışı olduğunu farz ettiğimiz şeyle sapkınca karışmaya başladığı bir zamanda katılırız. Yerel bir ilkokulda müdür olan Hélène (Stéphane Audran), geçmişte mutsuz bitmiş bir ilişkinin acısını hâlâ taşısa da, iyi bir aşk deneyimi yaşamıştır. Bu eski aşk onu erkeklerle daha fazla risk almaya isteksiz kılmıştır. Tersine, Popaul'un önceki erotik deneyimleriyle ilgili hiçbir şey bilmeyiz. Bunun yerine bize gösterilen Hélène'i baştan çıkartmak için et (bir demet çiçek gibi sarılmış) ve brendi içerisinde vişne sunuşu ve dairesini dekore etmek için gönüllü oluşu gibi az çok acemi girişimleridir. Hikâye geliştikçe, Popaul'un bir kadına karşı sırayla bu tarz hareketler izleyerek, başka kadınlara karşı dehşet verici cinayetlere giriştiğinin farkına varırız. Kimdir onlar? Onları neden öldürür? Onları nasıl se-

30 *Le Boucher / Kasap* (Fransa, 1970). Claude Chabrol tarafından yazılmış ve yönetilmiştir. Başrollerinde Stéphane Audran (Hélène) ve Jean Yanne (Popaul) rol alır.

çer? Aralarından sadece birinin kimliği bize söylenir, Paul'un kıskançlık duymuş olabileceği, Helène'nin iş arkadaşının yeni evli karısı. Silahı da tabiî ki sadece bir et bıçağı olabilirdi. *Le Boucher / Kasap* filminin güçlü ve ölçülü bir psikolojik temsiline sahip olduğu bu şey, eros ve thanatosun, tutku ve cinayetin sapkın karmaşıklığıdır. Böyle bir tema Chabrol'un sinematik eserlerinin çoğunda karakteristiktir, ancak bu sefer öyküdeki kırılma katilin en sonunda et bıçağını kendisine çevirmesidir. Hayatını fail olarak geçirmiş kurban, kendisini bir kadına beslediği aşkın sunağında alışılmadık bir koyun (veya sığır) gibi kurban ederek, yeniden bir kurban olmuştur.

Hélène'nin hikâyedeki rolü nedir? Sadist nitelikli katilin masum (potansiyel) kurbanından çok, sadece onunla olan belirsiz duygusal ilişkisi yoluyla, örtük suç ortağı olduğundan emin olabiliriz. Baştan çıkarıcı akşam yemeği daveti ve yaş günü hediyesi, cinsel olarak uygun olmadığına dair açık mesajıyla birleşir. Popaul onun isteğine saygı duyar, yine de... polis müfettişini bile şaşkın bırakan şey, öldürdüğü üç kıza (ya da daha fazlasına) tecavüz etmemiş olmasıdır.

Hélène hakkında her şey göründüğü kadar açık değildir: Daha fazla yakınlaşmamaya karar vermişken neden Popaul'a karşı baştan çıkarıcı davranmıştır? Çakmağını neden çekmecesinde saklar ve polise cinayetle ilgili hiçbir ipucu bulmadığına dair yalan söyler? Bize anlatılan, Hélène'nin on yıl önce aniden biten bir ilişkideki hayal kırıklığından beri, erkeklerden veya onlarla en azından cinsel ilişkiden elini eteğini çektiğidir. "Hiç sevişmemek seni çıldırtabilir," der Popaul. "Sevişmek seni deli de edebilir," diye cevaplar Hélène. Zihninde, bir aşk hayatının yerini bir müdüre olarak başarılı bir profesyonel hayatı, erkeklerin yerini ise küçük öğrenciler almıştır. Onu çocuklara Honoré de Balzac'dan bir pasaj okurken ve onları iki okul gezisine götürürken izleriz: ormana mantar toplamaya (Popaul'a yaş günü hediyesi olarak bir çakmak sunduğunda) ve Lascaux mağaralarına (Popaul'un çakmağı kaybettiği yere).



Jean Yanne ve Stéphane Audran, *Le Boucher / Kasap* (Chabrol, 1970).

Bildiğimiz Popaul ve Hélène'nin bir araya geldiğidir (bu belirsiz ifade

ne olursa olsun). Tamamına erememiş ilişkileri, Chabrol'un kamerasından bir yetenek gösterisi mahiyetinde geniş çekim olan (üç dakika kırk altı saniye), düğün partisinden ayrıldıktan sonra köye doğru yürürlerken başlar. Aralarındaki bilinçsiz çekim, adamın zalimliğe aşinalığıyla kadının cazibesine kapılması ve kadının bir şekilde sapkınca ona doğru çekilmesidir. Bu nihayetinde onun hayatını kurtaran şey olabilir.

Le Boucher / Kasap filminde Hélène ve Popaul arasında gelişen arkadaşlığın platonik doğası, bir kasap ve bir asker olarak şimdiye kadar benimsediği sosyal anlamda kabul edilebilir profesyonel rollerle yüceltilmiş psikopatik eğilimlerinin patlama fitilini ateşleyen şey olarak yorumlanabilir. Aslen bu, hoş, hatta çekici bir dış görünüş sunarken, sıklıkla en azından bilinçli olarak en küçük pişmanlık duymadan en kötü suçlara teşebbüs etmeye hazırlanan birçok psikopatik karakterin özelliğidir.[31] Böylesi bir zıtlık filmde, filmin görselleri ve sesleri arasında aksettirilmiştir: Dordogne'deki görünüşte huzurlu Trémolat köyü ve ilk sahnelerden itibaren rahatsız edici bir şeylerin olacağına dair bizi uyaran Pierre Jansen'in müziğinin taşıdığı atmosfer arasında.

Benzer konudaki bir Hollywood filmi olan *Jagged Edge / Bıçak Sırtı* (Marquand, 1985) filminin psikopatik baş kahramanı gibi Popaul da bu tanıma çok iyi uyar. Hélène'e karşı kibar ve cömerttir, ne zaman ihtiyaç olsa (ister düğün yemeğinde misafirlere rosto kesmekte, ister Helene'nin sınıfındaki çocukların defterlerini toplamakta olsun) yardımcıdır. Hoş görünüş ve tutumu bile, filmlerdeki çoğu caninin ve popüler hayal gücünün aksine, bizleri eziyet içindeki iç dünyası hakkında şüphelendirmez. (Bir keresinde bir polis memurundan suçluların senden benden farklı görünseler işlerinin çok kolay olacağı yorumunu duymuştum.)

Olay örgüsündeki birkaç düğümden sonra Hélène Popaul'un kanlı suçundan emin olduğunda, kendisine okulda barikat kurar. Ancak, sınırlara saygısı olmayan bir adam olan Popaul (Hélène'i gizli gizli takip eder, okul bahçesinde onu gözetler, her istediği anda onun sınıfına ve evine girip çıkar, sanki kendine aitmiş gibi onun çekmecelerini açar, mutfağında yemek pişirir) yine yolunu bulur. Hélène ve izleyiciler onu öldüreceğini düşündüğünde, Héléne, bıçaklanma korkusu ve içine girilme arzusunun bir karışımı hissi veren bir yüz ifadesi takınarak gözlerini yumar. Ekran kısa süreliğine iki kere kararır. Işıklar geri geldiğinde, Hélène'nin yanı sıra biz de Popaul'un onu değil, kendini bıçakladığını fark ederiz. Ona aşkını açığa vurduğu uzun bir ara-

31 Michael Powell'in *Peeping Tom / Kadın Katili* filminin (bkz. Altıncı Bölüm) baş karakteri gibi.

ba yolculuğundan sonra, kanı (ve gözyaşları) bedenlerinden dışarı akarken, hiçbir yere ait olmayan bir hastane asansöründe ölecektir.

Bu "cinsel engellenmenin üstü kapalı, şefkatli çalışması" (Bergan, 2010) sırasında aslında ne seks ne de cinayet ekranda meydana gelmezken, bu iki birbirine geçmiş, Freud'un adlandırdığı şekliyle "İlahi Güçler" (1930, s. 145), eros ve thanatos arasındaki mücadele bütün film boyunca mevcuttur. En sonunda hangisinin galip geleceği sorusu ise cevapsız kalmak zorundadır.

* * *

Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'indeki talihsiz âşıklardan, Wagner'in *Tristan und Isolde / Tristan ve İsolde* eserindeki Liebestod'a kadar, eros ve thanatos arasındaki ilişki yüzyıllar boyunca birçok tiyatro, melodram, edebiyat ve tabiî ki sinema için bir *topos*[32] olmuştur. İnsan deneyiminin bu iki büyük alanı arasındaki böylesi bir ilişki, psikanalitik yorumlara oldukça elverişlidir. Her zaman gelişimin Oidipal evresinde bulunan aşk ve saldırganlığın birleşimi; aynı zamanda uygarlığın değişimleri içinde geçerli olan libido ve ölüm dürtülerinin bir arada olması mefhumu; sadomazoşizme özel bir atıfla beraber normallik ve sapkınlık arasındaki sınırların değişkenliği; sonsuz aşka dair romantik düşlemimizin kendi ölümlülük gerçeğimizi inkâr etmemizi sağlayan savunmacı girişimimiz olabileceği iddiası; bunlar, bu ilişkiye dair kavrayışımızı bilgilendiren, sıkıntılı ancak gerçek hayatta olduğu gibi sinemanın kurgusal dünyasında sıklıkla karşılaşılan düşüncelerden bazılarıdır.

Pedro Almodóvar'ın beşinci filmi *Matador*,[33] eros-thanatos yapılanmasının etkili bir temsilidir. Bu filmin başkahramanlarından biri olan eski boğa güreşçisi Diago Montes (Nacho Martinez) güreş meydanındaki ciddi bir kazadan yıllar önce sağ kurtulmuş (Almodóvar'ın 2002 tarihli *Habla con Ella / Konuş Onunla* filmindeki *Matador* gibi) ve şimdi Oidipusvari bir şekilde topallayarak yürümektedir. İşkenceci-korku pornosu türündeki videolara bağımlı olan Diego, Plaza de Toros'ta boğa öldürmeyi, yatakta kadın boğa güreşçilerini öldürmenin yerine koymuştur. Meslektaşı ve ezeli düşmanı ceza avukatı Maria Cardenal (Assumpta Serna) erkek sevgilileriyle, orgazmik arzularını tatmin etmek adına saç tokasını adeta bir *banderilla*ymışçasına[34] onların boyunlarına soktuğu benzer cinsel aktivitelerden keyif alır.

---

32 Geleneksel tema veya öge – ç.n.

33 *Matador* (İspanya, 1986). Pedro Almodóvar tarafından yönetilmiştir. Pedro Almodóvar, Jesus Ferreo ve arkadaşları tarafından yazılmıştır. Başrollerinde Nacho Martinez (Diego Montes), Assumpta Serna (Maria Cardenal), Antonio Banderas (Angel) ve Carmen Maura (Julia) rol alır.

34 Matadorların boğaya attıkları iğneli çubuklar – ç.n.

Böylesi birbirine tam uyuşan kişilerin er geç karşılaşmaları kaçınılmazdır. "Sen ve ben benzeriz," der Diego Maria'ya insanların sıkça intihar niyetleriyle kullandıkları bir köprüde karşılaştıklarında, "ikimiz de ölüme takıntılıyız." Ölümcül erotik yaşantıları, izlediklerini izlediğimiz eski bir filmi yansıtır: King Vidor'un *Duel in the Sun / Kanlı Aşk* (1946) filminde Gregory Peck ve Jennifer Jones'un önce birbirlerine ateş edip sonra birbirlerinin kollarında öldüğü dramatik sahneyi.

Muhtemelen herkesin bilinçli ve ya bilinçdışı normal düşlem yaşamında var olan, eros ve thanatos arasındaki bahsi geçen ilişki, sevgililer, ölümü idealleştirdiklerinde ve hatta ölümün peşine düştüklerinde patolojik özellikler kazanır. Evlilik yemini olan "Ölüm bizi ayırana dek" cümlesinin anlamı, ölümün artık hiçbir şekilde âşıkları ayıramayacağı inancıyla hükümsüz kılınmıştır. Aksine, sembiyotik birliğin yıkıcı ve öz-yıkıcı düşlemine kendilerini kaptırdıkça, ölüm onları birlikte sonsuzlukla buluşturacaktır. Kökleri en erken birincil nesneyle birleşme deneyiminde bulunduğu üzere, bu durumun gerileyici niteliği mutlaktır.

Şu ana kadar "eros *ve* thanatos" ifadesini kullanıp durdum. Ancak böylesi bir ortaklığın ayrı ayrı farklı yönlerini düşünmek yararlı olacaktır. Bazen eros, thanatosun nedeni olarak görülmelidir: Terk edilmiş veya ihanete uğramış bir âşık (umutsuzluk ve intikam ihtiyacı veya her ikisi için de) intihara, cinayete veya ikisine birden sapabilir. Böylesi tutku suçları, eğer özellikle ailenin şerefini korumak amacıyla yapıldıkları iddiasına sahipseler, belirli toplumlar tarafından cesaretlendirilir ve hatta yasalar tarafından hoş görülür. Ancak eros, psikanalistlerin ölüm dürtüsü olarak kavramlaştırdıkları bir süreç vasıtasıyla thanatosla da özdeşleştirilebilir veya muhtemelen karıştırılabilir. Bunun en uç halinde böyle bir aşırı özdeşleşme, Almodóvar'ın filminde Diego ve Maria'nın ekran dışı erotik yolculuğuyla sonuçlanan şekilde, âşıklar arasında *folie à deux*[35] çifte intiharlar (veya bunlar çifte cinayet değil midir?) ile sonuçlanan bir anlaşmaya neden olabilir.

Matador'un başkahramanları için tutkulu bir ilişki sırasında beraber ölme isteği, beraber cinsel doruğa ulaşmanın trajik alternatifidir.[36] Ancak amacı gerçeklikten kaçınmak olan böylesi bir nihai cinsel eylem ancak sanrısal olabilir; çünkü, her iki âşık da öldüğünde ve aşkları onlarla beraber yerin

---

35 *Folie à deux* "iki kişi arasında paylaşılan çılgınlık" anlamına gelen Fransızca bir terimdir. Paylaşılmış psikoz olarak da bilinen bu psikiyatrik sendromda psikotik bir duruma özgü belirtiler olan sanrılar ve varsanılar iki kişi arasında paylaşılmıştır – e.n.

36 Orgazmın bazen *la petite mort* (küçük ölüm) olarak adlandırılması tesadüf değildir.



Matador (Almodóvar, 1986).

yedi kat altına gömüldüğünde ilişkilerinin samimiyeti veya yoğunluğu hakkında şüpheye düşülmez, bu ilişkinin geleceği yoktur ve ilişkiye ne iç ne de dış kaynaklardan gelebilecek bir tehlike yoktur.

Eros ve thanatos arasındaki sağlıksız ilişkinin başka bir örneği cesetlerle cinsel eylem performansları içeren, Buñuel'in *Belle de Jour / Gündüz Güzeli* filminde (bkz. İkinci Bölüm) karşılaşmış olduğumuz bir sapkınlık şekli olan ölü sevicilikte (nekrofili) görülebilir. *Matador*'da Diego, kız arkadaşı Eva'dan onunla sevişirken gözlerini kapamasını ve ölü rolü yapmasını istediğinde (onu gerçekten öldürmekten daha az aşırı bir anlaşma) buna çok yaklaşır. Bu durum, Almodóvar'ın on beş yıl sonra *Habla con Ella / Konuş Onunla* filminde (2002) bir erkek hemşirenin bir kadınla derin koma durumundayken sevişmesini göstereceği durumla kıyaslanabilir.[37]

Aynı zamanda Buñuel'in filmlerinde de sıkça karşılaşılan, örneğin suçluluk duygusuyla dolu, çok masum olmayan, psikotik, bakire ve telepatik Angel karakterinin katı dini yetiştirilmeli bir *mala educación*[38] sonucunda olduğu gibi ve dünyaya gerçeküstü bir bakış açısıyla bakan Buñuelci üslup içeren temalardan hareketle, *Matador* aynı zamanda, gizlice boğa güreşi hatıraları toplayan Maria tarafından yapılan sapkın bir aktivite olan fetişizm temasına da dokunur. "Kadın fetişleştirmesi" diye yorumlar film uzmanı Paul Julian Smith, "cinsel farklılığın kırılganlığına işaret eder" (Smith, 2000, s. 70). Gerçi fetişizm, *Matador*'da çoğunlukla garip kostümlerin daimi bir teşhiri (ve hakkında konuşma) yoluyla daha örtük bir şekilde mevcuttur. Böylesi bir sunuş, Üstat Almodóvar'ın fikir babası olduğu, terkedilmiş ancak görünürde hâlâ kan kokan bir mezbahada filme alınmış çıldırmış, absürt moda gösterisiyle doruğa ulaşır (Chabrol'un *Le Boucher / Kasap* filminde yokluğuyla göze çarpan gibi). Gerçek kardeşi ve gelecekteki yapımcısı Agustin Almodóvar ikinci polis memuru rolünde ikincil bir rolü oynamaya düşürülmüşken, Don Pedro bir ga-

37 Bkz. Sabbadini (2006).

38 *La mala educación*: Kötü eğitim. Aynı zamanda Pedro Almodóvar'ın 2004 yapımı filminin adı – ç.n.

zetecinin bölünmüş bir İspanya'daki haset ve tahammülsüzlükle ilgili sorularını yanıtlamak için çok meşgul bir adam olarak küçük bir rol oynar.

Matador'un etkileyici senaryosu Almodóvar'a fevkalade sinematik becerilerini göstereceği zengin bir arena (veya boğa güreşi meydanı) sağlar. Sonuç, suç teşkil eden erotizm, eğlendirici komedi, basit melodram ve eski moda romantizm arasında asılı duran, sınıflandırılamaz, gösterişli bir hikâye öykünmesidir. Bazı seyircileri rahatsız edebilecek sayısız aşırılıkları, aslında kusursuzca tasarlanmış bir sahne atmosferiyle, zarif mizansen ve usta diyaloglarla kapsanmıştır.

Tamam, bir cinsel ilişki metaforu olarak boğa güreşi (veya tam tersi mi: boğa güreşi için bir metafor olarak cinsel ilişki?) bir parça klişe olabilir. Bir eleştirmenin dediği gibi, "burada yapılan bağlantıyı çözmek için semiyolojide doktora yapmak gerekmez" (Hinson, 1988). Ancak sonrasında Almodóvar'ın böylesi örtük olduğu kadar şimdi tartışmaya açık olan göstergesinin sembolik önemi üzerine ders vermeye niyetlenmiş olabilecek kadar sofistike olduğundan kuşkulanırız. O burada sadece bizimle nazikçe dalga geçer ve bunun her dakikasının keyfini çıkarmak için kendimize izin verebiliriz.

* * *

Alfred Hitchcock'un *Vertigo / Ölüm Korkusu*[39] filmi çoğu insan tarafından onun baş yapıtı kabul edilir: "tekinsiz olgunluk ve içgörünün bir filmi, ve eğer karakterleri kusurluysa, bu yine de sadece, onların aşikâr insancılığının ve filmin gerçekçi olduğu kadar yoğun tutkusunun bir ölçüsüdür" (Spoto, 1976, s. 337).

Filmin hikâyesi şöyle özetlenebilir: Fobik baş dönmesi ataklarından mustarip olan eski polis memuru Scottie (James Stewart), arkadaşı Gavin tarafından, ona nevrotik olduğu söylenen, esrarengiz güzel Madeleine'i (Kim Novak) San Francisco çevresinde takip ederek koruması için ikna edilir. Ancak bu Scottie'nin, aslında düşen kadın Gavin'in öldürülmüş karısı iken, kadının bir çan kulesinden atladığına tanıklık etmesi üzerine planlanmış bir oyunun parçası şekline dönüşür. Bir zaman sonra Scottie, Madeleine'e benzeyen Judy Barton ile tanıştığında, onun, kendisini öldürdüğünü gördüğünü düşündüğü aynı kadın olduğunu fark etmeksizin ona âşık olur. Şüphelendiğin-

39 *Vertigo / Ölüm Korkusu* (Birleşik Amerika, 1958). Alfred Hitchcock tarafından yönetilmiştir. Alec Coppel, Samuel Taylor ve arkadaşları tarafından yazılmıştır. Başrollerinde James Stewart (Scottie), Kim Novak (Madeleine/Judy) ve Barbara Bel Geddes (Midge) rol alır. [Baş dönmesi anlamına gelen *Vertigo*, Türkiye'de 1961 yılında "Ölüm Korkusu" adıyla gösterime girmiştir] – e.n.

de ve Judy'i Gavin ile olan suç ortaklığını itiraf ettirmek amacıyla çan kulesine geri dönmeye zorladığında, kazara tökezlemesi onun (Judy'nin) ölümüne yol açar.

Bu filmin psikanalitik hatlar arasındaki orijinal ve inandırıcı bir yorumu Scottie'nin, Yunan mitolojisi karakteri Orpheus'la özdeşleşerek, *Le Notti di Cabiria / Cabiria'nın Geceleri* ve *Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler* filminde karşılaştığımız karakterlerden bazılarının aksine, izlemekle yükümlü olduğu kadını, Yeraltı Dünyası'ndan geri getirmek için mücadele ettiği Eurydike'sini, kurtarma düşlemini sonuna kadar yaşadığını ileri sürmektedir. Başka bir yorum Scottie'nin kendisini Güzel Kız'ı tehlikeye sokan gizemli bir Ejderha'yı öldürmeyi amaçlayan bir Şövalye'ye dönüştürdüğüdür –"en sonunda yürekli Şövalye, Güzel Kız kadar yardıma muhtaç ve yalnızlaşana ve final sahnesinde Ejderha kadar merhametsiz ve öldürücü olana kadar" (Berman, 1997)–.

Benim önerim *Vertigo / Ölüm Korkusu* filminin en çok Scottie'de, ancak ayrıca tamamlayıcı nesnesi Madeleine/Judy'de de apaçık olan, şiddetli bir bilinçdışı içsel çatışma etrafında inşa edildiğidir. İki karşıt duygusal ihtiyaç arasında bir uzlaşma olarak görülen, zihinsel yaşamdaki karşıtlar arasındaki içsel çatışma fikri hem normal hem patolojik bütün psikolojik görüngülerin psikanalitik kavrayışında çok önemlidir. Bu, Küçük Hans'ın klinik gözleminden (Freud, 1909) beri, bütün fobi vak'alarında ve burada bizi ilgilendiren akrofobide (yükseklik korkusu) olmak üzere iyi bilinen bir durumdur. Konu üzerine psikanalitik bir kitabın başlığının belirttiği gibi (*Duygusal Vertigo / Ölüm Korkusu: Kaygı ve Haz Arasında / Emotional Vertigo: Between Anxiety and Pleasure* [Quinodoz, 1994]), bu psikolojik durumdan mustarip olanlar boşluğa düşmekten korktukları kadar boşluk tarafından çekilirler. Deneyimlerindeki dehşet ve heyecan, korku ve tutku aynı madalyonun iki yüzüdür.

Hitchcock'un filmine dair okumamızla ilişkili olan, içsel çatışma düşüncesinin cinsel sapma dinamiklerine özel bir uygulanışıdır. Cinsel olarak sapkın olduğu teşhis edilmiş hastalarla çalışan analistler sıklıkla, bilinçdışı zihinlerinde güçlü bir anne bedenine geri çekilmeyle –Glasser'in (1986) "Çekirdek Karmaşası" dediği bir durum– ilişkili olan bir çeşit kara delikten daimi bir büyüleniş ve aynı zamanda korkuyla karşılaşırlar. Hem koruyucu hem yıkıcı olabilen bu sapkın faaliyet, yutma nesnesine karşı bir gerileyici bağlılığa dair trajik bir çekim hisseden bu bireyler tarafından karşılaşılan açmaza bir çözüm olarak anlaşılabilir. İkisini de aynı anda başarmaya çalıştıkları halde, ne nesneden ayrılabilir ne de nesne tarafından yutulmaya izin verebilirler.

O halde Scottie'nin psikolojisine, aynı zamanda tehlikeli bir şekilde tuzağa düşürücü ve ölümcül olarak deneyimlenen bir şey için baş döndürücü bir çekim içeren içsel bir çatışmanın hâkim olduğunu yorumlamaya çalışabiliriz. Madeleine bir rüya olarak sunulmuştur: "Onun ortaya koyduğu ölümün büyüleyiciliğidir, unutulmaya ve sonunda salıverilmeye bir çekiliştir; rüyaya duyulan özlem... mantığa göre ölüme duyulan bir özleme dönüşür" (Wood, 1989, s. 114). Ancak Scottie'nin Madeleine'e duyduğu çekim baştan sorunludur. Onunla olan ilişkisi boyunca, kayıp anılarını geri getirmeye yardım eden, rüyalarını yorumlayan, San Francisco sanat galerisindeki sabit bir portreye olan takıntısından onu kurtaran ve bölünmüş kişiliğinin farklı yönlerini bütünleştirmeye çalışan bir çeşit psikanaliste dönüşmeye inandırılmıştır (ve göz yummamış değildir). Fakat gerçekte, iyileşmesi umutsuz olan o değil, kendisidir; korkuları, vertigosu, suçluluğudur. Ancak sonunda başardığı şey onun aşkını kazanmak değil, çelişkili bir biçimde, onu kaybetmek olacaktır.

Bu içkin kafa karışıklığının bir sonucu olarak, biz seyirciler, ana karakterlerle açık bir özdeşleşme kuramayarak tabiri caizse, zıt kutuplar arasında boşlukta askıda kalmış ancak durmaksızın ileri ve geri sallanarak ve kaygılı bir heyecan duygusuyla bırakılmışızdır. Bu askıya alınma tam da *Vertigo / Ölüm Korkusu* filmini bir baş yapıt yapan şeydir. Örneğin, kahramanlarımız tarafından National Park'a yaptıkları bir gezi sırasında hayran kalınan geçen yüzyılların somut kanıtı olan daima yeşil *Sequoia Sempreviva* üzerindeki halkalardan meraklanır ve rahatsız oluruz; esrarengiz bir şekilde ona benzeyen ölü kadının portresi önündeki Madeleine'in kimlik karmaşası konusunda, akla daha uygun klinik açıklamalar yerine, bir anlığına olağan dışı (paranormal) açıklamaların en olası olmayanıyla aklımız çelinir; güçlü kurtarma düşlemlerini hayata geçirmek için Scottie ile San Francisco Körfezi'nin soğuk sularına dalarız; Scottie'nin görünürde intihara eğilimli olan Madeleine'i takip ettiği sarmal merdivenler bizi büyüler ve ardından merdiven boşluğu, filmin açılış sahnesinde çatılarda olduğu gibi bizi travmatize eder; San



Kim Novak ve James Stewart, *Vertigo / Ölüm Korkusu* (Hitchcock, 1958).

Juan Baptista Kilisesi kulesinin üstünden intiharla ilgili, cinayetle ilgili ve hatta kazara olan düşüşlere şahit oluruz veya olduğumuzu düşünürüz; Scottie ile beraber –ki Martin Scorsese tarafından "bütünüyle takıntı tarafından yönlendirilen bir kahraman" (Scorsese, 1999) olarak tarif edilir– arzusunun Madeleine'nin bedeni şeklindeki karanlık ve ulaşılamaz nesnesiyle ayartılırız.

Vertigo / Ölüm Korkusu filminin yaklaşık üçte ikisinde, Hitchcock korku-gerilim tarzı geleneğinden ayrılır (ancak kendi anlatı tarzına tutarlı kalmaya devam eder; bkz. Birinci Bölüm). İzleyicilerine beklenmedik hızlı geriye dönüşler verir: en dramatiği (ve inanılmazı) arkadaşı Gavin'in gerçek karısının bedenini çan kulesinin tepesinden attığı sahnedir. Bu yolla Hitchcock izleyicilerini Madeleine/Judy'nin Scottie'den önce neler yaptığı hakkındaki gerçeği veya en azından gerçeğin önemli bir kesitini bulma işinin içine sokar. Bu bizi bir kaygı durumunun içine sürükler: Madeleine'nin intiharıyla ilgili inandığımız şeye dair Scottie'nin yaşadığı şoktan sonra, "şimdi daha öte, daha beter bir şok yaşarız; o sadece ölmüş değil – hiç var olmamıştır... Bunun ortaya çıkması bastığımız zemini kaydırır ve şimdi adi bir oyun olduğu kanıtlanmış bu düzenin içine dâhil olma düzeyimizin acı acı farkına vardırır" (Wood, 1989, s. 121).

Bu sahne, ikisi de seyircide travmaya yol açan başlangıçtaki sahnenin (Scottie'nin çatıdaki boşlukta sallanması) yansımasıdır. Hitchcock'un ifşası bizi, önceki naif çocukluk inançları hâlimizi (zamanından önce? zamanında?) terk etmeye ve artık hayatın gerçeklerini görmezden gelemeyen bilgili, sorumluluk sahibi ve belki de içten olmayan yetişkinler rolünü üstlenmeye zorlar. Varlığını göz ardı ettiğimiz gerçekliğin bir yönünün bize gösterildiği bölüm, Berman'ın (1997, s. 977) söylediği gibi şimdi "sonunda içgörüsü yüksek analistler, başarılı dedektifler olmamıza izin verildiği" anlamına gelmez. Daha ziyade bu bölüm, İlk Sahneden ileriye doğru büyümenin, insan ilişkileriyle ilgili gerçeği (ya da en azından bazı gerçekleri) ortaya çıkarmanın ve gitgide bağımsızlaşmaya doğru yol almanın ayrılmaz parçası olan heyecan verici olduğu kadar korkutucu olan büyüklü küçüklü travmaların bir metaforu olarak okunabilir. Ancak, mutluluk veren cehalet durumunda kalmak daha huzurlu hissettirecekken önemli bir sırrı keşfettiğimiz zaman bu rahatsız edicidir. Küçük kızların küçük pipileri yoktur. Ebeveynlerin cinsel ilişkileri vardır. Kuzenimiz gerçekten amcamızın çocuğu değildir. Bizler ölümsüz değilizdir. Noel Baba'nın tartışmalı varlığından elbette söz etmeye gerek yok. Hayatlarımız boyunca sürecek bir keşif yolculuğuna ve daha öte sırlara maruz kalırız.

Judy'i arzularının kadınına yeniden dönüştürmek ihtiyacıyla çılgınca ilerledikçe su yüzüne çıkmaya başlayan, yaklaşan kötü son hissine rağmen, aynı Oidipus gibi neler olup bittiğini anlayamayan Scottie, artık gerimizde kaldı. Judy yaşama geri döndüğünde, Madeleine gibi (ancak onunkiler yalnızca rüyalardan ve filmlerden yapılmış şeylerdir) giyinip, makyajını, saçlarını yapıp, süslendiğinde bu bizim için "romantik düşlemin tatmin olduğu nefes kesici bir andır; Scottie ölüme meydan okumaktadır, Eurydike'yi Hades'ten geri getirmekte başarılı olmuş hisseder" (Berman, 1997, s. 978).

Oysa ki gerçek, Judy'i Madeleine'e dönüştürenin Scottie olmadığı, Scottie'yi bir çeşit gözetleyici ve fetişistik sapkına dönüştürenin o olduğudur – psikanalitik müdahale için muhtemelen uygun bir Çekirdek Karmaşası vak'ası. Üstelik, Hitchcock yapbozun kayıp parçasını göstermek için bizi Scottie'nin arkasına götürdüğü andan itibaren, onunla, kurtarma düşlemiyle ve romantik arayışıyla olan özdeşleşmemiz sorunlu hale gelir. Dikkatimiz arayışının nesnesinden kayar ve bunun yerine biz izleyiciler, zaten bildiğimiz şeyi bulup bulmayacağımız, nasıl ve ne zaman bulacağımız hakkında meraklanırız.

Gerilimin Ustası burada bizlere sinemanın kendisi hakkında da önemli bir şey söylemeye çalışmaktadır: sinemanın aldatmacaları, bir ön cepheyi bir binaymış gibi, bir model treni tam ölçekli bir tren gibi, günü gece gibi sunma kapasitesi. Dört yıl önce, bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, *Rear Window / Arka Pencere* filmi, sinemanın ne görmek istersek bize onu gördüren, gözetleyici bir alıştırma olarak sinema hakkındaydı. Şimdi Sihirbaz Hitchcock, sahnenin alışılmadık zamanlamasıyla bizleri elimizden tutup Paramount Stüdyolarının sahne arkasına götürür ve sinemanın nihai işleviyle yüzleşmeye zorlar (psikanalizdekiyle kati bir zıtlık içinde); bize gerçeklik biçiminde kurgusal düşlemler vermek için. Muhtemelen titrek ışıklar ve gölgeler ve parıldayan yıldızlardan daha fazlası değil.



ALTINCI BÖLÜM

Gözetleyenleri Gözetlemek: Skopofili* Üzerine Filmler

Bakmak ve bakılmak kişiler arası ilişkinin inşası ve devamında önemli bir rol oynar. O halde, bir hayli aşırı olsa da, hepimizin potansiyel gözetlemeciler olduğumuz sonucuna varabilir miyiz? Bu gereksiz bir genelleme olacakken, aynı zamanda makul bir şekilde, çok biçimli sapkın bebekliğimizden dolayı bunun klişe bir laf olduğunu iddia edebilirdik. Üstelik, biz psikanalistler, uzmanlık alanımızın analizanımızın en karanlık düşlemleri ve gizli tutkularını içeren içsel dünyasına dair bir merakı veya hatta bu dünyanın derinine inmeyi gerektirmesiyle, kendimizi özellikle (görselden ziyade işitsel şekilde olsa da) gözetlemeci olarak etiketlenmeye yatkınlaştırırız.

Şimdi görüş alanımızı daraltır ve sinema seyircileri –veya sinema sever mi demeli– sıfatımızla kendimizi gözetlemeci olarak tanımlayabileceğimiz özel anlama odaklanırsak, söz konusu olan filmler, bu bölümde tartışacaklarımız gibi gözetlemeciliğin kendisi hakkında olduğunda, kendimizi şaşırtıcı bir durumla yüzleşirken bulduğumuzu fark ederiz. Tanımladığımız şey artık sadece böyle bir eylemin içerdiği bütün tutku, beklenti, haz ve hayal kırıklığı ile bir film izlemenin hoşgörülü gözetlemeci eylemi değildir. Bizim, bu filmlerin seyircileri olarak yaptığımız şey *kendimiz gibi diğer gözetlemecileri gözetlemektir.* Başka bir deyişle, bir yanda kendi özdeşleşmelerimizin, diğer yanda görsel heyecanımızın nesneleri sadece filmin kendisi değil, ayrıca ekrana –dolayısıyla kendi bastırılmış arzularımızın rahatsız edici ve bozucu bir aynasına dönüşen bir ekrana– yansıtılan gözetlemeci eylemlerin özne ve nesneleri olacaktır.

Christian Metz'in klasik eseri *İmgesel Gösteren / The Imaginary Signifier* (1974) bu anlamda aydınlatıcı bir metindir. Bir film izleyicisinin bakış açısını nereye yerleştirebileceğimiz hakkındaki kendi sorusuna yanıt veren Metz, bir izleyicinin tüm yapabileceğinin kendinden önce bakan kamerayla özdeşleşmek olduğunu ileri sürer. Ancak elbette sinemada kamera yoktur, var olan sadece onun "tam da 'projektör' adı verilen başka bir aracı içeren temsilcisidir. ... Performans sırasında izleyici ışıldaktır... kamerayı çoğaltan projektörü çoğaltandır ve film şeridini çoğaltan ekranı çoğaltan hassas yüzeydir" (Metz, 1974, s. 49-51). Bütün bunlar dijital kamera kendi yeni araçlarıyla film kamerasının yerini almaya başlamadan önceki uzak 1970'lerde filmlerin çekim ve gösteriminde uygulanmaktadır.

Yine de, Metz'in söylemeye devam ettiği hâlâ günümüze uygulanabilir: gözetlemeci "nesne ve göz, nesne ve kendi bedeni arasında bir uçurumu, bir boş alanı sürdürmekte oldukça dikkatlidir: bakışı nesneyi doğru mesafeye tutturur" (Metz, 1974, s. 60). Lacan'dan öğrendiğimiz üzere arzu, bir boşluğu (yokluğu), arzunun arzu olarak hayatta kalması için eksik bırakırken, kaçınılmaz olarak başarısızlığa mahkûm bir doldurma girişimini içerir. Sonuçta arzunun nesnesi yoktur veya daha ziyade güvenli bir yerde saklayabileceği, diğer türlüsü öznesini istila etme tehlikesi bulunacak, hayali bir şeklinin peşinden koşar. Sinemayla ilgili olağan dışı olan şey sadece nesnemizi bir uzaklıktan (görme ve duyma duyuları aracılığıyla) algılamamıza izin vermesi değil, aynı zamanda daha önce belirttiğimiz gibi, "uzakta kalanın artık nesnenin kendisi değil, onun temsilcisi" olmasıdır (Metz, 1974, s. 61). O halde "İzleyici olmadığında oyuncunun var olması [filmin çekimi sırasında], oyuncu artık olmadığında ise izleyicinin var olması [yansıtılması süresince]; gözetlemeci ve teşhircinin buluşamaması" (Metz, 1974, s. 63) sayesinde sapkın bir duruma sahibizdir.

Freud, başlangıç döneminde skopofilik dürtünün oto-erotik ve "aslında bir nesne, ancak bu nesnenin, öznenin kendi bedeninin bir parçası" (Freud, 1915, s. 130) olduğunu gözlemlemiştir. Bu durum hem gözetlemeciliğin hem teşhirciliğin kaynağıdır. Bunu akılda tutarak, filmler ve izleyicileri arasındaki ilişkinin iki birbirine zıt bakış açısını, gözetlemeciliğin iki farklı çeşidine karşılık gelen bakış açısını saptayabiliriz. İlk bakış açısından, gözetlemecinin doyumunun nesnesinin izlenme isteğine dayandığı bir bağlamda izlenmenin kendisi (sahnedeki oyuncuların aksine) var olma nedenleri olduğundan filmler, teşhirci nesneler gibi düşünülebilir. İkinci bakış açısından, filmler biz onları izlerken bizi izlemediklerinden hiç de teşhirci nesneler olma-

dığı halde; gözetlemecinin doyumu, izlediği nesnenin (örneğin film) tabiri caizse izlendiğinden habersiz olduğu gerçeğine bağlıdır.

Bu noktada, gözetlemeciliğin iki tamamlayıcı çeşidini ayırt etmemiz gerekiyor. Bunları sırasıyla *örtük* (*covert*) ve *danışıklı* (*collusive*) olarak adlandıracağım. Örtük gözetlemecilik doğrudan İlk Sahne ile ilişkili içe girici saldırganlığın narsisistik bir çeşididir. İzlendiğinden habersiz olan nesneleri izleme yoluyla haz almayı içerir (kaçamak bir eylem, örnek verirsek, kızların soyunma odalarında gizlenen bir röntgenci). Diğer yandan, danışıklı gözetlemecilik, izlendiğinin pekâlâ farkında olan nesneleri (örneğin bir gece kulübündeki striptizciler) izleme etkinliğinden zevk alma deneyimini içerir. Bu, diğerlerinin kişinin kendiliğinin uzantıları olmadığını, öznenin gözetlemeci eylemlerine tepki veren ve potansiyel olarak bakılmaktan teşhirci bir doyum alan gerçek insanlar olduğunu biraz kabul etmeyi işaret ettiği için daha sofistike bir sapkınlık çeşididir. Her iki durum bu temayla ilgili sayısız çeşitlemeyle beraber, gerçek hayatta olduğu kadar gözetlemecilik teması hakkındaki filmlerde de mevcuttur.

Bu filmler, bu bölümde inceleyeceklerimiz gibi, içsel gerçekliğimiz ve nesne ilişkilerimizin çatışmalı yönlerini temsil etmenin kültürel işlevini sergileyerek sinema aracına bir öz düşünüm şansı verir. Psikanalizden çok da farklı olmayarak, dünya görüşümüzü doğrulayabilen veya onu temellerinden sorgulayabilen görsel ve işitsel mesajların bir sosyal tedarikçisi niteliğiyle sinema, seyircilerine karşı sorumluluklarını kabul edecektir. Özellikle, cinsel deneyim, kimlik ve davranış, normallik ve patoloji arasında durmaksızın değişen sınırların duygusal olarak yüklü alanlarında, hem psikanaliz hem sinema; varsayımlarımız, değer ve kendimize dair inançlarımızı yeniden değerlendirmemizi sağlayan –veya hatta bazen zorlayan– güçlü dillerdir.

* * *

Hitchcock'un *Spellbound* ve *Vertigo* filmlerine hazır bakmışken, şimdi de başyapıtlarından bir diğeri olan *Rear Window / Arka Pencere* filmini ele alalım.[1] Ana karakteri Jefferies (James Stewart), ayağında bir alçıyla dairesinde tıkılıp kalmış bir foto muhabiridir. Güzel kız arkadaşı Lisa (Grace Kelly) tarafından ziyaret edilmediği zamanlarda can sıkıntısıyla savaşmak için, arka penceresinden evinin karşısındaki apartmanlarda neler olduğunu izlediği örtük bir gözetlemeci eylemden keyif almaktadır (o günlerde çok az camın

1 *Rear Window / Arka Pencere* (Birleşik Amerika, 1954). Alfred Hitchcock tarafından yönetilmiştir. John M. Hayes tarafından Cornell Wollrich'in kısa öyküsünden uyarlanarak yazılmıştır. Başrollerinde James Stewart (Jefferies), Grace Kelly (Lisa) ve Raymond Burr (Lars Thorwald) rol alır.



James Stewart, *Rear Window / Arka Pencere* (Hitchcock, 1954).

perdeli olduğu görünmektedir). Gördükleri arasında, genç bir çiftin tuhaf davranışları ve bedeni muhtemelen parçalara ayrılmış ve bir bavulla kaçırılmış bir kadının ortadan kayboluşu vardır. Tabii ki sonunda, hepsi çarpıcı bir şekilde açıklığa kavuşacaktır.

O halde, görünürde burada bizlere bir komedi cinayet hikâyesinin kısa bir arkası-yarın hali sunulmaktadır. Ancak, daha dikkatli bir incelemede Hitchcock'un başyapıtı oldukça orijinal çok katmanlı bir sanat eserine, merak uyandırıcı skopofilik tahminlerin teşhirci hedefinin kendisine dönüşür. Analitik esinler taşıyanlardan kısa bir seçkiyi ele alalım.

Çeşitli yazarlar (Truffaut, 1993 dâhil) Jimmy Stewart karakterini sinema izleyicisi ile bir tutar. Ekran, avlunun diğer tarafındaki dairelerle temsil edilir: engellenmeleri onları sapkınlığa, intihara ve cinayete yöneltebilen kuklalar dolusu kutular. Ancak bütün görebildiğimiz, sorunlarımızı düşlem şeklinde çözmek amacıyla kendi arzularımızın yansımalarıdır. Diğerleri, yalnızca öyle yorumlanabildiği için değil (örneğin biz seyirciler, onun "görünür içeriği" tarafından, Birincil Süreç mekanizmaları vasıtasıyla toplanmış parçalardan tutarlı bir anlatı kurmaya çağrılırız), ancak etkisinin, filmin hikâyesinin Jefferies'in uyku aralıkları arasında geçtiği, bir rüya gibi yapılandığı ve işlev gördüğü gerçeğinden türediği için *Rear Window / Arka Pencere* filminin bir rüya olduğunda ısrar edeceklerdir (Benton, 1984).

Bazıları Jefferies'in davranışlarına dayanarak bakışını sadece sapkın cinsel ihtiyaçların değil, düpedüz can sıkıntısı ve merakın harekete geçirdiğinden kuşkulanırken (Sharff, 1977), diğerleri için *Rear Window / Arka Pencere*, "esasen kesişen iki ruhsal mekanizmanın, nesne kaybına dair yoğun bir korku... ve sadist bir şekilde yorumlanmış ilk sahnenin birleşimini temel almaktadır" (Almansi, 1992). Çeşitli yazarlar filmin başkahramanının kendini asla kabullenmemiş ve bakışı hiçbir sorumluluğun eşliği olmadan, izledikleri üzerinde bir güç hissi verdiği için, kendi durumunu soruşturmaktan yalnızca diğer insanlara casusluk yaparak kurtulabilen bir adam olduğunu vurgularlar

(Wood, 1989). Jefferies için eş katli tertip etmenin, kendi iyi (Mona) Lisa'sının onu evliliğin içine sokmasına izin vermekten daha kolay göründüğünü eklemeliyim. Bu kadın, Grace Kelly, yakın zaman sonra gerçek hayatta bir peri masalı prensiyle Fransız Riviera'sında muradına erecekti.

Bu yorumların hiçbiriyle kolayca karşıt fikirde olamazdık. Bunlar, Hitchcock'un kendi senaryosu ve alt metniyle ilgili, mantıksal olarak tutarlı, sanatsal olarak geçerlidir ve filmi anlayışımızı zenginleştirmektedirler. Bütün yapabileceğimiz resmin bütününe kendi yap-boz parçamızı eklemeyi denemek ve buna çalışmaktır. *Rear Window / Arka Pencere* filminin üzerinde odaklanmak istediğim yanı *parçalanma* olduğu için bu yap-boz metaforu uygun olacaktır. Bu bakımdan, Jefferies'in alçı içerisindeki çatlak ayağı (belirsiz bir şekilde hem kalkık hem iktidarsız) deyim yerindeyse bütün filme bel kemiği sağlayan daha öte bir dizi parçalanmanın başlangıç noktasıdır. Bu ortaklıkta gözlerimizi (veya dürbünümüzü) pencerelerle çerçevelenmiş birden çok sessiz filme, rahatsız edici bir şekilde normal üstü olan, birkaç komşunun dairelerı üzerine eş zamanlı yansıtılmış filmlere odaklamaya kışkırtılırız: bu komşular engellenmiş alkolik sanatçı, intihara meyilli yalnız kalpler, *Dei ex machina* evcil hayvanlarına olan yer değiştirmiş bir aşka mahkûm olan orta yaşlı çiftler ve indirilmiş panjurların arkasına saklanan doyamayan yeni evliler. Bahsi edilemeyenden bahsetmeye tabii ki gerek yok.

Ana karakterlerin kimlikleri, toplumun desteklediği bir yapı olarak evlilik kurumundaki, binaların mimarisindeki (ki Mondrian'ın tablolarından birini hatırlatır) ve aslında filmin kendisindeki, ayrıca fiziksel kadın bedeninin muhtemel parçalara bölünmesindeki hem içerik hem de biçimdeki parçalanmaların hepsi ekran başındaki tekinsiz deneyimimize katkı sağlar.

Eğer Benton, *Rear Window / Arka Pencere* "bir parçalama hakkındaki bir gizem: Bu olmuş muydu? Eğer olduysa, parçaları atıp kurtulmak nasıl gerçekleşmişti, bavulla, sandıkla veya kürekle mi? Hangi parçalar nereye gitmişti?.. Bayan Thorwald'ın –taşınabilir parçalara doğranmış– bedeni hiç gösterilmeden bütün filmi sarmıştır" (Benton, 1984, s. 489) derken haklıysa, bu gerçekten dehşet vericidir. Hitchcock'un sık mizahi dokunuşu saldırıdan kurtulmamıza yardım etmeye yetmez. Aynı zamanda birleştirici bir öğeye ihtiyaç duyarız ve bunu sinema koltuklarımıza bağlı olduğumuz kadar katastrofik odası içerisinde bir arka manzara ile kötürüm olan Jefferies'in bakış açısıyla neredeyse tümden özdeşleşmede buluruz. Jefferies uyuyakalmışken, Lars (L-A-R-S: adı bile ayrı harflere bölünmüştür) Thorwald'ı evden gizemli bir hanımla ayrılırken izlememize izin verilmesi gibi birkaç dikkate değer istisna dı-

şında, Jefferies ne görürse sadece onu görür, sadece onun bildiğini biliriz. Ancak bu, ondan daha az sapkın olmasak da, en azından ondan daha psikotik olmadığımıza güvence verir. İzleyiciler (ve yeniden-izleyiciler) olarak hayatta kalmak için yorumlamaya yönelik görevimiz ayrışmış öğelerin bir yenidenbirleşimini, bedenden ayrılmış uzuvların yeniden bir uzuvlaştırılmasını içermek zorundadır.

Hemşire Stella ve eski dost Doyle'un sert sözleri üzerinden, film aynı zamanda mahremiyetin ihlali olarak –bu arada, *Rear Window / Arka Pencere* filmiinin yapıldığı McCarthy dönemi sırasında bu, Hollywood sinemacılarının gündemlerindeki veya en azından zihinlerindeki göze çarpan bir tema olmalıydı– gözetlemeciliğin ahlâki bir eleştirisini ifade ediyor gibi görülebilir. *Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme / Three Essay on the Theory of Sexuality* eserini hiç okumamış olduğu farz edilebilen Lisa bile, Jefferies'in tekerlekli sandalyesini pencereden uzaklaştırdığı, dürbününü elinden aldığı ve ona tanısal bir doğrulukla, "İnsanların pencerelerine bakma şeklin hastalıklı" dediğinde, gözetlemecinin gözlerinin erojen bölge (Freud, 1905, s. 169) olduğunu biliyor görünmektedir.

Yine de, şunu sorabiliriz: Bay Hitchcock, Jimmy Stewart'ı uzağı büyüten fallik protez gözleri arkasında filme alan kamera arkasında ne yapmaktadır? Ve *Rear Window / Arka Pencere*, sinemanın karanlığı tarafından korunan, kendi en ilkel (seks, hadım edilme ve cinayet hakkındaki) Oidipal meraklarımızın doyumu umuduyla izliyor değil miyiz? Hitchcock'un Truffaut'nun Jefferies hakkında söylediği gibi: "Tabii ki, o gizlice insanların özel hayatını araştıran biri, ama hepimiz öyle değil miyiz?" (Truffaut, 1983, s. 216).

* * *

Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieślowski uluslararası ününü, televizyon için çekilmiş, çağdaş ahlâki ikilemleri yansıtan, bir saatlik on filmi içeren *The Decalogue / Dekalog* ile 1988'de yakaladı. En etkili iki bölümünü (beş ve altıncı bölümler) ayrı ayrı uzun metrajlı filmler halinde de gösterime soktu: *Krótki Film o Zabijaniu / Öldürme Üzerine Kısa Bir Film* (1988) ve *Krótki Film o Milosci / Aşk Üzerine Kısa Bir Film* (1988).

Kieślowski ve onun yardımcı oyun yazarı Krzysztof Piesiewicz'in, hepsi 1980'lerin Varşova'sındaki aynı apartman veya çevresinde geçen hikâyelerine arka plan sağlayan evrensel temalar olan sadakat, sevgi, dürüstlük, adalet, merhamet ve bu temaların karşıtları, On Emir'in ahitsel uyarılarıyla yalnızca dolaylı ilişkiye sahiptir. Herhangi (ister dini, ister politik olsun) bir res-



Olaf Lubaszenko, *Krótki Film o Miłosci* / *Aşk Üzerine Kısa Bir Film* (Kieslowski 1988).

mi ideolojinin talimatlarından bağımsız ve hatta eleştirel olurken, yine de üzerlerinde etik ve sosyal kontrol uygulamada –başka bir deyişle, bir duygusal sorumluk hissi olmadan– hayatlarımızı bireysel insani tutkuların egemenliğine vermenin riskleri hakkında güçlü bir beyanda bulunurlar. Kieślowski'ye hangi yönetmenlerin onu en çok etkilediğini sorsanız, muhtemelen Shakespeare, Dostoyevski ve Kafka cevabını verecekse de; burada Kieślowski'nin akıl hocalarından biri olan Ingmar Bergman'ın filmleriyle bir benzerliği fark edebiliriz.

Krótki Film o Milosci / Aşk Üzerine Kısa Bir Film[2] filminde Kieślowski, Zbigniew Preisner'in acımasız olduğu kadar hassas partisyonu tarafından vurgulanan kişilerarası acı hikâyesini dokumak için ironi, mizah ve dramanın zengin bir nakşını kullanır. Polonyalı yönetmen, iç dünyalarının karışıklıklarını incelemek amacıyla iki ana karakterinin Tomek (Olaf Lubaszenko) ve Magda'nın (Grazina Szapolowska) kalplerini olağan dışı bir sempatiyle didikler. Bir eleştirmenin yazdığı gibi "Bu kısa filmde yüzlerce uzun metraj Hollywood romantik komedisinden daha fazla gerçek his vardır" (Berardinelli, 1994). *Krótki Film o Milosci / Aşk Üzerine Kısa Bir Film* filminin mühim özellikleri, yapısının basitliği, kamera çalışmasının hassasiyeti, diyaloğun zekiliği ve erotizm ve merhamet arasındaki gerilimi ele alış şeklindeki duyarlılıktır. Bu filmin insaniyetinde, ilişkilerin ve neredeyse kaçınılmaz sonuçlarının duygusal karmaşıklığını soruşturan doğruluğunda, insanı analiz etmeye bile girişmeden sadece deneyimin keyfini çıkarmaya cezbeden oldukça zorlu ve neredeyse bunaltıcı bir şeyler vardır.

Ancak, daha öteye bakma çabamız ve psikanalitik optik araçlarımızın eleştirel yardımıyla, bu filmi tarifi zor bir buluşma noktası, yeni bir kişiler

2 *Krótki Film o Milosci / Aşk Üzerine Kısa Bir Film* (Polonya, 1988). Krzysztof Kieslowski tarafından yönetilmiştir. Krzysztof Kieslowski ve Krzysztof Piesiewicz tarafından yazılmıştır. Başrollerinde Grazine Szapolowska (Magda), Olaf Lubanszenko (Tomek) ve Stefania Iwinska (ev sahibesi) rol alır.

arası odak arayışına dair bakış açısından düşünmeyi öneriyorum. Kieślowski'nin ahlâki mesajı açıkça, diğer insanların mahrem alanlarına burnunu sokmanın (teleskopla, dürbünle, telefonla), kapsayanları parçalamanın veya sınırları ihlal etmenin (Tomek'i okulu soymak için bir pencereyi kırarken, Magda'nın posta kutusuna yanlış tebliğler sokarken, kendi bileklerini keserken izlerken) veya aslında içeriklerini etrafa saçmanın (sütün, spermin ve sonrasında kanın, gözyaşının) varoluşsal tehlikeleri ile ilgilidir.

Filmin anlatısı ve ikonolojisine merkez teşkil eden bu öğeler, Kieślowski'nin derin niyeti olduğunu düşündüğüm şeyin sadece arka planıdır; bu derin niyet, iki karakterinin, diğerinden ideal uzaklığı veya muhtemelen ideal yakınlığı bulma mücadelesini göstermektir. Birbirine bakan iki özdeş apartmanda yaşasalar da psikolojik olarak farklı yerlerden geldikleri için ihtiyaçları farklıdır. Basite indirgersek: Tomek seksin olmadığı bir aşkı, Magda ise aşksız bir seksi arar. Ve, hayatlarının yörüngesinde bir yerde birleşme noktaları, hiç gerçekleşememiş hayali bir istek gibi görünmektedir. Burada, analist ve analizanların durmaksızın pazarlık ettiği, birbirlerinin kendi görece uzaklıklarına veya yakınlıklarına uyum ve yeniden-uyum gösterdikleri psikanalitik durumun bir benzerini fark edebiliriz.[3]

Bir yetimhanede büyümüş ve şimdi kayıp bir arkadaşının annesiyle yaşayan Tomek, suça eğilimli on dokuz yaşında çekingen biridir. Onu, arzularının takıntılı nesnesi haline gelmiş, örgü hobisine sahip güzel bir kadın olan Magda'yı yakınlaştırmasını sağlayan bir teleskobu çalarken görürüz. Postalarını sakladığını ve kadına düzmece ödeme tebliğleri gönderdiğini (Magda'yı postaneyi dolandırmakla suçlanmasına neden olarak); apartmandaki gaz kaçağının varlığı hakkında yalan söylediğini; boş süt kutusunu sakladığını ve ona yine bunun hakkında yalan söylediğini biliriz. Bileklerini bir tıraş bıçağıyla keserek kan kaybından ölme girişiminden çok önce öz yıkıcı eğilimlerinin de farkında oluruz: hâlihazırda bir makası eline saplama oyununu oynamış ve muhtemelen hem terk edilmiş bir çocuk olarak mahrumiyet yaşantılarını hem de insan varlığının acımasızlığında hayatta kalmak için kendisini soğutmaya dair mevcut ihtiyacını gösteren, bir buz parçasını emmesiyle sonuçlanan ve Magda'nın reddedişinden sonra, büyük olasılıkla intihar niyetiyle apartmanının tepesine tırmanmıştır.

3 Burada Kieślowski'nin psikanaliz hakkında çekingen olduğunu belirtmek konuyla ilgili olabilir: "Böyle şeyler hakkında oldukça demodeyimdir," diye yazmıştır, "Politikacılardan, rahiplerden ve öğretmenlerden olduğu gibi [psikanalistlerden ve psikoterapistlerden] tutucu bir şekilde korkarım" (Stok, 1993 içinde, s. 36) – psikanalizin yakınındaki mesleklerin uygulayıcıları tesadüfen Freud (1937a) tarafından "imkânsız" olanlar olarak nitelendirilmişlerdir.

Başkalarına verecek çok az şeyi olan biri olarak Tomek'in, dağıtım görevinin verildiği işlere sahip olması gerekmesi ironiktir: Yabancı diller öğrenme tutkusu gibi, dağıtması gereken postalar iletişime geçme isteğini temsil ederken, süt; öksüz ve ev sahibini yeni bulmuş bir çocuk olarak kaybetmiş olduğu anne memesine dair ihtiyacını simgeler. Şartların zorlamasıyla oğluna olan sevgisini Tomek'e yöneltmiş bu mükemmel şekilde anaç kadının, Tomek hastanelik olduktan sonra süt dağıtım işini üstlenen kişi olması anlamlı görünmektedir.

Cinsel yakınlıkta hiçbir deneyimi olmayan Tomek için sorun, hem çok yakın hem de çok reddedici olmasına neden olmadan Magda'ya nasıl yaklaşacağıdır. Onunla ilişkilenmesinin tek uygun yolu olan, gitgide daha güçlü olan optik araçlardan aldığı küçük bir protez yardımla gözleri, onu kendisinden ayıran uzaklıkta dolaşmasına ve posta kutusuna koyduğu düzmece tebliğlerin ve sözsüz veya özür dileyen telefon mesajlarındaki aynı sakar müdahalecilikle onun alanının gizlice içine girmesine olanak verir. Ateşin çevresinde dolaşan pervaneler gibi, tutkusunun sıcaklığı adeta onu yok edene kadar daha da yakınlaşır. İçgüdüsel doyumun bir nesnesi olarak Magda'ya duyduğu başlangıçtaki mastürbasyonel ilgi, ona âşık olduğu inancıyla yer değiştirdiğinde, Magda sadece izlenecek bir beden olmaktan çıkar ve Tomek tarafından gitgide gerçek bir insana dönüştürülür. Tomek'in iki kere, Magda'nın erkek arkadaşlarıyla fiziksel olarak yakınlaştığı anlarda gözlerini teleskoptan çevirdiğini görürüz. Karasevda gözetlemeci heyecanı geride bırakır.

Tomek'ten yalnızca birazcık daha büyük ancak hayatın gerçeklerini daha çok deneyimlemiş olan Magda için süreç birçok yönden tam tersidir. Geçmişte kanadı kırılmış biri olarak (*Le Boucher / Kasap* filmindeki Hélène'den çok farklı olmayarak, bkz. Beşinci Bölüm), şimdi bu durumdan uzaklaşmaya çalışmakta ancak yalnızlıktan çok korkmaktadır. Nesnelerine (ona kaba bir takma isim kazandıran bir dizi sevgili) fiziksel olarak yakın olurken, onlardan duygusal olarak uzak durarak ilişkilerinde güvenmeyen bir tutum benimsemektedir.

Tomek ona küçük bir hediye vermeye çalıştığında, onun dile getirdiği aşkına layık olmadığını hisseden Magda, bu hediyeye karşılık, "Ben iyi değilim," der. Magda'nın güvensizliği, ilişkilerdeki başarısızlığı, gönül işlerindeki hayal kırıklığı, biraz süt döküp, şişeyi kaldırmak için hiçbir şey yapmamasından sonraki ağlayışında güçlü bir şekilde ifade edilir ki, bu sahne hikâyedeki bir dönüm noktasıdır. Kendini ağlatamayan Tomek'in yüreği onun çaresizliği ile sızlar ve sonunda onunla gerçek hisleri hakkında konuşma cesareti bu-

lur. Tomek onun hakkında dürüst olmayan bir şekilde birçok şey öğrenmiş olmasına rağmen, Magda, Tomek'in adını bile bilmemektedir. Ancak –sapkın olduğu kadar samimi, masum olduğu kadar rahatsız edici, tutkulu olduğu kadar olgunlaşmamış– aşkıyla karşılaştığında, nihayetinde artık karakterini, bedenini ve her şeyini savunmacı bir şekilde kullanmaya devam edemez.

Bu noktada Tomek ve Magda zıt yönlerdeki yolculuklarının orta noktasında karşılaşmış gibi görünmektedir. Ancak aralarındaki boşlukta köprüler kurulur kurulmaz, Tomek Magda'nın hayatının eşiğine adım atmasına dair ayartıcı davetini kabul eder etmez, her şey yıkılmaya başladığı için, bu sadece bir yanılsamadır. Cinsel ilişkilerinin dramatik doruğunda, Magda, "Hepsi bu. Aşk işte!" diyerek onun duygularını göz ardı ettiğinde –utanç verici bir zamansız haz ve pantolonunda bir ıslaklık anı– Magda'nın kendisine de Tomek'e olduğu kadar zalim olabileceğini biliriz. Magda'nın alaycılığıyla utandırılmış ve kırılmış anti kahramanımız, dairesinden kaçtığı anda önemli bir değişim meydana gelir. Magda'nın 376 numaralı dairesine her zaman Tomek'in ve teleskobunun bakışından göz atmış biz izleyiciler/gözetlemeciler, şimdi hayatlarını kadının dürbünü vasıtasıyla ayıran avludan karşıya geçerken Magda ile içeride bırakılmış ve ilk defa onun bakış açısını paylaşmışızdır. Tomek'in özgün örtük gözetlemeciliği ikisinin ortak danışıklı gözetleyiciliği olmuştur. Bundan böyle, Tomek'in Magda'ya olan aşkının hikâyesi, Magda'nın Tomek'e aşkının hikâyesine dönüşmüştür: bakış açısındaki bu değişiklik duygularının anlatısındaki değişimi müjdeler ve vurgular. Artık Magda'yı takip eden Tomek değil, Tomek'in peşinde koşan Magda'dır.

Kieślowski filmin televizyon ve sinema versiyonlarına iki farklı son koymuştur. Kendisi, televizyon versiyonundaki bitişin hayatta gerçekten olup bitenlere dair bakışına daha yakın olduğunu söyler, "kuru, öz ve aynı zamanda oldukça basit. Magda postaneye gider ve Tomek ona, 'Artık seni gözetlemiyorum' der. Ve onun gerçekten bir daha asla onu ve belki de hiç kimseyi gözetlemeyeceğini biliriz" (Stok, 1993 içinde, s. 170). Diğer yandan, sinema filminin bitişinde yaşamının kaçmış fırsatları önündeki umutsuz dönüm noktasına dair bir geriye dönüşlü anı içinde, Magda Tomek'in kendisini izlediği teleskobunu kullanır. Ancak şimdi Tomek'i, *La Traviata*'da Alfredo'nun Violetta için yaptığı gibi elini nazikçe kendi omzuna atmış, kendini aşkıyla affettirebilecek şekilde hayal eder: "Aşka Dair Uzun Bir Melodram (Long Melodrama About Love)".

Bir anlamda hiçbir şey çözülmemiştir ancak nasıl çözülebilirdi ki? Ancak belki de, süreç içerisinde onlar ve biz "basit bir eylem olan bir kişinin kal-

bini açmanın neden olabileceği büyük acı ve kırılganlığa dair bir anlayış" (Berardinelli, 1994) kazandık.

* * *



La Tarea / Ev Ödevi (Hermosillo 1990).

Hitchcock'un filminde aşırı meraklı bir gazeteciyi arka penceresinden ve Kieślowski'ninkinde cinsel olarak deneyimsiz bir ergenin fallik teleskobunun odağından komşusunu izledikten sonra, şimdi bu bölümün konusunun filmsel temsillerine hoş karşılanan komik bir erotizm öğesi ekleyen bir filme odaklanabiliriz. Gözetlemecilik hakkındaki bir filme uygun olarak, Meksikalı sinemacı Jaime Humerto Hermosillo'nun *La Tarea / Ev Ödevi* filmi, biraz çıplaklık, erotik sahne ve bazı seyircilerin rahatsızlık hissedebileceği (ki bu muhtemelen kabul edilebilir) ve hatta üzerine alınabileceği (ki bu muhtemelen edilemez) cinsellik hakkında açık sohbetler içerir. Filmin iki baş karakterinden biri, bir parça savunucu şekilde "erotizm ve zevk karışmaz," diye belirtir. Bence karışabilir ve burada karışırlar.

La Tarea / Ev Ödevi,[4] yanıltıcı bir şekilde basit bir yapı, konu ve senaryolu, düşük bütçeli bir filmdir. Ancak daha yakından incelendiğinde, sinema dilinin sofistike bir kullanımı yoluyla, çiftler ve cinsellik hakkındaki güncel konuların istismar etmeyen bir keşfi olduğu kadar, sinemanın kendi işlevi üzerine muzip bir öz düşünüm sunan, zeki olduğu kadar eğlenceli bir çalışma olarak ortaya çıkar. Daha özel olarak, bu türde oldukça istisnaidir; çünkü film bir erkek tarafından yönetilirken, gözetlemeciliği bir kadının –örtük olarak özdeşleşmemiz beklenilen bakış açısıyla film okulu öğrencisi Virginia'nın (Maria Rojo)– alışılmadık bakışından ele alır.

Burada tartışılan iki filmde temel metaforlar olarak, parçalanmaya (*Rear Window / Arka Pencere* filminde) ve ideal uzaklığın acı verici arayışına (*Krótki Film o Milosci / Aşk Üzerine Kısa Bir Film* filminde) odaklandım. Bu-

4 *La Tarea / Ev Ödevi* (Meksika, 1990). Jaime Humberto Hermosillo tarafından yazılmış ve yönetilmiştir. Başrollerinde Maria Rojo (Virginia) ve Jose Alonso (Marcelo) rol alır.

nun yerine burada, *La Tarea / Ev Ödevi* filminin biçimsel yapısı ve tematik içeriği için can alıcı olan aldatma mekanizmasını ileri sürmek isterim. İlk başta, ziyareti için hazırlanırken alçak bir masanın altına kaydedici kamera gizleyerek eski sevgilisi Marcelo'yu (José Alonso) ondan habersiz filme alarak aldatanın Virginia olduğuna inanmamız salık verilir. Biz seyirciler onun aldatışına iştirak ederiz ve kendimiz örtük gözetlemecilere dönüşürüz. Adem ve Havva'dan beri, tuzakların en güçlüsü olan baştan çıkaran bir yaradılışa sahip olduğumuzdan, eğer kendi bakış açımızın onun kamerasıyla örtüşmesine izin vererek onun suç ortağı olursak, ancak o zaman Cennet Bahçesi'nin tüm güzelliklerinin bize gösterileceğine söz verilmiştir. Bu son cihaz kurnaz bir şekilde, gerçek zamanlı ve neredeyse hiç kesinti olmadan, Virginia'nın Marcelo ile beklenilen romantik ve tutkulu ilişkisini çekmeye konumlanmıştır. Anılarının tanığı olan bizler, böylece onların kişisel geçmişlerini paylaşmaya, saçmalayışlarını ve yakınlaşmalarını gizlice dinlemekten utanmaya, birbirlerine karşı olan ilgilerinden etkilenmeye, çatışmalarına yakınlık duymaya davet ediliriz. Yaşam tüm bunlardan ibarettir.

Marcelo kayıtsızca ceketini sandalyenin arkasına ve merceğin önüne yerleştirdiğinde ve böylece gözetlemeci zevklerimizden –Virginia gelip ıstırabımızı dindirene kadar– bizi mahrum ettiğinde, acı bir şekilde aciz konumumuzu hatırlarız. Aslında edilgenlik, genelde izleyici olarak bizim durumumuzun, dahası, yönetmen Hermosillo'nun sabit kamerası arkasında hareketsiz perspektifin söz konusu olduğu, gözetlemecilik hakkında bunun gibi bir filmin önemli bir bileşenidir. Bizlere görmek istemeyebileceklerimiz, örneğin rahatsız edici bulabileceğimiz sahneler izletilirken, aynı zamanda ilginç bulabileceğimiz diğer sahneleri izlememize izin verilmez. İlk Sahneden –çok biçimli sapkınlık olan prototip senaryodan– kısmen korunmuş, daha doğrusu kısmen ona maruz kalmış çocuğun içinde bulunduğu zor duruma geri döneriz. Aralık bırakılmış kapılardan bakarak sadece beden parçalarını görebiliriz: bacaklar, omuzlar, ayaklar, gerçek bütünleşmiş kişilerden ziyade fetişistik kısmi nesneler görürüz.

Filmin ortalarına doğru Marcelo şüphelenir: "İçimde birinin bizi izlediği hissi var," der (ne ironik bir ifade! Tabii ki, hepimiz, bütün film seyircileri onu izliyoruz). Kırmızı ışığı yanan kamerayı keşfetmesiyle, Virginia'nın aldatışına öfkelenir ve kameraya yanından vurarak bizleri birkaç dakika her şeye çapraz bir görüş açısından bakmaya zorlar, felce uğrama durumumuzu yeniden vurgular. O halde evrak çantasını düzenlemek için geri dönen Marcelo'nun, Virginia'nın gizli projesinde aktif rol alması için ayartılmış olmak-

tan oldukça hoşnut olduğu, adeta bir aynaymışçasına kayıt yapan kamerasının önünde, narsisistik bir şekilde güç gösterisinde bulunduğu ve kadınlar, hayat, seks vesaire hakkında doğaçlama yaptığı gerçeğini acı acı kabullenmek zorundayız.

Merceğinin arkasında sabit olan bakış açımız aynı kalmıştır; ancak artık Virginia'nın tarafında değilizdir, çünkü şu andan itibaren bize ihtiyacı kalmadığını kabul etmeliyiz, bizden uzaklaşmış ve Marcelo'nun açık kollarına yerleşmiştir. Anneyle ikili ve sembiyotik bir tümgüçlü ilişkinin sanrısal düşlemine kendini kaptırmış Oidipus-öncesi bebek, ebeveynsel ilişkinin meraklı, gözetlemeci bir seyircisi olmanın haricinde, bu ilişkiden dışlanmasını içeren üçgen kümelenmelerin farkında olarak Oidipal çocuğa dönüşmelidir. Psikolojik olgunluk için kaçınılmaz ve değerli olan bu gelişimsel basamak, üçüncü bir şahsın da her zaman mevcut olacağı üzere, çocukların esas düşlemlerinin zihinlerinin dışında asla gerçekleşemeyecek olduğunu fark etmeleriyle, beraberinde bir aldatılma hissi getirir.

Şimdi ev ödevimize geri dönelim: Marcelo bu sırada çekimin gerçekleştiğinin tamamen bilincine varmış ve erkekliği ilk baştaki bir nebze aşağılamayı atlattıktan sonra memnuniyetle, şu ana kadarki atletik cinsel oyunlarının içerisindeki video kameranın varlığıyla garantilenmiş bir nebze teşhirciliğe katılır. Bunlar oda boyunca gerilmiş bir hamağın üzerinde meydana gelir ve bizim sabit pozisyonumuzdan ve kısa bir süre için merceğin üzerine bir filtre gibi serilmiş bir örtü içinden yalnızca kısmen görebilirdir. Yeniden, hem çok fazla hem de yetersiz görmemize izin verildiği hissiyle baş başa kalırız. Seks jimnastikleri bittiğinde ve Marcelo ile Virginia ayrılmaya hazırlandığında, her şey filmin sonuna ulaştığına bizi inandırır.

Ancak, tekrar aldatılmışızdır ve bu sefer öngörülemez ve tekinsiz bir Pirandellocu olay dönüşüyle. En sonunda keşfettiğimiz üzere, Virginia ve Marcelo, bir film projesi için kendi rollerini oynayan iki oyuncu Maria ve Pepe Partida tarafından yaratılan kurgusal karakterlerdir. Şu ana kadar gördüklerimizin hiç de inandırıldığımız gibi olmadığını fark edişimizle afallarız: şimdiye kadar izlemiş olduğumuz komedi, dramatik bir konu değişimiyle, Sinyor ve Sinyora Partida'nın ev yapımı videosuna dönüşmüştür. Biz izleyiciler, gerçeğin ne olduğu, kurgunun ne olduğu; filmin, gerçek sinemanın[5] veya belgeselin ne olduğu; erotikanın ne ve pornografinin ne olduğu; amatörce bir oyunun ve

5 *Cinema vérité* (gerçek sinema): Jean Rouch tarafından geliştirilen, doğaçlamayı ve kamera kullanımını birleştirerek gerçeği meydana çıkaran veya gerçekliğin arkasında gizlenmiş konuları vurgulayan belgesel film yapımı tarzıdır – ç.n.

profesyonel bir yapımın ne olduğu hakkındaki varsayımlarımızı yeniden değerlendirmeye zorlanırız. Çin yapımı kutu içinde kutular, Rus matruşka içinde matruşkalar, Meksikalı film içinde filmler. Veya başka bir deyişle, gerçekliğin temsilinin bu farklı seviyeleri bizleri, onunla olan ilişkimize ve dolayısıyla kendi değerlerimize ve kimliklerimize meydan okumaya yöneltir.

Film nihayetinde bir sona varır. Ancak seyirciler olarak kendi deneyimimiz üzerine düşündüğümüzde bu tekil filmde değil, bütün filmlerle ilgili başka bir, hatta başından sonuna kadar daha derin bir aldatma şeklinin meydana geldiğini fark ederiz. İzlemiş olduğumuz, Virginia'nın film okulu ödevi olarak Marcelo ile buluşmasını kaydedişi değildir, ya da sadece bu değildir. İzlemiş olduğumuz, hayatlarını sıkıntıdan kurtarmak ve finansal durumlarını iyileştirmeye yönelik, Maria ve Pepe'nin Virginia ve Marcelo'nun ilişkileri hakkındaki ortak pornografik bir video değildir, ya da sadece bu değildir. Bunların yerine elli beş dakika boyunca izlemiş olduğumuz aynı zamanda, veya belki de sadece Jaime Humberto Hermosillo'nun, baş oyuncular José Alonso ve Maria Rojo ile dünya çapında ticari dağıtıma yönelik özenle sahnelenmiş stüdyo yapımıdır.

O zaman bir kez daha, şimdiden sonsuza kadar hepimizin seveceği sinemanın bir yanılsama; durmaksızın hareket eden bir selüloit şerit vasıtasıyla filtrelenmiş ve ekrana yansıtılmış gölgeler ve renkli ışık şekilleri olduğunu itiraf etmek zorunda bırakılmışızdır. Bu bizim nihai aldatılışımız olmalıdır, burada başka bir şey yoktur.

* * *

Bir filmi izlerken, bakış açımız her zaman yönetmenin kamerasının arkasında mı konumlanmalıdır? Mutlaka ana karakterinkiyle örtüşmeli midir? Benliğimizin ne kadarı sinema koltuğunda oturup kalırken, ne kadarı sanki oymuş gibi ekrandakine dönüşür? Kimliklerin bu ikili değişiminde bir salınım varsa, bu ne zaman ve neden olur?

Michael Powell'in *Peeping Tom / Kadın Katili*[6] filminin başkahramanı Mark (Karl Boehm) iyi huylu bir psikopattır. Onu, dehşet ifadelerini filme almak amacıyla kamerasının tripodunu saplayarak kadınları öldürürken izleriz. Bir çocukken, korkuya verilen insan tepkilerini araştıran bir biyolog olan babası tarafından zalim deneylere maruz bırakıldığını öğreniriz. Genç

6 *Peeping Tom / Kadın Katili / Röntgenci* (Büyük Britanya, 1960). Michael Powell tarafından yönetilmiştir. Leo Marks tarafından yazılmıştır. Başrollerinde Karl Boehm (Mark), Anna Massey (Helen), Moira Shearer (Vivian) rol alır.

komşusu Helen (Anna Massey) ve bilge, kör annesi beceriksizce onun garip davranışlarını anlamaya çalışırlar. Final sahnesinde şimdiye kadar polis tarafından takip edilen Mark çarpıcı bir şekilde, aynı kurbanlarını öldürdüğü tarzda kendisini öldürür.

Bu filmin dehşet açılış sahnesinde Powell bizleri büyüleyici bir şekilde paradoksal bir duruma sokar: sadece *Peeping Tom / Kadın Katili* filmini çeken kendi kamerasının arkasında değil, ancak işbirliğiyle aynı zamanda kendi sadistik cinayetlerini kaydettiği başkahramanın yarı saklı Süper Sekiz'inin[7] vizörünün arkasında da. Mark'ın kamerası, şeytani alet edevatının yardımıyla kelimenin gerçek anlamıyla hedeflenmiş avını "çekip vuran" fallik ve ölümcül bir silahtır; keskin tripod bacağı, kurbanlarının boğazlarını deler ve aynası dehşete düşmüş bakışlarını onlara geri yansıtır. Süreç içerisinde esasında örtük olan gözetlemeciliği danışıklı bir gözetlemeciliğe döner; gerçi burada nesneler, tabii ki onun sapkınlığıyla, kendi istekleri dışında teşhirci olmaya zorlanmaktadır. Mark'ın kurbanları (bir fahişe, bir model ve bir aktris: faaliyetleri içinde bir parça narsisistik teşhircilik bulunan kadınlar) tıpkı onun gibi bir çocuk kadar kırılgandırlar. Projektör kadar kuşkulandığımız kamera baştan çıkartan ve yok eden şeytani gücü temsil eder hale gelir ve sinema ekranı biz izleyicilerini, özdeşleştiğimiz karakterlerde bize geri yansıtılan kendi arzu ve korkularımızın tanığı haline geldiğimiz bir bakış camı olur.

Bizler film tarafından iki kamera arasındaki sahipsiz topraklara sürüldükçe, bir bölme sürecine maruz kalırız, onun vasıtasıyla görsel ve psikolojik yerimiz diğer türlüsü daha rahat olabilecek bir pozisyondan edilir. Perspektifin ve dolayısıyla özdeşleşmenin ve dolayısıyla manevi katılımın böyle zorlamalı bir *yerinden edilişi* Powell'ın *Peeping Tom / Kadın Katili* filmini bizim için bu kadar rahatsız edici hale getiren şeydir. Bu rahatsızlığın, Hitchcock'un *Rear Window / Arka Pencere* filmini niteleyen parçalanmalar veya Hermosillo'nun *La Tarea / Ev Ödevi* filmindeki aldatmalar tarafından tetiklenenlerden oldukça farklı olduğunu ileri sürüyorum.

Peeping Tom / Kadın Katili filmindeki yerinden edilmenin gri alanı ilk göründüğünden bile daha karmaşıktır. İki kamera arasındaki belirsiz bir salınımla ilgiliyse de, iki projektör önündeki alanlar arasındaki benzer bir belirsiz salınımla da ilgilidir; biri *Peeping Tom / Kadın Katili* filmini izlerkenki gözlerimizden önceki, diğeri Mark'ın karanlık odasındaki. Gerçekten bir karanlık oda! Yarı saklanmış olduğu kalın bir perdenin arkası, bu oyun ve ya-

7 8 milimetrelik film kullanan eski bir kamera çeşidi – ç.n.



Anna Massey, *Peeping Tom / Kadın Katili* (Powell, 1960).

ratıcılığın Winnitcottçu geçiş alanı değil, sembolik olduğu kadar gerçek, Bilinçdışının kendisini temsil eden (topografik beklentilerimizin tersine, bastırılmış yer altı kilerinde değil, onun yerine üst katta konumlanmıştır), onun gibi irrasyonellikle, bastırılmış cinsellikle, aldatma ve şiddetle dolu ve yoğun İlk Sahne ve Oidipus-öncesi çağrışımlarla yüklü bir alandır. Alt kattaki (bir zamanlar annesinin olan) yatak odası daha az ilkel ve daha Oidipal bir alan olmasına rağmen, öğrendiğimiz üzere bu odanın aslında Mark'ın istismarcı babasına ait olmasının tesadüf olmadığını ekleyeceğim. Mark'ın beraber akşam yemeği için dışarı çıkmadan önce, Helen'in ölümcül kamerasını içine koymasına zoraki bir şekilde izin verdiği yer burasıdır. Mark, Helen'in, silahının yerini değiştirerek, ölümcül genital dönem öncesi cinselliğini hadım ettiğini ve yerine romantik aşk için bir potansiyel koyduğunu bilmektedir; bu, kadın için istenen, ancak onun için dehşet verici bir durumdur; çünkü kadın düşmanı, zorba kimliğinin köklerine meydan okur. Şimdiye dek Mark'ın Helen'in masum ilgisi veya ileri görüşlü, kör annesinin daha sonraki terapötik çabaları tarafından iflah edilemez olduğunu öğrendik.[8] Sığınağını keşfetmeye cüret ederek (zihninin karanlık köşelerine daha fazla yakınlaşmaya teşebbüs etmeleriyle), bu Güzeller sadece kendilerini Çirkin'in bir sonraki hedefi haline getirmeye daha yatkınlaştırırlar.

Peeping Tom / Kadın Katili bizlere sapkın cinsellik ve psikopatoloji arasında bir dizi farklı biçim sunar: Skopofili, pornografi takıntısı, sadizm ve psikopati, ve elbette her şeyin altında yatan derin depresyon. Bunları Mark'ın bozuk kişiliğinde birbirine bağlayan sinematik hareket Robert Stoller'ın sapkınlığın (daha doğrusu bütün cinselliğin) özünde bir aşağılama ve kırma isteğiyle karakterize olduğu görüşünü destekler: "Düşmanlığın –birinin cinsel nesnesine zarar verme dürtüsü– merkezi bir dinamik olduğunu gördüm," (Stoller, 1979, s. xii) diye yazar. Cinsel eylem yoluyla "engellenme ve travma,

8 Kör kâhin klasik trajediden (örneğin, Sofokles'in *Oidipus Tyrannus*'undaki Tyresias) türeyen bir geleneksel temadır ve başka filmlerde de mevcuttur (örneğin, Nicolas Roeg'in yönettiği *Don't Look Now / Karanlığın Gölgesi*, 1973).

zafere dönüşür ve düşlemde çocukluğun kurban edilişinin intikamı alınır" (Stoller, 1979, s. 9).

Mark'ın gözetlemeciliği, sadistik bir şekilde kurbanlarını gerçek anlamda içine girerek yok eder. Kieślowski'nin *Krótki Film o Milosci / Aşk Üzerine Kısa Bir Film* filminde karşılaştığımızın tersine, bu açıkça nefret tarafından yönlendirilmektedir. Mark'ın kadınları, bütün çekici tavırlarına rağmen, nefret edilen bedenler olarak kalırlar. O halde *Peeping Tom / Kadın Katili* filminin 1960'ta Londra'da gösterime girdiğinde film eleştirmenlerini oy birliği ile kızdırmış olması üzücü olduğu kadar anlaşılırdır –aynı yıl tesadüfen psikopatik karakter üzerine ünlü bir film gösterime girmiştir, Hitchcock'un *Psycho / Sapık* filmi–. Powell'ın filmi, ve Powell'ın kendisi sadece filmin içeriği yüzünden değil, tek bir damla kan dökmeden kanlı oluşu, zamanı için fazla hastalıklı olduğu için saldırıya uğramışlardır. İnsanın bir bütün olarak sinemanın işlevi hakkında yararlanabileceği bu karamsar değerlendirmelerin hiçbiri yüzünden *Peeping Tom / Kadın Katili* karalanmamıştır (muhtemelen kısır suçların işlendiği acı verici film görüntülerinin oynadığı rol dâhil). Hayır, infial hakaretleri baş göstermiştir, çünkü bir film olmak "film yapım sürecinin suçun bir aksesuarı haline dönüştüğü yerde" (Scorcese, 1980), hem film severleri hem de film yapıcıları gözetlemeciler olarak tanımlayarak narsistik film inşasını kalbinden bıçaklar.

Peeping Tom / Kadın Katili filminde melodramatik bir mizansenin kabul edilebilir estetik anlaşmalar tarafından takip edildiği veya senaryonun karanlıktaki öznesinin sağlıklı bir öz gönderimsel mizahla aydınlandığı yerler vardır. Ancak bu lütuflar Powell'ın parlak ve üretken kariyerini kurtarmaya yetmez (1990'daki ölümünden önce sadece üç film daha yapmıştır). Ne de Powell'ın Mark'ın suçlarına, sadistik babasına olan öfkesinin çığlıkları olduğu kadar yaklaşan kendine zarar verişinin provaları olarak sunarak bir psikolojik açıklama vermeye çalışmasının yardımı olmamıştır.

Korkunun verdiği heyecan hem Mark'ın hem de babasının sapkınlıklarının itici gücüdür; ve korkunun kurbanları üzerindeki etkileri üzerine belgeseller ortaya koymak ikisini birbirine birleştiren veya daha çok açılmaz bir düğümle birbirine bağlayan projedir. Dolayısıyla Powell'ın filmi ebeveynin erken dönemdeki etkisinin uzun süren sonuçlarını gündeme getirir.[9] Ancak (Mark'ı Doktor Frankenstein'ın canavar yaradılışıyla eşitleyen) böylesi bir

9 Mark'ın Helen'e gösterdiği belgeseldeki, Michael Powell ve oğlu Columba'dır ki, kendileri ironik bir şekilde veya sapkınca denebilecek şekilde *Peeping Tom / Kadın Katili* filminde biyolog ve çocuk Mark'ı oynarlar.

psikogenetik açıklama onun eylemlerine etik bir gerekçe de sağlamaz mı? O –ve dolayısıyla biz, gözetlemeci seyirciler olarak– sorumlu mudur? Niçin Mark'ın, flaşlar, aynalar ve çocukluğundan banda alınmış çığlıkların patlayan bir cinnet içerisinde kendi kılıcı veya kamerasıyla intiharı, biz seyircilere aşırı bir rahatlama getirir? Muhtemelen getirir, çünkü böylesi dayanılmaz sorulara yanıt vermekten bizleri kurtarır.

Sonsöz

Psikanalizin özel ilgi alanına giren genel temalarla çerçevelenmiş sinemanın bu psikanalitik içerikli keşfi, bu aygıtın kısa tarihi süresince üretmiş olduğu birçok başyapıtın bazılarını yeniden değerlendirme ve hatta keşfetme şansı vermiştir.

Sayısız uygun film içerisinden, sunmak ve burada tartışmak üzere seçtiğim filmler için benim kriterim, keyfi olduğu kadar, seçtiğim psikanalitik düşüncelerin yorumuna uygunluğu ile ilgiliydi. Kaçınılmaz olarak göründüğü şekilde sistematik olmayan, divanın ötesindeki bu yolculuktan doğan resmin, sinema ve psikanalizin ayrı kültürel dünyaları arasında burada üzerinde düşünülmüş disiplinler arası diyaloğa bir meşruiyet kadar, daha da ötesinde bu diyaloğu sürdürmek için bir teşvik sağlayabileceğini umuyorum. Aralarında böylesi bir yapıcı diyalog kurulduğu zaman, ikisinin de sunacağı ve diğerinden kazanacağı çok şey olduğu görülecektir. Analitik teoriler, köklerinin derinlemesine klinik çalışma ve detaylı gözleminde ve üzerine düşünmede olmasıyla, psikolojik görüngüler kavramsal araçlarını filmler üzerine orijinal bakış açılarına ödünç verebilir. Buna karşılık sinema, psikanalize, uygulayıcılarına insan deneyimi hakkında çeşitli yeni kavrayışlar vererek yanıt verebilir.

Fransız film araştırmacısı André Bazin şu basit soruyu sormasıyla ünlüdür, "Qu'est-ce que le cinema?" ("Sinema nedir?"). Bunun temelde yanıt verilemez olsa da, sormaya ziyadesiyle değer olduğunu biliyordu. Benzer şekilde, sadece tamamlanmamış yanıtlar bekleyerek, paralel bir soruyu sormaya yetkili hissedebiliriz, "Psikanaliz nedir?" (Bir meslektaş mizah yollu şöy-

le söyleyerek sıyrılmıştı "psikanaliz psikanalistlerin yapmaya eğitildiği şeydir!")

Sinema ekranda izlemeyi sevdiğimiz filmlerden fazlasıdır. Bu aynı zamanda onlara esin kaynağı olan düşünceler, seyircilerinde uyandırdığı tepkiler, yaratıcılık ve ustalık ve çok sayıdaki oyuncunun tutkulu bağlılığı ve onu hayata geçiren ekiptir. Kendi payına, psikanaliz terapistin görüşme odası duvarları arasında olan bitenden fazlasıdır. Aynı zamanda derinlikli bir gelişim psikolojisi, insan zihninin derindeki köşelerini araştıran bir araç ve sinema dâhil diğer alanlara ve disiplinlere faydalı bir şekilde uygulanabilecek bir dizi teorik kavramdır. W. H. Auden'in sözleriyle, psikanaliz "bütün bir fikir iklimidir."

Sinema ve psikanalize, bu tuhaf çifte olan ilgimizde merakın oynadığı role Giriş bölümünde atıfta bulunmuştum. Şimdi bize "Nedir?" sorularını sorduran bu merak oldukça haklı da görünüyor. Aslına bakılırsa bazı insanları film yapmaya yönelten, diğerlerine izlettiren şey meraktır. Bazı insanları psikanalist olmaya yönelten, diğerlerini de divana uzandıran şey meraktır. Ve yine, merak yüzünden bazıları psikanaliz ve sinema arasındaki karmaşık ve büyüleyici ilişki üzerine düşüncelerini yazmaya kapılırken, diğerleri de onları okumaya kapılmış olabilir.

Ekler

FİLM YÖNETMENLERİ

Pedro Almodóvar, Luis Buñuel ile beraber en yetenekli ve başarılı İspanyol sinemacılardan biri olan Almodóvar, 1949'da Calzada'da doğdu. On altı yaşında okumak ve film yapmak için Madrid'e taşındı, ancak kendini idari bir işte çalışırken buldu. Bu işi yaparken, ilk kısa filmlerini yapıyor, hikâyeler yazıyor, bir punk rock grubunda kadın kıyafetleri içinde çalıyor, sahnede rol yapıyor ve popüler Madrid karşı kültür hareketi *la Movida*'nın yıldızı haline geliyordu. 1980'de yaptığı ilk filmi *Pepi, Luci, Bom*'u, *La Ley del Deseo* (1987), *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios* (1988), *Tacones Lejanos* (1991), *Carne Trémula* (1997), *Todo sobre mi Madre* (1999), *Habla con Ella* (2002), *La Mala Educación* (2004), *Volver* (2006), *Los Abrazos Rotos* (2009) ve *La Piel que Habito* (2011) gibi diğerleri izledi.

Hugh Brody Sheffield'de doğdu ve Oxford Üniversitesi'nde felsefe, politika ve ekonomi okudu. Antropolojiye dönmeden ve uzak İrlanda köylerinde ve Kuzey Kanada Yerlileriyle saha araştırmaları yapmadan önce Belfast'taki Queens' Üniversitesi'nde bir felsefe öğretim görevlisiydi. Bu antropolojik çalışmalar, çok sayıda (*Maps and Dreams* ve *The Other Side of Eden*'in dâhil olduğu) kitap ve belgeselle sonuçlandı. Frazer Valley Üniversitesi'nde Kanada Araştırma Kürsüsü'ne sahiptir ve Cambridge Üniversitesi'nde Scott Polar Araştırma Enstitüsü üyesidir. *Nineteen Nineteen* ilk kurgusal uzun metraj filmidir.

Luis Buñuel 1900'de İspanya'da doğdu. İlk filmleri, *Un Chien Andalou* (1928) ve *L'Age d'Or* (1930) gerçeküstücü sanatçı Salvador Dali'yle birlikte çalışmasıyla gerçekleşen tartışmalı çalışmalardır. Buñuel Meksika'ya göç etti ve içinde melodramlar, komediler, müzikaller ve çığır açan *Los Olvidados*'un (1950) olduğu çeşitli filmler yönetti. *Viridiana* (1961) ve *El Ángel Exterminador* (1962) gibi bazı başyapıtları ve *Belle de Jour*'dan sonra Avrupa'da yönettiği *–Tristana* (1970), *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* (1972) ve *Cet Obscur Objet du Désir*'i (1977)

içeren– beş film popülerliğini ve 20. yüzyılın en orijinal sinemacılarından biri olarak itibarını doğrulamıştır. Buñuel, 1983'te Meksiko'da öldü.

Claude Chabrol 1930'da Paris'te orta sınıf bir ailede doğdu ve 2010'da öldü. Bir film eleştirmeni olarak başladı. 1950'lerin sonlarında, *Cahiers du Cinema* için yazan birkaç diğer meslektaşı gibi *Nouvelle Vague* deneysel tarzında film yönetmeye başladı. Chabrol'un bu dönemden en iyi bilinen filmleri *Le Beau Serge* (1958) ve –1964 ve 1980 yılları arasındaki karısı– Stephane Audran'ın başrolünde olduğu *Les Cousins*'dir (1959). Chabrol'un altmışın üzerindeki çok sayıdaki eserinin dışında, *Les Bonnes Femmes* (1960), *Les Biches* (1968) ve (yine Audran'ın olduğu) *La Femme Infidèle* (1969) ve Isabelle Huppert'li *Violette Noziere*'den (1978) bahsetmeliyiz.

Guillermo del Toro 1964'te Guadalajara'da doğdu. Kariyerinin ilk yıllarında kısa filmler çekti, televizyon programları yaptı ve yönetti, film çalışmaları öğretimi verdi ve film dergileri için makaleler yazdı. Filmleri içerisinde *Cronos* (1993), *Mimic* (1997), *El Espinazo del Diablo* (2001) ve çizgi romanlardan ilham alan üç Hollywood filmi vardır: *Blade II* (2002), *Hellboy* (2004) ve *Hellboy II* (2008).

Victor Erice 1940 İspanyol bölgesi Biscay'daki bir köyde doğdu. Madrid Üniversitesi'nde hukuk, siyaset bilimi ve ekonomi ve Escuela Oficial de Cinematografia'da film yönetmenliği okudu. İlk filmi *El Espiritu de la Colmena*'dan önce film eleştirileri yazdı ve bazı kısa filmler yönetti. Dokuz yıllık bir aradan sonra Erice ikinci filmi, *El Sur*'u (1982) ve başka bir uzun boşluktan sonra ressam Antonio López García hakkında bir belgesel olan *El Sol del Membrillo*'yu (1992) yazdı ve yönetti.

Federico Fellini 1920'de Rimini'de doğdu. 1939'da içlerinde *Le Notti di Cabiria* (1956), *La Dolce Vita* (1960) ve *Roma*'nın (1972) olduğu unutulmaz filmlerinden bazılarının geçtiği yer Roma'ya taşındı. (*I vitelloni* [1953] ve *Amarcord*'da [1973] yansıtılan) Rimini'deki çocukluğundan otobiyografik olaylar kadar hayali hikâyeler ve rüyalar da çalışmalarının çoğuna malzeme olmuştur. *La strada* (1954) ve *Le Notti di Cabiria* (1956) *Neorealismo*'dan etkilenmiştir. Jung'un arketipler üzerine teorileri ve toplumsal bilinçdışı *8½* (1963), *Giulietta degli Spiriti* (1965), *Satyricon* (1969), *Il Casanova di Federico Fellini* (1970) ve *La Città delle Donne* (1980) için materyal sağlamıştır. 1993'te ölmesinden aylar önce kendisine dünya sinemasına olan benzersiz katkısından dolayı Akademi Onur Ödülü verilmiştir.

Frédéric Fonteyne 1968'de doğmuş Belçikalı bir sinemacıdır. Çeşitli kısa filmleri kadar, filmleri arasında *Max et Bobo* (1997), *La Femme de Gilles* (2004) ve *Tango Libre* (2012) vardır.

Jaime Humberto Hermosillo odak noktası orta sınıfın riyakârlıklarını açığa çıkarmak olan başarılı bir Meksikalı yönetmendir. Filmleri arasında *Doña Herlinda y su Hijo* (1985), *La Tarea Prohibida* (1992), *De Noche Vienes, Esmeralda* (1997) ve *Juventud* (2010) vardır.

Alfred Hitchcock 1899'da Londra'nın Doğu Yakası'nda doğdu ve katı bir Katolik eğitimi aldı. İlk filmi olan *The Pleasure of Garden*'ı (1925), *The Lodger* (1927) ve *The Lady Vanishes* (1938) gibi diğer filmleri izledi. Amerikalı yapımcı David O. Selznick kendisini Birleşik Amerika'ya davet etti ve Hitchcock'un buradaki ilk filmi *Rebecca*'yı (1940), *Notorious* (1946), *Strangers on a Train* (1951), *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959), *Psycho* (1960), *The Birds (*1963), *Marnie* (1964) ve *Frenzy* (1972) gibi kabarık bir uluslararası başarı listesi izledi. *Nouvelle Vague*'un Fransız eleştirmenleri, başta Chabrol ve Truffaut olmak üzere, sadece "Gerilimin Efendisi" olarak değil, güçlü bir auteur olarak ününe katkı sağladılar. Hitchcock 1980'de Beverly Hills'de öldü.

Alejandro González Iñarritu 1963'te Meksiko'da doğdu. 1980'lerde altı Meksika uzun metraj filmi için film müzikleri besteledi; 1990'larda çok sayıda reklamda çalıştı. *Amorres Perros* (2000), *21 Grams* (2003) ve *Babel*'de (2006) Guillermo Arriaga ile iş birliği yaptı ve bir sonraki filmi *Biutiful*'u (2010) yazdı. Filmleri uluslararası prestijli ödüller kazandı ve filmlerinde Gael García Bernal, Benicio del Toro, Naomi Watts, Sean Penn, Brad Pitt, Cate Blanchett ve Javier Bardem gibi büyük oyuncular rol aldı.

Peter Jackson 1961 yılında Yeni Zelanda'da doğdu. Filmleri arasında: *Bad Taste* (1987), *Meet the Feebles* (1989), *Braindead* (1992), *The Frighteners* (1996), *King Kong* (2005) ve gişe rekorları kıran üçleme *Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2001), *Lord of the Rings: The Two Towers* (2002) ve *Lord of the Rings: The Return of the King* (2003) bulunur.

Krzysztof Kieślowski 1941'de Varşova'da doğdu ve 1996'da öldü. Diğer büyük Polonyalı yönetmenler –Wajda, Polanski, Skolimowsy ve Zanussi– gibi Lodz Film Okulu'nda, mezun olduğu 1969'a kadar eğitim gördü. Kieślowski birçok belgesel ve uzun metraj film yaptıktan sonra, uluslararası üne 1988'de *Dekalog* ile kavuştu. Fransa'ya taşındıktan sonra *La Double Vie de Véronique*'i (1991) ve *Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge* (1993-1994) üçlemesini yönetti.

Ken Loach 1936'da İngiltere'de doğdu. Oxford'da hukuk okudu ve tiyatroda çalıştı. Yapımcı Tony Garnett ile etkileyici *Cathy Come Home* (1966) gibi televizyon için çeşitli *Wednesday Plays* programları çektiler. Yaklaşık elli filmi arasında *Poor Cow* (1967), *Hidden Agenda* (1990), *Ladybird Ladybird* (1994), *Land and*

Freedom (1995), *The Wind that Shakes the Barley* (2006) ve *Looking for Eric* (2009) bulunur.

Fernando Meirelles Brezilyalı senaryo yazarı, yapımcı ve film yönetmeni. 1955'te Sao Paulo'da doğdu ve mimarlık eğitimi gördü. Film yapmadan önce reklamcılıkta çalıştı. Filmleri arasında *The Constant Gardener* (2005) ve Jose Saramago'nun romanından alınan *Blindness* (2008) vardır.

Lukas Moodyson 1969'da İsveç'te doğdu. Aynı zamanda çeşitli şiir ve öykü kitaplarının yazarı olan Moodyson'ın filmleri arasında *Fucking Åmål* (1998), *Tillsammans* (2000) ve *Mammoth* (2008) olduğu kadar *Ett hål i mitt Hjärta* (2004) ve *Container* (2006) gibi deneysel ve tartışmalı çalışmalar da vardır. Kendisi bağlı bir Hıristiyan ancak aynı zamanda sol siyaset ve feminizmin açık bir destekçisidir.

Georg Wilhelm Pabst 1920'lerin ve 1930'ların büyük Avrupalı sinemacılarından ve sinemada Alman Dışavurumculuğunun önemli bir savunucusu olan Pabst, 1885'te Avusturya'da doğdu ve 1967'de Viyana'da öldü. Filmleri arasında *Die Freudlose Gasse* (1925), *Die Büchse der Pandora* (1928) ve *Die 3 Groschen-Oper* (1931) vardır.

Michael Powell 1905'te Kent'te doğdu. Filmlerinden çoğu *The Archers* adı altında, 1940'larda ve 1950'lerde Emeric Pressburger'in işbirliğiyle yazılmış ve yönetilmiştir. Bu filmler içerisinde *A Matter of Life and Death* (1946), *Black Narcissus* (1947) ve *The Red Shoes* (1948) vardır. 1990'da ölmüştür.

Michael Radford 1946'da Yeni Delhi'de doğdu ve Oxford Üniversitesi'nde eğitim gördü. Filmleri arasında *Another Time, Another Place* (1983), *1984* (1984), *Dancing at the Blue Iguana* (2000), *The Merchant of Venice* (2004) ve *Van Morrison in Ireland* (1980) ve caz piyanisti Michel Petrucciani (2011) hakkındaki belgeseller vardır.

Roberto Rossellini 1906'da Roma'da doğdu. Dünya sineması üzerinde önemli bir etkisi olduğu düşünülür ancak çoğu televizyona üretilmiş çok sayıdaki çalışmaları genel halk tarafından bilinmez. İstisnalar *Roma Città Aperta* (1945), *Paisà*'dır (1946) ve filmlerinden iki tanesinde karısı Ingrid Bergman rol alır: *Stromboli* (1946) ve *Viaggio in Italia* (1953). Rossellini'nin filmografisi içerisinde aynı zamanda, *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942), *Dov'e la liberta?* (1954), *Giovanna d'Arco al rogo* (1954), *Il generale Della Rovere* (1959), *Vanina Vanini* (1961), *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1964-1970), *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966) ve *Il Messia* (1975) vardır. 1977'de ölmüştür.

Carlos Saura 1932'de İspanya'da doğdu. *La Caza* (1966), *La Prima Angélica* (1974), *Mamá Cumple 100 Años* (1979), *Carmen* (1983), *La Noche Oscura* (1989), *Ay Carmela!* (1990), *¡Dispara!* (1993), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998) ve *Goya en Burdeos*'un (1999) içinde olduğu çok sayıda başarılı filmi yönetti.

John Schlesinger 1926'da orta sınıf bir ailede Londra'da doğdu. Oxford Ünversitesi'nde okudu ve yönetmen olmadan önce yıllarca bir aktör olarak çalıştı. Filmleri arasında *Billy Liar* (1963), *Darling* (1965), *Far From the Madding Crowd* (1967), *Sunday, Bloody Sunday* (1971), *The Day of the Locust* (1974), *Marathon Man* (1976) ve *The Next Best Thing* (2000) vardır. Aynı zamanda oyunlar, müzikaller ve operalar yönetmiştir. 2003'te ölmüştür.

Zornitsa Sophia 1972'de Bulgaristan'da doğdu ve 1996'da Sofya'da Ulusal Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun oldu. 1997'de Güzel Sanatlar Okulu, New York'ta güzel sanatlarda; Amerikan Üniversitesi, Washington'da reklamcılık ve grafik tasarımda uzmanlaştı. 2002'de Sofya'da NAFTA'da Lyudmil Staykov'un süpervizyonu altında film ve televizyon yönetmenliğinde uzmanlaştı. *Mila ot Mars*'ı (2004), *Death and All the Way Back* (2005), *Modus Vivendi* (2007), *Forecast* (2008) ve *Love Building* (2013) takip etti.

Luchino Visconti 1906'da Milan'da doğdu ve 1976'da öldü. İlk filmlerinde salt bir gerçekçi olan Visconti'nin ilgisini gitgide romantik melodramın gösterişli çöküşü ve yüzyıl dönüşünün en iyi edebiyatı çekti. Bu, filmlerinde esinlendiği yazar seçimlerinde bellidir: Dostoyevski (*Le notti bianche*), Camus (*The Outsider*) ve Thomas Mann (*Death in Venice*) vasıtasıyla, *La Terra Trema*'da (1948) *verista* Giovanni Verga'dan *The Innocent*'deki (son filmi, 1976) züppe Gabriele D'Annunzio'ya.

FİLMOGRAFİ[1]

39 Steps, The / 39 Basamak (Hitchcock 1935)
Age d'Or, L' / Altın Çağ (Buñuel 1930)
American Beauty / Amerikan Güzeli (Mendes 1999)
Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler (Iñarritu 2000)
Ángel Exterminador, El / Yok Edici Melek (Buñuel 1962)
Bad Taste / Kötü Zevk (Jackson 1987)
Barton Fink (Coen Kardeşler 1991)
Belle de Jour / Gündüz Güzeli (Buñuel 1967)
Bellissima (Visconti 1951)
Boucher, Le / Kasap (Chabrol 1970)
Braindead / Yaşayan Ölü (Jackson 1992)
Breakfast at Tiffany's / Çılgınlar Kraliçesi (Edwards 1961)
Büchse der Pandora, Die / Pandora'nın Kutusu (Pabst 1929)
Cabinet des Dr. Caligari, Das / Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Wiene 1920)
Catch a Thief, To / Kelepçeli Aşık (Hitchcock 1955)
Central do Brasil / Merkez İstasyonu (Salles 1998)
Cérémonie, La / Seremoni (Chabrol 1995)
Chien Andalou, Un / Bir Endülüs Köpeği (Buñuel 1928)
Cidade de Deus / Tanrı Kent (Meirelles 2002)
Coeur en Hiver, Un / Ayazda Bir Yürek (Sautet 1991)
Conformista, Il / Konformist (Bertolucci 1970)
Cose da pazzi (Pabst 1953)
Cría Cuervos / Besle Kargayı (Saura 1976)
Cronos (del Toro 1993)
Dangerous Method, A / Tehlikeli İlişki (Cronenberg 2011)

1 Filmlerin Türkçe çevirileri, Türkiye'de gösterime girdiği isimle verilmiştir. Türkiye'de gösterime girmemiş filmler ise orijinal isimleriyle bırakılmıştır.

Deconstructing Harry / Yaramaz Harry (Allen 1997)
Deer Hunter, The / Avcı (Cimino 1978)
Dirty Pretty Things / Kirli Tatlı Şeyler (Frears 2002)
Dolce Vita, La / Tatlı Hayat (Fellini 1960)
Don't Look Now / Karanlığın Gölgesi (Roeg 1973)
Double Indemnity / Çifte Tazminat (Wilder 1944)
Duel in the Sun / Kanlı Aşk (Vidor 1946)
Él (Buñuel 1952)
Espinazo del Diablo, El, The / Şeytanın Bel Kemiği (del Toro 2001)
Espíritu de la Colmena, El / Arı Kovanının Ruhu (Erice 1973)
Family Life / Aile Hayatı (Loach 1969)
Festen / Şölen (Vinterberg 1998)
Frankenstein (Whale 1931)
Frenzy / Cinnet (Hitchcock 1972)
Freud: The Secret Passion / Gizli Hakikatler (Huston 1962)
Freudlose Gasse, Die / Neşesiz Hayat (Pabst 1925)
Gamin au Vélo, Le / Bisikletli Çocuk (Dardenne Kardeşler 2011)
Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları (Pabst 1926)
Germania Anno Zero / Almanya, Sıfır Yılı (Rossellini 1948)
Goodfellas / Sıkı Dostlar (Scorsese 1990)
Habla con Ella / Konuş Onunla (Almodóvar 2002)
Happiness / Mutluluk (Solondz 1998)
Harry, un Ami qui Vous Veut du Bien / Harry, İyiliğinizi İsteyen Bir Dost (Moll 2000)
Heavenly Creatures / Cennet Yaratıkları (Jackson 1994)
Ich hiess Sabina Spielrein (Màrton 2002)
In Treatment (çeşitli yönetmenler 2010)
Inconscientes (Oristrell 2004)
Jagged Edge / Bıçak Sırtı (Marquand 1985)
Jeanne Dielman (Akermann 1975)
Journal d'une Femme de Chambre, Le / Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi (Buñuel 1964)
Kes / Kerkenez (Loach 1969)
Klute / Fahişe (Pakula 1971)
Kolja (Sveràk 1996)
Krótki Film o Milosci / Aşk Üzerine Kısa Bir Film (Kieślowski 1988)
Krótki Film o Zabijaniu / Öldürme Üzerine Kısa Bir Film (Kieślowski 1988)
Labirento del Fauno, El / Pan'ın Labirenti (del Toro 2006)
Leaving Las Vegas / Elveda Las Vegas (Figgis 1995)
Lectrice, La / Okuyan Kız (Delville 1988)
Liaison Pornographique, Une / Pornografik Bir İlişki (Fonteyne 1999)
Lilja 4-Ever / Daima Lilya (Moodysson 2002)
Lodger, The / Kiracı (Hitchcock 1927)

Los Olvidados / Unutulmuşlar (Buñuel 1950)
Mari de la Coiffeuse, Le / Berberin Kocası (Leconte 1990)
Marnie / Hırsız Kız (Hitchcock 1964)
Matador (Almodóvar 1986)
Midnight Cowboy / Geceyarısı Kovboyu (Schlesinger 1969)
Mila ot Mars / Marslı Mila (Sophia 2004)
Mine Own Executioner (Kimmins 1948)
Mona Lisa (Jordan 1986)
Mystère des Roches de Kador, Le (Perret 1912)
Nagaya shinshiroku (Ozu 1947)
Nineteen Nineteen / 1919 (Brody 1985)
North by Northwest / Gizli Teşkilat (Hitchcock 1959)
Notorious / Aşktan da Üstün (Hitchcock 1946)
Notti di Cabiria, Le / Cabiria'nın Geceleri (Fellini 1956)
Nuit Américaine, La / Amerikan Gecesi (Truffaut 1973)
Nuovo Cinema Paradiso / Cennet Sineması (Tomatore 1988)
Odd Couple, The / Garip Bir Çift (Saks 1968)
Of Mice and Men / Fareler ve İnsanlar (Milestone 1939)
One Flew over the Cuckoo's Nest / Guguk Kuşu (Forman 1975)
Orfeu Negro / Siyah Orfe (Camus 1959)
Orphée / Orfe (Cocteau 1950)
Otesánek / Küçük Otik (Svankmajer 2000)
Paisà / Hemşehri (Rossellini 1946)
Peeping Tom / Kadın Katili/Röntgenci (Powell I960)
Piel que Habito, La / İçinde Yaşadığım Deri (Almodóvar 2011)
Ponette (Doillon 1996)
Postino, Il / Postacı (Radford 1994)
*Prendimi l'anima / Esir Ruhlar (*Faenza 2003)
Pretty Woman / Özel Bir Kadın (Marshall 1990)
Prezít Svuj Zivot / Hayatta Kalmak (Svankmajer 2010)
Psycho / Sapık (Hitchcock 1960)
Pulp Fiction / Ucuz Roman (Tarantino 1994)
Quatre Cents Coups, Les / 400 Darbe (Truffaut 1959)
Rear Window / Arka Pencere (Hitchcock 1954)
Rebecca (Hitchcock 1940)
Retour de Martin Guerre, Le / Martin Guerre'in Dönüşü (Vigne 1982)
Roma Città Aperta / Roma, Açık Şehir (Rossellini 1945)
Saboteur / Sabotajcı (Hitchcock 1942)
Sauve qui Peut / Herkes Başının Çaresine Baksın (Godard 1980)
Schindler's List / Schindler'in Listesi (Spielberg 1993)
Se7en / Yedi (Fincher 1995)

Shock Corridor / Şok Koridoru (Fuller 1963)
Sigmund Freud: His Family and Colleagues, 1928-1947 (Lehman 1985)
Snake Pit, The / Talihsizler Yuvası (Litvak 1948)
Sopranos, The (Chase 1999-2007)
Spellbound / Öldüren Hatıralar (Hitchcock 1945)
Stanza del Figlio, La / Oğul Odası (Moretti 2001)
Strangers on a Train / Trendeki Yabancılar (Hitchcock 1951)
Suspicion / Şüphe (Hitchcock 1941)
Tarea, La (Hermosillo 1990)
Third Man, The / Üçüncü Adam (Reed 1949)
Three Faces of Eve, The / Üç Ruhlu Kadın (Johnson 1957)
Titanic / Titanik (Cameron 1997)
Tristana (Buñuel 1970)
Ultimo tango a Parigi / Paris'te Son Tango (Bertolucci 1972)
Uzak (Ceylan 2002)
Vertigo / Ölüm Korkusu (Hitchcock 1958)
Wizard of Oz, The / Oz Büyücüsü (Fleming 1938)
Wrong Man, The / Lekeli Adam (Hitchcock 1956)

PSİKANALİTİK TERİMLER SÖZLÜĞÜ

Aktarım: Hastanın erken içsel nesnelere (örneğin ebeveynlere) ait özellikleri, hisleri, senaryoları ve benzerlerini analiste bilinçdışı yükleyişi.

Arketipler: Carl G. Jung'a göre evrensel olarak kolektif bilinçdışında paylaşılan düşünce ve karakterlerin (Ana Tanrıça veya Ak Sakallı Dede gibi) doğuştan gelen sembolik prototipleridir.

Bastırma: Hoşnutsuzluk veren gerçeklik veya deneyimleri bilinçli farkındalıktan kaldırma süreci. Bastırılmış malzeme kılık değiştirmiş bir şekilde (örneğin bir rüya, bir belirti, bir sakar eylem olarak) yeniden bilince çıkabilir.

Baştan Çıkarma Kuramı: Yetişkin nevrotik belirtilerin her zaman çocukluk sırasında deneyimlenen cinsel istismar durumlarından kaynaklandığına dair Freud'un başlangıçtaki (ancak daha sonra vazgeçtiği) inancı.

Bilinçdışı: Topografik Modelde, (Bilinç ve Bilinçöncesinin aksine) zihnin farkındalığa açık olmayan kısmı ve bastırılmış düşlem ve savunma mekanizmalarının yeri.

Birincil Süreç: Bilinçli zihnin işleyişine egemen mantık olan İkincil Sürece karşıt olarak, bilinçdışının işleyişine egemen olan bir dizi ilke.

Bölme: "İyi" ve "Kötü" nesneleri büsbütün birbiriyle karşılaştırmakla sonuçlanan erken bir savunma mekanizması.

Çekirdek Karmaşası: Mervin Glasser'e göre, anneden ayrılmada çocuğun deneyimlediği terk edilme ve yutulma kaygısı, aynı zamanda cinsel sapmalarda bir özellik.

Eksik (Orjinali Fransızcada Manque): Jacques Lacan'a göre, arzunun deneyimlenmesi için gerekli bir koşuldur.

Geçiş Alanı: Donald Winnicott'a göre, oyunun, yaratıcılığın ve analitik çalışmanın kendilik ve dış dünya arasında yerleşik olan hayali alanı.

Gerileme: Zamanda daha önceki deneyimlere ve işleyiş şekillerine geri gitme (*Dört yaşındaki bir çocuk küçük kardeşinin doğumundan sonra tekrar idrarını tutamaz).*

Hadım Edilme Kaygısı: Gelişimin Oidipus karmaşası dönemindeki cinsel ve saldırgan düşlemlere misilleme olarak çocuğun yaygın cezalandırılma korkusudur.

Haz İlkesi ve Gerçeklik İlkesi: Anında doyuma dair bebeksi istek (Haz İlkesi) daha sonra çocuğa daha tatmin edici bir sonucu beklemesine olanak sağlayan Gerçeklik İlkesi'yle kısmen yer değiştirir (*Yarının tavuğu bugünün yumurtasından iyi olabilir).*

İkincil Düzenleme: İfade etmeye çalıştığı bilinçdışı arzuları daha iyi gizlemek amacıyla rüya içeriklerinin yapay bir yeniden sıralaması.

İlk Sahne: Çocuk tarafından sıklıkla hem heyecan verici hem korkutucu olarak deneyimlenen ebeveynler arasında gözlemlenmiş veya hayal edilmiş cinsel ilişki.

İnkâr: Hoşnutsuzluk veren bir şeyin varolmadığı veya hiç meydana gelmediği inancı.

Karşıaktarım: Analistin hastanın aktarımına bilinçdışı tepkisi.

Kral Yolu (Bilinçdışına): Freud'un rüya yorumu sürecini tanımlama şekli.

Nesneler ve Nesne İlişkileri: Zihinsel alanımızda, deneyimlediğimiz kadarıyla insanlar ve bizimle ve birbirleriyle nasıl etkileşime girdikleri.

Oidipus Karmaşası: Daha sonra diğer üçgen ilişkilere genişleyen, çocuğun bir ebeveyne hissettiği evrensel çekim ve kıskançlığı (ve diğer ebeveyne rekabet duyması).

Özdeşleşme: Başka biri, sıklıkla idealleştirilmiş biri olmaya yönelik inanç veya istek.

Paranoid-Şizoid Konum: Melanie Klein'a göre, bebeğin memeyi iyi meme ve kötü meme olarak ikiye böldüğü en erken dönem. Tersine, **Depresif Konum**'daki daha gelişmiş bir çocuk aynı iyi ve kötü anneye karşı çifte değerli hislere sahiptir.

Sakar Eylem: Dil sürçmeleri, isimleri unutmak veya nesneleri kaybetmek gibi gündelik hayat psikopatolojisinin manidar herhangi bir şekli.

Simgesel Düzen: Jacques Lacan'a göre, dilsel iletişim dünyası, kişilerarası ilişkiler ve yasanın (Babanın Adı) kabulü. İmgesel Düzen ve Gerçek'in yanısıra işler.

Sonradan Anlamlandırma (İngilizcede *Deferred Action*, Almancada *Nachträglichkeit*, Fransızcada *Après coup*): Geçmişten gelen çarpıtılmış anıların şimdide hatırlanışı ve anlamlandırılması.

Tekinsiz (Almanca Unheimlich): İlkel ve bastırılmış korkularla ilişkili olan, rahatsız ediciyken tanıdık görünen geniş bir olgu kategorisi.

Üstbenlik: Yapısal Modelin (Benlik ve Altbenlik'in yanısıra) içselleştirilmiş yasalar, ahlaki kurallar, tabular ve içgüdüsel davranışa diğer kısıtlamaları içeren bileşeni.

Yansıtma: Kişinin kabul edlemez his, düşünce ve benzerlerini bir başkasına yüklemesi (*Bob Jim'in kız arkadaşlarıyla olan başarısına haset duyması yerine, Jim'in kendisine parası için haset duyduğunu deneyimlemiştir).*

Yansıtmalı Özdeşleşme: Kişinin kendi hislerini bir başkasına yükleme ve sonrasında onunla özdeşleşmesini içeren ikili süreç.

Yer Değiştirme: Hislerin veya düşüncelerin esas nesnesinden daha kabul edilebilir olana aktarıldığında olan durum (*Lucy kocasına sinirlendiğinde, onun yerine kızına bağırır*).

Yoğunlaştırma: Bilinçdışı, iki ve ya daha fazla anlamı olan tek bir nesne, sözcük veya kişi yaratma süreci (*Bir rüyada, Bob'un karısı annesiyle aynı görünüme ve isme sahiptir*).

Yüceltme: Cinsel ve saldırgan dürtüleri toplumsal olarak kabul edilebilir faaliyetlerde (örneğin sanatsal veya bilimsel) kullanma süreci.

Kaynakça

Abraham, K. (1922). The rescue and murder of the father in neurotic phantasies. *International Journal of Psycho-Analysis*, *3*: 467-474.

Abraham, H. ve Freud, E. (1965). A Psycho-Analytical Dialogue. The Letters of Sigmund Freud and Karl Abraham. 1907-1926. *Londra: Hogarth Press.*

Almansi, R. (1992). Alfred Hitchcock's disappearing women: A study in scopophilia and object loss. *International Journal of Psycho-Analysis*, *19*: 81-90.

Andrew, G. (2003). *BF1* interview with Victor Erice "The quiet genius of Victor Erice". *Vertigo 2(6)*, 2004.

Atwood, G.E. (1978). On the origins and dynamics of messianic salvation fantasies. *International Review of Psycho-Analysis*, *5*: 85-96.

Barrie, J. M. (1993 [1911]). *Peter Pan.* Ware: Wordsworth.

Benton, R. (1984). Film as dream: Alfred Hitchcock's *Rear Window. Psychoanalytic Review*, *71*: 483-500.

Berardinelli, J. (1994). Review of *A Short Film about Love*, http://www.reelviews.net

—, (2000) Review of *An Affair of Love*, http://www.reelviews.net

—, (2007) Movie review of *Pan's Labyrinth*, http://www.reelviews.net

Bergan, R. (2010) Claude Chabrol's obituary. *The Guardian*, 12 Eylül 2010.

Berger, J. (1985) Sonsöz. Hugh Brody and Michael Ignatieff içinde, *Nineteen Nineteen.* Londra: Faber & Faber.

Berman, E. (1997) Hitchcock's *Vertigo:* The collapse of a rescue fantasy. *International Journal of Psycho-Analysis* 78: 975-996.

Bergstrom, J. (1999). *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories.* Los Angeles: University of California Press.

Bonaparte, M. (1954). The fault of Orpheus in reverse. *International Journal of Psycho-Analysis*, *35*: 109-112.

Bradshaw, P. (2003). Review of *City of God. The Guardian*, 3 Ocak 2003.

Branded, J. R. (2004) Eighty years of dream sequences: A cinematic journey down Freud's "Royal Road." *American Imago*, *61*: 59-76.

Breuer, J., and Freud, S. (1955 [1893-1895]). *Studies on Hysteria.* Almancadan çeviren ve düzenleyen James Strachey. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Cilt 2. Londra: Hogarth Press.

Breton, A. (1924). *Manifeste du Surréalisme.* Paris: Le Sagittaire.

Britton, A, (1985). *Spellbound:* Text and subtext. *Cine Action!*, 3/4.

Brody, H. ve Brearley, M.(2003). Filming psychoanalysis: Feature or documentary? Two contributions. A. Sabbadini (Der.) *The Couch and the Silver Screen* içinde. *Psychoanalytic Reflections on European Cinema.* Hove: Brunner-Routledge.

Browne, N., ve McPherson, B. (1980). Dream and photography in a psychoanalytic film: "Secrets of a Soul." *Dreamworks*, *1*: 35-45.

Brunette, P. (1987). *Roberto Rossellini.* Oxford: Oxford University Press.

Buñuel, L. (1994 [1982]). *My Last Breath.* Londra: Vintage.

Burnett, F. H. (1993 [1911]). *The Secret Garden.* Ware: Wordsworth.

Cain, J. M. (2010 [1934]). *The Postman Always Rings Twice*. Londra: Orion Books.
Carroll, L. (1949 [1865]). *Alice's Adventures in Wonderland*. Londra: Macmillan.
Chasseguet-Smirgel, J. (1983). Perversion and the universal law. *International Review of Psycho-Analysis*, *10*: 293-302.
Chodorkoff, B., ve Baxter, S. (1974). "Secrets of a Soul": An early psychoanalytic film venture. *American Imago*, *31*: 319-334.
Collodi, C. (1995 [1883]). *Pinocchio*. Londra: Wordsworth.
Cooper, A. (1991). The unconscious core of perversion. G. Fogel ve W. Myers (Der.) *Perversions and Near-Perversions in Clinical Practice* içinde. New Haven: Yale University Press, s. 17-35.
Cowie, E. (1997). *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. Londra: Macmillan.
de Mijolla, A. (1999 [1994]). Freud and the psychoanalytic situation on the screen. J. Bergstrom (Der.) *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories* içinde. Los Angeles: University of California Press.
Ebert. R. (2000). Review of *An Affair of Love*. http://rogerebert.suntimes.com
—, (2007). Review of *Pan's Labyrinth*. *Chicago Sun-Times*, 25 Ağustos 2007.
Eberwein, R. T. (1984). *Film and The Dream Screen: A Sleep and a Forgetting*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
Edelson, M. (1993). Telling and enacting stories in psychoanalysis and psychotherapy. Implications for teaching psychotherapy. *Psychoanalytic Study of the Child*, *48*:293-325.
Ehrenburg, I. (1931). *Die Tmuntfabriki Chronik des Films*. Berlin: Malik.
Erikson, E. (1980 [1959]). *Identity and the Life Cycle. Selected Papers*. New York: Norton.
Esman, A. H. (1987). Rescue fantasies. *Psychoanalytic Quarterly*, *56*: 263-270.
Faldini, F. ve Fofi, G. (1979). *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti* (1935-1959). Milano: Feltrinelli.
Falzeder, E. ve Brabant. E (2000). *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi. Cilt.3, 1920-1933*. Cambridge. MA: Belknap Press of Harvard Univ. Press.
Feinstein, H. (1996). Killer instincts: Director Claude Chabrol finds madness in his method. *The Village Voice*, 24 Aralık 1996.
Fogel, G. (1991). Perversity and perverse: Updating a psychoanalytic paradigm. G. Fogel ve W. Myers (Der.), *Perversions and Near-Perversions in Clinical Practice* içinde. New Haven: Yale University Press, s. 1-13.
Fogel, G. ve Myers, W. (1991). Perversions and Near-Perversions in Clinical Practice. New Haven: Yale University Press.
French, P. (1985). Angst for the memory. *The Observer*, 15 Aralık 1985, s. 17.
Freud, E. L. (1961). *Letters of Sigmund Freud 1873-1939*. Londra: Hogarth Press.
Freud, S. (1900). *The Interpretation of Dreams (First Part)*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud 4. Cilt. Almancadan çeviren ve düzenleyen James Strachey. Londra: Hogarth Press. [1953]. (Bundan sonra *Standard Edition*.)
—, (1900-1901). *The Interpretation of Dreams (Second Part) and On Dreams*. Standard Edition 5. Cilt. Londra: Hogarth Press, [1953].
—, (1901-1905). Three essays on the theory of sexuality. *A Case of Hysteria, Three Essays*

on Sexuality and Other Works içinde. *Standard Edition* 7. Cilt. Londra: Hogarth Press, [1953] s. 123-246.

—, (1909). Analysis of a phobia in a five-year-old boy. In *Two Case Histories ("Little Hans" and the "Rat Man"). Standard Edition* 10. Cilt. Londra: Hogarth Press, [1955], s. 1-150.

—, (1910a). Leonardo da Vinci. A memory of his childhood. *Five Lectures on Psycho-Analysis, Leonardo da Vinci and Other Works* içinde. *Standard Edition* 11. Cilt. Londra: Hogarth Press, [1957], s. 57-138.

—, (1910b). A special type of choice of object made by men. *Five Lectures on Psycho-Analysis, Leonardo da Vinci and Other Works* içinde. *Standard Edition* 11. Cilt. Londra: Hogarth Press, [1957], s. 163-176.

—, (1913a). The theme of the Three Caskets. *The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works* içinde. *Standard Edition* 12. Cilt. Londra: Hogarth Press. [1958], s. 289-302.

—, (1913b). *Totem and Taboo and Other Works. Standard Edition* 13. Cilt. Londra: Hogarth Press. [1955], s. vii-162.

—, (1913c). On beginning the treatment. In The Case of Schreber; Papers on Technique and Other Works. *Standard Edition* 12. Cilt. Londra: Hogarth Press, [1958], s. 121-144.

—, (1914). The Moses of Michelangelo. *Totem and Taboo and Other Works* içinde. *Standard Edition* 13. Cilt. Londra: Hogarth Press, 1955, s. 209-238.

—, (1915). Instincts and their vicissitudes. *On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works* içinde. *Standard Edition* 14. Cilt. Londra: Hogarth Press, [1957], s. 109-140.

—, (1918). From the history of an infantile neurosis. *An Infantile Neurosis and Other Works* içinde. *Standard Edition* 17. Cilt. Londra: Hogarth Press, [1955], s. 1-124.

—, (1920a). Beyond the pleasure principle. *Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works içinde. Standard Edition* 18. Cilt. Londra: Hogarth Press, [1955], s. 1-64.

—, (1920b). The psychogenesis of a case of homosexuality in a woman. *Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works* içinde. *Standard Edition* 18. Cilt. Londra: Hogarth Press, [1955], s. 145-172.

—, (1923). Two encyclopaedia articles. *Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works* içinde. *Standard Edition* 18. Cilt. Londra: Hogarth Press, [1955], s. 233-260.

—, (1925a). A note upon the "Mystic Writing Pad:" *The Ego and the Id and Other Works* içinde. *Standard Edition* 19. Cilt. Londra: Hogarth Press. 1961, s. 225-232.

—, (1925b). An autobiographical study. *An Autobiographical Study, Inhibitions, Symptoms and Anxiety, The Question of Lay Analysis and Other Works* içinde. *Standard Edition* 20. Cilt. Londra: Hogarth Press, [1959], s. 1-74.

—, (1927). Fetishism. *The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works* içinde. *Standard Edition* 21. Cilt. Londra: Hogarth Press. [1961], s. 147-158.

—, (1930). Civilization and its discontents. *The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works* içinde. *Standart Edition* 21. Cilt. Londra: Hogarth Press, 1961, s. 57-146.

—, (1937a). Analysis terminable and interminable. In *Moses and Monotheism, An Outline of Psycho-Analysis and Other Works* içinde. *Standard Edition* 23. Cilt. *Londra: Hogarth Press, [1964], s. 209-254.*

—, (1937b). Constructions in analysis. *Moses and Monotheism, An Outline of Psycho-Analysis and Other Works içinde. Standard Edition 23. Cilt.* Londra: Hogarth Press, [1964], s. 255-270.

Friedberg, A. (1990). An *Unheimlich* maneuver between psychoanalysis and the cinema: "Secrets of a Soul" (1926). E. Rentschler (Ed.) *The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema.* içinde. New Brunswick: Rutgers University Press.

Fromm, E. (1957). *The Art of Loving*. Londra: Unwin Books.

Frosch, J. (1959.) Transference derivatives of the family romance. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 7: 503-522.

Fuller, G. (1998). *Loach on Loach*. Londra: Faber & Faber.

Gabbard, G. O. (1997). Guest editorial: The psychoanalyst at the movies. *International Journal of Psycho-Analysis, 78*: 429-434.

—, ve Gabbard, K. (1989). The female psychoanalyst in the movies. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 37: 1031-1049.

—, (1999). *Psychiatry and the Cinema. 2. baskı*, Washington, DC: American Psychiatric Press, 1999.

Gifford, S. (2004). Freud at the movies, 1907-1925: From the Piazza Colonna and Hammerstein's Roofgarden to *The Secrets of a Soul*. J. Branded (Der.), *Celluloid Couches, Cinematic Clients: Psychoanalysis and Psychotherapy in the Movie içinde.* Albany: State University of New York Press, 2004, s. 147-168.

Gillman, R.D. (1992). Rescue fantasies and the secret benefactor. *Psychoanalytic Study of the Child, 47*: 279-298.

Glasser, M. (1986). Identification and its vicissitudes as observed in the perversions. *International Journal of Psycho-Analysis, 67*: 9-16.

Glenn, J. (1986). Twinship themes and fantasies in the work of Thornton Wilder. *Psychoanalytic Study of the Child, 41*: 627-651.

Goffman, I. (1961). Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates. *New York: Anchor Books.*

Graham, B. (1998). Fellini keeps giving and giving with "Cabiria." *San Francisco Chronicle*, 31 Temmuz 1998.

Greenacre, P. (1966). Problems of overidealization of the analyst and of analysis. *Psychoanalytic Study of the Child*, 21: 193-212.

Grinstein, A. (1957). A specific defense in psychoanalytic therapy: "Comes the knight in shining armor." *Journal of the American Psychoanalytic Association, 5*: 124-129.

Hines, B. (2000 [1968]). *A Kestrel for a Knave*. Londra: Penguin.

Hinson, H. (1988). Matador (NR). *Washington Post*, 30 Nisan 1988.

Hoffman, J. (1986). Can we talk? *Village Voice*, 30 Eylül 1986, s. 70.

Johnson, T. (1993). Hysteria, or Fragments of an Analysis of an Obsessional Neurosis. *Londra:*

Methuen Drama.

Jones, E. (1955). *Sigmund Freud. Life and Work.* Cilt 2, *Years of Maturity 1901-1919.* Londra: Hogarth Press.

—, (1957) Sigmund Freud. Life and Work. *Cilt 3*, The Last Phase *1919-1939.Londra:* Hogarth Press.

Kaplan, L. (1991) Women masquerading as women. G. Fogel ve W.Mayers (Der.), Perversions and Near-Perversions in Clinical Practice içinde. New Haven: Yale University Press, s. 127-152.

Kermode, M. (2006). *Guardian/BFI* interview with Guillermo del Toro. http://www.theguardian.com/film/2006/nov/21/guardianinterviewsatbfisouthbank

Kernberg, O. (1991). Aggression and love in the relationship of the couple. G. Fogel ve W. Myers (Der.), *Perversions and Near-Perversions in Clinical Practice içinde.* New Haven: Yale University Press, s. 153-175.

—, (1995) Love Relations. Normality and Pathology. *New Haven: Yale University* Press.

Khan, M. (1989 [1979]). *Alienation in Perversion.* Londra: Maresfield Library.

Kline, T. J. (1976). Orpheus transcending: Bertolucci's *Last Tango in Paris. International Review of Psycho-Analysis*, 3: 85-95.

Laufer, M., and Laufer, E. (1984). *Adolescence and Developmental Breakdown. A Psychoanalytic View.* New Haven: Yale University Press.

Lewin, B. D. (1953). Reconsideration of the dream screen. *Psychoanalytic Quarterly*, 22: 174-199.

Limentani, A. (1998 [1989]). The Orpheus myth as reflected in problems of ambivalence and reparation in the Oedipal situation. *Between Freud and Klein içinde. The Psychoanalytic Quest for Knowledge and Truth.* Londra: Karnac Books.

Loewald, H. (1980 [1960]). On the therapeutic action of psychoanalysis. *Papers on Psychoanalysis içinde.* New Haven: Yale University Press, s. 221-256.

MacDonald, S. (1990). Secrets of a soul: A psychoanalytic film. P. Collier ve J. Davies (Der.) *Modernism and the European Unconscious içinde.* Cambridge: Polity Press.

Maraini, D. (1998 [1973]). *Only Prostitutes Marry in May.* Toronto: Guernica Editions.

Marcus, L. (2001). Dreaming and cinematographic consciousness. *Psychoanalysis and History*, 3: 51-68.

Marinelli, L. (2004). Smoking, laughing, and the compulsion to film: On the beginnings of psychoanalytic documentaries. *American Imago*, 61:35-58.

McCourt, F. (1996). Angela's Ashes. A Memoir of a Childhood. *Londra: Flamingo.*

McDougall, J. (1991). Perversions and deviations in the psychoanalytic attitude. G. Fogel ve W. Myers (Der.), *Perversions and Near-Perversions in Clinical Practice* New Haven: Yale University Press içinde, s. 176-203.

Merigliano, D. (2010). "Il labirinto del fauno" e "La spina del diavolo" di Guillermo Del Toro: Una lettura post-razionalista. *Psicobiettivo*, 30: 155-168.

Metz, C. (1974). The imaginary signifier. In *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema.* Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3): 6-18.

Quinodoz, D. (1994). Emotional Vertigo: Between Anxiety and Pleasure. *Londra: Routledge.*

Rank, O. (1971 [1914]). *The Double. A Psychoanalytic Study.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Reich, W. (1933). *The Mass Psychology of Fascism.* New York: Furrier, Strays and Jerks, 1970.

Rentschler, E. (1990). *The Films of G.W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
Ries, P. (1995) Popularise and/or be damned: Psychoanalysis and film at the crossroads in 1925. *International Journal of Psycho-Analysis*, 76: 759 791.
Rilke, R M. (2001 [1922]) *Sonnets to Orpheus*. Çeviren C. F, MacIntyre. Los Angeles: University of California Press.
Rossellini, R. (1973). A discussion of Neo-Realism: Rossellini interviewed by Mario Verdone. Screen içinde, 14 (4):69-78.
—, Roncoroni, S. and Amidei, S. (1973). The War Trilogy of Roberta Rossellini. New York: Grossman.
Sabbadini, A. (1988). The replacement child. Contemporary Psychoanalysis, 24: .528-547.
—, (1989). Boundaries of timelessness. Some thoughts about the temporal dimension of the psychoanalytic space. International Journal of Psycho-Analysis, 70: 305-313.
—, (1993). Bound to the mast: Reflections on analytic abstinence. Yayımlanmamış eser..
—, (1999). Tempo, narcisismo e creatività. Psicoanalisi e Metodo, 3: 49-62. Roma: Borla.
—, (2006). Hable Con Ella: The talking cure, from Freud to Almodovar. A. Sabbadini (Der.), Projected Shadows. Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema içinde. Londra: Routledge, 2007, s. 65-72.
—, (2014). Boundaries and Bridges. Perspectives on Time and Space in Psychoanalysis. Londra: Karnac Books.
Sachs, H. (1926). Psychoanalyse. Rätsel des Unbewußten. Berlin: Lichtbildbühne.
Scorsese, M. (1999). Why Vertigo is truly great. The Guardian, Friday Review, 5 Mart 1999, s. 4.
—, (1980). Introduction to Michael Powell's Peeping Tom. British Broadcasting Corporation.
Searles, H. (1975). The patient as therapist to his analyst. Countertransference and Related Subjects içinde. New York: International Universities Press, 1979, s. 380-459.
Segal, C. (1989). Orpheus: The Myth of the Poet. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
Sekoff, J. (1996). Nineteen Nineteen: The capture of souls. Projections, 10 (1): 42-49.
Sharff, S. (1997). The Art of Looking in Hitchcock's Rear Window. New York: Limelight Editions.
Shaw, G.B. (1913). Pygmalion. Harlow: Longman, 1995.
Shelley, M.W. (1818). Frankenstein, or The Modern Prometheus. Londra: Wordsworth, 1995.
Sklarew, B. (1999). Freud and film. Journal of the American Psychoanalytic Association, 47: 1239-1247.
Smith, P. J. (2000). Desire. The Cinema of Pedro Almodovar (2nd ed.). Londra: Verso.
Sophocles. Oedipus, King of Thebes. Translated by Gilbert Murray. Fifteen Greek Plays içinde. New York: Oxford University Press, 1943.
Spoto, D. (1976). The Art of Alfred Hitchcock. New York: Doubleday, 1979.
Sterba, R. (1940). Aggression in the rescue fantasy. Psychoanalytic Quarterly, 9: 505-508.
Stok, D. (1993). Kieslowski on Kieslowski. Londra: Faber & Faber.
Stoller, R. (1986) Sexual Excitement. Dynamics of Erotic Life. Londra: Maresfield Library.
Truffaut, F. (1983) Hitchcock. New York: Simon & Schuster, 1984.

Verhaege, P. (1998). Love in a Time of Loneliness. Londra: Rebus Press, 1999.
Webster's New World Dictionary of the American Language, College Edition. Cleveland ve New York: The World Publishing Company, 1966.
Wilder, T. (1927). The Bridge of San Luis Rey. Londra: Longmans.
Wilson, S. (1980) Salvador Dali. Londra: Tate Gallery.
Winnicott, D.W. (1989 [1968]) The squiggle game. Psycho-Analytic Explorations içinde, editörler C. Winnicott, C., R. Shepherd, R, and M. Davis. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Wood, R. (1989). Hitchcock's Films. Revisited. Londra: Faber & Faber.
Zola, É. (1867). Thérèse Raquin. Çeviren Robin Buss. Londra: Penguin, 2004.

Film Dizini

39 Steps, The / 39 Basamak (1935) 21, 171

Age d'Or, L' / Altın Çağ (1930) 18, 165, 172
American Beauty / Amerikan Güzeli (1999) 91, 171
Amores Perros / Paramparça Aşklar Köpekler (2000) 43, 117, 118, 122-128, 136, 171
Ángel Exterminador, El / Yok Edici Melek (1962) 95, 165, 171

Bad Taste / Kötü Zevk (1987) 167, 171
Barton Fink (1991) 47, 171
Belle de Jour / Gündüz Güzeli (1967) 39, 45-48, 50, 51, 134, 165, 171
Bellissima (1951) 58, 171
Boucher, Le / Kasap (1970) 129-131, 134, 151, 171
Braindead / Yaşayan Ölü (1992) 91, 167, 171
Breakfast at Tiffany's / Çılgınlar Kraliçesi (1961) 37, 171
Büchse der Pandora, Die / Pandora'nın Kutusu (1929) 17, 137, 168, 171

Cabinet des Dr. Caligari, Das / Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920) 16, 171
Catch a Thief, To / Kelepçeli Âşık (1955) 21, 171
Central do Brasil / Merkez İstasyonu (1998) 58, 171
Cérémonie, La / Seremoni (1995) 128, 171
Chien Andalou, Un / Bir Endülüs Köpeği (1928) 76, 165, 171
Cidade de Deus / Tanrı Kent (2002) 93-99, 102, 171
Coeur en Hiver, Un / Ayazda Bir Yürek (1991) 109, 171
Conformista, Il / Konformist (1970) 111, 171
Cose da pazzi (1953) 17, 171
Cría Cuervos / Besle Kargayı (1976) 68-71, 73, 82, 171
Cronos (1993) 73, 166, 171

Dangerous Method, A / Tehlikeli İlişki (2011) 12, 171
Deconstructing Harry / Yaramaz Harry (1997) 12, 171
Deer Hunter, The / Avcı (1978) 122, 172
Dirty Pretty Things / Kirli Tatlı Şeyler (2002) 72, 172
Dolce Vita, La / Tatlı Hayat (1960) 42, 166, 172
Don't Look Now / Karanlığın Gölgesi (1973) 158, 172
Double Indemnity / Çifte Tazminat (1944) 108, 172
Duel in the Sun / Kanlı Aşk (1946) 133, 172

El (1952) 47, 172
Espinazo del Diablo, El / Şeytanın Bel Kemiği (2001) 73, 166, 172
Espíritu de la Colmena, El / Arı Kovanının Ruhu (1973) 62, 63, 66-68, 71, 73, 90, 166, 172

Family Life / Aile Hayatı (1969) 60, 172
Festen / Şölen (1998) 91, 172
Frankenstein (1931) 62-64, 66, 67, 159, 172
Frenzy / Cinnet (1972) 21, 167, 172
Freud: The Secret Passion / Gizli Hakikatler (1962) 12, 13, 25, 172
Freudlose Gasse, Die / Neşesiz Hayat (1925) 17, 168, 172

Gamin au Vélo, Le / Bisikletli Çocuk (2011) 58, 172

Geheimnisse einer Seele / Bir Ruhun Sırları (1926) 12, 14-19, 22, 25
Germania Anno Zero / Almanya, Sıfır Yılı (1948)
Goodfellas / Sıkı Dostlar (1990) 79-83, 172

Habla con Ella / Konuş Onunla (2002) 132, 134, 165, 172
Happiness / Mutluluk (1998) 91, 172
Harry, un Ami qui Vous Veut du Bien / Harry, İyiliğinizi İsteyen Bir Dost (2000) 72, 172
Heavenly Creatures / Cennet Yaratıkları (1994) 90-93, 172
Hysteria (1993) 40

Ich hiess Sabina Spielrein (2002) 12, 172
Inconscientes (2004) 12, 172
In Treatment (2010) 11, 172

Jagged Edge / Bıçak Sırtı (1985) 131, 172
Jeanne Dielman (1975) 37, 172
Journal d'une Femme de Chambre, Le / Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi (1964) 47, 172

Kes / Kerkenez (1969) 59-61, 172
Klute / Fahişe (1971) 37, 172
Krótki Film o Milosci / Aşk Üzerine Kısa Bir Film (1988) 148, 149, 153, 159, 172
Krótki Film o Zabijaniu / Öldürme Üzerine Kısa Bir Film (1988) 148, 172

Labirento del Fauno, El / Pan'ın Labirenti (2006) 71-74, 76-78, 90, 108, 172
Leaving Las Vegas / Elveda Las Vegas (1995) 37, 172
Lectrice, La / Okuyan Kız (1988) 109, 172
Liaison Pornographique, Une / Pornografik Bir İlişki (1999) 72, 109-114, 172
Lilja-4-Ever / Daima Lilya (2002) 42, 43, 172
Lodger, The / Kiracı (1927) 21, 167, 172
Lord of the Rings / Yüzüklerin Efendisi (2001-3) 91, 167

Mari de la Coiffeuse, Le / Berberin Kocası (1990) 109, 173
Marnie / Hırsız Kız (1964) 11, 167, 173
Matador (1986) 132-135, 173
Mice and Men, Of / Fareler ve İnsanlar (1939) 39, 173
Midnight Cowboy / Geceyarısı Kovboyu (1969) 39, 45, 173
Mila ot Mars / Marslı Mila (2004) 99-102, 169, 173
Mona Lisa (1986) 37, 147, 173
Mine Own Executioner (1948) 12, 173
Mystère des Roches de Kador, Le (1912) 12, 173

Nagaya shinshiroku (1947) 58, 173
Nineteen Nineteen / 1919 (1985) 12, 25, 26, 28, 29, 110, 165, 173
North by Northwest / Gizli Teşkilat (1959) 21, 167, 173
Notorious / Aşktan da Üstün (1946) 21, 167, 173
Notti di Cabiria, Le / Cabiria'nın Geceleri (1956) 41, 136, 166, 173
Nuit Américaine, La / Amerikan Gecesi (1973) 110, 173
Nuovo Cinema Paradiso / Cennet Sineması (1988) 58, 173

Odd Couple, The / Garip Bir Çift (1968) 39, 173
Olvidados, Los / Unutulmuşlar (1950) 58, 165, 173
One Flew Over the Cuckoo's Nest / Guguk Kuşu (1975) 14, 173
Only Prostitutes Marry in May (1973) 40
Orfeu Negro / Siyah Orfe (1959) 121, 173
Orphée / Orfe (1950) 121, 173
Ossessione (1943) 108
Otesánek / Küçük Otik (2000) 76, 173

Paisà / Hemşehri (1946) 79, 168, 173
Peeping Tom / Kadın Katili / Röntgenci (1960) 131, 156-159, 173
Piel que Habito, La / İçinde Yaşadığım Deri (2011) 66, 165, 173
Ponette (1996) 58, 173
Postino, Il / Postacı (1994) 30-34, 173
Prendimi l'anima / Esir Ruhlar (2003) 12, 173
Pretty Woman / Özel Bir Kadın (1990) 37, 173
Prezit Svuj Zivot / Hayatta Kalmak (2010) 23, 173
Psycho / Sapık (1960) 21, 167, 173
Pulp Fiction / Ucuz Roman (1994) 118, 173

Quatre Cents Coups, Les / 400 Darbe (1959) 58, 173

Rear Window / Arka Pencere (1954) 123, 139, 145-148, 153, 157, 167, 173
Rebecca (1940) 21, 167, 173
Retour de Martin Guerre, Le / Martin Guerre'in Dönüşü (1982) 110, 173
Roma Città Aperta / Roma, Açık Şehir (1945) 79, 168, 173

Saboteur / Sabotör (1942) 21, 173
Sauve qui Peut / Herkes Başının Çaresine Baksın (1980) 110, 173
Schindler's List / Schindler'in Listesi (1993) 119, 173
Se7en (1995) 47, 173
Shock Corridor / Şok Koridoru (1963) 14, 174
Sigmund Freud: His Family and Colleagues, 1928-1947 (1985) 12, 174
Snake Pit, The / Talihsizler Yuvası (1948) 14, 174
Sopranos, The (1999-2007) 11, 174
Spellbound / Öldüren Hatıralar (1945) 11, 12, 18-21, 23-25, 145, 174
Stanza del Figlio, La / Oğul Odası (2001) 12, 174
Strangers on a Train / Trendeki Yabancılar (1951) 21, 167, 174
Suspicion / Şüphe (1941) 21, 174

Tarea, La (1990) 153, 154, 157, 167, 174
Third Man, The / Üçüncü Adam (1949) 81, 91, 174
Three Faces of Eve, The / Üç Ruhlu Kadın (1957) 14, 174
Titanic / Titanik (1997) 92, 119, 174
Tristana (1970) 123, 165, 174

Ultimo Tango a Parigi / Paris'te Son Tango (1972) 46, 112, 121, 174
Uzak (2002) 39, 174

Vertigo / Ölüm Korkusu (1958) 43, 52, 121, 135-138, 145, 167, 174

Wizard of Oz, The / Oz Büyücüsü (1938) 58, 173, 174
Wrong Man, The / Lekeli Adam (1956) 21, 174

İsim Dizini

Abraham, K. 12, 14, 16, 117
Akinshina, O. 42-44
Almansi, R. 146
Almodóvar, A. 134
Almodóvar, P. 6, 132-135, 165, 172, 173
Alonso, J. 153, 154, 156
Andersen, H. C. 76
Andrew, G. 64
Antonioni, M. 114
Atwood, G. E. 116
Audran, S. 129, 130, 166

Baquero, I. 71, 76
Barrie, J. M. 76
Bauche, V. 117, 122
Baye, N. 108-111, 113
Bazin, A. 161
Benton, R. 146, 147
Berardinelli, J. 72, 109, 149, 153
Bergan, R. 132
Bergman, Ingmar 68, 114, 149
Bergman, Ingrid 19, 20, 23, 25, 168
Bergstrom, J. 12
Berman, E. 136, 138, 139
Bernal, G. G. 117, 122, 167
Bertolucci, B. 46, 111, 112, 121, 171, 174
Bion, W. 87
Boehm, K. 156
Boito, A. 53
Bonaparte, M. 119
Bradley, D. 59, 60
Bradshaw, R. 94
Breton, A. 22
Brody, H. 12, 25, 28, 29, 110, 165, 173
Brunette, P. 80
Buñuel, L. 17, 18, 23, 39, 45-48, 50, 52, 58, 69, 75, 95, 123, 134, 161, 166, 171-174
Burnett, F. H. 90

Caballero, E. 72
Cain, J. M. 108
Calamai, C. 107, 108
Carroll, L. 76
Chabrol, C. 128, 129, 131, 134, 166, 167, 171
Chaplin, G. 68
Charcot, J. M. 113
Chasseguet-Smirgel, J. 52
Chekhov, M. 19, 20, 25
Christie, A. 20
Clementi, P. 46
Clift, M. 13
Coen kardeşler 47, 171
Collodi, C. 63
Cooper, A. 52
Cowie, E. 20
Cronenberg, D. 12, 73, 171
Culkin, M. 58

Dali, S. 18, 22, 23, 165
Dante Alighieri 32, 48, 120, 122, 123
de Chirico, G. 22, 81
del Toro, G. 71-78, 166, 167, 171, 172
de Mijolla, A. 27
Deneuve, C. 45, 46, 49, 50, 52
Depardieu, G. 110
De Sica, V. 78
Dostoyevski, F. 149, 169

Ebert, R. 72, 73, 111
Eberwein, R. T. 24
Echevarria, E. 117, 124, 125
Edelson, M. 20
Erice, V. 62-64, 66, 67, 73, 166, 172
Erikson, E. 43, 57, 87
Ernst, M. 22, 79
Esman, A. H. 117

Fellini, F. 41-43, 166, 172-173
Ferenczi, 15
Finlay, F. 27

Firmino, L. 93, 96
Firth, C. 25, 26
Fogel, G. 51, 52
Fonteyne, F. 72, 108, 109, 111-114, 166, 172
Franco, F. 66, 67, 72
French, P. 25
Freud, A. 57, 97
Freud, S. 7, 12-18, 22, 24, 25-29, 32, 40, 47, 48, 52, 57, 60, 61, 76, 87, 88, 96-98, 110, 112, 115-117, 121, 127, 128, 132, 136, 144, 148, 150, 175, 176
Fromm, E. 107
Frosch, J. 117
Friedberg, A. 14, 15, 19
Fuller, G. 14, 59, 174

Gabbard, G. 6, 13, 17
Garland, J. 58
Giacometti, A. 99
Gillman, R. D. 117
Girotti, M. 108
Glasser, M. 52, 136, 175
Glenn, J. 117
Gluck, C. W. 121
Godard, J-L. 110, 114, 128, 173
Goffman, E. 80
Goya, F. 75
Graham, B. 42
Greenacre, P. 116
Grinstein, A. 116
Guerrero, A. 123

Hermosillo, J. H. 153, 154, 156, 167, 174
Higgins, C. 25, 26
Hines, B. 59
Hinson, H. 135
Hitchcock, A. 11, 12, 18-25, 43, 52, 121, 128, 133, 135-139, 145-148, 153, 157, 159, 161, 171-174
Hoffman, D. 39
Hoffman, J. 29
Huston, J. 12, 13, 25, 172

Inarritu, A. G. 43, 117, 118, 123, 125-128, 167, 171

Jackson, P. 90-93, 167, 171, 172
Jansen, P. 131
Jones, E. 16, 40
Jones, J. 133
Jung, C. G. 40, 166, 175

Kafka, F. 149
Kaplan, G. 49
Karloff, B. 64
Kazakova, V. 99, 100
Kelly, G. 145, 147
Kernberg, O. 51, 106, 107
Khan, M. 48
Kieślowski, K. 148-150, 152, 153, 159, 167, 172
Klein, M. 148-150, 153, 159, 167, 172
Kline, T. J. 121
Krauss, W. 14, 16, 19

Lacan, J. 111, 144, 175, 176
Lady Macbeth 28
Lang, F. 128
Lanza, M. 91
Laufer, E. 88
Laufer, M. 88
Lehman, P. R. 12, 174
Lehman Weiner, L. 12
Leonardo da Vinci 61
Limentani, A. 120
Lins, P. 93, 95
Loach, K. 159, 161, 167, 172
Loewald, H. 29
Lopez, S.71, 72, 108, 109, 111, 113, 166
Lubaszenko, O. 149
Lumière Kardeşler 7
Lynskey, M. 90, 91

Magritte, R. 22
Mahler, M. 57, 87
Marinelli, L. 12
Martinez, N. 132
Masina, G. 41

Massey, A. 156-158
McCourt, F. 80
McDougall, J. 51, 53, 111
Meirelles, F. 93, 95, 96, 102, 168, 171
Menges, C. 59
Merigliano, D. 77
Meschke, E. 79
Metz, C. 111, 144
Michelangelo 127
Mondrian, P. 147
Moodysson, L. 41-44, 168, 172
More, T. 89
Mozart 107
Musa 127
Mulvey, L. 7

Navarro, G. 72
Nazzari, A. 41, 42
Neruda, P. 30-33
Neumann, H. 14
Noiret, P. 30, 32
Novak, K. 135, 137

Ogden, T. H. 87
Ozu, Y. 58, 67, 173

Pabst, G. W. 12, 14, 16-19, 22, 25, 36, 37, 171, 172
Page, G. 45, 46
Pavlov, P. 14, 16, 19
Peck, G. 19, 20, 22, 25, 133
Perret, L. 12, 173
Piccoli, M. 45, 46
Piesiewiez, K. 148, 149
Piranesi, G. B. 81
Platon 111, 131
Powell, M. 131, 156-159, 168, 173
Preisner, Z. 149

Quinodoz, D. 136

Radford, M. 30, 32, 33, 168, 173
Rank, O. 3, 24
Reich, W. 83
Rentschler, E. 17
Ries, P. 14, 16
Rilke, R. M. 121
Rivette, J. 109, 128
Rodrigues, A. 95
Rohmer, E. 109, 128
Rojo, M. 153, 156
Rossellini, R. 78-81, 83, 90, 168, 172, 173
Rota, N. 42
Rousseau. J-J. 89

Sabbadini, A. 78, 116, 119, 134
Sachs, H. 14, 16, 18
Sartre, J-P. 13
Saura, C. 68-71, 73, 169, 171
Schell, M. 25, 26, 29
Scofield, P. 25, 29
Scorsese, M. 94, 138, 172
Searles, H. 116
Segal, C. 119
Sekoff, J. 26, 28, 29
Selznick, D. O. 23, 24, 167
Serandrei, M. 108
Serna, A. 132
Shakespeare, W. 76, 122, 132, 149
Sharff, S. 146
Shaw, G. B. 118
Shelley, M. 63
Smith, P. J. 134
Sofokles 96, 119, 158
Sophia, Z. 99, 100, 102, 169, 173
Sorel, J. 46
Spielrein, S. 12
Spoto, D. 135
Sterba, R. 117
Stewart, J. 123, 135, 137, 145, 146, 148
Stok, D. 150, 152
Stoller, R. 52, 158, 159
Svankmajer, J. 23, 73, 76, 173
Szapolowska, G. 149

Telleria, I. 62, 64
Temple, S. 58
Toledo, G. 117, 123
Torrent, A. 62, 64, 67, 68, 70
Troisi, M. 30-32
Truffaut, F. 20-23, 25, 58, 68, 109, 110, 146, 148, 167, 173

Verdi, G. 53
Verdone, M. 83
Verhaege, P. 107
Vierny, S. 52
Vigo, J. 67
Virgil 119-121
Visconti, L. 58, 78, 108, 169, 171
Voight, J. 39

Wagner, R. 132
Welland, C. 59, 61
Welles, O. 91
Wilder, B. 108, 172
Wilder, T. 117
Wilson, S. 22
Winnicott, D. W. 24, 39, 57, 175
Winslet, K. 90-92
Wood, R. 21, 137, 138, 147

Yanne, J. 129, 130
York, S. 13

Zola, E. 108

Genel Dizin

adam öldürme 95
aktarım 19, 24, 28, 29, 33, 87, 95, 107, 115, 117, 175, 176
Alman Dışavurumculuğu 168
Altın Çağ miti 89
après-coup *için bkz.* sonradan anlamlandırma
arketipler 4, 166, 175
askıda kalmak 137
Avrupa Psikanalitik Film Festivali 5

bastırma 24, 175
baştan çıkarma kuramı 13, 49, 52, 107, 127, 175
bilinçdışı 4-7, 13, 15, 18, 23, 24, 28, 29, 32, 33, 38, 44-47, 49, 51, 53, 62, 67, 72, 73, 77, 82, 88, 89, 97, 98, 100, 105-107, 112, 115, 116, 119-121, 123, 124, 127, 133, 136, 138, 166, 175-177
bilinçdışı düşlem 106
Birincil Süreç 47, 89, 120, 146, 175
bölme 38, 52, 77, 89, 157, 175
Buena Onda 94, 118

canlandırma 27, 28
cinsellik 25, 39, 46, 49, 57, 65, 74, 88, 98, 105, 109, 148, 153, 158
  patolojileri 49
  Core Complex için bkz. Çekirdek Karmaşa

Çekirdek Karmaşa 52, 136, 139, 175

düzenlemek 6, 79, 117, 154

erkek kaygısı 17
eşcinsellik 19, 27, 28, 33, 91, 92, 108, 119

fahişe (fahişelik) 7, 27, 35, 37, 38-42, 44-46, 49, 52, 53, 93, 101, 106, 108, 109, 157, 172
fallus (fallik) 17, 48, 98, 148, 153, 157
fantezinin alanı 73
favela 93-96, 98
fetişizm 45, 47, 134
folie à deux 92, 133

geçiş alanı 4, 77, 158, 175
Gerçeküstücülük 22
gerileme 18, 32, 87, 89, 100, 107, 108, 114, 176
gözetleyici(lik) 7, 8, 106, 112, 114, 139, 152

hadım edilme 4, 47, 48, 75, 124, 148, 176
Haz İlkesi 75, 120, 121, 128, 176
Hollywood 4, 12, 13, 17, 24, 58, 73, 123, 131, 148, 149, 166
homoerotik kaygı 49

İkincil Düzenleme 176
İlk Sahne 27, 32, 47, 99, 110, 127, 131, 138, 145, 146, 154, 158, 176
inkâr 18, 47, 62, 72, 77, 81, 89, 98, 107, 114, 132, 176
İtalyan Yenigerçekçiliği *için bkz.* *Neorealismo*

kamera 4, 23, 50, 59, 66, 69, 70, 79, 80, 94-96, 110, 112, 118, 131, 144, 148, 149, 154-158, 160
karşıaktarım 11, 17, 24, 29, 33, 34, 95, 107, 119, 176
kaygı 18-21, 25, 27, 33, 46, 62, 65, 74, 77, 80, 88, 92, 97, 110, 119, 124, 137, 138, 175
Kral Yolu 17, 23, 176
kurtarma düşlemleri (kurtarmak) 43, 115-118, 121, 127, 136, 137, 139

Mağara Miti 111
mesihvari kurtuluş düşlemi 116

Nachträglichkeit için *bkz.* sonradan anlamlandırma
narsisizm 5, 63, 98, 116, 124, 127, 145, 155, 157
Neorealismo 17, 78, 108, 166
Nouvelle Vague 109, 166, 128, 167

Oidipus 13, 52, 65, 87, 96, 97, 108, 119, 122, 132, 139, 155, 158
Karmaşası 4, 176
Orpheus 43, 77, 119-128, 136
Eurydike 43, 77, 119-128, 136, 139
Oscar ödülü 72
Ovidius 89, 119, 120

özdeşleşme 4, 5, 27, 32, 44, 64, 68, 73, 88, 92, 98, 100, 102, 108, 119, 120, 124, 129, 133, 137, 139, 143, 144, 147, 153, 157, 176

paranoid-şizoid konum 4, 176
parçalanma 80, 99, 147, 153, 157, 158
pornografi 37, 72, 106, 109-114, 155, 156
psikopatoloji 4, 5, 16, 17, 29, 34, 72, 87, 88, 158, 176

rüya 4, 16-18, 20, 22-24, 27, 33, 46, 47, 51, 53, 57, 72, 77, 78, 119, 137, 139, 146, 166, 175-177
ekranı 24

sadomazoşizm 45, 50, 51, 105, 132
sakar eylem 18, 50, 175, 176
saldırganla özdeşleşme 129
Salpêtrière 113
sanrı 77, 133, 155
sapkınlık 34, 38, 45, 46, 48-53, 66, 90, 94, 105, 109, 111, 129, 130-132, 134, 136, 139, 143-148, 152, 154, 157, 158, 159
simgesel düzen 4, 176
sonradan anlamlandırma, 27, 78, 176

tekinsiz (*unheimlich*) 6, 23, 31, 46, 74, 132, 135, 147, 155, 176
tekrarlama zorlantısı 29, 97
temel oluşumlar 21
travma 11, 13, 20, 66, 77, 99, 129, 137, 138, 158
travmatik 18, 52, 57, 74, 82, 102, 116, 129
travmatizasyon 82
travmatize 66, 129, 137

UFA film şirketi 14
Universal Pictures 13

üstbenlik 21, 22, 120, 177
ütopya 89

varsanı 77, 133

yansıtma (yansıtıcı) 24, 33, 89, 94, 121, 177
Yeni Dalga *için bkz. Nouvelle Vague*
yer değiştirme 17, 18, 24, 60, 61, 77, 107, 147, 151, 176, 177
yoğunlaştırma 24, 77, 177
Yunan mitolojisi 119, 136
yüceltme 7, 121, 177

Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı
Şimdi ve Burada

Avrupa Psikanalitik Film Festivali Direktörü ve *Uluslararası Psikanaliz Dergisi*'nin film bölümü editörü olan Andrea Sabbadini bu çaçalışmasında filmleri psikanalitik açıdan yorumlayarak anlaşılmasını hedeflerken onlarca eseri ele almaktadır. Filmleri sadece eğlence aracı olarak değil, karakterlerini, ruhsal eğilimlerini, öykülerini ve hikâyelerini keşfetmeye ve anlamaya yönelik aydınlatıcı bir eser niteliği taşıyan *Hareketli İmgeler: Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar*, terapistlerin ve araştırmacıların olduğu kadar sinemayla ilgilenen herkesin ilgisini çekecektir.

Sonuçta mesele sinemanın psikanaliz için veya psikanalizin sinema için potansiyel değerini öncelemek değil, onlara yapay bir ayrışma dayatmadan bu iki yaklaşım arasında yaratıcı bir gerilimi muhafaza etmektir.
(...)
Muhtemelen rahatsız edici bir şekilde sakinleştirici nitelikteki çınlayan zilleri olan atlı araba, ekrana yansıtıldığını gördüğümüz her şeyin ta başından beri bir rüya olduğunu göstermektedir; bu, düşlem ve gerçek, arzu ve arzunun doyumu gibi birbirlerinin varoluş nedenidir ve her zaman birleşmiş haldedir. Ve böylesi sanat eserleri, örneğin iyi bir film, en nihayetinde birbirinden ayırt edilemez olduklarını bize hatırlatma işlevine sahiptir.
(...)
Şimdi bize "Nedir?" sorularını sorduran bu merak oldukça haklı da görünüyor. Aslına bakılırsa bazı insanları film yapmaya yönelten, diğerlerine izlettiren şey meraktır. Bazı insanları psikanalist olmaya yönelten, diğerlerini de divana uzandıran şey meraktır. Ve yine, merak yüzünden bazıları psikanaliz ve sinema arasındaki karmaşık ve büyüleyici ilişki üzerine düşüncelerini yazmaya kapılırken, diğerleri de onları okumaya kapılmış olabilir.

Andrea Sabbadini

Hareketli İmgeler'*de Sabbadini beyazperdeden izleyiciye yansıtılanları psikanaliz deneyiminin ve kuramının sağladığı bir perspektifle yorumluyor; sinema sanatı içinde gelişen değişik akımlara yer vermesinin yanı sıra, film incelemelerini mitolojik öykülerle harmanlıyor, resim sanatının ve müziğin izlerini duyumsuyor ve içimizde değişik imgeleri harekete geçirerek zenginleşmemizi katkıda bulunuyor.* Hareketli İmgeler, *çocukluktan, erişkinliğe evrilen süreçte insanın iç dünyasının sinemada nasıl temsil edildiğini betimliyor; bu süreçte, sinemada "gölgelerin ve ışıkların birbirini tamamlaması" gibi, insanın karanlık ve aydınlık yönlerinin de birbirini tamamladığını ortaya koyuyor ve sinemayla psikanaliz arasında bir köprü olma işlevini başarıyla yerine getiriyor.*

Özden Terbaş

ISBN: 978-605-399-446-6

www.bilgiyay.com

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI